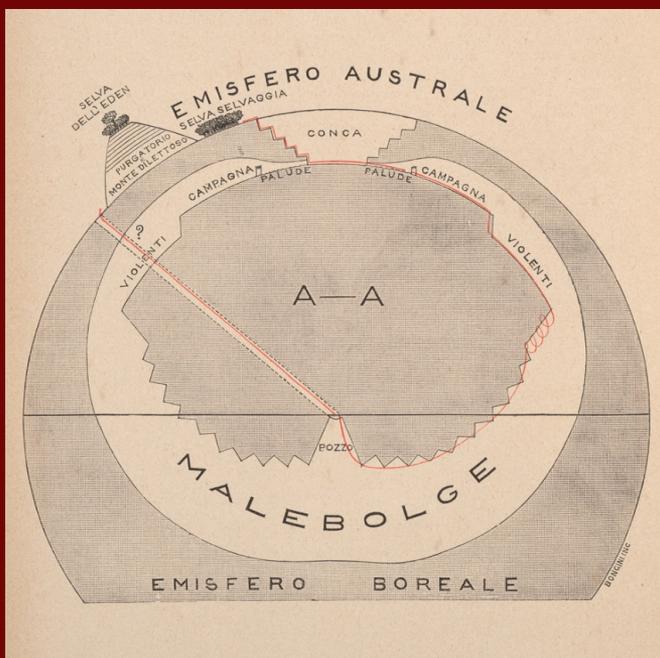


Calogero Giorgio Priolo

«Che credono col suo intelletto
potere misurare».

Per una cronistoria degli studi di topografia dantesca



«Che credono col suo intelletto
potere misurare».

Per una cronistoria degli studi
di topografia dantesca

Calogero Giorgio Priolo

Biblioteca di Carte Romanze | 16

Volume pubblicato con il contributo dei fondi PRIN 2020-2023 *Hypermedia Dante Network: fonti e materiali per commentare Dante*.

© 2023 Ledizioni LediPublishing
Via Antonio Boselli, 10 – 20136 Milano – Italy
www.ledizioni.it
info@ledizioni.it

«*Che credono col suo intelletto potere misurare*». *Per una cronistoria degli studi di topografia dantesca*
Calogero Giorgio Priolo

Prima edizione: aprile 2023
ISBN: 978-88-5526-897-4

In copertina: E. Coli, *Il paradiso terrestre dantesco con 25 incisioni in legno*, Firenze, Carnesecchi e figli, 1897, tav. 25.

Informazioni sul catalogo e sulle ristampe dell'editore: www.ledizioni.it
Le riproduzioni a uso differente da quello personale potranno avvenire, per un numero di pagine non superiore al 15% del presente volume, solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da Ledizioni.

Per Giulio, luca

1. PREMESSA

L'intelletto umano – argomenta Dante nel *Convivio* (IV xv 11-17) – può soffrire di diversi morbi, causati da «malizia d'animo o di corpo». C'è chi nasce «mentecatt» o con un'alterazione cerebrale e nessuno, ragionevolmente, presterebbe credito alle sue idee; più difficile, invece, riconoscere la natura deviata di un pensiero, se chi lo formula ha patente di sanità mentale, ma è afflitto da malattie morali: se è un presuntuoso, crede di poter misurare ogni cosa e dominarla, finendo per predicare la propria opinione come distillato di verità; se un è pusillanime, ritiene di non poter carpire il senso delle cose e condanna chi lo ascolta alla stessa disperazione conoscitiva; se è un lieve, produce facili ragionamenti, dimenticando e facendo dimenticare l'importanza della tenuta logica e del rigore nelle argomentazioni per affrontare tematiche complesse.

La probabilità di soffrire di tali vizi è tanto maggiore quanto più alta la complessità del tema che si affronta e che la categorizzazione operata da Dante sugli atteggiamenti umani sia efficace è dimostrabile proprio valutando le strategie e gli esiti di chi studiò i suoi scritti e in particolare la *Commedia*.

La natura notoriamente ardua del poema, infatti, ha spinto fin dalla sua primissima diffusione a un moltiplicarsi di commenti ed esposizioni. L'obiettivo dichiarato – allora come oggi – è rendere servizio al lettore, guidarlo alla comprensione, ma di rado si può dire che a tali fatiche sia corrisposta un'effettiva realizzazione degli intenti originari, al punto che non sarebbe sbagliato interpretare quella della ricezione del poema come storia di un accumulo di incomprensioni. Alcune saranno senz'altro dovute ai malanni dell'animo descritti nel *Convivio*, ma occorre anche tenere conto – nel lungo percorso del “secolare commento” – dell'inevitabile divaricazione culturale che andò allargandosi fra l'epoca di Dante e quella dei suoi interpreti. La *Commedia* canonizzata, divenuta rapidamente un classico, infatti, fu osservata di tempo in tempo attraverso specole differenti, passando al pubblico nei soli contenuti in grado di sollecitare le sue

sensibilità, anche a costo di distorsioni – non percepite come tali – del messaggio originale o di sue rimodulazioni.¹

È il caso, ad esempio, del problema della topografia infernale: mentre Dante non descrive organicamente la struttura del regno oltremondano, lasciandola trasparire a sprazzi fra le terzine della prima cantica, sullo scorcio del Quattrocento – dunque relativamente poco dopo la morte dell'autore – si diffuse fra alcuni studiosi l'esigenza di ricostruire nel complesso l'organizzazione spaziale dell'Inferno.

Era il principio di un intricato dibattito che si sarebbe protratto fino al tardo Ottocento e, con alcune appendici, oltre. Sulla sua prima parte, la cui conclusione si può far coincidere con le lezioni di Galileo Galilei, tenute fra il 1587 e il 1588 per l'Accademia Fiorentina, esiste una bibliografia abbastanza estesa, perciò sarà sufficiente qui seguire gli sviluppi della discussione per sommi capi, senza illustrare approfonditamente i contributi dei singoli interpreti e individuando piuttosto i nodi attorno ai quali si concentrarono le loro riflessioni e si registrarono le maggiori divergenze. Per quanto riguarda la seconda parte della discussione, successiva alla “vacanza” degli studi danteschi che caratterizzò il Seicento, invece, sarà necessario un approccio più analitico, sia per la significativa mancanza di letteratura su questi lavori recenti, sia e soprattutto per l'originalità che a volte ne caratterizzò le riflessioni e che dimostra a quali distanze si possa spingere, nell'interpretazione e nell'alterazione dell'universo dantesco, l'intelletto di chi crede «potere misurare» (*Conv.*, IV xv 12).

¹ Per la possibilità di interpretare il commento come uno specchio della produttività semiotica del testo, cf. Segre 1993: 263 s. Sul caso dantesco, nello specifico, cf. Mazzucchi 2010: 89 e Rossi 2011: 207. La moltiplicazione di significato è stata facilitata dalla particolare e magmatica fluidità con cui le singole proposte esegetiche sulla *Commedia* si sono avvicinate e compenstrate, con una tendenza, endemica fra gli espositori, a trattare i contributi precedenti come *res nullius*, da selezionare e riproporre con finalità sempre nuove: cf. Villa 2009: 251. Il crescente interesse per le ragioni storico-culturali alla base delle trasformazioni dei commenti è leggibile in progetti di sistemazione complessiva, come Bellomo 2004, o il «Censimento dei Commenti Danteschi» e l'«Edizione Nazionale dei Commenti Danteschi», su cui cf. Bellomo 2001 e Antonelli 2016.

2. DAI DIAGRAMMI MORALI AI PRIMI TRATTATI

La complicatezza testuale e concettuale della *Commedia* ha fatto sì che le parole di Dante, fin dalla loro prima diffusione, siano state accompagnate nei codici da apparati esplicativi, che al lettore avrebbero dovuto garantire un supporto alla comprensione, favorendo al contempo l'apprendimento dei contenuti morali sottesi all'opera. Che infestassero disordinatamente, in forma di glosse brevi, i margini e gli interlinea fra i versi, o costituissero degli ordinati e organici paragrafi in spazi ampi della pagina a loro deputati, questi paratesti condividevano una certa tendenza a fornire della *Commedia* un esame puntuale, che per sua natura escludeva o limitava una visione di sintesi su concetti – anche portanti – trattati però da Dante non in un'unica soluzione, ma per assaggi sparsi lungo tutto il poema. Il caso della strutturazione dell'*Inferno* è in questo senso emblematico.

Fra gli stessi compilatori delle note esplicative alcuni si resero conto, probabilmente, della potenziale inefficacia didattica, in questo campo, del loro abito esegetico e presto corsero ai ripari, affiancando ai loro scritti delle rappresentazioni grafiche riassuntive – i cosiddetti diagrammi – che avrebbero supplito almeno in parte agli eccessi analitici dei loro lavori scritti.

Fra i più antichi codici dotati di questi schemi si possono ricordare il ms. 190 della Biblioteca Passerini Landi di Piacenza, risalente al 1336¹ e, più tardo di circa quattro anni, il ms. Egerton 943 della British Library di Londra.² I due testimoni sono molto diversi fra di loro – marchigiano e spoglio di decorazioni il primo, settentrionale e riccamente istoriato l'altro – ma hanno in comune, all'inizio, la presenza di diagrammi dell'*Inferno*, consistenti in serie di cerchi concentrici con rubriche che, seguendo la curvatura delle circonferenze, descrivono i tipi di peccato

¹ Il manoscritto è riprodotto in fac-simile in Balsamo–Bertoni 1921. Cf. Dante Alighieri, *Commedia* (Petrocchi): I, 69-72 e 543, e Petrocchi 1958 (poi in Petrocchi 1969: 183-203).

² Il codice è digitalizzato sul sito internet della British Library: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=egerton_ms_943_fs001ar. Cf. Dante Alighieri, *Commedia* (Petrocchi): I, 64 s. e 499; Brieger–Meiss–Singleton 1969: I, 262-69; Pegoretti 2014; Battaglia Ricci 2018: 37-50.

puniti nelle singole partizioni del regno. Nel landiano i diagrammi sono quattro, collocati a coppie nelle guardie non numerate (cc. IIv-IIIr, fig. 1), perché l'impianto infernale è probabilmente suddiviso sulla base della descrizione partita che Virgilio ne dà in *I*, XI – i cerchi prima di Dite e, con le rispettive articolazioni interne, quello dei violenti, Malebolge e la ghiaccia del Cocito –;³ nell'egertoniano il grafo è invece unico (c. 2v, fig. 2), con nove cerchi e senza rappresentazione delle partizioni degli ultimi tre. Al netto della maggiore o minore completezza che ne caratterizza la scelta grafico-esplicativa, i due codici forniscono dell'Inferno un prospetto che dista molto dalle rappresentazioni che si è abituati a trovare, nelle pubblicazioni d'oggi, all'inizio della prima cantica. Certo, che gli antichi studiosi non corredassero il poema di uno spaccato, in sezione, della buca infernale, sarà dovuto anche all'imaturità tecnica della loro epoca, ma sarebbe scorretto considerare il modello che li caratterizza – a cerchi concentrici, in pianta – come frutto di un adattamento al ribasso rispetto alla difficoltà di rappresentare bidimensionalmente il vano dell'Inferno. Se in queste prime prove mancano accenni alla sua profondità, infatti, è soprattutto perché essa *non* costituiva l'oggetto principale dell'immagine, il cui obiettivo era diverso da una resa realistica del *locus inferni*, ovvero una schematizzazione dell'impianto ideologico che aveva guidato Dante nella sua costruzione. Nei primi decenni dopo la morte del poeta, insomma, chi disegna l'Inferno è interessato a ricostruirne la struttura morale – non quella fisica – e il disegno, ridotto al minimo, serve solo a favorire la memorabilità della lezione:⁴ il proverbiale «non fa scienza | senza lo ritenere, avere inteso» (*Pd*, V 41-42) – non invenzione dantesca, ma precetto comune per il medioevo tutto – trova qui sua patente espressione.

Perché l'Inferno nel suo complesso iniziasse a interessare come sistema spaziale oltreché etico dovettero trascorrere alcuni anni. Tale passaggio si verificò progressivamente e, ancora una volta, sono le illustrazioni di corredo ai manoscritti a permettere di apprezzare il fenomeno. Che la rappresentazione cominciasse a perdere l'intento precettistico, assumendo via via una visione più descrittiva, è dimostrato dal fatto che, nelle stesse tavole con la pianta rubricata dell'Inferno, comparissero a un certo punto, benché talora stilizzati e ridotti, dei cenni al Purgatorio e al

³ Sul punto cf. Ferrante–Perna 2018: 315-19.

⁴ Sull'uso dei diagrammi e sulle loro finalità conoscitive e mnemoniche, Brieger–Meiss–Singleton 1969: I, 98 s.; Pegoretti 2014: 187-211.

Paradiso, segno che l'oggetto della raffigurazione stava diventando quello dell'universo dantesco – uno spazio, dunque – nel suo complesso. Una prima tappa di tale evoluzione è leggibile, ad esempio, nel ms. Plut. 40 2 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, datato 1370,⁵ ove in un'unica immagine (c. IVv, fig. 3) sono compendiate i tre regni, benché sul disegno di mimesi predòmini ancora il sistema di glosse esplicative, con l'indicazione non solo dei peccatori puniti e dei beati, ma anche quella dei canti in cui Dante *viator* li incontra.

Dopo altre prove di questa sorta, talora caratterizzate pure da una certa regressione rispetto al percorso che si sta descrivendo,⁶ col principiare del Quattrocento l'attenzione per l'Inferno come spazio reale prima che morale si fa più netta. Così il ms. Pal. 320 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, risalente al primo quarto del secolo XV, reca all'inizio (c. IIIv, fig. 5)⁷ una raffigurazione complessiva dell'universo dantesco, in cui l'Inferno è rappresentato nel cerchio terrestre come un triangolo dai bordi frastagliati, senza approfondimenti sull'organizzazione in cerchi: al loro posto un'uniforme campitura nera, punteggiata di fiammelle. Le uniche scritte servono a illustrare al lettore le posizioni reciproche degli emisferi, la selva, il «diletto monte» e il Purgatorio, mentre il Paradiso è solo alluso, con la raffigurazione del cielo della Luna e di quello del Sole.

Tale visione d'insieme può, nella sua esecuzione, risultare semplicistica, ma è ad ogni modo importante per lo scarto che segna rispetto alle rappresentazioni anteriori. Più tardi, infatti, anche se le indicazioni relative ai peccati puniti nei singoli cerchi ritornano, l'oggetto dei disegni è diventato l'Inferno come luogo fisico e l'obiettivo di chi li realizza quello

⁵ Il codice è integralmente digitalizzato sul sito della Biblioteca Laurenziana: <http://mss.bmlonline.it/?&search=Plut.40.2>. Cf. Dante Alighieri, *Commedia* (Petrocchi): I, 509.

⁶ Cf. ad es. Altona (Hamburg), Schulbibliothek des Christianeums, ms. Nr.2 Aa. 5./7, codice risalente al 1385 ove il consolidato modello dell'Inferno a cerchi concentrici con rubriche esplicative presenta solo dei timidi accenni agli altri due regni, con la rappresentazione, nell'angolo in basso a destra di una miniatura di Virgilio e Dante mentre escono dalla «natural burella» e guardano i cieli australi (fig. 4). Cf. Brieger–Meiss–Singleton 1969: I, 98 s., 211-12 e II, 32. L'intero codice è riprodotto Haupt–Scheel–Degehnart 1965.

⁷ Il codice, noto anche con la segnatura Banco Rari 215, è integralmente digitalizzato sul sito della Biblioteca Nazionale, all'indirizzo: <https://teca.bncf.firenze.sbn.it/ImageViewer/servlet/ImageViewer?idr=BNCF00004580499>. Cf. Dante Alighieri, *Commedia* (Petrocchi): I, 524, e Brieger–Meiss–Singleton 1969: I, 248 e II, 33.

di rendere chiaro attraverso la pagina un modello spaziale anziché penitenziale per il primo regno.

L'esigenza di dare una risposta a tale questione fa sì che, pochi anni più tardi, all'argomento venga attribuito, nelle produzioni degli studiosi, una trattazione autonoma: accanto al commento integrale e puntuale nacque cioè una nuova tipologia di esegesi della *Commedia*, quella specificamente interessata a questioni topo e cronografiche.

Contributo fondamentale in questa direzione è da attribuirsi all'esperienza del notaio fiorentino Piero Bonaccorsi (1410-1477),⁸ autore di due lettere indirizzate a fra Romolo de' Medici, conventuale di Santa Croce, di cui la prima – nota anche come *Cammino di Dante* – incentrata sul percorso compiuto dal poeta nell'aldilà, dalla selva al Paradiso; e la seconda – invero appendice dell'altra, più che testo a sé – dedicata alla definizione delle tempistiche di tale viaggio.⁹ La lunga storia redazionale di questi scritti, cominciata intorno al 1436 e protrattasi in almeno quattro autografi, a forza di aggiunte e risistemazioni, fino agli anni '60-'70 del secolo,¹⁰ varrebbe da sola a rendere l'argomento interessante, ma gli studi a riguardo sono sempre stati pochi e, specie i più datati, non hanno saputo riconoscere in questa particolare analisi del poema un contributo – il primo – al dibattito sulla topografia infernale.

A una lettura d'insieme, il *Cammino* non reca in effetti segni vistosi d'interesse per la misurazione dell'Inferno; anzi, col suo procedere ordinato e metodico, per il quale a ogni cerchio (o sua partizione interna) corrisponde la descrizione della rispettiva tipologia di dannati, delle loro pene e delle principali personalità ivi incontrate, il testo potrebbe sembrare, nel suo impianto, una trasposizione *per verba* dei vecchi diagrammi

⁸ Cf. Bruschi 1891; ED: s. v. *Bonaccorsi, Piero*; DBI: s. v. *Buonaccorsi, Piero*. Le notizie sulla vita e le opere del notaio contenute nei precedenti contributi vanno aggiornate con le più recenti acquisizioni contenute in Piero Bonaccorsi, *Cammino di Dante* (Bassani): 13-43.

⁹ L'opera ha trovato sua prima pubblicazione in Piero Bonaccorsi, *Cammino di Dante* (Bruschi). Una versione parziale del *Cammino*, quella trädita per il solo Paradiso nel ms. Plut. 90 sup. 131 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze (già Gaddiano 563), è leggibile in Piero Bonaccorsi, *Cammino di Dante* (Seriacopi). Piero Bonaccorsi, *Cammino di Dante* (Pecchiai) dà invece conto di un'appendice bonaccorsiana presente nel ms. Misc. 1198/1222 dell'Archivio Caetani di Roma e che non si trova negli altri autografi. Il testo critico dell'opera, fondato sull'intera tradizione manoscritta, si trova in ultimo in Piero Bonaccorsi, *Cammino di Dante* (Bassani): 81-137.

¹⁰ Sul punto cf. *Nota al testo* in Piero Bonaccorsi, *Cammino di Dante* (Bassani): 45-78, in cui si aggiorna e in parte si corregge il contributo sulla questione di Ciociola 1984.

moreleggianti.¹¹ Anche con questo indubitabile legame con la tradizione precedente, però, il balzo verso orizzonti nuovi non è escluso e, anzi, rimane l'aspetto più significativo nell'esperienza di Bonaccorsi. Ne è prova limpida un'affermazione contenuta nella dedicatoria del suo scritto:

Et come a boca vi [*scil.* a fra Romolo] dissi, non è mia intenzione di darvi le moralità et spositioni del testo, perché sarebbe troppo lungo et presumptione la mia paragonandomi con letera in tanta opera, benché per intenderla più tempo ci abbi speso. Ma sonci stati molti egregi doctori, i quali sopra di ciò hanno facti et scripti prolixi commenti publici et noti; da quegli ne potrete avere optima doctrina. Io solamente intendo di darvi la letera secondo ch'ella suona et senza moralità il suo schietto cammino, non tocando *etiam* dicto ma le parti più principali et più notabili. Et questo per mostrarvi l'ordine mirabile che tenne nel suo poema il prefato poeta, nel quale et pel quale ordine par che sia più famoso et più d'ingegno commendato, che per mostrare esser perito et docto in theologia, philosophia et nelle secte liberali, come in verità fu.¹²

Il superamento della prospettiva trecentesca è tutto condensato nella percezione di Dante, che al lettore del secolo XV smette di parere un *non plus ultra* sul piano teologico-filosofico e lo diviene per le sue doti ordinarie e per l'insuperabile capacità di strutturare efficacemente – dunque anche spazialmente – la trattazione della materia prescelta. Questo cambio di rotta non è effetto di una sensibilità propria – capricciosa – del solo Bonaccorsi, bensì espressione, nella sua opera, degli orizzonti nuovi su cui gli intellettuali dell'epoca si stanno affacciando. I «prolixo» commenti alla *Commedia* «publici et noti» sono depositari di un sapere ancora valido, ma non più rispondente a interessi sviluppatisi nell'ultimo periodo, specie in ambito fiorentino. Gli espositori antichi hanno accennato fra le loro note alle caratteristiche generali dell'Inferno sul piano della forma – si pensi ad alcune osservazioni di Iacomo della Lana,¹³ che

¹¹ Sul punto cf. Pegoretti 2019: 66-72.

¹² Piero Bonaccorsi, *Cammino di Dante* (Bassani): 82.

¹³ Cf. Iacomo della Lana, *Commento* (Volpi): I, 159 per *I*, III 13: «Qui conforta Virgilio Dante toccando come cominciava lo luogo lo quale elli avea proposto di vedere. Circa lo quale luogo è da sapere, acciò che meglio s'intenda, che Dante l'imaginava così: cioè che quando Lucifero principe de' demoni cadde da cielo, la iustizia di Dio lu punisce fino al centro della terra, lo quale luogo è lo più remoto dal cielo che sia. E drieto a lui cadde di quelli angeli li quali furono ribelli a Dio. E perchè elli fue lo principale, però

ricorre alla similitudine con l'arena di Verona, o dell'Anonimo Fiorentino,¹⁴ che parla di un vaso – ma queste non sono più sufficienti in un tempo in cui la *Commedia* smette di essere materia per soli letterati ed è studiata finanche da architetti, come dimostra il caso di Filippo Brunelleschi, testimoniato dal Vasari: «diede ancora molta opera in questo tempo alle cose di Dante, le quali furon da lui bene intese circa i siti e le misure, e spesso, nelle comparazioni allegandolo, se ne serviva ne' suo' ragionamenti: né mai col pensiero faceva altro che machinare et immaginarsi cose ingegnose e difficili».¹⁵ Mentre gli studi sulla prospettiva avanzano e si sfida la gravità con la costruzione della cupola di Santa Maria del Fiore, per rendere vivo e reale uno straordinario inesistente solo immaginato, è naturale che all'Inferno si guardi – per il suo statuto spaziale – con interesse nuovo.¹⁶

Non ci si può soffermare, in questa sede, sui rapporti – ricostruibili nelle tracce documentarie – fra Bonaccorsi e Brunelleschi e su come la lezione di quest'ultimo abbia potuto influenzare il *Cammino*.¹⁷ Che tale scritto anticipi il dibattito topografico, inscrivendosi in un preciso clima culturale, è però indubitabile per almeno due motivi: anzitutto perché ser Piero fornisce, benché brevemente, una precisa idea sulla conformazione generale dell'Inferno; poi, perché, tentando di rappresentarla con disegni, si trova a dover constatare la difficoltà della resa sul piano di quel sistema complesso di volumi che ha concepito mentalmente: un problema affine,

ello solo sta nel centro della terra, li altri secondo che peccòno stanno e più e meno lontani da esso. Or imagina ello che quando lo detto Lucifero cadde, ch'ello fesse uno foro alla terra, lo quale foro si va astrignendo come vae più apresso al centro. E imagina questo foro rotondo e distinto per cerchi overo per gradi a modo di scala, sì come l'arena di Verona, li quali gradi sono deputati a stanze di demoni e dell'anime le quali si puniscono de' peccati per loro commessi nel mondo [...].»

¹⁴ Cf. Anonimo Fiorentino, *Commento* (Fanfani): I, 272 (a margine di *Ij*, XI 67-69): «Questo baratro: Et dice che sopra la presente materia egli ha parlato sì chiaro et distinto de' peccatori et sì del baratro. Tanto vuole dire *baratro* quanto *vaso*, et noi abbiamo detto più volte che lo 'nferno è detto come un vaso ritondo, largo da bocca et stretto da fondo».

¹⁵ Giorgio Vasari, *Vite* (Caputo): 105.

¹⁶ Cf. Parronchi 2003a.

¹⁷ Toussaint 1997: 64-9 ricorda in particolare una menzione brunelleschiana nel *Tractato di sustantie* di Bonaccorsi, da cui si può dedurre che i due dovevano essersi misurati, pur con esiti diversi, sul tema dell'origine del calore sotterraneo, che sarebbe a suo modo stato spendibile eventualmente anche per questioni relative alle caratteristiche dell'Inferno.

insomma, a quello dei pittori alle prese con la rappresentazione prospettica degli spazi.

Per quanto concerne il primo punto, Bonaccorsi scrive:

Et prima finge l'autore [*scil.* Dante] che questo luogo sia nel centro della Terra, presupognendo che la Terra sia ritonda com'una mela, secondo che per astrologia si dimostra, et che nel mezo, over centro, di questo inferno sia quel punto ponderoso di tucto l'universo a che pontano, tralgono, o voglian dire, son sospinte tucte le cose gravi et ponderose del mondo. Et vuole che sia luogo equalmente et più di lungi dal cielo et luoghi de' beati che esser possa, perché è il punto et il centro di tucta la spera et machina del mondo. Et questo inferno, secondo sua fictione, è proportionato in forma d'una conca, cioè largo più da boca che in fondo. Et dividelo in nove cerchi, come dicessi nove volte fondate l'una sopra l'altra in questa conca.¹⁸

Tale descrizione presenta due dei tre i parametri che caratterizzeranno in maniera imprescindibile il dibattito successivo circa la topografia infernale: se mancano indicazioni sulle misure del regno, sono infatti già presenti qui quelle sul cosiddetto sito – la posizione sotterranea col punto più basso corrispondente al centro della Terra e dell'universo – e sulla forma, che ricorda quella di un recipiente svasato, una «conca» appunto.¹⁹

Ciò che ha impedito di cogliere dietro tale visione d'insieme l'anticipazione del più noto e fortunato modello di Antonio Manetti è stata la cattiva interpretazione di quanto Bonaccorsi asserisce a proposito della ripartizione dei settori interni all'Inferno. Agli occhi degli studiosi, infatti, l'uso del termine «volte» ha fatto ritenere che la struttura presupposta dal notaio fiorentino fosse ancora allineata a una certa tradizione iconografica trecentesca, che ha suo archetipo nell'affresco di Nardo di Cione nella cappella Strozzi di Santa Maria Novella (1351-1357), ove il regno oltremondano non è caratterizzato da un'unica e ampia buca sotterranea, con i dannati distribuiti su piani a corona, ma da una serie di vani separati da volte arcuate (fig. 6).²⁰ Come convincentemente argomentato da Stéphane Toussaint, però, con «volte» Bonaccorsi non indicherebbe degli

¹⁸ Piero Bonaccorsi, *Cammino di Dante* (Bassani): 85.

¹⁹ Cf. *GDLI*: s. v. *conca*.

²⁰ Sull'affresco, cf. Battaglia Ricci 2018: 81-85 e bibliografia segnalata ivi alla n. 17. Dal modello iconografico impiegato nella chiesa domenicana dipende anche la nota miniatura alla c. 1v del ms. Par. It. 74 della Bibliothèque Nationale de France di Parigi (fig. 7), risalente al 1420 circa e attribuita al fiorentino Bartolomeo da Fruosino (cf. Maddalo 2017). Per l'ipotesi della dipendenza del modello bonaccorsiano da quello dell'affresco di Nardo di Cione, cf. Engel 2006.

elementi architettonici, ma il susseguirsi dei livelli attraverso cui, con un percorso – un *Cammino*, appunto – circolare, a spirale, *voltato* insomma, Dante e Virgilio giungono fino a Lucifero.²¹

Escludendo che il fiorentino pensasse a una struttura complessa e così caratterizzata, simile in termini di massima a quella volgarmente oggi nota, non si spiegherebbero le difficoltà – cui sopra si è accennato – che Bonaccorsi denunciò quando tentò di darne una rappresentazione grafica. Nell'ampio apparato illustrativo che accompagna il *Cammino*, infatti, è solo la tavola relativa all'Inferno (fig. 8) a essere accompagnata da questa significativa avvertenza, leggibile in due dei quattro autografi dell'opera:

Questa figura dello inferno non si può porre né dipignere in aspectu piano per modo che coll'ochio corporale si possa vedere tucto. Et però è di nicistà considerarlo et vederlo coll'ochio dello intellecto secondo che per la lectera è manifesto.²²

Mentre il problema della rappresentazione degli spazi dell'universo dantesco non aveva attratto i commentatori trecenteschi della *Commedia* – l'itinerario allegorico-morale era più importante di quello reale – dal Quattrocento il luogo-Inferno inizia ad acquisire la dignità di un argomento a parte: non più relegato a un prospetto riassuntivo sotto specie di disegno, ma oggetto di trattazioni specifiche, con lezioni e veri e propri trattati, dove scrittura e illustrazione cercano di sopperire reciprocamente alle rispettive mancanze. È il prezzo da pagare per una materia riconosciuta come difficile e insidiosa da tutti, anche se nel corso del tempo – specie dal Cinquecento in poi – l'ormai articolata storia del dibattito e l'incolmabile distanza fra Dante e i suoi nuovi cultori concederanno via via a questi ultimi una certa intraprendenza e sicurezza di sé.

²¹ Cf. Toussaint 2016.

²² Piero Bonaccorsi, *Cammino di Dante* (Bassani): 58. Nella prima redazione dell'opera, trasmessa dal ms. Magl. VII 1104 – una sorta di brogliaccio a uso privato – la didascalia escusatoria ha una forma diversa; nell'ultimo autografo (il citato Plut. 90 sup. 131, cf. *supra* n. 9), invece, non è data per niente, essendo l'esemplare ridotto alla parte sul Paradiso e non recando raffigurazioni degli altri regni. Le difficoltà di rappresentazione oltreché dichiarate in questi termini da Bonaccorsi sono percepibili anche nelle variazioni che il notaio apportò alle sue illustrazioni da un autografo all'altro: cf. Pegoretti 2019: 59-66.

3. L'APOGEO DEL DIBATTITO: DALLE IPOSTASI DI ANTONIO MANETTI A GALILEO GALILEI

Che la topografia dantesca rappresentasse un argomento intrinsecamente complesso è dimostrato da un fatto eclatante: il suo principale cultore quattrocentesco, l'architetto e matematico fiorentino Antonio di Tuccio Manetti (1423-1497)¹ non giunse mai a dar prova organica e strutturata delle sue riflessioni, che invece ci risultano note in via mediata, grazie a due contemporanei, Cristoforo Landino e, specialmente, Girolamo Benivieni. Proprio nella coppia di dialoghi che quest'ultimo pone al fondo dell'edizione giuntina del poema del 1506 «circa al sito, forma, et misure dello Inferno di Dante Alighieri»² emergono a più riprese tracce della prudenza e della ritrosia con cui Manetti guarda alla diffusione definitiva dei suoi ragionamenti. Su tutte, si possono riportare le parole con cui si avvia la conclusione del primo dialogo, ove il Benivieni si rappresenta, quale personaggio, nell'atto di spronare e rincuorare Manetti circa l'utilità e la fattibilità dell'impresa:

An. Io vo bene che tu consideri hora che pazza cosa sarebbe stata questa a scriverla, et che zibaldone, et che matassa scompigliata; et pure, confabulando così dolcemente, noi ne siamo, per gratia di Dio, venuti al fine.

Hie. Non dire così. Quando tu ti mettesti a scriverla (che si vuole che tu lo facci a ogni modo, et io ti offero l'opera mia in quella che la ti venissi a proposito) ella non ti riuscirebbe così scompigliata et pazza, come tu la imagini. La cosa in se è difficile, io lo confesso, ma lo amore, el tempo, et la diligentia vince ogni difficoltà. Poi non è bene che questa fatica si perda, maxime recando seco qualche utilità, oltre a l'obbligo che tu et io et tutta la città habiamo con questo Poeta. Egli è pure troppo che questo thesoro che lui acquistò con tante vigilie et sudori sia stato occulto presso a dugento anni, senza che hora che gli è ritrovato, noi, per nostra negligentia, lo lasciamo perire. Si che fa pensiero di scrivere questa cosa a ogni modo, et non aombrare dove e' non bisogna, perché e' non ti ha a manchare né ingegno né aiuto, dove egli accadessi.³

¹ Cf. ED: s. v. *Manetti, Antonio*; DBI: s. v. *Manetti, Antonio*.

² Dante Alighieri, *Commedia* (Giunta). I dialoghi di Manetti sono leggibili *ibi*: Hiiiv-Piiiv. Per comodità si rimanda però qui all'edizione moderna del testo: Hieronymo Benivieni, *Dialogo di Antonio Manetti* (Zingarelli).

³ Hieronymo Benivieni, *Dialogo di Antonio Manetti* (Zingarelli): 111.

Non ci sono elementi per ritenere che tale scambio di battute sia frutto solo di una costruzione retorica, con cui il Benivieni volle esaltare l'umiltà dell'amico defunto. La natura zibaldonesca e disordinata propria di un ragionamento orale si sarebbe potuta certo correggere in un trattato scritto, ma non più di tanto. Quanto traspare dalle parole del Manetti è il senso di fatica che l'argomento determina in chi lo affronta. La complessità dell'impianto dantesco, infatti, è tale da risultare irriducibile a una trattazione ordinata, perché ogni particolare di quella struttura è concatenato a tutti gli altri e qualunque variazione di un elemento o sua messa in discussione, comporta la necessità di ridefinire o raffinare ogni volta tutto il complesso. Per questo la trattazione non può essere lineare, ma deve procedere per tentativi, presentando prima per sommi capi questioni singole e poi, riprendendole più avanti nel testo, approfondite a forza di interallacciamenti. Da qui anche la necessità – evidente in più punti del dialogo – di ripetere i dati acquisiti e calcolati, come a certificarne ciclicamente la tenuta e validità.

Risulta comprensibile, insomma, che Manetti non giungesse mai a licenziare un proprio scritto sulla topografia infernale. Coloro che supplirono a tale mancanza, approfittando, per esperienza diretta, dei suoi insegnamenti, furono portatori della sua più grande conquista gnoseologica – l'Inferno come opera di un poeta architetto e non più solamente struttura morale –, ma mancarono di riproporre le sue cautele e lo spirito critico che informò le sue riflessioni.

Né è prova l'inserito topografico contenuto nel vasto e fortunato *Comento* alla *Commedia* di Cristoforo Landino (1424-1498),⁴ uscito in *editio princeps* a Firenze nel 1481.⁵ Non è utile qui ripercorrerne gli elementi e i dati specifici, che in maniera più ampia e distesa saranno sotto ripetuti – salvo qualche particolare – a proposito, appunto, dei dialoghi del Benivieni. Interessa piuttosto notare come questa manifestazione mediata del pensiero manettiano rappresenti un tentativo, da parte del platonico Landino, di porre fine al dibattito o di ridimensionarlo.⁶ Le poche pagine

⁴ Cf. *CCD*: s. v. *Cristoforo Landino* e bibliografia pregressa ivi indicata.

⁵ Cristoforo Landino, *Comento*. Ora in Cristoforo Landino, *Comento* (Procaccioli).

⁶ Cf. Toussaint 1997: 55. Quello che si giocava era uno scontro fra l'accademismo, di cui era campione Landino, con la sua tendenza a riconoscere nel mondo (e in Dante) più livelli di lettura, fra loro distinti, secondo una prassi allegorizzante, e il pensiero architettonico brunelleschiano, che si basava sulla convivenza e la mescolanza fra

dedicate alla struttura dell'Inferno trovano sede nel cap. XIV⁷ dell'abnorme *Proemio* con cui Landino aprì la sua edizione, un paratesto costitutivamente sciolto dal *Comento* – che pur introduce – e finalizzato a rendere Dante e la sua opera una bandiera della fiorentinità, secondo l'auspicio della politica culturale medicea.⁸ Fu probabilmente proprio quest'ottica di promozione campanilistica a obbligare Landino a un indugio sulla questione: il dibattito topografico aveva una certa estensione in città e renderne conto era doveroso, ma ciò non fu sufficiente a convincere il commentatore stesso della bontà e utilità di quei ragionamenti.⁹ Per questo, alla natura posticcia del paragrafo proemiale fa da pari, nel resto del commento, la completa mancanza di cenni ulteriori alla questione. Landino che pone nella ricerca dei significati allegorici la cifra distintiva della propria strategia esegetica non è ovviamente interessato a quanto di realistico e spazialmente concreto la *Commedia* può rappresentare. Ciò non costituisce però una deviazione o un rallentamento rispetto allo sviluppo, fin qui seguito, degli studi topografici, ma rende semmai conto della varietà di fenomeni culturali in atto nel corso del Quattrocento e di come nessuno di essi, per quanto esteso, riuscisse a imporsi sugli altri. Così, mentre Manetti e i suoi sodali ricostruivano l'Inferno a forza di squadre e seste, Landino – pur con egual intento attualizzante – calcava un'altra via, in cui la rilettura del poema in chiave scientifica era esclusa a favore di una sua conversione platonizzante. Altro non ci si poteva aspettare, del resto, da un intellettuale che pochi anni prima del *Comento* dantesco, traducendo la *Naturalis historia* di Plinio (1476),¹⁰ non aveva voluto – sulla base di un certo costume umanistico – affiancare ai contenuti antichi le nuove acquisizioni, specie per discipline in grande espansione all'epoca, come l'astronomia e la geografia.¹¹

principi scientifici esatti e immaginazione. *Ibi*, p. 61: «Encore doit-on comprendre que mesurer l'Enfer, calculer la “fantasia” avec tous les instruments disponibles des sciences exactes, est l'oeuvre d'une civilisation qui n'a pas fait du raisonnement et de l'imaginaire deux activités proportionnellement inverses, ennemies l'une de l'autre».

⁷ *Sito forma et misura dello 'nferno et statura de' giganti et di Lucifero*, in Cristoforo Landino, *Comento* (Procaccioli): I, 270-78.

⁸ Cf. Cristoforo Landino, *Scritti* (Cardini): I, 97-9. C. L'intero *Proemio* è edito *ibi*: 100-64 e commentato nel vol. II: 93-224.

⁹ Cf. in proposito Cristoforo Landino, *Comento* (Procaccioli): I, 78-81.

¹⁰ Cristoforo Landino, *Historia naturale*.

¹¹ Cf. Priolo 2021: 65-9.

Il contributo di Landino all'indagine sulla buca infernale sarà dunque minimo sul piano dei contenuti,¹² ma assolutamente rilevante per ricostruire la complessità e i contrasti culturali di un'epoca densa, che vedeva incrociarsi e talora, paradossalmente, collaborare intellettuali legati a indirizzi di ricerca (o visioni del mondo) differenti e contrastanti.

È bene accennare, in questo senso, ad esempio, al caso di Sandro Botticelli (1444-1510) e ai modi innovativi con cui egli affrontò graficamente il problema dello spazio infernale, pur avendo avuto a che fare, in quegli stessi anni, proprio con Landino. A ridosso dell'uscita dell'incunabolo dantesco del 1481, infatti, il Filipepi era stato probabilmente incaricato dell'ideazione dell'apparato iconografico della stampa. Dell'ampio sistema di circa cento xilografie previste solo diciannove trovarono realizzazione attraverso il bulino di Baccio Baldini,¹³ ma sarebbe scorretto ricondurre tale aborto a inadempienze di Botticelli o alle distanze, sul piano culturale, fra lui e l'autore del commento. Il progetto grafico non trovò conclusione, infatti, per la natura complessa e a tratti farraginoso della macchina editoriale,¹⁴ perciò se si vogliono individuare tracce di un dissidio fra i due occorre andare oltre i confini di tale circostanziata collaborazione. Landino non è interessato, s'è visto, all'Inferno come impianto spaziale e si può pensare che, se anche l'insieme di incisioni fosse stato portato a compimento, sarebbe mancato nella sua edizione un prospetto grafico dell'intero regno oltremondano; Botticelli, invece, a ridosso del lavoro svolto per la quattrocentina (o mentre questo risultava ancora in corso)¹⁵ era impegnato nella realizzazione di un progetto più ampio – un vero e proprio commento figurato su pergamena –

¹² Occorre tuttavia riconoscere a Landino almeno il merito di aver fotografato, attraverso il suo cenno topografico, una fase del pensiero di Manetti anteriore a quella più tardi fissata dal Benivieni: cf. De Robertis 1978: 205-10.

¹³ L'assetto iconografico degli esemplari della *princeps* del 1481 è piuttosto vario, perché se ne conservano alcuni con le sole prime due o tre xilografie direttamente impresse sulla pagina e altri che ne recano di più – in maniera irregolare, fino appunto al massimo di diciannove –, ma con quelle eccedenti le tre iniziali incollate a posteriori in spazi bianchi a esse deputati. Per tale classificazione, cf. Hind 1938: I, 102.

¹⁴ Cf. Baroni 2016: 161-64.

¹⁵ Essendosi adottata la strategia di integrare le copie dell'edizione con figure da incollare a posteriori, l'impostazione dei disegni e la loro incisione poterono durare ancora qualche anno dopo l'uscita della *princeps*, ma entro il 1487 quando Baldini morì e il commento landiniano venne ripubblicato a Brescia (Bonino de' Bonini) con un apparato di 68 xilografie, per tutte e tre le cantiche: cf. Dreyer 1984.

commissionatogli da Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici¹⁶ e realizzato fra il 1482 e la metà degli anni Novanta,¹⁷ in cui la puntuale rappresentazione degli episodi della *Commedia* era raffrontabile, nella sua varietà di soggetti, con un disegno unico, posto a inizio serie, e caratterizzato dallo spaccato dell'Inferno, nella famosa forma a imbuto (fig. 9).¹⁸ Ripercorrere puntualmente il contenuto dei 92¹⁹ disegni superstiti sarebbe qui impossibile, mentre per i nostri interessi è bene considerare più in generale l'inedita tipologia dell'opera e le ragioni che potrebbero averne determinato la particolarissima costituzione. Il libro, oggi smembrato, doveva mostrarsi agli occhi del lettore con la rilegatura in orizzontale, offrendo a un unico sguardo – una volta aperto – un disegno in alto a tutta pagina e in basso, sull'altra facciata, il testo del canto relativo distribuito su quattro colonne. In questi termini si potrebbe trattare, benché inedito e ormai “fuori tempo”, di una sorta di manoscritto miniato, ove – a differenza di quanto era fin lì accaduto – all'immagine si era attribuita la stessa dignità dello scritto.²⁰ Su tale proposta interpretativa di base si sono moltiplicate,

¹⁶ La notizia sulla commessa deriva dal cosiddetto Anonimo Gaddiano (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Magl. XVII 17). Sul contenuto del codice, cf. Frey 1892. Il passo relativo a Lorenzo di Pierfrancesco è edito *ibi*: 105: «[Botticelli] dipinse e storìo un Dante in cartapecora a Lorenzo di Piero Francesco de Medicj, ilche fu cosa maravigliosa tenuto».

¹⁷ Per tale datazione cf. Schulze Altcapenberg 2000: II, 14-35.

¹⁸ Le dinamiche del rapporto fra le due serie di disegni – una per l'edizione landiniana e l'altra per Lorenzo di Pierfrancesco – non sono chiare e gli studiosi hanno formulato varie ipotesi. Molti sostengono che le xilografie per l'edizione del 1481 derivino dall'altro lavoro, previo adattamento in una versione intermedia, legata magari alle libertà e alle esigenze tecniche dell'incisore (non ultimo, cf. Baroni 2016: 168-69): a confortare questa ipotesi Giorgio Vasari, *Vite* (Caputo): 393 («Dove [*scil.* a Firenze], per essere persona sofistica, comentò una parte di Dante, e figurò lo Inferno e lo mise in stampa, dietro al quale consumò dimolto tempo; per il che, non lavorando, fu cagione di infiniti disordini alla vita sua»). Altri, come sopra si è sostenuto, pensano invece a due progetti distinti e non comunicanti, di cui il primo fallito all'inizio degli anni Ottanta, a ridosso dell'uscita della *princeps* landiniana, e il secondo, per Lorenzo, in gran parte (o del tutto) posteriore al ritorno di Botticelli da Roma, elaborato negli anni Novanta, più articolato e ampio, privo al massimo della colorazione: cf. Bellini 1990.

¹⁹ Di questi, 85 sono conservati a Berlino presso il Kupferstichkabinett del Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz (ms. Ham. 201 [Cim. 33]); i restanti 7 si trovano in Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica (ms. Reginense lat. 1896A, 97r-103v; il prospetto dell'Inferno si trova alla c. 101r) e sono consultabili online al link https://digi.vatlib.it/view/MSS_Reg.lat.1896.pt.A.

²⁰ Cf. Bellini 1990: 44-7.

negli studi, letture altre – talora anche fantasiose e opinabili –²¹ fra le quali risulta in particolare suggestiva e convincente quella proposta da Sebastiano Gentile,²² che intuisce nell'impostazione del codice botticelliano gli effetti di una fase storica in cui gli studi geografici stavano conoscendo una nuova vitalità, specie dopo la riscoperta e diffusione dell'opera di Tolomeo. Gli elementi di rilievo, in questo senso, sono molti: Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici era cultore dell'argomento e poteva vantare, fra i suoi corrispondenti, Amerigo Vespucci; per la stesura del testo della *Commedia* nel retro dei disegni venne scelto Niccolò Mangona, copista esperto di codici tolemaici; in ultimo – ma più importante – il prospetto iniziale dell'*Inferno* si rapporta ai disegni dei singoli canti (e dunque ai *luoghi* in cui si svolgono le azioni) nello stesso modo in cui in Tolomeo il planisfero precede le carte delle singole regioni e attribuisce loro un senso, una posizione rispetto all'impianto generale del mondo.

Poco importa qui riflettere sulle caratteristiche tecnico-artistiche dell'imbuto di Botticelli, su cui molto si è discusso in letteratura;²³ è bene piuttosto riconoscere come nello stesso periodo in cui Landino negava implicitamente la consistenza reale dell'*Inferno*, facendone un universo

²¹ Su tutte si può ricordare Parronchi 2003b, secondo cui i disegni botticelliani sarebbero materiali preparatori per un ciclo pittorico – poi non realizzato – previsto per la tribuna della cupola di Santa Maria del Fiore a Firenze.

²² Gentile 2000.

²³ Che il disegno dell'*Inferno* presenti molte differenze rispetto a quelli dei singoli episodi danteschi – è colorato, incluso in una cornice, caratterizzato da un approccio miniaturistico – ha fatto ritenere ad alcuni studiosi che si trattasse di un'aggiunta a posteriori di paternità non botticelliana: cf. ad es. Donati 1962: 13-4, secondo il quale un «mediocre imitatore» avrebbe completato il codice del Filipepi ispirandosi a un suo schema complessivo, oggi non conservato. Morello 2000, al pari di molti, ascrive invece lo spaccato iniziale a Botticelli, ma si sofferma sull'eventualità che esso non sia una sua invenzione originale, bensì la riproposizione di un modello all'epoca già circolante, che avrebbe suo prototipo in un perduto bassorilievo di Raggio «sensale» nella Cappella Brancacci della chiesa del Carmine, ricordato nella biografia di Filippino Lippi in Giorgio Vasari, *Vite* (Caputo): 429: «E nella storia che segue ritrasse Sandro Botticello, suo maestro e molti altri amici e grand'uomini, e infra gli altri il Raggio sensale, persona d'ingegno e spiritosa molto, quello che in una conca condusse di rilievo tutto l'*Inferno* di Dante, con tutti i cerchi, e partimenti delle bolgie e del pozzo misurati apunto, tutte le figure e minuzie che da quel gran poeta furono ingegnossissimamente immaginate e discritte, che fu tenuta in questi tempi cosa maravigliosa»). Lo stesso potrebbe aver influito sul prospetto dell'*Inferno* disegnato da Giuliano da Sangallo su una copia postillata della *princeps* di Landino, il cosiddetto Dante Vallicelliano (Roma, Biblioteca Vallicelliana, Z 79A, fig. 10): cf. Donati 1962: 106-44.

fittizio in cui esercitare il proprio estro di indagatore di sensi iperuranici, un pittore della medesima patria sentisse l'esigenza di riordinare gli episodi rappresentati attraverso una mappa riassuntiva, in cui acquisivano ulteriore concretezza.

In quest'ottica spazializzante a mancare nel progetto botticelliano è solo la riflessione sulle misure e sulle proporzioni del vano infernale. La scelta di fornire di quel mondo sotterraneo una rappresentazione di massima è tuttavia comprensibile, se si considera che, anche ad anni di distanza, chi, come Manetti, si occupò della questione con più strumenti, riconobbe che la complessità dell'Inferno – specie nella parte più bassa, da Malebolge in giù – era irriducibile a una rappresentazione unitaria, ma richiedeva più prospetti – si direbbe oggi – con diverse riduzioni in scala.

Tale difficoltà è denunciata sul finire del primo dei dialoghi del 1506,²⁴ mentre il secondo, immaginato dopo la morte di Manetti, è completamente incentrato sul problema delle raffigurazioni, con Benivieni personaggio impegnato a mostrare ai suoi interlocutori i sei prospetti²⁵ che il defunto architetto aveva ipotizzato come necessari e che lui si era incaricato di abbozzare per onorarne la memoria (figg. 11a-f). La moltiplicazione delle immagini infernali è diretta conseguenza della variazione di statuto che la materia ha subito verso la fine del Quattrocento. Mentre prima il disegno costituiva una rappresentazione di massima, quasi impressionistica e realizzata facoltativamente dal lettore singolo per fissare l'impianto morale del regno, ora si ha a che fare con trattazioni dedicate al tema, esterne all'esegesi classica, in cui il numero delle variabili (delle misure) in gioco è tale che l'autore ricorre al supporto grafico per mettere in ordine i dati.

A osservare i sei disegni trasmessi da Benivieni, in effetti, si può cogliere solo in parte la complessità del ragionamento a essi sotteso e la varietà delle questioni trattate per realizzarli. Riassumerle qui brevemente e per punti può essere utile sia per dare la giusta dimensione del fenomeno, sia per avere uno schema di base degli argomenti trattati, da riportare, coi rispettivi esiti, a quelli degli studiosi successivi:

²⁴ Hieronymo Benivieni, *Dialogo di Antonio Manetti* (Zingarelli): 107-10.

²⁵ Si tratta di: a) rappresentazione riassuntiva del sito dell'Inferno (ridotto a un triangolo senza ulteriori articolazioni) rispetto all'orbe terrestre; b) spaccato dell'Inferno; c) cerchi fino alle mura di Dite; d) cerchi oltre Dite fino ai violenti; e) Malebolge; f) Cocito e tomba di Lucifero.

- 1) dimensioni della Terra e profondità dell'Inferno nella sua interezza;
- 2) ubicazione della porta infernale e ruolo di Gerusalemme come punto di riferimento per il sito dell'intero impianto;
- 3) organizzazione interna del regno, con indicazioni sulla distanza reciproca fra i cerchi, sui loro diametri e sull'ampiezza dei camminamenti;
- 4) direzione del percorso di Dante e Virgilio;
- 5) altezza dei giganti e di Lucifero;
- 6) cenni sulla cronografia del viaggio infernale.

Chi si sarebbe più tardi occupato di topografia dantesca conservò di solito questa ossatura tematica. L'integrazione di nuove questioni – progressivamente più comune allontanandosi dall'epoca di Manetti – non fu infatti mai tale da eliminare lo zoccolo duro dell'originario dibattito fiorentino. Anzi, al netto di proposte alternative per questioni di misura o di assetto generale, anche i contributi degli interpreti più critici presentano, pur dissimulandoli, dei debiti di metodo con i dialoghi del Benivieni.

Il caso più significativo di questo fenomeno, ormai a Cinquecento inoltrato, è costituito dall'esperienza del lucchese Alessandro Vellutello (1473-metà sec. XVI).²⁶ Nella sua *Nova esposizione*²⁷ alla *Commedia* l'attenzione per lo spazio del poema dantesco non si esprime nella forma di una trattazione monografica, ma in capitoli appositi, integrati a un commento di marca tradizionale, come a sottolinearne la natura necessaria alla comprensione dell'«intenzione de l'autore».²⁸ Che lo zelo per il tema non sia effetto di una mera curiosità personale è dimostrato dalla presenza – inedita fino a quel momento e senza repliche significative nei secoli successivi – di trattazioni parallele a quella dell'Inferno anche per gli altri due regni: con questi paratesti, posti a introduzione delle singole cantiche, Vellutello offre al lettore una panoramica integrale della realtà in cui si svolge l'itinerario dantesco, senza la quale ogni illustrazione del senso dell'opera gli pare monca. A questa urgenza di restituire Dante a se stesso corrisponde – qui sì, per tempra personale – una certa attitudine di Vellutello a presentare i predecessori con toni di deprecazione. Questi ultimi – Landino e, soprattutto, Manetti e Benivieni – avrebbero la colpa di non

²⁶ Cf. CCD: s. v. *Alessandro Vellutello*; DBI: s. v. *Vellutello, Alessandro*.

²⁷ Alessandro Vellutello, *La nova esposizione*. Ora Alessandro Vellutello, *La nova esposizione* (Pirovano).

²⁸ Alessandro Vellutello, *La nova esposizione* (Pirovano): I, 145.

aver raccolto dal poeta tutti gli indizi necessari alla ricostruzione del suo universo, preferendo, per il carattere arduo della questione, ricordare solo quegli elementi che sarebbero stati utili a corroborare l'idea che, a riguardo, si erano costruiti nella «fantasia».²⁹

Vellutello agisce per questo con una significativa autonomia, non curandosi di trattare alcune questioni che avevano occupato Manetti e i suoi interlocutori,³⁰ oppure, al contrario, aprendo nuovi orizzonti, per via di una più raffinata (e a tratti forzata) analisi dei dati testuali.³¹ Laddove poi l'argomento fosse ripreso dal fiorentino, spesso le conclusioni proposte sono notevolmente distanti: così, mentre Manetti immagina l'ingresso dell'Inferno nei pressi di Napoli, a Cuma, confortato sia da un calcolo sulle carte nautiche, sia dall'autorità dell'*Eneide*,³² Vellutello lo pone, con lo stesso giro di compasso, a Babilonia, demoniaca perché maomettana,³³ ancora, per l'architetto Dante e Virgilio camminano lungo i cerchi procedendo verso destra e passano da un ripiano all'altro svoltando a sinistra,³⁴ laddove secondo il lucchese, il percorso è più irregolare, perché genericamente sinistorso sui camminamenti, con un'inversione in corrispondenza della città di Dite, e con alcuni cerchi attraversati solo perpendicolarmente, senza calcarne il piano in orizzontale.³⁵ Si potrebbero

²⁹ *Ibi*: I, 145 s.: «Ma quanto lunge esso Benivieni con tutti gli altri de l'academia fossero da l'intenzione de l'autore, chi leggerà esso suo e il presente nostro trattato leggermente lo comprenderà, perché egli non cercò di seguitar l'autore, e di provar per lui ciò che diceva, come ragionevolmente doveva fare, ma intese di voler esprimer quella impressione, che di questa cosa, co' suoi academici insieme, s'avea fabbricato ne la fantasia [...]».

³⁰ Così, ad esempio, non interessano al lucchese: 1) la questione del Veglio di Creta e della posizione che Dante e Virgilio devono occupare, nel cammino sotterraneo, in corrispondenza di *If*, XIV: cf. Hieronymo Benivieni, *Dialogo di Antonio Manetti* (Zingarelli): 80-7; 2) il problema del luogo della pena per gli invidiosi e i superbi, non nominati da Dante (*ibi*: 89-93 e 136 s.); 3) il tema della verosimiglianza il relazione al numero di dannati – molto grande – e quello degli spazi infernali, relativamente contenuti per quella messe di anime (*ibi*: 104-7).

³¹ Costola della riflessione sulle dimensioni dei giganti è ad esempio il calcolo con cui Vellutello arriva a postulare che quelli disposti a corona nel pozzo omonimo sono venti, dieci in corrispondenza dei ponti che giungono sull'orlo dopo aver attraversato Malebolge, e altrettanti fra le un ponte e l'altro: cf. Alessandro Vellutello, *La nova esposizione* (Pirovano): I, 176-77.

³² Hieronymo Benivieni, *Dialogo di Antonio Manetti* (Zingarelli): 48, 75 s., 94, 137 s.

³³ Alessandro Vellutello, *La nova esposizione* (Pirovano): I, 187-91.

³⁴ Hieronymo Benivieni, *Dialogo di Antonio Manetti* (Zingarelli): 77-87.

³⁵ Alessandro Vellutello, *La nova esposizione* (Pirovano): I, 191-97.

ancora ricordare alcune divergenze di fino, come quelle relative alle altezze dei giganti e di Lucifero – per Vellutello maggiori rispetto a quanto ipotizzato da Manetti –,³⁶ ma sarà più utile soffermarsi su un altro punto, che sopra tutti parrebbe separare irrimediabilmente le due ricostruzioni, ovvero quello della forma della buca infernale e delle sue dimensioni: pur condividendo il dato del raggio terrestre – 3245 5/11 di miglia, inferito dal *Convivio* (IV vii 7), che dà indicazioni sul diametro –,³⁷ infatti, i due immaginano strutture diverse, conica per Manetti, con i primi sette cerchi (dai limbicoli ai violenti) fra loro equidistanti (ogni 405 15/22) e gli ultimi due dissimili (730 5/22 e 81 3/22), a coprire l'intero raggio del pianeta,³⁸ imbutiforme per Vellutello, con i peccatori fino agli eretici separati da balzi di uguale profondità (14 miglia) e violenti e frodolenti staccati dai cerchi superiori attraverso pozzi cilindrici rispettivamente di 70 e 140 miglia, il tutto coperto, in sommità, da una immensa calotta lontana dall'Antinferno circa 2950 miglia.³⁹

A considerare tale iato, si potrebbe pensare che i due studiosi abbiano affrontato in maniera del tutto indipendente l'argomento e che esiti così dissimili derivino da diverse capacità di lettura del testo dantesco. Queste differenti sensibilità ermeneutiche sono lampanti e determinano modelli variamente opinabili – rispetto al matematico Manetti, il letterato Vellutello è molto più acuto nell'analisi e abbondante nel riportare passi del poeta a sostegno delle sue tesi –, eppure dietro ai loro ragionamenti si nascondono principi di metodo ed espositivi a tratti identici.

Entrambi presentano i propri lavori come necessari a correggere quelli dei predecessori – Manetti-Benivieni il Landino e Vellutello il Manetti –⁴⁰ sostenendo concordemente che il tema topografico richiede, accanto a un'ottima conoscenza di tutte le opere di Dante (non solo la *Commedia*), un nutrito insieme di rudimenti scientifici:

³⁶ Secondo Manetti i giganti e Lucifero misurano rispettivamente 44 e 1936 braccia, approssimabili a 2000. Cf. Hieronymo Benivieni, *Dialogo di Antonio Manetti* (Zingarelli): 70-71; per Alessandro Vellutello, *La nova esposizione* (Pirovano): I, 168-74 sono invece di 54 e 2916 braccia, arrotondabili a 3000.

³⁷ Cf. Hieronymo Benivieni, *Dialogo di Antonio Manetti* (Zingarelli): 52-5, e Alessandro Vellutello, *La nova esposizione* (Pirovano): I, 147 s.

³⁸ Benivieni, *Dialogo di Antonio Manetti* (Zingarelli): 55 s.

³⁹ Alessandro Vellutello, *La nova esposizione* (Pirovano): I, 182-87.

⁴⁰ Cf. Benivieni, *Dialogo di Antonio Manetti* (Zingarelli): 35 s., e Alessandro Vellutello, *La nova esposizione* (Pirovano): I, 145 s.

MANETTI

Noi habiamo per insino a qui decto che a volere intendere bene questo sito et fabrica de lo inferno è necessario havere molto familiare il texto etiam di tutte a tre le cantiche, et che bisogna darvisi tutto, et havere qualche poco di notitia di Geometria, di Aritmetica, di Astrologia et di Cosmographia, oltre allo havere un poco di disegno, et sapere adoperare la sexte et el regolo, che non se ne era decto cosa alcuna.⁴¹

VELLUTELLO

Ma perché la cosa non è da tutti, rispetto ad alcune parti molto necessarie a chi la desidera perfettamente intendere, però si dichiarano ad il lettore, a ciò che trovandosi di quelle ignudo non s'affatichi invano, e le parti son queste, che bisogna aver d'astrologia, di cosmografia, d'arismetica, e di geometria i principi almeno, e oltre di questo, il testo de la prima cantica molto familiare, con l'animo libero da tutte l'altre occupazioni e intento a questa sola.⁴²

Le competenze tecniche necessarie, poi, vanno commisurate al sapere di Dante. Acquisizioni recenti – si pensi alle scoperte geografiche e alla discussione delle dimensioni della Terra che ne deriva – vanno ignorate, perché la verità che si intende perseguire non è quella assoluta, ma quella stabilita dall'autore secondo i limiti del proprio tempo:

MANETTI

Ma a quello che noi andiamo cercando [s*vil.* la misura del raggio terrestre], egli è più necessario che el vero, se el vero fussi altrimenti, sapere come l'auctore lo credecite lui.⁴³

VELLUTELLO

Ora la circonferenzia di questo globo, benché da diversi cosmografi diversamente sia stata misurata, nondimeno, a noi ne basta saper l'opinione che n'ebbe 'l poeta stesso, il qual nel suo *Convivio* pone che giri 20400 miglia italice, e con lui s'accorda Andalò Negro genovese ottimo astrologo e cosmografo.⁴⁴

L'autorità massima è insomma costituita dal verbo dantesco. Abbandonando la prospettiva mistico-allegorica propria dei predecessori – Landino in specie –, Benivieni-Manetti e Vellutello affermano in egual modo di conformarsi in tutto al dettato del poeta, ritenendo che i dati spaziali da lui forniti sono ricercatamente pochi, ma sufficienti, sulla base di principi analogici, a ricostruire l'intera architettura infernale. Così, ad esempio, le misure della più «picciola spera» dell'ultimo cerchio (*If*, XXXIV

⁴¹ Benivieni, *Dialogo di Antonio Manetti* (Zingarelli): 39.

⁴² Alessandro Vellutello, *La nova esposizione* (Pirovano): I, 146.

⁴³ Benivieni, *Dialogo di Antonio Manetti* (Zingarelli): 54.

⁴⁴ Alessandro Vellutello, *La nova esposizione* (Pirovano): I, 147. Cf. anche *ibi*: 191 s.

116) servono a desumere sia quelle del cerchio medesimo nella sua interezza, sia il proporzionale ampliarsi dei superiori:

MANETTI

Hora, non dando lo Auctore altra notizia, per la quale noi possiamo comprendere la grandezza et grossezza delle altre tre maggiori [*scil.* spere], mi pare che noi possiamo ragionevolmente concludere che la grossezza di ciascuna dalla sua superficie alla superficie di quella che la inchiude, sia della medesima qualità che la grossezza della minore, cioè è braccia cinquecento [...].⁴⁵

VELLUTELLO

[...] ed è ancora, come vedremo, quasi un modello di questo primo e minor cerchio, e questo quasi un modello d'ognuno de' superiori e maggior cerchi, e specialmente di quei che sono fuori de la città di Dite.⁴⁶

Considerata la rilevanza di queste prospettive teoriche comuni, come spiegare le significative differenze che nei fatti emergono fra i dialoghi di Manetti e il modello vellutelliano? Occorre tenere in considerazione alcuni elementi esterni, che hanno a che fare con la tempra personale del più tardo fra i due dantisti, Vellutello, e del suo ambiente di appartenenza. Entrambi gli studiosi ritengono, col loro lavoro, di aver compiuto un servizio di verità, Manetti per aver riportato l'attenzione sulla questione dopo due secoli di ignoranza sul tema;⁴⁷ Vellutello, per aver corretto l'andamento del dibattito quattrocentesco con una maggiore aderenza al dettato testuale del poema. Il lucchese, però, dispone di alcune qualità che potrebbero rendere le sue conclusioni più fortunate. Si tratta di un intellettuale "eretico", che ha fatto della presa di posizione eterodossa la marca distintiva del suo modo di trattare i grandi autori volgari cui ebbe a dedicarsi. Vellutello desiderò distinguersi sempre: commentando Petrarca ne riordinò in maniera inedita i componimenti;⁴⁸ affrontando Dante definì programmaticamente la propria esposizione come «nova», per sottrarla al magistero landiniano. Era naturale che anche la trattazione sulla topografia dovesse essere condotta all'insegna dell'originalità, specie

⁴⁵ Benivieni, *Dialogo di Antonio Manetti* (Zingarelli): 78.

⁴⁶ Alessandro Vellutello, *La nova esposizione* (Pirovano): I, 177.

⁴⁷ Cf. Benivieni, *Dialogo di Antonio Manetti* (Zingarelli): 32, 38, 40 e 111.

⁴⁸ Cf. Alessandro Vellutello, *Commento* (Stroppa): 14-23.

se l'azzardo poteva garantire al suo autore una certa rivalsa sul consolidato dantismo fiorentino.⁴⁹

La scommessa fu tuttavia persa e solo per l'esperimento petrarchesco Vellutello riuscì a guadagnarsi una certa nomea; la ricostruzione della buca infernale, infatti, fu in séguito ampiamente criticata, insieme con l'intero commento alla *Commedia*.

Che il modello manettiano sopravvivesse al tentativo di spodestamento messo in atto da Vellutello, malgrado la sua trattazione più organica e ampia di quella dei due dialoghi postumi, è spiegabile, prima che per ragioni di contenuto, per gli scudi campanilisticamente levati a difesa del fiorentino nel periodo successivo.

Mentre Vellutello attendeva alla preparazione della sua crociata, nella città del giglio la questione della topografia infernale aveva abbandonato gli spazi circoscritti dei dialoghi del Benivieni, per diventare materia viva presso la neonata Accademia Fiorentina, sorta nel 1541 dalla promozione dell'Accademia degli Umidi (1540) a istituto di riferimento per la politica culturale medicea.⁵⁰ Pierfrancesco Giambullari (1495-1555),⁵¹ uno dei membri fondatori di quel consesso, dedicò proprio al duca Cosimo il *De 'l sito, forma et misure dello Inferno di Dante*.⁵² Il suo statuto – è la più antica trattazione d'autore sulla struttura del primo regno oltremondano a essere separata dal commento integrale al poema – avrebbe potuto farne lo strumento perfetto per il contrasto a Vellutello, non fosse che il libro uscì nello stesso 1544 in cui il lucchese aveva dato alle stampe la sua *Nova espositione*.

Se il volume del Giambullari resta dunque escluso dai contrasti che si sarebbero sviluppati negli anni successivi (e quindi anche dalle forzature che ne derivarono), rammentarne le caratteristiche è utile per valutare fino a che punto gli studi danteschi si fossero spinti nel Cinquecento e come, paradossalmente, fornire una spiegazione puntuale della *Commedia* non fosse più l'intento principale dei suoi cultori.

Come Vellutello, anche Giambullari è obbligato a partire, nel proprio volume, dalla lezione di Manetti, ma a differenza dell'altro esegeta, egli

⁴⁹ Sulla conformazione delle teorie vellutelliane per la vanità di dire qualcosa di nuovo, cf. il parere di Barbi 1890: 140. Per l'antifiorentinismo di Vellutello e le conseguenze sulla costituzione delle sue teorie topografiche, cf. Foà 2000: 189.

⁵⁰ Sull'argomento cf. almeno Plaisance 2004, e i saggi raccolti in Mazzacurati 2007.

⁵¹ Cf. DBI: s. v. *Giambullari, Pierfrancesco*; CCD: s. v. *Pierfrancesco Giambullari* e bibliografia progressiva ivi indicata.

⁵² Pier Francesco Giambullari, *De 'l sito*.

non coglie nel predecessore fiorentino vizi metodologici imperdonabili, riconducendo anzi i suoi difetti di sostanza alla morte che impedì il perfezionamento delle sue riflessioni. Le critiche di Giambullari sono per questo sotto traccia e garbatamente velate,⁵³ mentre l'obiettivo primario resta quello di recare un «comune beneficio»⁵⁴ a tutti gli studiosi del poeta. In linea con questa pacatezza espositiva, anche gli elementi di novità rispetto alla tradizione precedente sono presentati senza particolari sensazionalismi. Se ciò è naturale per questioni minime, come quella della visibilità e delle fonti di luce nell'Inferno,⁵⁵ o della discesa da fra un cerchio e l'altro tramite scale,⁵⁶ più significativo è che Giambullari non si riservi lodi particolari per ipotesi di sostanza, come quando propone – contro Manetti – di aumentare la profondità del burrato di Gerione a discapito di quella del pozzo dei giganti,⁵⁷ oppure sostiene che la «natural burella» abbia stesse dimensioni e conformazione (conica) della buca infernale.⁵⁸

⁵³ Mentre Manetti colloca la «selva oscura» nei pressi di Napoli e la porta dell'Inferno dopo il superamento di un dislivello (cf. Benivieni, *Dialogo di Antonio Manetti* [Zingarelli]: 48, 75 s.), Pier Francesco Giambullari, *De 'l sito*: 29 pone l'inizio del viaggio a Firenze, criticando solo implicitamente il predecessore per l'ipotesi di una seconda altura oltre il «diletto monte». Il disappunto verso il conterraneo è egualmente solo accennato a proposito della collocazione dei superbi e degli invidiosi, che per Giambullari non hanno un cerchio dedicato, ma sono distribuiti fra le varie partizioni infernali interne alla città di Dite (*ibi*: 61-3). Altre volte, invece, il nome di Manetti è esplicitato accanto a una presa di distanze, ma solo se una sua ipotesi non è del tutto da cassare, perciò comunque accettabile in parte, come a proposito del cammino compiuto da Dante e Virgilio verso destra, che Giambullari corregge, individuando alcune svolte a sinistra (*ibi*: 53 s.).

⁵⁴ *Ibi*: 153.

⁵⁵ *Ibi*: 63.

⁵⁶ *Ibi*: 44-6, dove le scale sono immaginate come sentieri di montagna che, a lato di un precipizio, seguono la curvatura del balzo fra due cerchi. Una rappresentazione di tali camminamenti è data nelle immagini *ibi*: 59 e 76.

⁵⁷ *Ibi*: 81-90. Si tratta della novità strutturale più significativa del modello giambullariano. Secondo l'autore, l'ampiezza e la profondità relativa degli ultimi due cerchi non segue gli stessi principi di proporzionalità dei precedenti, perché se ciò fosse, i due più vicini al centro verrebbero a trovarsi sullo stesso piano. Distanziandoli attraverso un allungamento del burrato (profondo 810 miglia e con le pareti convergenti, a tronco di cono), invece, Giambullari risolve anche il problema dell'altezza del pozzo dei giganti: diminuita a favore di quella del burrato, infatti, essa rende più verosimile il particolare narrativo di Anteo che depona ai propri piedi Dante e Virgilio, tenendoli in mano e piegandosi verso il basso.

⁵⁸ *Ibi*: 6-8, 16-8, 149-51.

Il tono dimesso e l'inserimento silenzioso di alcune questioni strutturalmente importanti non sono conseguenza della personalità dell'autore come singolo, ma esprimono il livello di libertà interpretativa che, più in generale, gli studiosi di Dante hanno raggiunto in quest'epoca. A Giambullari non è necessario esaltare la novità di certe sue posizioni, perché è il dibattito tutto a essersi spostato verso una maggiore elasticità nei riguardi dell'universo dantesco. Al pari di Manetti e Vellutello anche Giambullari riconosce l'importanza del testo della *Commedia* come guida per ogni riflessione topografica – fa del viaggio di Dante la struttura in cui inserire le sue riflessioni –, ma al tempo stesso, a differenza dei suoi predecessori, può permettersi di sostenere che il valore più alto non è costituito dalla verità descritta dal poeta, ma da quella scientifica. Non deve dunque destare stupore che lo studioso dichiari senza mezzi termini l'insostenibilità fisica del modello spaziale dell'Inferno: «Ma prima che io a questo discenda, non sarà punto fuori di proposito, ragionare et discorrere alquanto, come s'intenda questo Inferno: il quale non è dubbio che quanto al tutto, et quanto ad alcuna delle sue parti, *non può stare materiale et essenzialmente*». ⁵⁹ Dante era certo consapevole di tali limiti, ma strutturò la buca infernale con licenza poetica, perché il suo modello fosse in linea con l'insegnamento morale della Chiesa e con i precedenti letterari di Omero e Virgilio. Fino al settimo cerchio si comportò così da fisico, proponendo una struttura staticamente accettabile, mentre da Malebolge in giù, come matematico e metafisico, immaginò spazi cui poté garantire una certa verosimiglianza solo grazie al suo estro poetico. Con questi presupposti lo sguardo di Giambullari è quello degli accademici suoi pari, che nella materia dantesca non vedono più un testo letterario da spiegare entro i limiti delle intenzioni dell'autore, ma un pretesto per riflessioni erudite, per divagazioni sul tema, in cui pochi versi sono spesso sufficienti per intavolare ragionamenti all'altro alla lettera del poeta. Ecco perché la forma prediletta per le attività d'Accademia non è più quella dei commenti integrali, ma la lezione, in cui l'esercizio su brevi passi poetici rende più efficace l'approfondimento dotto su un singolo tema. ⁶⁰ Nel trattato giambullariano la base di partenza è più ampia – tutta la prima cantica –, ma valgono gli stessi presupposti: alle descrizioni topo e cronografiche del viaggio dantesco si alternano digressioni teoriche – come

⁵⁹ *Ibi*: 6.

⁶⁰ Per avere contezza della varietà d'interessi coltivati dall'Accademia Fiorentina può essere utile l'elenco delle letture dantesche contenuto in Barbi 1890: 216-35.

quella sulle diverse modalità di calcolo temporale –,⁶¹ cui l'autore medesimo cerca talora, addirittura, di porre qualche limite.⁶²

Che Giambullari abbia il merito di aver aperto a una lettura di Dante più libera – benché non meno rigorosa, nei presupposti – e scientificamente vocata è evidente sia sul piano delle autorità prescelte per sostenere le proprie interpretazioni, sia su quello espositivo. Nel primo ambito è interessante che, accanto alle parole del poeta, per argomentare le proprie ipotesi di misurazione, il fiorentino domandi apertamente la questione all'*expertise* di un architetto militare come Giovanni Camerini (?-1570);⁶³ nel secondo è significativo cogliere fra le pagine del libro l'abbondanza non solo di illustrazioni di marca manettiana, ma – sempre per riassumere visualmente le questioni affrontate – anche di schemi geometrici a sostegno dei calcoli esposti,⁶⁴ di tabelle di compendio sulle misure delle singole partizioni infernali⁶⁵ e, non ultimo, di un approfondito indice degli argomenti notevoli.⁶⁶

Per via della sua collocazione cronologica – anteriore all'uscita dell'esposizione di Vellutello – il trattato di Giambullari esprime il nuovo modo accademico di trattare Dante e la questione topografica senza partire i difetti che avrebbero viziato gli sviluppi successivi del dibattito.

Che venga meno l'interesse per l'intenzione dell'autore e la sua opera si trasformi in miniera da cui estrarre gemme d'enciclopedismo scien-

⁶¹ Pier Francesco Giambullari, *De 'l sito*: 49-53.

⁶² Ad esempio, a margine di un cenno di Dante alla costellazione dei Pesci (*If*, XI 113), rimandando a trattazioni più approfondite in altra sede, Pier Francesco Giambullari, *De 'l sito*: 64 dichiara: «Non accade per al presente che io mi distenda ne' dodici segni Celesti, ne anche nella positura et spartimento de' Venti: o nello oriuolo che nel Cielo si vede la notte: cose che largamente (piacendo a Dio) si troveranno tutte ne' nostri scritti sopra la *Comedia* di questo poeta».

⁶³ Cf. *DBI*: s. v. *Camerini, Giovanni*.

⁶⁴ Pier Francesco Giambullari, *De 'l sito*: 16, 40, 77, 130. Interessanti anche, *ivi*: 18 e 79 due prospetti in pianta in cui – rispettivamente – allo spaccato del pianeta e al prospetto in pianta dei primi sette cerchi è sovrapposta una carta geografica dei luoghi corrispondenti in superficie. Fra questi anche zone geografiche di più recente frequentazione o di collocazione ancora incerta, come Taprobane, Giava Minore, Ceylon. Cf. anche p. 146, in cui, a proposito delle zone abitate della Terra, Giambullari afferma: «Dove [*scil.* nell'emisfero boreale] ordinariamente abitarono, et abitano ancora oggi le genti cognite. Il che detto sia per quelli che non sapessero che ne' tempi di Dante non ci era ancora la cognizione che tutta la Terra fosse abitabile come apertamente si sa oggi per ragione et per esperienza».

⁶⁵ *Ibi*: 80, 111, 143.

⁶⁶ *Ibi*, al fondo del volume, senza indicazioni di pagina.

tifico non costituisce, in sé, un problema. Tuttavia, tale scollamento dal testo e dal suo messaggio originario determina il rischio che alcuni studiosi, specie per certe sollecitazioni esterne, forniscano letture viziate e prive di elementi di novità. Quando col commento vellutelliano furono diffuse le critiche contro il modello dell'Inferno di Manetti, ad esempio, l'imperativo morale di difenderlo e con lui riabilitare il buon nome fiorentino fu tale che, normalmente, chi in seno all'Accademia si occupò della questione si curò più di rilevare le pecche del lucchese che di far avanzare il dibattito alla ricerca della verità. Prima di arrivare a un definitivo riscatto del campione cittadino, però, sarebbero occorsi almeno quarant'anni.

All'inizio, a ridosso dell'uscita della *Nova esposizione*, si sentì probabilmente l'urgenza di combattere una vera e propria crociata anti-vellutelliana. Diversamente non si spiegherebbe come mai nel 1546 Benedetto Varchi (1503-1565) potesse descrivere, in una lezione dedicata alla pittura e alla scultura, l'avanzamento di certi studi di Luca Martini (1507-1561) volti a rilevare e correggere gli abbagli di chi prima di allora aveva discettato sulla «grandezza» e «positura» dell'Inferno.⁶⁷ Per lo stesso nobile fine avrebbe dovuto mettere in campo le proprie doti lo scultore Francesco da Sangallo, membro dell'Accademia, invitato dal poeta medico Alfonso de' Pazzi in una pressoché ignota sonettessa a dimostrare che prima di lui, sul tema, «non s'era veduto se non imperfetto».⁶⁸ Il nome di Vellutello quale idolo polemico non è esplicitato, ma che questa iniziativa e le precedenti avessero a che vedere con la diatriba nei suoi riguardi è

⁶⁷ Benedetto Varchi, *Lezzioni*: 223. Dell'impegno dei due fiorentini sul fronte topografico rende conto anche un'anonima biografia del Varchi, in cui si ricorda che: «In questi tempi succeduta la guerra di Siena [...] fra gli studi suoi [*scil.* Varchi] faticò molto insieme con Luca Martini, che andò da lui per questo, in ricercare le vere misure dell'Inferno di Dante, così confuse da quel verso: "E più d'un terzo di traverso non ci ha"; al quale effetto fabbricò Luca certo modello del sito, e Benedetto stese il libro delle Proporzioni e Proporzionalità diritto a lui» (Benedetto Varchi, *Lezzioni* [Aiazzi-Arbib]: I, xxvi).

⁶⁸ Si tratta del v. 6 della lirica *Se voi farete, San Gballo, di Dante*. Risalente al 1545-1547, il testo è citato qui dall'edizione che, sulla base del ms. Capponi 134 (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale), ne fornisce Gamberini 2017: 181. Nello stesso articolo (*ibi*: 183-85), l'autrice ipotizza che con la sua poesia il Pazzi chiedesse al Sangallo di chiarire la questione topografica con dei disegni o con un modello tridimensionale, più che attraverso una lezione, spinto forse dall'efficacia delle sue prove illustrative, riscontrabili ad esempio nel già citato Dante Vallicelliano (cf. *supra*, n. 23), ove Francesco aveva aggiunto i propri schizzi a quelli del padre Giuliano.

praticamente certo. Resta tuttavia indicativo che tali esperienze siano note solo per via indiretta, come se l'Accademia avesse intuito l'importanza della partita, senza arrivare però a selezionare un campione capace di vittoria e, dunque, degno di ricordo.

È d'altro canto interessante rilevare, quasi tre decenni più tardi (1572), che un nuovo contributo topografico riconducibile all'istituto fiorentino sia stato invece deliberatamente posto in ombra dall'Accademia medesima. Non si trattava di un testo esclusivamente dedicato al tema, ma di un'esposizione dell'*Inferno*, il *Discorso sopra la prima cantica*⁶⁹ del misterioso Vincenzo Buonanni.⁷⁰ Le riserve espresse sull'opera da un collega accademico del rango di Antonfrancesco Grazzini condannarono il progetto a una rapida interruzione:⁷¹ il libro sulla prima cantica non ebbe fortuna e lavori consimili – commenti troppo sofisticati, di stampo umanistico –, pur prospettati per le altre due, non furono mai realizzati. Tale fallimento complessivo non legittima a derubricare l'oblio sulle parti dedicate alla struttura dell'*Inferno* a una mera conseguenza indiretta. Se anche il volume avesse ricevuto un'accoglienza diversa, quanto sostenuto da Buonanni non sarebbe stato in effetti allineato con le antiche esigenze dell'Accademia a favore della lezione di Manetti.

Il suo contributo manca anzitutto di organicità, essendo la questione trattata per frammenti a lato degli ultimi canti infernali (specie il XXXI e il XXXIV) e solo per alcuni particolari, al punto che anche tentando una raccolta dei dati sparsi, non si riesce a ricostruire una visione d'insieme. Sollecitato dai riferimenti a termini di paragone misurabili – i frisoni, i palmi e le alle –⁷² Buonanni si sofferma ad esempio, con una certa precisione, sulle dimensioni dei giganti (46 braccia), su quelle di Lucifero (266 braccia);⁷³ in altri casi, le distanze sono calcolate solo parzialmente, come accade per il pozzo dei giganti, di cui si può intuire solo l'altezza (23 braccia),⁷⁴ ma non l'ampiezza, perché uno dei suoi abitanti, Briareo, è «smisurato», stando all'indubitabile autorità di Virgilio, che lo volle sproporzionato e «centumgeminus» (*Aen.*, VI 287).⁷⁵ Su tutto, però, a impedire

⁶⁹ Vincenzo Buonanni, *Discorso*. Oggi Vincenzo Buonanni, *Discorso* (Pavarini).

⁷⁰ Cf. *ED*: s. v. *Buonanni, Vincenzo*; *DBI*: s. v. *Buonanni, Vincenzo*; *CCD*: s. v. *Vincenzo Buonanni*.

⁷¹ Cf. Barbi 1890: 212-15.

⁷² Cf. *Ij*, XXXI 64-66 e 113, e Vincenzo Buonanni, *Discorso* (Pavarini): 415-17.

⁷³ *Ibi*: 462 s.

⁷⁴ *Ibi*: 417.

⁷⁵ *Ibi*: 460.

approfondimenti significativi e ordinati sulla materia topografica è l'idea di una netta distinzione fra verità e invenzione poetica, che dissuade il fiorentino dal dedicarsi a questioni tanto raffinate, quanto opinabili. Così, rinunciando a problemi geometro-matematici di sorta, preferisce accontentarsi di spiegare perché l'Inferno avesse assunto una conformazione larga nella sommità e stretta al fondo e per farlo usa l'immagine chiara di una cipolla la cui rottura superficiale, per essere trasmessa fino agli strati più interni, deve essere progressivamente allargata:

Agguagliate la terra a un pome o sì veramente a un frutto come alla cipolla, e vedete ch'ella ha in sé ed è composta di corpi circolari come la terra, perché essendo la cipolla frutto e però creatura della terra, certo è che ogni cosa creata ritiene la somiglianza del creante e che però si può fare questa similitudine. Aprite questo pome egualmente, cioè in proporzione l'uno scoglio sferico a l'altro, come dire il primo di dentro e del mezzo si apre una spanna: se però il di dentro patisce e vuole l'apertura d'una spanna, l'altro scoglio che cigne questo primo patirà e vorrà apertura maggiore, come a dire d'una spanna e mezzo, tanto che arrivando alla strema e ultima scorza e scoglio, l'apertura fatta in proporzione sarà nove o dieci volte e parti maggiore: e tutto secondo la quantità e numero delli scogli e scorze sommerà, cioè se quindici o venti scogli, tanto più riuscirà l'apertura di fuori che la di dentro.⁷⁶

A Buonanni interessa la chiarezza del concetto e le misure, indicative e oscillanti, gli servono solo per evitare l'assoluta astrazione. Che il fiorentino manchi di precisione, poi, non è per scarsa sensibilità al tema, bensì per rigida obbedienza all'incompletezza che caratterizza, volutamente, la costruzione dantesca. A palesarne lo *status* di sola invenzione letteraria sono i pochi dati numerici esplicitamente forniti dal poeta: con una progressione per raddoppiamento di circonferenza come quella lasciata intendere fra le ultime due bolge (*If*, XXIX 9 e XXX 86) si supererebbero le dimensioni reali della Terra prima di arrivare alla superficie della buca. Se dunque Dante pensa apertamente a una Terra «immaginata» è inutile sforzarsi ad «abbacare» cercando «ora un numero ora un altro». ⁷⁷ La distanza da Manetti è insomma abissale. Anzi, non si può nemmeno escludere, nell'epilogo del *Discorso*, una sorta di critica *mise en abyme* del secondo dialogo del Benivieni: là, come visto, il seguace dell'architetto fiorentino aveva sfruttato le idee ereditate dal maestro per realizzare dei disegni dell'Inferno; qui, Buonanni sostiene di aver immaginato, su sollecitazione

⁷⁶ *Ibi*: 458-59.

⁷⁷ *Ibi*: 466.

dell'accademico Piero Migliorotti quali figure sarebbero risultate di una qualche utilità, ma dei previsti schemi chiarificatori non resta nel discorso che un generalissimo prospetto del sito dell'Inferno con coordinate minime sulla posizione di Gerusalemme e del Purgatorio (fig. 12).

Che la scelta di Buonanni risultasse o no provocatoria rispetto all'insegnamento di Manetti, fu per la raffinatezza del suo sguardo erudita che egli si tenne fuori dal dibattito topografico e non condivise la necessità di mettere a tacere, *post mortem*, Vellutello: perché inventati, i suoi calcoli come quelli di chiunque altro non erano degni di contestazione, a prescindere dalla politica dell'Accademia. Quest'ultima, d'altro canto non dimenticò mai il torto del lucchese, arrivando infine, negli ultimi anni del secolo, ad affidare la questione al giovane Galileo Galilei (1564-1642), fra il 1587 e il 1588, durante il consolato di Baccio Valori.⁷⁸ Ciò che serviva, in effetti, non era un'analisi ancora più attenta del testo dantesco – il caso di Buonanni aveva dimostrato che troppo acume imponeva un abbandono del tema –, ma una buona dose di pragmatismo da usare non a favore di Dante, ma per accontentare i suoi cultori fiorentini.

I rapporti fra il matematico pisano e l'Accademia sono poco chiari, né si sa con certezza perché un incarico così significativo fosse assegnato proprio a lui. Forse dovette giocare in suo favore un'amicizia nei confronti del più anziano Jacopo Mazzoni (1548-1598), che avrebbe così beneficiato l'istituto fiorentino cui apparteneva e, al contempo, garantito al discepolo un'occasione per mostrare pubblicamente le proprie doti, dopo la mancata laurea in medicina.⁷⁹

Come che sia andata, resta che le due lezioni galileiane rappresentano – paradossalmente, visto l'autore – un momento di stasi nel dibattito

⁷⁸ L'edizione più recente del testo è Galileo Galilei, *Due lezioni* (Pratesi). Per un quadro generale sull'opera, cf. Cottignoli 2002; sulla sua storia compositiva ed editoriale cf. i cenni contenuti in Motolese 2003: 81-3.

⁷⁹ Prima della riscoperta ottocentesca delle carte recanti le due lezioni galileiane, il rapporto fra lo studioso e l'Accademia era testimoniato solamente da un appunto settecentesco in Filippo Valori, *Termini*: 12 s.: «Con la medesima riputazione Galileo Galilei, ancor egli de' nostri, legge ora in Padova, come assai giovane cominciò a farsi conoscere in Pisa buon lettore, e in Firenze nell'Accademia Grande tolse a difendere Antonio Manetti, ne' suoi tempi tenuto valentuomo nella detta professione, sopra il sito e misure dell'Inferno di Dante, materia che ha dato che fare a' dotti; fra' quali il Vellutello sopra il medesimo poeta, per correggere il Manetti diede occasione al Galileo di salvare con buone ragioni il nostro Fiorentino e ribattere i motivi del nobil Lucchese, col disegno in mano e distinzione d'ogni debita misura». Cf. Cottignoli 2002: 84, e Motolese 2003: 79-81.

topografico; e ciò proprio a motivo della natura difensiva e anti-velluteliana con cui lo studioso fu invitato a tenerle. Diversamente detto, ciò che si legge nel loro testo e che per certi versi potrebbe sembrare prodotto di un Galilei ancora giovane e poco originale, è in realtà frutto di un condizionamento esterno.

Benché solo ventiquattrenne e ancora vergine degli studi che avrebbe compiuto negli anni successivi, Galilei non può evitare, anche a margine di Dante, di assumere alcuni atteggiamenti poi propri del venturo metodo scientifico, ma è interessante notare come essi non vengano sfruttati al massimo e che il limite loro imposto sia proprio determinato dall'intento di riabilitare Manetti e le sue conclusioni. I segnali di modernità sono molti: Galilei si mostra particolarmente sensibile alla precisione terminologica, giustificando in partenza la necessità di ricorrere a tecnicismi d'ascendenza greca e latina,⁸⁰ o soffermandosi sui significati specifici da attribuire a etichette come *grado*, *cerchio*, *gironi*;⁸¹ rimanda poi a disegni⁸² e schemi come supporti per i ragionamenti esposti, avendone a pieno compresa la natura compendiarica e utile a uno stile espositivo asciutto. L'essenzialità del dettato è in effetti la cifra distintiva delle sue lezioni, in cui i calcoli rapidi e limpidi si alternano a spiegazioni brevi e puntuali.

Proprio il carattere moderno di tali presupposti mette in luce, per contrasto, i limiti dell'esposizione galileiana. Anzi, si può pensare che l'autore approfitti della concisione matematizzante anche come uno strumento per snellire il dibattito, disattivandone le criticità e arrivando a

⁸⁰ Cf. Galileo Galilei, *Due lezioni* (Pratesi): 20: «Ma prima che più avanti passiamo, non sia grave alle vostre purgate orecchie, assuefatte a sentir sempre risonar questo luogo di quelle scelte et ornate parole che la pura lingua toscana ne porge, perdonarci se tal ora si sentiranno offese da qualche voce o termine proprio dell'arte di cui ci serviremo, tratto o dalla greca o da la latina lingua, poi che a così fare la materia di cui parleremo ci costringe».

⁸¹ *Ibi*: 26 s.: «E qui è da avvertire che noi non intendiamo per gradi quelli che da Dante sono chiamati cerchi, perché noi ponghiamo i gradi esser distinti tra loro per maggiore o minor lontananza dal centro, il che non sempre accade ne' cerchi, atteso che nel quinto grado ponga il Poeta al medesimo piano dui cerchi. [...] e qui possiamo notare la differenza che pone Dante tra cerchio e gironi, essendo i gironi parti di cerchi».

⁸² Le carte che trasmettono le lezioni sono prive di disegni, ma che all'atto della spiegazione Galilei si servisse di illustrazioni è innegabile per via di alcuni rinvii espliciti nel testo (cf. ad es. *ibi*: 20: «oggi qui venuti siamo a tentare se la viva voce accompagnando il disegno [...]»). L'importanza della componente grafica fu tale che, per l'occasione, l'Accademia fece addirittura stampare alcune tavole – oggi non conservate – ma attribuibili al Cigoli (Lodovico Cardi, 1559-1613) e al pittore fiammingo Giovanni Stradano (Jan van der Straet, 1523-1605): sul punto cf. Brunner 1994: 126-29.

concentrare in pochi capisaldi la lezione manettiana, per renderla inattaccabile.

La strategia è efficace. Nella prima lezione Galilei si limita a riordinare quanto nei dialoghi del fiorentino era esposto in maniera irregolare. Così non un dato differisce da quelli del predecessore per quanto riguarda profondità, distanze reciproche fra i cerchi, loro circonferenze e ampiezza dei camminamenti. Tale risistemazione è senz'altro utile, ma la sua messa in atto è contemporanea a un *repulisti* di questioni minime e potenzialmente dubbie – come quella relativa all'inutilizzabilità delle misure in alle e palmi espresse da Dante a proposito dei giganti –⁸³ oppure sostanziali: di un certo rilievo, ad esempio, la scelta di non modificare la distanza fra gli ultimi due cerchi, malgrado le considerazioni espresse dal Giambullari, come sopra visto, sull'impossibilità, per Anteo, alto 44 braccia, di posare Dante e Virgilio sul fondo di un pozzo di 81 $\frac{3}{22}$ miglia.

Rese cristalline le teorie di Manetti a forza di rassettature ed epurazioni, Galilei passa nella seconda lezione a considerare i contributi di Vellutello e a decostruirli. I presupposti teorici sembrano positivi, perché il pisano comincia con un'analisi puntuale delle analogie e differenze fra i due predecessori, ma nella prassi non c'è margine di accoglimento per le teorie di Vellutello. Che fra questi e Manetti vi siano alcune convergenze – sulla posizione dell'Inferno rispetto a Gerusalemme, sull'organizzazione complessiva in gradi e cerchi, sulle grandezze di Malebolge – non fa notizia, perché per tali particolari è il poeta medesimo a essere esplicito.⁸⁴ Quanto segue è un accumulo di sentenze fredde e inappellabili, con cui il troppo piccolo Inferno di Vellutello⁸⁵ è letteralmente fatto crollare, anzi, rovina da sé: le pareti del burrato, immaginate come parallele invece che convergenti verso il centro della Terra, non sono in grado infatti di sostenere i cerchi superiori e l'intera struttura risulta inver-

⁸³ Semplificando così Hieronymo Benivieni, *Dialogo di Antonio Manetti* (Zingarelli): 67-70, Galileo Galilei, *Due lezioni* (Pratesi): 37 s ricava l'altezza di Nembrot solo a partire dal paragone che Dante istituisce fra la testa del mostro e la Pigna di San Pietro. Unica aggiunta ivi è costituita dal rinvio generico ad Albrecht Dürer per il dato della proporzione 1:9 fra altezza della testa e altezza totale del corpo (prima traduzione italiana: Albrecht Dürer, *Della simmetria*).

⁸⁴ Galileo Galilei, *Due lezioni* (Pratesi): 45: «[...] e in tutto questo [Manetti e Vellutello] convengono, perché così essere dal Poeta stesso apertamente si cava».

⁸⁵ *Ibi*: 53: «Parimente, ancora par cosa incredibile l'Inferno dovere esser così piccolo che non sia quanto una delle trentamila parti della terra [...]».

simile, perché destinata al collasso.⁸⁶ Visto che l'Inferno non regge, è comprensibile che la lezione di Galilei si concluda poi nel giro di poche pagine: rispondere puntualmente a tutti gli spunti elaborati da Vellutello risulterebbe inutile e in contrasto con il principio di economia su cui il contributo per l'Accademia si imposta. Il lucchese ne esce ridotto a un nulla; se sul limitare ultimo del testo si passano in rassegna alcune questioni su cui il suo parere è riconosciuto come equiprobabile a quello di Manetti, è solo perché gli argomenti in analisi – si pensi a quello della direzione del cammino infernale, destra o sinistra – sono ritenuti «cosa molto leggiera»,⁸⁷ pertanto non tali da mettere in dubbio il magistero dell'architetto fiorentino.⁸⁸

La missione di Galilei è compiuta, anche se – a ben vedere – per realizzare l'intento, è stato necessario, paradossalmente, derogare ad alcuni costumi positivi propri del mondo accademico. Il pisano, infatti, come visto, non si è lasciato andare a elaborati sofismi e ha ripercorso le costruzioni vellutelliane solo col prevenuto intento di smontarle, cercando insomma non di ricostruire liberamente la verità, ma di confermare, per dogma quasi, quella condivisa e difesa dai committenti della lezione.

L'eruditismo accademico può dunque avere degli effetti negativi, se incrociato con campanilismi di sorta, ma sarebbe errato pensare che in seno all'istituto fiorentino non si andasse oltre a tali interessi mondani. È il caso di citare, a proposito del dibattito topografico, la posizione di Luigi Alamanni (1558-1603),⁸⁹ che contribuisce almeno in parte a equilibrare la situazione. Dei suoi interessi per il tema dello spazio infernale abbiamo un'importante traccia nel ms. Pal. 75 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, un codice in cui lo studioso mise insieme i propri appunti sull'argomento e disegni di varia mano – vi contribuì, ad esempio, Giovanni Stradano – relativi tanto all'Inferno, quanto agli altri due regni

⁸⁶ *Ibi*: 53 s.

⁸⁷ *Ibi*: 58. Fra i problemi non risolvibili univocamente Galilei ricorda anche quello del numero di ponti di Malebolge e quello della conformazione dei ghiacci del Cocito (associati per forma da Vellutello a una macina).

⁸⁸ Galilei ricorda raramente obiezioni altrui (mai sue) alla ricostruzione di Manetti. Ciò accade ad esempio per il problema dell'ampiezza della calotta che copre la buca infernale e della sua tenuta statica (*ibi*: 55 s.): i dubbi a riguardo sono fugati con calcoli puntuali, gli stessi necessari alla costruzione di una cupola come quella brunelleschiana. Cf. Fedi 2019.

⁸⁹ Cf. *DBI*: s. v. *Alamanni, Luigi*.

dell'aldilà.⁹⁰ Interessante, in particolare, per rendere conto della distanza rispetto agli altri accademici, quanto Alamanni dichiara fra le prime pagine a proposito delle ricostruzioni di Manetti e Vellutello:

Sono differenti o contrarij, ma con le parole del poeta forse pare che si possano quasi saluare l'uno e l'altro egualmente, poi che Dante parla sì poco di tali cose, sprezzando forse tali misure come cose da supporre, e non conuenienti a considerarsi sì minutamente da poeta che fosse occupato in concetti sì nobili, et allegorie sì profonde, quali erano le sue, ma da lasciarsi solo in maniera accennata, che solo da curiosi di esse si potessero inuestigare [...]»⁹¹

Concentrati in poche righe si hanno tutti gli elementi per riportare il dibattito a una conduzione sana, perché sulla base dell'autorità di Dante medesimo e del suo testo si ridimensionano tanto le differenze fra le ricostruzioni dei due intellettuali, quanto il dibattito nel suo complesso, ricondotto a passione per «curiosi», dopo aver assunto le forme di un terreno di guerra.

I propositi espressi dall'Alamanni non trovarono tuttavia realizzazione, senza che però ciò significasse un perpetrarsi del costume da lui stigmatizzato. Il vecchio e il nuovo corso degli studi sul tema furono infatti parimenti bloccati col principiare del Seicento.

⁹⁰ Sul codice, risalente alla seconda metà del secolo XVI, e sul suo approdo alla Laurenziana, cf. Lenzuni 1994.

⁹¹ Il passo è riportato tramite Brunner 1994: 128 che lo dichiara come genericamente ripreso dalla *Comparisonone delle misure dell'Inferno di Dante tra 'l Manetti, e 'l Vellutello* (Med. Pal. 75, cc. 7v-8v). Secondo Acidini Luchinat 1994 questo prospetto riassuntivo delle principali posizioni del dibattito topografico potrebbe essere stato confezionato dall'Alamanni a utilità dello Stradano.

4. LA PRESUNTA VACANZA BAROCCA: L'INFERNO IN ALCUNI INEDITI

Nei due secoli successivi alla schermaglia accademica appena descritta, l'interesse per l'Inferno e la sua geografia scemarono drasticamente. Presupposto necessario al mantenimento di un dibattito su un tema tanto particolare quanto peregrino era l'alta considerazione di cui il poeta poteva godere da parte di tutti i contendenti. Quando però fra gli studiosi iniziarono a diffondersi nei suoi riguardi anatemi di varia natura – Dante parve eretico rispetto a molte autorità, dalla Chiesa, all'Aristotele della *Poetica*, ai puristi della grammatica –, si impose una revisione di priorità. Se alcuni esperti del Sommo – perché comunque di suoi attenti cultori si trattava – stavano minacciando l'autorità di Dante come poeta e teologo, agli altri non rimaneva che dedicarsi alla difesa dello *status quo ante*, interrompendo al contempo il flusso di energie verso fronti meno utili alla causa, come appunto quello della misurazione dell'Inferno e dei suoi anditi.

Se è dunque ragionevole, in una fase tanto turbolenta e di sfortuna,¹ che il tema degli spazi oltremondani perdesse progressivamente il suo fascino, occorre non cedere alla tentazione di liquidare il fenomeno come una delle tante manifestazioni in cui si espresse – ma è vulgata da discutere – il cosiddetto «secolo senza Dante».² Ammesso infatti che la questione topografica attirò l'attenzione degli studiosi meno di quanto fosse accaduto in precedenza, è bene dare il giusto spazio a questi pochi, alle loro peculiarità e, soprattutto – tentando di superare una certa quiescenza che caratterizza le ricerche sull'esegesi secentesca di Dante –, verificare se non vi siano altri nomi da aggiungere alla schiera dei misuratori dell'al-dilà.

Costruire il proprio giudizio sulle opere a stampa (perché più facilmente accessibili) e non sfogliare direttamente il sommerso degli innumerevoli scritti danteschi che i codici offrono per questo periodo porta inevitabilmente a conclusioni parziali. Uno dei pochi commenti

¹ Per un quadro d'insieme, cf. Vallone 1981: I, 489-566. Tenta un ridimensionamento della vulgata della sfortuna secentesca di Dante Arnaudo 2013.

² Cf. Firpo 1969.

secenteschi alla *Commedia* a godere di un passaggio ai torchi – cui fu però emblematicamente promosso solo due secoli dopo la stesura – fu quello del fiorentino Lorenzo Magalotti (1637-1712).³ La biografia del suo autore farebbe sperare un approccio matematico e tecnico al problema della struttura infernale. Egli fu membro dell'Accademia del Cimento – l'istituto granducale che promuoveva e impiegava il metodo sperimentale galileiano –, scrisse libri come i *Saggi di naturali esperienze* (1667)⁴ o, postume, le *Lettere scientifiche* (1721),⁵ eppure nei cinque canti dell'*Inferno* che riuscì a commentare in giovinezza prima di lasciare inconcluso il progetto (1665-1666), accenna al tema topografico in un solo punto, a margine di *If*, II 142, invitando per l'interpretazione dell'aggettivo «alto» alla lettura dei dialoghi di Manetti. Il riconoscimento della loro insuperabilità in materia è esplicito, ma ha anche l'aria di un giudizio espresso senza particolari verifiche:

Spongono i commentatori *alto*, cioè profondo. Io però m'atterrei al parere del Manetti nella sua ingegnosa operetta circa il *sito, forma, e misura dell'Inferno di Dante*, dove intende *alto* nel suo proprio significato, cioè d'elevato e sublime; con ciò sia cosa che egli pone l'entrata dell'Inferno in sur un monte salvatico, per entro il cui seno vuol, ch' e' si comincia immediatamente a scendere.⁶ Ma di ciò non fia mio intendimento al presente di favellare, potendo ciascuno ed in ogn'altra particolarità del sito e della forma della stupenda architettura di questo Inferno assai ampiamente soddisfarsi con una breve lettura del sopra-mentovato autore.⁷

Esiti simili si registrano anche nel caso di un altro commento, quello del ferrarese Alfonso Gioia (?-1687),⁸ funzionario estense, matematico e ingegnere. Le sue disordinate e graficamente selvatiche note dantesche – tre autografi a penna mancanti ancora di un'edizione scientifica moderna –⁹ si arrestano a *If*, XXV, ma sono sufficienti a isolare una precisa strategia esegetica. L'espositore, infatti, tende generalmente a limitare digressioni di carattere tecnico e i suoi onnivori interessi – che spaziano dalla teoria grammaticale alla fisiognomica – traspasano solo di rado, per

³ Cf. *ED*: s. v. *Magalotti, Lorenzo*; *DBI*: s. v. *Magalotti, Lorenzo*; *CCD*: s. v. *Lorenzo Magalotti*.

⁴ Lorenzo Magalotti, *Saggi*.

⁵ Lorenzo Magalotti, *Lettere*.

⁶ Cf. Hieronymo Benivieni, *Dialogo di Antonio Manetti* (Zingarelli): 48 e 75 s.

⁷ Lorenzo Magalotti, *Comento*: 29.

⁸ Cf. *CCD*: s. v. *Alfonso Gioia*.

⁹ Spero di poterla completare nei prossimi anni. Intanto cf. Priolo 2022.

festuche, specie in più timide postille marginali. Difficile dire, in questo senso, a fronte di cenni solo minimi fra le carte, se e con che livello d'attenzione la topografia infernale fosse questione effettivamente praticata da Gioia. Stando al poco che si può leggere a riguardo, sembrerebbe che questi, pur potendo vantare studi metrologici personalmente condotti¹⁰ e una portentosa collezione di strumenti di misurazione – di gran lunga più estesa di quella di un comune gabinetto scientifico –¹¹ non fosse interessato ad adattare i suoi trascorsi di studioso a una realtà di finzione, come quella dell'Inferno dantesco. Nella nota a *If*, VII 18, ad esempio, Gioia accenna al problema della forma, con tanto di rimando all'autorità di Manetti e Giambullari, ma il dato volumetrico gli serve solo per dimostrare l'opportunità di un uso lessicale da parte del poeta:

INSACCA] secondo il Manetti e il Giambullari diligenti esaminatori del sito dell'Inferno immaginato da D. vien dichiarato stare nella terra come cono o cartoccio che può rivotarsi alla figura di sacco <come così chiamo sacco la cocolla pur fatta a cartoccio nel P. 22 a 26. Le cocolle sacca son piene di farina ria> e però bene disse insacca.¹²

Poco sotto, commentando *If*, VIII 76-78, Gioia fa proprio il ragionamento di Giovan Battista Gelli¹³ circa l'assenza manifestazioni di stanchezza da parte di Dante lungo il cammino infernale, ma dalla fonte sceglie deliberatamente di non riprendere i numeri che – giusta l'autorità di Giambullari – il fiorentino aveva ricordato con precisione circa le enormi distanze percorse dal poeta: il dato morale – la virtù del personaggio – più importante di quello spaziale, in cui essa pur si esercita.¹⁴

Del resto non ci si potrebbe aspettare di più, se si considera che il ferrarese non mise mai a frutto le sue doti grafiche – chiare altrove nelle medesime carte dantesche – per una rappresentazione complessiva della

¹⁰ Un suo trattato sull'*Invenzione di strumenti da misurare* si può leggere in Modena, Biblioteca Estense Universitaria, ms. α.K.3.28.

¹¹ L'estensione di tale collezione si può apprezzare nell'elenco che Gioia stesso compilò nel 1687 a lato del suo testamento, cedendo il tutto, insieme alla propria biblioteca, al duca Francesco II (cf. Modena, Archivio di Stato, Camera, Amministrazione della Casa, Biblioteca, filza 2, fasc. 20). Cf. Venturi Barbolini 1997: 205-18.

¹² Modena, Biblioteca Estense Universitaria, ms. α.J.1.11, c. 77r. Si trascrive sciogliendo le abbreviazioni in corsivo e ponendo fra parentesi acute <> quanto nell'originale costituisce un'integrazione marginale. Col rimando «P 22 a 26» Gioia si riferisce alle «cocolle» citate in *Pd*, XXII 77 (terzina 26).

¹³ Giovan Battista Gelli, *Commento* (Negroni): I, 520 s.

¹⁴ Modena, Biblioteca Estense Universitaria, ms. α.J.1.11, c. 95v.

buca infernale, a meno che non si voglia considerare tale lo schema proposto per spiegare in *If*, XIII 96 l'uso di «foce» nel senso di 'orlo, bordo' del cerchio (fig. 13).¹⁵ Qui, infatti, Gioia fornisce «per via di settoni» uno spaccato estremamente stilizzato dell'Inferno, da cui sono escluse misurazioni di sorta, come pure qualsiasi cura nella rappresentazione delle proporzioni fra i cerchi, mentre interessa solo chiarire in che senso ciascuno di essi sia caratterizzato da un bordo esterno che lo separa dal vuoto sottostante. Premura dello studioso era dunque dare un'idea di massima della conformazione infernale, facendo soffermare il lettore sul fatto che ogni grado in cui il regno era partito in altezza rappresentava, con dimensioni progressivamente più piccole, una bocca sul baratro. Ogni sofisticata disamina ulteriore è esclusa.

D'altra parte, se il ferrarese si ferma altrove su questioni spaziali e intervalla la sua spiegazione con nuovi e rapidi disegni non è per chiarire la conformazione dell'intera struttura, ma per illustrare singoli particolari testuali, quelli in cui Dante racconta, con l'usuale difficile accuratezza, la posizione dei dannati nelle sedi loro attribuite: i ruffiani e i seduttori in moto nella prima bolgia;¹⁶ i simoniaci propagginati dentro buche simili al fonte battesimale di San Giovanni e così via.¹⁷ Che il mondo sotterraneo inventato dal poeta si regga o no poco importa, dunque. Gioia non è interessato a trarre le fila di molti dati particolari per rendere conto, a posteriori, di uno schema complessivo; piuttosto espone, da scienziato, con meno voli, singoli quadri, con la sensibilità di uno scenografo, che all'evenienza può mettere in campo competenze d'idraulica – per spiegare i diversi livelli di profondità del Flegetonte, in cui sono immersi i violenti contro il prossimo –¹⁸ o di ottica – per giustificare in che termini

¹⁵ Cf. Modena, Biblioteca Estense Universitaria, ms. α .J.1.12, c. 39v. Più accurata, invece, la rappresentazione prospettica di una parte di Malebolge nel ms. α .J.1.13, c. 45r (su *If*, XXIV 37-40).

¹⁶ Cf. Modena, Biblioteca Estense Universitaria, ms. α .J.1.12, c. 81v (su *If*, XVIII 25-27).

¹⁷ *Ibì*: cc. 89v-90r (su *If*, XIX 16-21).

¹⁸ *Ibì*: c. 29v (su *If*, XII 127-132). Lo scarso interesse per questioni di misurazione è chiaro per l'uso puramente esemplificativo che si fa dei numeri. Scrivere che la profondità del sangue in un punto del Flegetonte era di «10 parti» e, un quarto di cerchio più in là, di «5 parti» non significa pensare a grandezze reali né porre l'attenzione sul dimezzamento del volume del fiume, ma solo rendere conto al lettore, con notazioni simboliche la situazione che il poeta racconta.

a Dante si celi il fondo della seconda bolgia, sulla base di una precisa perizia sul suo campo visivo.¹⁹

Si sperava di ricavare da un inedito elementi nuovi per la storia degli studi topografici, e invece Gioia non agì diversamente da Magalotti. Per interpretare tale comunanza d'esiti, certamente rilevante, occorre però tenere conto che entrambi gli scritti appartenevano alla stessa categoria, configurandosi, nelle intenzioni, come commenti integrali e continui alla *Commedia*, delle tipologie testuali cioè, che almeno in termini generali, escludono – Vellutello è un'eccezione, in questo senso – degli affondi monografici. La natura appendicolare delle esposizioni e il loro carattere di stretta dipendenza dal testo del poema, passo per passo, analiticamente, mal si conciliano con l'esigenza di sintesi presupposta da un approfondimento sull'architettura infernale.

In questo senso se si vuole sperare di trovare qualcosa di utile in sede manoscritta, si dovrà decisamente virare verso lavori di altra natura, come lezioni e discorsi connessi all'attività accademica di singoli lettori di Dante. Il campo è in gran parte non ancora battuto, perciò in questa sede si tratterà solo un caso per comprendere le potenzialità dell'intero patrimonio.

Il fiorentino Benedetto Buonmattei (1581-1647)²⁰ fu un prolifico interprete di Dante. Docente di lingua toscana fra Pisa (1632) e Firenze (1637), egli si era proposto di spiegare l'intera *Commedia* attraverso letture pubbliche (specie presso l'Accademia Fiorentina) senza «soggettarsi troppo servilmente all'autorità, e a' sentimenti di coloro, che avanti a lui l'avevano esposta».²¹ Non è chiaro se mirasse a realizzare un nuovo commento, ma di certo le sue lezioni si interruppero all'altezza di *Pg*, XVIII e del loro incredibile numero totale (466) solo quattro godettero di una diffusione a stampa, in una miscellanea.²² Se la mancata pubblicazione di una congerie così ampia e organica di materiali è comprensibile per ragioni pratiche, meno chiaro perché non abbiano incontrato qualche

¹⁹ *Ibi*: c. 87r (su *If*, XVIII 109-111).

²⁰ Cf. *ED*: s. v. *Buonmattei, Benedetto*; *DBI*: s. v. *Buonmattei, Benedetto*. Ricca di spunti la biografia settecentesca contenuta in Giovan Battista Casotti, *Vita*.

²¹ Giovan Battista Casotti, *Vita*: xxxviii. Sulle peculiarità dell'esegesi di Buonmattei, cf. Limentani 1964: 28 s., e Tavani 1976: 52-4.

²² *Raccolta di prose fiorentine*: 109-30. Il resto delle lezioni si può leggere in alcuni codici della Biblioteca Nazionale centrale di Firenze: mss. II III 176; II IV 131; II IV 132; II IV 133 (tutti e quattro insieme costituivano l'ex Strozzi 255); II IV 134 (ex Strozzi 256). Cf. in proposito Mazzatinti 1899: 185, e Mazzatinti 1900: 135.

fortuna certi approfondimenti estravaganti, conclusi nel giro di poche pagine, che Buonmattei aveva egualmente proposto *coram populo* e che emergono disordinatamente dalla consultazione dei cataloghi. Fra tali materiali sparsi che avrebbero potuto trovare sede in una delle molte sillogi accademiche dell'epoca, si registrano anche, attribuiti a Buonmattei alcuni scritti interessanti per il nostro percorso. A conservarli è il ms. Magl. VI 164 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Se si tralascia, fra le cc. 307r-310r (numerazione originaria), un'anonima *Descrizione del Sito, Misura, et Pene; del Inferno di Dante*, che compendia con solo lievissime discrepanze l'opera di Manetti, il codice contiene infatti un *Tempi et luoghi del viaggio di Dante* (cc. 123r-132r) e una *Nota del tempo, che messe Dante nel suo viaggio* (cc. 137r-141r), che due chiose nelle corrispettive pagine iniziali assegnano a Buonmattei con tanto di riferimento incrociato ai codici delle *lecturae* accademiche, attraverso l'antica segnatura strozziana. Schedando tali scritti nella sua *Bibliografia*, il De Batines ne sostenne, in aggiunta, la natura autografa,²³ ma l'indicazione è del tutto sindacabile, considerando la patente diversità del tratto nei due testi. Stando a un confronto generale con quanto leggibile nel *Diario* che il fiorentino compilò in qualità di Segretario dell'Accademia della Crusca, fra il 1640 e il 1644,²⁴ solo la *Nota del tempo* potrebbe dirsi ragionevolmente sua, mentre la grafia dei *Tempi et luoghi* è tanto distante dall'altra da non poter essere ritenuta ragionevolmente una sua variante poco controllata. Si danno in questo senso due possibili scenari, entrambi favorevoli tuttavia alla conferma dell'idea di una certa persistenza dell'attenzione per il problema topografico nel Seicento. Il primo quadro: pur esemplato da una mano terza, *Tempi et luoghi* è di Buonmattei e le differenze che si registrano rispetto alla *Nota del tempo* a livello cronografico sono da ricondursi a un'evoluzione del pensiero dell'autore, che – l'ordine reciproco potrebbe essere diverso – in un caso colloca la partenza del viaggio dantesco il 25 marzo 1301 e nell'altro il 3 aprile, all'inizio della Settimana Santa. In alternativa, i *Tempi et luoghi* potrebbero non essere di Buonmattei e il loro estensore ignoto, ma tale, per la sua originalità, da ampliare il numero di studiosi coinvolti in un dibattito che, erroneamente, si voleva all'epoca ormai estinto. A ben

²³ De Batines 1846: 453 s.

²⁴ Firenze, Archivio Storico dell'Accademia della Crusca "Severina Parodi", Serie Diari e Verbali, Sottoserie Diari antichi (1583-1764), Fascicolo fascetta 76, Diario del Ripieno. Consultabile integralmente online al link <https://www.adcrusa.it/theke/schedaimmagine2.asp?ID Oggetto=652&ID Gestore=4>. Sul documento, cf. Parodi 1983: 53 s. e 61.

considerare, in effetti, è proprio in *Tempi et luoghi* che emerge la proposta più innovativa. Mentre la *Nota del tempo* si risolve in una disamina schematica di passi danteschi utili alla ricostruzione del calendario del viaggio – per altro non tutto, perché mancano delle carte per *Purgatorio* e *Paradiso* – e non rappresenta una lezione vera e propria, senza un piglio argomentativo o riferimenti alle circostanze della sua somministrazione,²⁵ l'altro scritto è caratterizzato da una forte vena critica, di consapevolezza della propria novità, che interessa non solo la questione cronografica, ma anche quella degli spazi di Inferno e, si vedrà, Purgatorio.

Per quanto concerne la topografia infernale, all'autore di *Tempi et luoghi* interessa anzitutto immettere il proprio ragionamento entro la tradizione degli studi dello stesso tipo:

Sappiamo, che nella Citta nostra ci e stato chi con sottilissima inventione, ha posto in figura di proportione geometrica, il sito dello Inferno, di questo sovrano Poeta; et merita non picciola lode, et dello ingegno, et della fatica; ma perche egli particolareggia; et per ragion di verisimile, piglia per suo principal fondamento Cuma, et Gerusalemme; et un altro di fuori, che e peggio, per potercelo fare entrare lo conduce fino in Babilonia, quasi come, che d'altro luogo *non* vi si possa ire; A' noi ci e ito parendo, che la mente sue, si debba piu tosto dichiarare generalmente con esatta verità, dalle parole sue istesse.²⁶

Il programma è chiaro, anche senza nomi espliciti: occorre superare tanto la nobile tradizione fiorentina (la «sottilissima inventione» di Manetti),²⁷ quanto le improprie fantasticherie dei forestieri (l'«altro di fuori» è Vellutello)²⁸ per restituire autorità alle sole parole del poeta. Fra queste, il punto di partenza imprescindibile è costituito dalle indicazioni contenute in *If*, XXIX 9 e XXX 86 a proposito delle circonferenze delle ultime due bolge, rispettivamente di 22 e 11 miglia. Se si supera l'assunto di Manetti secondo cui la sboccatura sommitale del regno è fissata da un cerchio con raggio che va da Gerusalemme a Cuma, e si estende tale circonferenza a

²⁵ Difficile in tal senso che si possa riconoscere in questo testo la lezione tenuta presso l'Accademia della Crusca sul «tempo, che messe Dante in tutto il suo finto viaggio», di cui si legge in Giovan Battista Casotti, *Vita*: xxxi. Si potrebbe trattare al massimo di uno studio preparatorio al discorso vero e proprio.

²⁶ Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Magl. VI 164, c. 130r. Trascrivo conservando la grafia originaria e sciogliendo le abbreviazioni.

²⁷ Per i riferimenti a Cuma e Gerusalemme, cf. Hieronymo Benivieni, *Dialogo di Antonio Manetti* (Zingarelli): 137 s.

²⁸ Per il riferimento a Babilonia come porta di accesso per l'Inferno, cf. Alessandro Vellutello, *Nova esposizione* (Pirovano): I, 187-91.

quella della Terra tutta (22000 miglia, per convenzione), si può immaginare una serie di superfici concentriche di ampiezza progressivamente dimezzata, che all'undicesimo e al dodicesimo livello assumono rispettivamente un giro di 21 miglia e 483 passi e 10 miglia e 742 passi, approssimabili appunto a 22 e 11 miglia, «perche il nostro Poeta, per fuggire ne versi quel fastidio de numeri rotti, se ne serve come per uno intero».²⁹ Con questi capisaldi si potranno allora collocare gli altri cerchi, dal basso verso l'alto: dalla decima superficie alla terza le restanti otto bolge, nella seconda (11000 miglia di circonferenza) i violenti, nella prima tutti gli altri, dagli eretici agli ignavi, suddivisi in sottopartizioni progressivamente più ampie, a distanze reciproche regolari in profondità (175 o 350 miglia a seconda che il cerchio contenga una o due categorie di peccatori). Per quanto concerne invece la distribuzione degli spazi dal pozzo dei giganti in giù, il punto di riferimento è costituito, in larghezza, dalla misura di Lucifero (365 passi), a sua volta dipendente da quella di Nembrot e della Pigna di San Pietro, mentre i dati sull'asse verticale sono all'insegna di una distribuzione regolare di quanto rimanente dalle superfici precedenti (286 passi per ciascuna porzione del Cocito). Ne deriva, insomma, un impianto generale, in cui l'Inferno occupa l'intero volume dell'emisfero boreale, con superfici concentriche, che, a distanza fra loro variabile (ognuna è più bassa di metà dell'altezza della precedente), possono contenere più cerchi (la prima ben sei, da limbicoli a eretici, con l'aggiunta degli ignavi), uno solo (la seconda, con i violenti) oppure singole partizioni di un cerchio, come accade per Malebolge. Una struttura insomma complessa e costruita nel dettaglio, benché basata su pochi dati testuali e su un elementare principio di progressione per raddoppiamento delle misure – o dimezzamento, a seconda del punto di vista – sia in ampiezza che in profondità. In questa sede, per esigenze pratiche, non si sono seguiti tutti i calcoli in maniera puntuale, ma la novità della proposta è evidente, quasi quanto la sua assenza di conseguenze nella storia successiva. In effetti pare del tutto emblematico che queste carte rimanessero inedite – che Buonmattei ne sia stato l'autore o no –, mentre del fiorentino veniva diffusa a stampa una coppia di tavole di grande formato su Inferno e Purgatorio, riassunti nei loro capisaldi narrativi e morali, a beneficio dei

²⁹ Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Magl. VI 164, c. 130v.

«Giovani, vaghi d'intenderne il meraviglioso artificio».³⁰ Escludere la questione topografica dagli orizzonti educativi e farlo proprio in prospetti sinottici, per loro natura potenzialmente aperti a raffigurazioni schematiche e a immagini dice molto sul punto in cui era arrivato il dibattito che qui interessa: frequentato da pochi eruditi – benché in numero maggiore del previsto –, esso non aveva una sufficiente presa sul grande pubblico ed è stato ragionevolmente dimenticato. In fasi successive, specie nell'Ottocento, come si avrà modo di vedere, non sarebbero mancate analoghe discussioni fra pochi, ma avrebbero avuto un certo vigore, se non altro per lo spirito positivistico che le innervava, nella pretesa di tutto poter dominare razionalmente, anche ciò che, come l'Inferno dantesco, è frutto d'invenzione letteraria. Lo stesso non si può dire invece per il Seicento e, soprattutto, per il Settecento, fra imposizione del metodo scientifico e splendore del secolo dei Lumi. Se, in questa fase, si registra per Dante una depressione della fortuna, è più in generale lo spirito dei tempi, infatti, a sfavorire la sensibilità verso il problema topografico. Prima si era fatta scienza inducendo il testo, a forza di letture cavillose, a spiegare ciò di cui l'interprete di turno si era persuaso; ora non solo si è costretti a riconoscere che Dante dice poco di certo a proposito della realtà infernale, ma si deve anche rinunciare a far procedere la discussione a riguardo, perché in quello stesso mondo, per la sua inesistenza (o inaccessibilità ai vivi), è irrealizzabile qualsiasi «sensata esperienza», per come ipotizzata nelle opere del Galilei.

Nel Settecento i commentatori danteschi sono ancora pochi. La *Commedia* e il suo autore vivono una lenta riabilitazione, dunque chi si occupa di spiegare il poema non si cura di riaprire il dibattito topografico. Se nelle esposizioni vi si fa cenno è più per costume – l'esegesi di un'opera commentata per secoli ha dei capitoli ineludibili – mentre mancano del tutto teorie e ricostruzioni spaziali innovative. Anzi, si assiste a nette prese di posizione a favore di questo o quel modello consolidato, ignorando volutamente letture altre. Così, nell'edizione definitiva del suo commento,

³⁰ Giovan Battista Casotti, *Vita*: xxxviii. Si tratta di Benedetto Buonmattei, *Divisione morale dell'Inferno*, e di Benedetto Buonmattei, *Divisione morale del Purgatorio*. Le due tavole sono di difficile reperibilità (quella sul Purgatorio si trova nel citato ms. Magl. VI 164 della Nazionale di Firenze, dopo la *Nota del tempo*), mentre Buonmattei non poté mai realizzare la terza, morendo anzitempo. La sua redazione fu affidata a Francesco Cionacci (1633-1714), ma il nuovo prospetto rimase inedito e oggi si può consultare solo in carte autografe nei mss. II I 342 e II IV 273 della Nazionale di Firenze. Su Cionacci dantista, cf. Limentani 1964: 31 s.; Tavani 1976: 59 s.

la terza (Verona, G. Berno, 1749),³¹ il gesuita senese Pompeo Venturi (1693-1752)³² accoglie *in toto* le teorie manettiane, concentrandone i capisaldi in una tavola illustrata (fig. 14), nella quale dell'Inferno si dà una sezione, una pianta e – nel margine inferiore dell'illustrazione – un compendio delle misure fondamentali (raggio della Terra, diametro di Malebolge, dimensioni del Cocito, altezza dei giganti e di Lucifero, etc.).³³ Per Baldassarre Lombardi (1718-1802)³⁴ – il secondo commentatore di rilievo nel secolo –, invece, il punto di riferimento è costituito da Vellutello «che nella infernale dantesca topografia è tra gli espositori il più diligente ed esatto»,³⁵ mentre la sua sezione imbutiforme – ripresa dall'edizione del poema del 1568 –³⁶ campeggia all'inizio del volume (fig. 15).

In entrambe le esposizioni l'attenzione per la strutturazione degli spazi infernali non va oltre i pochi cenni appena descritti. A lato dei punti della cantica in cui si potrebbero attendere scavi topografici, i due studiosi non forniscono infatti riflessioni di nessun tipo, limitandosi a parafrasare Dante. Un silenzio decisamente significativo.

³¹ Pompeo Venturi, *La «Divina Commedia»*. Oggi in Pompeo Venturi, *La «Divina Commedia»* (Marzo).

³² Cf. DBI: s. v. *Venturi, Pompeo*.

³³ Pompeo Venturi, *La «Divina Commedia»* (Marzo): I, 140.

³⁴ Cf. DBI: s. v. *Lombardi, Baldassarre*; CCD: s. v. *Baldassarre Lombardi*.

³⁵ Baldassarre Lombardi, *La «Divina Commedia»*: I, 56, a proposito di *If*, IV 68-69.

³⁶ Cf. Bernardino Daniello, *Dante*: c. *6v. La xilografia in questione, modellata sulla ricostruzione di Vellutello, fu aggiunta all'opera di Daniello in occasione della sua pubblicazione postuma. Il commentatore non avrebbe probabilmente condiviso la scelta, ma la trattazione solo tangenziale del tema topografico nelle sue note impedisce di stabilire con certezza se e in che termini si differenziasse da Vellutello.

5. I VOLI FANTASTICI DELL'OTTOCENTO

Perché sul tema si torni a dibattere in maniera attiva occorre attendere la metà dell'Ottocento. Prima di descrivere questo periodo e i suoi protagonisti, però, è necessario un appunto di carattere metodologico-espositivo: come si vedrà, se paragonato ai secoli precedenti, il numero degli studiosi interessati all'argomento in questa fase cresce significativamente; i percorsi di formazione degli "esploratori" infernali si diversificano, senza per forza essere prettamente umanistici – accanto a sacerdoti si hanno nobili, politici, economisti, geografi, ufficiali dell'esercito, etc. – e a questa varietà corrispondono modalità di lettura e livelli di approfondimento vari. Per tutto ciò, a differenza di quanto accaduto fin qui, non si potranno ripercorrere puntualmente i contenuti delle singole pubblicazioni, mentre sarà più utile soffermarsi sui presupposti teorici che stanno alla loro base e sulle ragioni, via via differenti, che spinsero ad affrontare la questione, pur sembrando che essa fosse giunta alle sue battute finali fra Sei e Settecento.

La rivitalizzazione del dibattito fu dapprima lenta, attraverso cenni in opere di respiro più ampio. Così, ad esempio, il sacerdote forlivese Melchiorre Missirini (1773-1849)¹ accennò al tema in un'ampia riedizione della sua *Vita di Dante*,² in cui alla sezione propriamente biografica seguiva una serie di capitoli monografici dedicati alle opere del poeta e alla sua cultura. Quello incentrato sull'*Inferno*³ si apre con una sommaria raffigurazione in sezione del primo regno, priva di etichette esplicative e impostata senza la minima sensibilità per le proporzioni e la distribuzione degli spazi (fig. 16). A tale immagine fa da pari, poco dopo, una descrizione essenziale dell'intero impianto («spazioso vallone sotterraneo, e tuttavia a cielo aperto, di forma circolare e spirale»),⁴ cui segue, con l'aria di uno sgravio di responsabilità, l'invito a leggere Manetti per le dimostrazioni matematiche. In questi termini, è ovvio che la *Vita* del Missirini non costituisce ancora, in senso stretto, una ripartenza della discussione topografica; eppure alcuni suoi contenuti preparano la via per gli sviluppi

¹ Cf. DBI: s. v. *Missirini, Melchiorre*.

² Melchiorre Missirini, *Vita di Dante*.

³ Il XX, *ibid.*: 336-42.

⁴ *Ibid.*: 337.

successivi. In particolare risulta interessante, con esplicito richiamo agli studi degli accademici cinquecenteschi, la ripresa del *topos* del poeta-scienziato che si dà nel capitolo intitolato *Filosofia fisica di Dante*.⁵ Individuare – *Commedia* alla mano – tracce delle conoscenze del fiorentino in botanica, acustica, meteorologia, ottica, statica, medicina e anatomia è infatti estremamente importante per ridare linfa anche alle indagini sull'Inferno: come già nel periodo rinascimentale, anche nell'Ottocento non si può pensare di sviscerare il poema alla ricerca di dati matematici (o spendibili matematicamente) senza prima aver riconosciuto nel suo autore un uomo di scienza.

Negli anni successivi si assistette all'elaborazione di altri principi o sentimenti condivisi fra gli studiosi che favorirono la nuova primavera della materia. L'attenzione per il tema avrebbe avuto una spinta definitiva verso la metà del secolo, dopo la pubblicazione nel 1855 delle fino ad allora inedite lezioni galileiane in una raccolta di *varia* danteschi curata da Ottavio Gigli.⁶ L'effetto della loro diffusione non fu però, come ovvio, immediato.

Uscita per la prima volta nello stesso 1855, ad esempio, *La materia della «Divina Commedia»*⁷ di Michelangelo Caetani, duca di Sermoneta (1804-1882),⁸ si concentra sul viaggio dantesco nell'aldilà, descrivendone puntualmente le tappe fondamentali, ma il testo – che è in realtà un essenziale commento alle sei tavole al fondo del volume – non dà indicazioni spaziali, né misure del primo e degli altri regni oltremondani; di conseguenza, le illustrazioni medesime, pur limpide e corredate di etichette e glosse di descrizione, sono in definitiva degli schemi – al pari degli antichi diagrammi morali – e non delle mappe: così la tavola IV relativa all'Inferno non riprende né il modello di Manetti, né quello velutelliano, ma col solo obiettivo di rendere chiara, per sommi capi, la struttura della buca, finisce per assomigliare alla rappresentazione botticelliana (fig. 17).

Un salto in avanti si registra, per converso, in una pubblicazione in rivista, posteriore di solo qualche anno. Uscita nel 1859, la *Descrizione*

⁵ *Ibi*: 450-60.

⁶ *Studi sulla «Divina Commedia»* (Gigli).

⁷ Michelangelo Caetani, *Materia*.

⁸ Cf. ED: s. v. *Caetani, Michelangelo*; DBI: s. v. *Caetani, Michelangelo*.

*ragionata dell'Inferno di Dante*⁹ di Matteo Romani (?-1878),¹⁰ arciprete di Campegine, non è corredata dai disegni a colori del libretto del Caetani, ma le sue fitte pagine, a una lettura attenta, segnano l'effettiva rinascita degli studi topografici. Per la prima volta, dopo almeno tre secoli, si propone un modello *ex novo*, senza cioè demandare la soluzione del problema al solito Manetti. Certo, come si avrà modo di vedere, tale risistemazione è ampiamente opinabile e priva del minimo supporto nel testo dantesco medesimo, ma pare utile a spiegare su quali elementi si fondasse la reviviscenza della questione fra gli studiosi.

Confortato dalle due uniche misure esplicitamente fornite da Dante – undici e ventidue miglia rispettivamente per le circonferenze della decima e della nona bolgia –, Romani inferisce il diametro dei singoli cerchi e, dunque, anche quello del primo, fissato a 245 miglia totali. I calcoli alla base di queste conclusioni si potrebbero facilmente contestare, ma se non altro hanno il pregio di fondarsi, almeno in prima battuta, su quanto il poeta stesso descrive. Il bello viene dopo, quando Romani nota – correttamente – che Dante non parla mai in maniera esplicita, nella *Commedia*, della profondità dell'Inferno. Tale dato inconfutabile, mai rilevato in precedenza negli studi, potrebbe anche interrompere il prosieguo della trattazione e invece è proprio ciò che le dà nuovo vigore.

Questa è la larghezza dell'Inferno di Dante: or quale ne sarà la profondità, o l'altezza? di questa Dante non dice parola; ma in Dante il silenzio parla, e forse più precisamente della parola, perché non è sempre in nostra facoltà ricevere la parola nell'idea precisa che volle con essa significar Dante; né forse fu Dante così fortunato nelle parole, che scegliesse sempre quella, che esprimeva la sua idea a capello: ma il suo silenzio procede da logica rigorosa; egli tace allora solamente, che noi possiamo ragionando arrivare alla cognizione di ciò che tacque: onde siamo più sicuri d'intender Dante nel suo silenzio, che nella sua parola.¹¹

Se le parole di Dante sono indicate, senza mezzi termini, come inefficaci a tratti e i suoi silenzi riempibili a forza di logica e buon senso, è chiaro che – condividendo questa valutazione – qualunque lettore ottocentesco potesse aspirare alla costruzione di modelli nuovi per l'architettura infernale. Ciò che si cercava – non si sa quanto inconsciamente – non era una

⁹ Matteo Romani, *Descrizione*.

¹⁰ Cf. ED: s. v. *Romani, Matteo*. Del religioso si può anche ricordare un commento al poema: Dante Alighieri, *Commedia* (Romani).

¹¹ Matteo Romani, *Descrizione*: 232 s.

chiave per accedere alla verità della questione topografica, ma un *passé-partout*, che garantisse libertà di movimento nei sotterranei spazi danteschi. Ecco perché in questo periodo si sviluppano – paradossalmente – più teorie di quanto non fosse mai accaduto nella precedente e secolare storia del dibattito.

Pur avendo messo per iscritto quanto sostenuto anche da altri contemporanei, Romani sfruttò poco lo strumento di autonomia che aveva, forse inconsapevolmente, teorizzato. Si limitò in effetti a sostenere che il silenzio di Dante sulla profondità dell'Inferno dipendesse dal fatto che tale misura doveva corrispondere a quella della larghezza massima del regno, cioè 245 miglia totali, da suddividersi poi in sette «caverne» di altezza uguale (35 miglia, di cui 30 di dislivello fra un cerchio e l'altro e 5 di piano inclinato, su cui collocare i dannati). Tale semplicistica ipotesi che fa della ripetizione modulare un tratto fondante della struttura infernale è indicativa dei limiti del modello di Romani, che lascia parallelamente in sospeso molte delle questioni puntuali di solito trattate dai suoi predecessori e non spiega particolari anche significativi: su tutti la straordinaria piccolezza complessiva dell'Inferno, che occuperebbe solo 245 miglia delle 3245 calcolate per il raggio terrestre.

Sulla ragione di uno spazio così ampio prima dell'inizio effettivo dell'Inferno si espresse, qualche anno più tardi il veronese Bartolomeo Sorio (1805-1867),¹² padre oratoriano, a margine di un breve scritto incentrato sulla cronografia del viaggio dantesco, *Misure generali del tempo e del luogo nell'itinerario infernale di Dante* (1863),¹³ in cui si era fatto latore delle posizioni del conterraneo Luigi Bennassuti (1811-1882),¹⁴ prima che egli stesso potesse dar loro pubblicazione all'inizio del suo commento

¹² Cf. ED: s. v. Sorio, Bartolomeo; DBI: s. v. Sorio, Bartolomeo.

¹³ Bartolomeo Sorio, *Misure*. Al tema cronografico l'autore aveva dedicato un altro lavoro nel 1861: Bartolomeo Sorio, *Itinerario*. Interessante, fra gli assunti di queste opere, il dato della velocità con cui Dante compirebbe il percorso di discesa nell'Inferno e di risalita attraverso la natural burella (entrambi di 3890 miglia) rispettivamente in un giorno e in un'ora e mezza, contro le ipotesi espresse nel Quattrocento da Donato Giannotti, *De' giorni* (Polidori). Il risultato della compressione temporale del viaggio non desta al Sorio particolari sospetti: «Nel primo caso [*scil.* fino al fondo dell'Inferno] fece dunque Dante all'incirca 162 miglia all'ora; e nel secondo caso [*scil.* fino alla spiaggia del Purgatorio] l'incirca 43 miglia al minuto. Nel primo caso abbiamo la velocità superiore alla strada ferrata, e nel secondo caso la velocità del telegrafo, e più là» (Bartolomeo Sorio, *Misure*: 21).

¹⁴ Cf. CCD: s. v. Luigi Bennassuti.

integrale della *Commedia*.¹⁵ Per i due sacerdoti veronesi l'Inferno risultava ancora più piccolo di quanto ipotizzato dal Romani – 95 miglia di profondità in tutto –, ma il vuoto che rimaneva sulla sua sommità, prima di arrivare alla superficie terrestre, non era senza scopo: si doveva trattare infatti del colossale atrio dell'Antinferno (3125 miglia), sproporzionato rispetto al resto, perché gli ignavi erano in numero maggiore rispetto ai dannati oltre l'Acheronte. Le prove testuali su cui tale ricostruzione si basa sono minime – un rimando a *If*, III 55-57 – il che è in linea con il resto dell'opera, dove gli allegati danteschi sono esigui e mal impiegati.

Questa tendenza, comune anche all'opera del Romani, dimostra come nel riavviarsi del dibattito topografico la foga di dire qualcosa di nuovo fosse tanto prevalente da rendere gli studiosi dimentichi sia della necessità di articolare in maniera approfondita le loro ricostruzioni, sia di puntellarle a forza di rilievi dalla sola autorità attendibile del caso, quella cioè delle parole del poeta.

Come che venisse impiegato – più o meno soggetto a interpretazioni personali e devianti – il testo di Dante dava a chi si affaticasse nel seguirlo e nel riportarne estratti, una patente di maggiore credibilità. In poco tempo i contributi di topografia infernale presero così a pullulare di lacerti danteschi e, andando avanti con gli anni, in corrispondenza dell'aumento del numero di pericopi messe in campo, l'ingegno e la fantasia nella (ri)lettura si fecero sempre più arditi.

Pur con esiti poi non sensazionali, si può ricordare come prima esperienza importante di questo nuovo corso quella del pressoché sconosciuto dantista istriano Francesco Gregoretti (1790-1877),¹⁶ che intorno ai settantacinque anni dedicò un'importante studio alla topografia della *Commedia* (non solo dell'Inferno), che aspirava addirittura a collocarsi sulla scia degli illustri predecessori toscani del Quattro-Cinquecento: lo dimostrano il titolo, che fa il verso a quello dei dialoghi di Manetti – *Sul sito, forma e grandezza dell'Inferno* etc. –¹⁷ e le ragioni dell'opera medesima, dichiarate alla sua apertura. Gregoretti spiega di essersi dedicato al tema a séguito dell'uscita delle lezioni galileiane edite nel 1855 dal Gigli: riconosciuto il carattere non imparziale del credito accordato da Galilei a

¹⁵ Dante Alighieri, *Commedia* (Bennassuti). Al tema topografico si dedica un capitolo apposito *ibi*: I, 12-20, che correda e chiarisce le tavole dedicate all'Inferno al fondo del libro.

¹⁶ Cf. ED: s. v. *Gregoretti, Francesco*; CCD: s. v. *Francesco Gregoretti*.

¹⁷ Francesco Gregoretti, *Sul sito*.

Manetti, lo studioso intende riprendere le teorie sue e di Vellutello per individuarne le criticità e per proporre in sostituzione a quei modelli uno nuovo e personale.

Come detto, a fare la differenza rispetto a Romani e Sorio, è una grande attenzione attribuita alle parole di Dante, che si traduce, all'inizio dell'opera, in un elenco di tredici punti su particolari certi desumibili dal testo.¹⁸ Si va dalla collocazione dell'Inferno rispetto a Gerusalemme alla direzione tenuta da Dante nel cammino (sempre a sinistra) e poco importa che fra i dati vi siano alcune misure sindacabili – l'altezza dei giganti dipende da riferimenti non fissi come le alle, fatte corrispondere qui a 10 braccia –: l'impressione che ne deriva è di una padronanza assoluta della materia, in forza della quale Gregoretti può contestare i propri predecessori. Irrilevante che pure loro avessero fatto dell'aderenza al dettato della *Commedia* una bandiera.

Nei fatti, ad ogni modo, le critiche non costituiscono la parte principale del lavoro. Di Manetti si biasima (come già in Giambullari) la gestione dell'altezza del pozzo dei giganti, mentre per Vellutello sono sufficienti poche aggiunte alle osservazioni di Galilei.¹⁹ Quanto segue è la descrizione schietta del nuovo modello, che pur non risultando particolare e originale come quelli di altri successivi, differisce in tutte le misurazioni da Manetti e Vellutello. A dimostrazione della maturità dell'impostazione complessiva, però, i loro capisaldi non sono acriticamente rigettati nel complesso, trasparendo ad esempio nell'impostazione della tavola finale con lo spaccato del regno, in cui dal lucchese si traggono con chiarezza l'idea che la profondità dell'Inferno non corrisponda al raggio terrestre e la conformazione cilindrica – non a tronco di cono – del burrato (fig. 18).

In questi termini, la topografia infernale sembrerebbe tornata ai fasti antichi, complessa e con cultori pronti a indagini minute. Certo, non mancano anche prove più amatoriali, come quella del veneziano Antonio

¹⁸ *Ibi*: 3-5.

¹⁹ Più raro, ma egualmente significativo il dissenso talora espresso nei riguardi di Galilei. In particolare, si può ricordare come Gregoretti smentisse il pisano – benché non esplicitamente – a proposito dei problemi di statica da lui riscontrati nel modello vellutelliano. A non reggere, anzi, sarebbe la ricostruzione di Manetti, specie per la forma del burrato: «E per togliere ogni timore sulla sua solidità s'immagini finalmente che il taglio predetto segua, e che il contorno concavo venga quindi ad essere scavato per intero nella roccia» (*ibi*: 7).

Maschio (1825-1898),²⁰ gondoliere, bidello e dantista per passione, la cui opera è per altro prettamente incentrata più sul problema cronografico del viaggio infernale (e purgatoriale), che su quello spaziale, ma anche tali esperienze minori sono utili, se non altro perché testimoniano che il tema poteva essere affrontato anche come passione personale, per ingannare il tempo e, soprattutto, senza la pretesa di raggiungere una verità inconfutabile. Dichiarò ad esempio Maschio, nella chiusa del suo *Itinerario dantesco*: «Ora tocca al lettore di usare indulgenza, se troverà de' vocaboli impropri e uno stile barocco. Voglia egli riflettere che tutta questa è roba di un gondoliere al quale non fu mai permesso di cibarsi in iscuola del pan della scienza».²¹

Una tale consapevolezza dei propri limiti, mancherà ad altri studiosi dello stesso periodo, specie fra coloro che di scienza, invece, si intendevano più in senso stretto. Proprio a uno di loro, sostenuto nell'impresa da uno zio militare, si deve la teoria forse più eclatante del secolo. Cosimo Bertacchi (1854-1945),²² pinerolese, era un geografo – insegnò presso gli atenei di Messina, Palermo, Bologna e Torino –; Giulio Giuseppe Vaccheri (?-?) era fratello di sua madre e maggiore dell'esercito. La *Cosmografia della «Divina Commedia»*,²³ uscita nel 1881, non era il primo degli studi danteschi di questa assortita coppia, né sarebbe stato l'ultimo,²⁴ eppure nessuno degli altri loro libri ebbe altrettanta eco. Sui contributi pubblicati in precedenza da altri attorno all'argomento, questo vinceva per lunghezza e forza argomentativa. Le quasi 250 pagine del volume sono suddivise in due parti – la prima dedicata alla buca infernale e l'altra al monte del Purgatorio –, a propria volta organizzate in una sezione topografica e in una cronografica; stringente il ritmo delle elucubrazioni teorico-geometriche, supportato anche dalle molteplici tavole al fondo del volume. Elementi, questi, che spiegano il ruolo dell'opera come culmine del dibattito ottocentesco, ma che non devono essere presi a garanzia di una maggiore

²⁰ Cf. ED: s. v. *Maschio, Antonio*. Il Maschio non realizzò mai studi complessivi sulla topografia/cosmografia dantesca, esponendo al massimo qualche ipotesi su singoli particolari, come quando propose di considerare il Purgatorio agli antipodi di Roma e di identificarlo con il «diletto monte» (*If*, I 77) su cui Dante non riesce a salire all'inizio della prima cantica: cf. Antonio Maschio, *Pensieri*: 71-118.

²¹ Antonio Maschio, *Itinerario*: 27.

²² Cf. Gagnor 2004.

²³ Giulio Giuseppe Vaccheri, Cosimo Bertacchi, *Cosmografia*.

²⁴ Cf. ad esempio Giulio Giuseppe Vaccheri, Cosimo Bertacchi, *Il gran Veglio*. Per pubblicazioni posteriori alla *Cosmografia*, vd. *infra*.

affidabilità delle conclusioni espresse. Anzi, ad analizzare attentamente la *Cosmografia*, non si troverà altro che le tendenze individuate già negli altri studi del secolo, solo usate in maniera tale da presentare al lettore la ricostruzione infernale non come un'ipotesi, ma quale certezza.

Anche per Bertacchi e Vaccheri, ad esempio, l'attenzione per il testo del poema e, dunque, per la verità da esso trasmessa, è riconosciuta come principio guida del lavoro. Descrivendo le sue finalità all'inizio del libro, gli autori lo presentano perciò non come un esercizio erudito e fine a se stesso, ma quale strumento per la maggiore comprensione del significato della *Commedia*, in particolare quello allegorico: «[...] per giungere anche solo ad una probabile intelligenza del figurato ognuno vede che è necessaria una piena ed esatta intelligenza della figura stessa: perocché in ogni cosa, come giustamente ne ammonisce l'Autore, non è possibile venire al dentro se prima, e con ogni cura, al fuori non si addiviene».²⁵

L'attinenza alla parola dantesca e al suo senso è però solo un mito se si guarda poi al suo impiego nel corso dello studio. Servirsi dei silenzi del poeta, come fatto prima dal Romani, dà certo una significativa libertà di invenzione, ma espone anche al rischio di veder dichiarate come insostenibili le proprie teorie; usare invece le parole di Dante, farlo in abbondanza, sottilizzando e ricorrendo anche a pericopi meno frequentate in ambito topografico garantisce una maggiore credibilità, mantenendo però intatto, anzi forse estendendo, il margine di fantasia. Il tutto, sia inteso, senza percezione di dolo da parte di Bertacchi e Vaccheri: niente nel testo lascia intendere che fosse da loro percepito come un esercizio ozioso. Quanto arrivano a concludere corrisponde per loro a verità, pertanto è naturale che essa sia posta a paragone con le teorie dei predecessori, per mettere in risalto i loro limiti.

I due conoscono le lezioni di Galileo pubblicate dal Gigli (anche se esprimono riserve sulla loro paternità) e dunque pure Manetti e Vellutello, ma è sull'architetto fiorentino che concentrano maggiormente l'attenzione. Le sue ricostruzioni infernali sono le più antiche, ma meritano ossequio soprattutto perché animate da un principio positivo, ovvero quello del rispetto della legge del perpendicolo. Per Manetti, infatti, le pareti dei cerchi non potevano essere perpendicolari al piano del disegno, perché la struttura poteva reggersi solo ipotizzando la loro convergenza verso il centro della Terra. Il lavoro dell'illustre predecessore aveva però un difetto insormontabile: la pretesa di far convivere quel corretto

²⁵ Giulio Giuseppe Vaccheri, Cosimo Bertacchi, *Cosmografia*. 4.

assunto statico con l'idea che l'Inferno fosse costituito da un unico vano gradonato di forma conica. Niente di più falso: il regno della prima cantica era molto più complesso e la ricostruzione manettiana poteva essere smentita su due piani: testuale e geometrico.

A leggere bene i versi danteschi, non si parla mai esplicitamente dell'Inferno come un immenso volume vuoto e, anzi, al termine del quinto cerchio, se ne descrive il pavimento come una «pozza» (*If*, VII 127), cioè una superficie continua, non forata al centro. È il «fondo de la trista conca» (IX 16), è la dimostrazione che il vano infernale deve essere almeno doppio, perché quanto viene dopo quel cerchio non si trova immediatamente sotto. Lo Stige e Dite sono al suo stesso livello e ciò che sta dall'altra parte delle mura – il cimitero degli eretici – è descritto come «grande campagna» (IX 110), segno che quel piano non può essere più piccolo dei cerchi sovrastanti, ma deve svilupparsi, nella roccia, oltre il loro limite. Senza presupporre l'accesso, con questa zona di passaggio dal vano conico a un altro di diversa forma, non si spiegherebbe poi perché il «puzzo profondo che l'abisso gitta» (XI 5), al punto da far fermare Dante e Virgilio fra le arche infuocate, non si fosse sentito anche ai piani superiori.²⁶

A livello geometrico la dimostrazione è più ampia e complessa, perché di Manetti devono essere smentiti tutti i calcoli e le misurazioni. Non è utile, qui, ripercorrere il ragionamento, ma basterà notare che, per come voluto dal fiorentino, l'impianto non parrebbe reggere sia in termini generali, fisici, sia per la sproporzione fra l'altezza dei cerchi e l'ampiezza dei loro camminamenti, che renderebbero impossibile ogni discesa e transito.²⁷

Constatata l'insostenibilità del modello quattrocentesco, Bertacchi e Vaccheri passano alla costruzione del proprio. Tenendo sempre fede alla duplice autorità di Dante e della statica, notano che costruito dalla superficie della Terra andando verso il basso, il cono infernale si chiude prima di arrivare al centro; viceversa, se fatto partire da quest'ultimo punto si capovolge. Ne derivano dunque due vani, incernierati come già visto all'altezza del quinto cerchio. Non solo: con questa congiunzione, nei meandri della roccia, l'intera struttura occupa, in altezza, uno spazio maggiore del raggio terrestre, dunque certe zone dell'Inferno – alcune bolge, in particolare – si trovano oltre l'equatore e per raggiungere la tomba di

²⁶ *Ibi*: 19-22.

²⁷ *Ibi*: 22-32.

Lucifero – la sua posizione resta invariata al centro dell'orbe – occorre idealmente ritornare indietro. Dante viaggerebbe dunque attraverso entrambi gli emisferi, il che costituisce un'assoluta novità. Bertacchi e Vaccheri, però, vanno ancora oltre in termini di straordinarietà, sostenendo che l'emisfero di partenza non sia, come universalmente condiviso, quello boreale, con Gerusalemme in capo, ma quello australe e che, una volta giunto al centro della Terra, Dante vi risalirebbe per raggiungere il Purgatorio, da identificarsi dunque col «diletto monte», cui il personaggio non riesce accedere all'inizio del cammino.

L'impianto è difficile e occorrono più riletture per sincerarsi di aver ben compreso. La tavola complessiva al fondo del volume (fig. 19), d'altra parte, aiuta solo fino a un certo punto, perché la sezione dell'Inferno non è completa, ma a metà, lasciando intendere all'osservatore che quanto tracciato deve essere immaginato come simmetricamente presente nella parte lasciata vuota. Un po' più chiare risultano le raffigurazioni presenti in pubblicazioni posteriori, come quella di Edoardo Coli²⁸ (fig. 20), in cui le teorie di Bertacchi e Vaccheri sono riprese tanto per annoverarle tra altre, tanto per esprimere biasimo nei loro riguardi.

Pur all'insegna della critica, in effetti, la prova dei due familiari dantofili ebbe una certa fortuna. Poco importa che le valutazioni espresse dai contemporanei fossero negative: il valore del fenomeno è specialmente di tipo storico, perché segna sia il punto di massima articolazione della riflessione topografica – si scatenò un vero dibattito fra i detrattori –, sia l'inizio di un progressivo e veloce declino della materia.

La ricostruzione di tale discussione non è semplice, perché vide impegnati intellettuali minori e poco o per nulla testimoniati nella bibliografia dantesca per non aver fatto dell'opera del poeta la loro materia d'elezione. Di alcuni si riescono a individuare le sedi in cui espressero il loro disappunto, come il citato Coli, che non riusciva a spiegarsi come, percorrendo la natural burella nell'emisfero australe in cui erano discesi, Dante e Virgilio non incrociassero poi i cerchi già percorsi;²⁹ o il critico tedesco Adolf Gaspary, che in appendice ai suoi studi di storia della letteratura italiana esprimeva il proprio disappunto sull'eccessiva artificiosità della ricostruzione di Bertacchi e Vaccheri, tanto complessa da essere

²⁸ Coli 1897: 204-7.

²⁹ *Ibi*: 205-7.

rimasta ignota per secoli.³⁰ Di altre critiche, invece, si può avere traccia indiretta in un libretto – *Dante geometra* –³¹ che il geografo piemontese pubblicò nel 1887 in risposta ai detrattori, come Francesco (?) Pasqualigo, che considerava il modello non coerente per la questione dei fiumi infernali;³² o Giulio Cesare (?) Molineri, cui l'identità fra il Purgatorio e il monte iniziale non convinceva, per via della descrizione della spiaggia del secondo regno, troppo dissimile dalla selva oscura.³³

Bertacchi e lo zio, che già nella *Cosmografia* ritenevano di essere detentori della verità per come stabilita da Dante,³⁴ in questo testo di difesa, osservano come i critici avessero rilevato solo difetti singoli, senza però essere in grado di produrre modelli alternativi parimenti articolati e funzionanti. La tanto vituperata complessità del loro, d'altra parte, non lo rendeva meno probabile; anzi, lo sforzo nel costruirlo era garanzia della sua bontà: sentivano di aver raggiunto il pensiero dell'autore, di quello stesso Dante che nel *Convivio* riconosceva la bellezza di «un poco di fatica lasciare»³⁵ ai propri lettori, per rendere i suoi concetti più facilmente memorabili, una volta caparbiamente appresi.³⁶

Fra i contestatori di Bertacchi e Vaccheri ci fu anche l'ideatore dell'ultima ricostruzione infernale di una certa importanza ipotizzata nell'Ottocento. Si trattava di Luigi Alessandro Michelangeli (1845-1922),³⁷ nativo di Iesi, filologo classico e grecista. Fra le scarse notizie biografiche che si possono raccogliere sulla sua persona non si fa

³⁰ Cf. Gaspari 1885: 526 s. o, nella traduzione italiana di Nicola Zingarelli, Gaspari 1887: 466: «Ma si possono attribuire a Dante tutte queste conoscenze, tutti questi calcoli sottili, che per 600 anni nessuno comprese, e a cui oggi con molta fatica si può tener dietro? Inoltre avrebbe Dante tralasciato tutto ciò a' suoi lettori, egli che ammaestra così spesso e volentieri? Non avrebbe dato spiegazioni più chiare?».

³¹ Cosimo Bertacchi, *Dante geometra*.

³² *Ibi*: 17 s.

³³ *Ibi*: 18-20.

³⁴ Giulio Giuseppe Vaccheri, Cosimo Bertacchi, *Cosmografia*: 44: «Onde rimane provato di per sé, che il Poeta non ha dimenticato mai un solo istante le leggi del perpendicolo anche presso il centro terrestre; e, siccome con queste leggi non si può arrivare, in massima, ad altro disegno che a quello da noi or ora precedentemente delineato, così il Poeta, per la stessa inflessibile necessità tutta geometrica, ha dovuto evidentemente riuscire allo stesso disegno».

³⁵ *Conv.*, III v 20.

³⁶ Cosimo Bertacchi, *Dante geometra*: 23.

³⁷ Cf. *El*: s. v. *Michelangeli, Luigi Alessandro*.

solitamente memoria del *Sul disegno dell'Inferno dantesco* (1886),³⁸ segno evidente del carattere passeggero dei suoi interessi per l'argomento, ma anche – forse – di una certa sfortuna del modello che propose in quel libro. Se per Bertacchi e Vaccheri l'azzardo era stato sostanziale e la ricostruzione completamente inedita, in Michelangeli la novità era rappresentata dal completo rigetto di uno dei capitoli costitutivi della questione topografica: dopo secoli di trattazioni in cui in maniera fissa si accostavano teorie su sito, forma e misure dell'Inferno, infatti, egli escluse completamente l'ultimo punto. Come da tutti riconosciuto, Dante ha di sicuro competenze scientifiche e, in particolare, di statica, ma occorre intendersi sull'uso che ne fece: per Michelangeli le impiegò non da geometra, ma da poeta, col solo obiettivo di dare al lettore l'impressione della verosimiglianza e attendibilità di quel mondo sotterraneo. Oppure, con le sue parole: «Quanti computi furono fatti, quanta carta non fu sprecata dal Mannetti in poi per giungere a risultati cervellotici, disparati e ridicoli! Dacché il poeta non volle darci determinate misure di quella sua costruzione, ma soltanto destare in noi l'idea della vastità di essa».³⁹ Dante fornisce pochi dati relativi alla misura, ma le cifre che dichiara sono vaghe, prive di un valore matematico effettivo perché finalizzate a dare una parvenza di concretezza (benché meravigliosa) all'intera ricostruzione. Per questo Michelangeli può disegnare il proprio spaccato dell'Inferno (fig. 21) senza perdersi in sofismi geometrici, basandolo invece su pochi capisaldi di buon senso: la pendenza dei camminamenti, che deve essere tale da permettere il passaggio di Dante; l'obliquità delle pareti, per garantire la discesa; una calotta a copertura della buca infernale, che deve essere tanto spessa da potersi reggere senza collassare. Ne deriva dunque un prospetto che, pur nella chiarezza e precisione del tratto, è impressionistico e mira a dare un'idea dell'universo sotterraneo, invece che la sua rappresentazione in scala.

Nel complesso, a ragionare con le sensibilità di oggi, questo modello potrebbe risultare più facilmente accettabile, perché davvero più attinente al testo – che dice poco – e privo di particolari forzature. Del resto, tale doveva essere parso già ai contemporanei, al punto che addirittura Guido Mazzoni ne era rimasto persuaso, dichiarando certo che della stessa opinione sarebbero stati tutti coloro che avessero letto il libro con

³⁸ Luigi Alessandro Michelangeli, *Sul disegno* (poi riveduto e ampliato Bologna, Zanichelli 1905).

³⁹ *Ibi.* 6.

l'attenzione necessaria.⁴⁰ Tuttavia, nemmeno Michelangeli è esente da quel piglio, tipicamente ottocentesco, di ostentata sicurezza, che porta a illustrare ipotesi di lavoro come se fossero descrizioni di cose certe. Emblematica pare in questo senso la scelta espositiva su cui si incardina l'intero suo volume. Come accennato, esso si apre con l'esposizione del nuovo modello, cui fanno séguito, invece di precederla, i rimandi testuali alla *Commedia* (e non solo) che corroborano la ricostruzione,⁴¹ e le teorie degli studiosi precedenti – compresi Bertacchi e Vaccheri, appunto –, con rispettive confutazioni.⁴² Una vera e propria inversione, insomma, di *pars destruens* e *costruens*, che mira a mettere in risalto l'originalità della ricostruzione proposta, più che gli elementi individuati (forse anche a posteriori, talora) per sostanziarla.

Non è possibile stabilire se i lettori contemporanei cogliessero queste improprietà argomentative e, dunque, accordassero poco credito all'opera sulla base di tali rilievi. La sua scarsa fortuna è comunque certa; solo potrebbero essere anche altre le ragioni alla base del fenomeno. Ad esempio, non si può escludere il peso della scelta di non geometrizzare l'Inferno, cosa che doveva certamente porre in cattiva luce il Michelangeli presso un pubblico invece tradizionalmente più legato al puntiglio dei calcoli e all'uso dei teoremi. Un altro aspetto sembra però ancora più significativo ed è proprio legato al citato pubblico, ai beneficiari ultimi della discussione, che non dovevano essere più ormai – siamo al limitare del Novecento – quelli galvanizzati dalla riscoperta delle lezioni galileiane.

⁴⁰ Cf. Mazzoni 1887.

⁴¹ Luigi Alessandro Michelangeli, *Sul disegno*: 14-34. Oltre agli usuali rimandi interni alla *Commedia*, è significativo che per sostenere la propria ricostruzione Michelangeli ricorra, benché in forma nettamente minoritaria, anche a: 1) citazioni non dantesche, come quando per dimostrare che la porta dell'Inferno non si trova in superficie, ma al termine di un percorso sotterraneo, rimanda *ibi*: 16 alla catabasi di Enea (*Aen.*, VI 237-238); 2) discussione della *varia lectio* del testo, *ibi*: 20, quando per *If*, IV 67 sostiene la lezione *sommo* al posto di *sonno* testimoniato da alcuni codici.

⁴² *Ibi*: 35-45. La sezione comincia con un'interessante escussione di alcuni degli spaccati infernali contenuti nelle edizioni contemporanee e commentate della *Commedia*, con un'apertura dunque verso l'esegesi tradizionale; segue poi la descrizione del modello manettiano (insostenibile per la teoria della profondità della buca corrispondente al raggio terrestre), cui fanno da corollario cenni alle ricostruzioni di Vellutello (Inferno troppo piccolo per dimensioni generali) e di Galilei (viziate dall'obbedienza all'Accademia Fiorentina). Chiude la sezione una descrizione della struttura ipotizzata da Bertacchi e Vaccheri di cui si respinge nettamente l'ipotesi del doppio vano, perché non sostenibile su base testuale.

Come visto, l'uscita della *Cosmografia* di Bertacchi e Vaccheri aveva messo in moto accese discussioni, ma allo stesso tempo avviato il dibattito verso la sua chiusura. Se, dunque, le teorie di Michelangeli ebbero scarso séguito potrebbe essere anche perché i lettori interessati erano rimasti pochi o, addirittura, completamente estinti.

C'è da chiedersi, in effetti, quanto del flusso di ipotesi e ricostruzioni prodotto nell'Ottocento giungesse alle orecchie dei lettori comuni di Dante o, diversamente detto, a partire da che momento quel confronto a distanza fra teorie divenisse appannaggio di circuiti eruditi, separati addirittura dalla dantistica *tout court*. A leggere le opere fin qui ripercorse, i singoli topografi infernali presentarono sempre – più o meno esplicitamente – le loro riflessioni come utili, se non fondamentali, all'intelligenza della *Commedia* da parte di tutti. Eppure, a ben considerare il decorso della discussione, si rileva come gli intellettuali impegnati in tale missione siano progressivamente meno legati, in senso stretto, agli studi danteschi e pertanto meno capaci di raggiungere i cultori medi dell'opera. Degli ultimi autori che si dedicarono alla questione topografica sul finire dell'Ottocento si fa addirittura fatica a raccogliere notizie bio-bibliografiche minime. Le loro opere, poi, propongono raramente modelli nuovi, limitandosi al più a descrivere lo *status quaestionis* alla loro epoca. Ritratti che paiono foto funebri, senza però averne la cura e il dettaglio.

In effetti, uno degli aspetti più significativi di questa fase crepuscolare è la scarsità di chiarezza con cui le questioni topografiche vengono riproposte nei singoli scritti, palesandone la natura di opere per soli intenditori e non – come pretenderebbero – di sussidi per studiosi comuni.

Un semplice lettore della *Commedia*, ad esempio, avrebbe potuto trarre poco giovamento dalla *Topo-cronografia* (1891)⁴³ del lodigiano Giovanni Agnelli (1848-1926),⁴⁴ che passa in rassegna le principali ricostruzioni infernali – da Manetti a Bertacchi e Michelangeli – alla ricerca di quella migliore. Alla fine, pur con riserbo, la preferenza è espressa a favore di Vellutello, ma la carrellata di dati forniti a proposito della sua e delle altre teorie è tanto ricca e disordinata nell'esposizione da risultare poco chiara anche a un eventuale addetto ai lavori. I rimandi alle tavole

⁴³ Giovanni Agnelli, *Topo-cronografia*.

⁴⁴ Figura pressoché sconosciuta. Studioso di storia locale, bibliotecario della Laudense, maestro per sordomuti e cultore di Dante. Cf. <http://www.storiaeisordi.it/2006/11/08/agnelli-giovanni-educatore-del-sordo/>.

illustrative al fondo del volume, d'altro canto, non valgono a supplire i difetti della parte scritta.

Ancora più spaesante è, ormai nel nuovo secolo, la *Ricostruzione della «Valle Inferna»* (1901)⁴⁵ di tale B.G. Lo Casto. Dalla dedica dell'opera si sa che il suo autore era un giovane allievo, a Palermo, di Giovanni Alfredo Cesareo, ma il suo nome di battesimo resta sconosciuto. Certo è invece l'atteggiamento con cui affrontò in quelle pagine la questione topografica: gli impianti proposti dagli studiosi anteriori sono descritti solo sommariamente, perché ciò che interessa è individuare le loro improprietà, per ricostruire – separandosene – una struttura originale. Dunque, nonostante il passaggio al Novecento, ancora la pretesa positivista di arrivare laddove altri non erano riusciti, superandoli. Presupposti e atteggiamenti sono gli stessi degli studi del secolo precedente, ma ormai fuori tempo e senza effetti significativi. Nella *Prefazione* al saggio si dichiara ancora la questione topografica come capitale per la comprensione del poema tutto;⁴⁶ alla chiusa, poi, la struttura di nuova invenzione – non importa qui descriverla – è posta sotto il sigillo di un'assoluta scientificità.⁴⁷ Eppure, se si eccettua la stroncatura in una recensione di Michelangeli,⁴⁸ l'opera non suscitò reazioni particolari, segno che solo i frequentatori più eruditi della questione potevano trovare interesse a occuparsi della nuova pubblicazione.

Dell'irreversibile decadenza celata in tale dibattito sempre più auto-referenziale si erano del resto accorti già alcuni dei suoi partecipanti, facendo tardivamente *mea culpa* e riconoscendo nelle esagerazioni para-

⁴⁵ B. G. Lo Casto, *Ricostruzione*. Allo stesso argomento più tardi B. G. Lo Casto, *Per il disegno*.

⁴⁶ B. G. Lo Casto, *Ricostruzione*: s. p. : «Lo studio di questo mondo materiale [scil. dell'Inferno] è di una importanza somma, ed assolutamente indispensabile alla chiara intelligenza, alla retta interpretazione del poema; giacché un'opera estetica, onde si possa veramente godere, si deve comprendere appieno, nella sua vera essenza, nella sua genesi, nel contenuto ed estensione, riguardare sotto i varj aspetti ch'essa presenta, studiare per anco nei particolari. Né gli studj che si fanno sulla topografia infernale possono essere classificati tra le dotte e curiose ricerche».

⁴⁷ *Ibi*: 29: «Lo stesso, in conclusione, posso dire per tutto questo mio studio. Fidente nel metodo rigorosamente scientifico, non mi spaventavo quand'esso mi dava risultati nuovi ed inattesi, e che potessero minacciare a prima vista delle difficoltà per quelle altre cose che doveano ancora studiarsi [...] E il risultato fu d'accordo colle previsioni: la forma strettamente matematica data, sin dal principio, al mio studio poté essere continuata sino alla fine».

⁴⁸ Michelangeli 1901.

scientifiche e nella distanza dai lettori comuni la causa della loro sfortuna. Anni prima dell'uscita del lavoro di Lo Casto, il pressoché sconosciuto letterato Vincenzo Russo (?-?) illustrava già limpidamente nel suo *Nell'Inferno di Dante* (1893)⁴⁹ le storture del dibattito ottocentesco. Chi si era occupato del poeta sul piano topografico (gli «architetti») non aveva collaborato con i commentatori della *Commedia* – i veri detentori del suo significato – con la conseguenza che i disegni si erano moltiplicati, ingenerando perplessità tali da spingere gli editori ottocenteschi a non allegarli nelle copie del poema distribuite nel grande mercato, compreso – con sommo rammarico – quello scolastico. Con le parole di Russo:

La colpa in gran parte è dei disegnatori: i risultati diversi dei loro studi, il falso metodo finora tenuto, e in ispecie l'aver badato più alla configurazione dell'intero edificio che delle parti, queste ed altre ragioni han concorso a rendere più grande il dissidio. Su cento lettori della *Commedia*, novantanove almeno guardano con diffidenza ai lavori di topografia vecchi e nuovi, o li considerano come curiosità letterarie ed esercizi da perdigiorni.⁵⁰

L'ipotesi di chiarire singoli particolari dell'architettura infernale invece che fabbricare ad ogni costo prospetti complessivi ha innegabili utilità. Se porzionato in scenografie in cui si svolgono i singoli drammi di Dante *viator*, l'ambiente sotterraneo diventa più facilmente gestibile senza cadere in forzature e, al contempo, non impone l'antistorica qualificazione del poeta a scienziato precursore «di Colombo, di Galileo, di Newton».⁵¹ Restituire Dante alla sua dimensione di poeta può a volte non essere facile – Russo cade talora in qualche digressione geometrica, come a proposito dell'interpretazione sulle misure delle due ultime bolge –,⁵² ma a contare è che si sia fatta strada l'idea di un poeta che conosce i principi fisici fondamentali noti alla sua epoca, se ne serve, ma può anche disattendere a essi per esigenze narrative e di invenzione: in fondo è inutile strologare su misure e distanze, se quello di cui si parla è, in definitiva, un impossibile viaggio al centro della Terra.⁵³

⁴⁹ Vincenzo Russo, *Nell'Inferno*.

⁵⁰ *Ibi*: 1-2.

⁵¹ *Ibi*: 9.

⁵² *Ibi*: 39 s.

⁵³ *Ibi*: 64: «Ecco l'Inferno divenuto luogo reale, e i commentatori altrettanti geologi in escursione scientifica; ma se siamo in regioni fantastiche, se il vuoto interno della terra, grande o piccolo, è un assurdo a cui la più sciocca donniciuola non oserebbe

Anche riducendo ai minimi termini la componente scientifico-matematica, però, l'impianto di Russo – basato su alcune misure di massima per singoli particolari e disegnato al fondo del volume (fig. 22) – dovette risultare eccessivo ai lettori del poema e oggetto, al massimo, di una diatriba per pochi iniziati. Sfogliando le rassegne bibliografiche dell'epoca, in effetti, si può notare come lo stesso Russo, che pareva aver fondato lo scritto del 1893 su un sano buon senso, sarebbe diventato campione di una lotta a oltranza contro ogni recensore: un'auto-difesa lecita, dietro la quale si celava però una più generale apologia della figura del topografo infernale, che è consapevole dei limiti di ogni ricostruzione, ma non può esimersi dal proporre sempre di nuove. Per Michele Barbi la pervicacia nella ricerca di misure e disegni dell'Inferno anche solo approssimativi poteva dirsi frutto di una deviazione degli studi verso cose vane.⁵⁴ Di tale tendenza Russo era solo l'ultimo rappresentante e al filologo pistoiese bastarono poche pagine per demolirne le teorie. Alla netta rapidità di tali rilievi – Barbi era obbligato a esprimersi sul tema più per dovere di cronaca che per l'interesse personale formulare ipotesi sul tema – corrispose un'ampia e a tratti vittimistica risposta da parte di Russo.⁵⁵ Con lo stesso piglio provocatorio egli sarebbe tornato ancora sulla questione in prolissi interventi negli anni successivi. Che riviste blasonate come il «Giornale dantesco» ne ospitassero gli scritti non è ragione sufficiente a dimostrare alcuna rivalutazione della questione da parte della dantistica ufficiale. Così si dava spazio a un contributo di Agnelli circa lo studio di Russo⁵⁶ e alla risposta di quest'ultimo – una vera e propria contro-recensione della *Topo-cronografia* –,⁵⁷ ma quando, varcate ormai le soglie del Novecento, rintuzzato dal citato aspro giudizio di Michelangeli su Lo Casto, Russo volle ribadire per l'ennesima volta le proprie posizioni, l'articolo fu stampato con un'inequivocabile nota della Direzione della rivista, in cui si dichiarava una netta chiusura contro gli studiosi che, «distogliendo l'ingegno loro da più utili indagini», ricercavano nel poema un «continuo e

pensare, se il discendere sino al centro è una fiaba da contare ai bambini, volete misurare la volta dell'Inferno con le seste e la squadra?».

⁵⁴ Barbi 1894.

⁵⁵ Russo 1895. In calce allo scritto la Direzione della rivista riportò anche una breve replica di Barbi.

⁵⁶ Agnelli 1895.

⁵⁷ Russo 1896. La risposta di Russo avrebbe poi avuto effetto su Agnelli che, ad esempio, acconsentì sulla necessità di allungare il pozzo dei giganti, come dimostra una delle tavole da lui più tardi curate in Luigi Polacco, *Tavole schematiche*.

assoluto rigore scientifico che non c'è e non ci deve essere». ⁵⁸ L'intervento di Russo veniva accolto in deroga e con esso, nel medesimo anno, uno di Manfredi Porena (1873-1955), ⁵⁹ dopodiché la questione sarebbe stata chiusa.

Il caso dello studioso romano costituisce una cerniera verso l'inevitabile epilogo della discussione topografica, anche fuori dalle colonne del «Giornale dantesco». Uno degli assunti ribaditi nell'articolo – in contrasto con l'ipotesi di Michelangeli – era che, contro qualsiasi presupposto scientifico, Dante avesse espressamente inteso le pareti dei singoli cerchi come parallele fra loro, invece che convergenti verso il centro della Terra. All'autore del poema interessava salvaguardare il senso pratico ed estetico, perciò aveva dovuto rinunciare a pozzi a forma di tronco di cono perché fuori dall'esperienza comune del pubblico, che non li avrebbe intesi. Se si passa, come chiaro, dall'idea del poeta scienziato a quella del poeta *benché* scienziato, si capisce verso quale conclusione stesse andando la tradizione degli studi topografici e perché, poco tempo dopo, lo stesso Manfredi potesse accodarsi alla tradizione – risalente alla *Materia* di Caetani – dei manualetti con immagini e schemi semplificati a uso di studenti e neofiti della *Commedia*. ⁶⁰ Una dichiarazione preventiva anteposta proprio al *Commento grafico* di Porena spiega facilmente la pressoché totale assenza di contributi nuovi alla questione topografica nei successivi centovent'anni:

Se nel tracciare le forme dei luoghi descritti nel poema ho procurato d'essere esatto al possibile, non mi sono invece curato di stabilir misure; e deliberatamente. Misurare i regni danteschi è misurare la loro assurdità; ed è un dovere il lasciar nell'ombra ciò che Dante per un alto intendimento d'arte non ha voluto dichiarare. ⁶¹

⁵⁸ Russo 1902.

⁵⁹ Porena 1902. Sull'autore, cf. *ED*: s. v. *Porena, Manfredi*.

⁶⁰ Fra i più strettamente interessati alla dimensione narrativa e morale del poema si può ricordare il lavoro di Adolfo Bartoli, *Tavole dantesche*.

⁶¹ Manfredi Porena, *Commento grafico*: 7.

6. IN FORMA DI APPENDICE: MISURARE IL PURGATORIO COGLI OCCHI ALL'INFERNO

Accennare alla topografia purgatoriale in una sezione accessoria, scorrendo cioè i contributi alla questione dai ragionamenti di coloro che, nei rispettivi scritti, se ne sono occupati insieme allo studio del primo regno oltremondano non significa denaturare l'organicità originaria di quelle trattazioni. A molti il Purgatorio non era interessato per nulla – il che è un dato significativo di suo –, ma è ancora più rilevante notare che laddove esso ha trovato spazio nelle trattazioni, ha solo raramente avuto una patente di autonomia, dipendendo in tutto dalla precedente riflessione sulla buca infernale e sul suo funzionamento. Mettere in fila le sole sezioni in cui gli esegeti danteschi si sono soffermati sulla montagna «bruna» (*If*, XXVI 133) dà in effetti agio di riconoscere, accanto alle peculiarità delle singole ricostruzioni, l'esistenza di certe costanti delle quali quella del Purgatorio come riflesso e complemento appendicolare dell'Inferno è di certo la più significativa.

In un primo momento, quando ancora la riflessione sulle misure e la perizia tecnica erano di là da venire in tutta la loro complessità,¹ tale interdipendenza non emergeva in modo significativo. Nel suo *Cammino*, prima di seguire passo per passo, riassuntivamente, il percorso di Dante fra notabili anime penitenti, Bonaccorsi si limita ad accennare alla posizione reciproca del Purgatorio rispetto a Gerusalemme e, sul piano strutturale, a risolvere il tutto con alcune similitudini:

Nella seconda [*scil.* parte dopo l'Antipurgatorio] pone un monte altissimo in su questa base ritonda. Et questo monte è circondato intorno intorno con secte gironi, a modo di ballatoi, di forteze o di palagi et quasi a modo del campanile del duomo di Pisa.²

¹ Sull'iniziale mancanza di interesse, anche a livello grafico, per la raffigurazione del Purgatorio deve avere influito la relativa novità del regno, che diventa oggetto di discussione a livello teologico solo alla fine del secolo XIII. Cf. l'imprecindibile Le Goff 1981 e, sul piano figurativo, Ponchia 2015: 147-56.

² Piero Bonaccorsi, *Cammino di Dante* (Bassani): 103.

Il notaio fiorentino non forza la lettera dantesca e se il poeta ha dato, in tutta la cantica, un solo accenno di misurazione, quello sulla larghezza delle cornici corrispondente a tre uomini sdraiati (*Pg*, X 22-24), non si può fare che ripeterlo,³ senza tentare di inferirne indicazioni per l'intera struttura. Ciò non significa, tuttavia, che la questione non interessasse a Bonaccorsi. Di certo i tempi non erano ancora maturi per le pretenziose sovrainterpretazioni dei due secoli successivi, eppure a guardare le tavole a corredo delle carte del fiorentino, si noterà in traccia una riflessione che non ha un corrispettivo nel testo scritto, ma pare degna di nota. Se la distinzione fra Antipurgatorio e Purgatorio vero e proprio era chiara, doveva aver suscitato qualche difficoltà la sistemazione delle anime dei negligenti, che Bonaccorsi spartisce nei suoi disegni in una serie di colline (stilizzate, di forma semicircolare, cf. fig. 23). Confortato probabilmente dal particolare narrativo e ambientale della valletta dei principi, egli deve aver pensato a un paesaggio di alture e depressioni alternate, mentre nelle raffigurazioni successive, fino a oggi, si tende a non voler prendere posizione sul problema, rappresentando un unico grande blocco per l'Antipurgatorio e lasciando al lettore l'incombenza di immaginarne la geografia.

Tracce di riflessioni topografiche senza argomentazioni esplicite emergono anche da uno dei disegni botticelliani per Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici (fig. 24). La prima tavola dedicata al Purgatorio rappresenta, nella parte bassa della carta, gli episodi iniziali della cantica – dall'incontro con Catone all'approdo della barca del «celestial nocchiero» (*Pg*, II 43) –, mentre sullo sfondo si staglia una rappresentazione complessiva della montagna, la cui particolare forma denuncia dei significativi non detti. Essa è caratterizzata da un possente Antipurgatorio, maggiore per altezza rispetto a tutte e sette le cornici purgatoriali superiori, ma il particolare più importante è costituito dal dislivello che Dante dovette percorrere a volo, per intercessione di santa Lucia: il Filipepi, infatti, restringe il diametro di questa sezione, scavando come una strozzatura centrale, ad anello, nel volume conico principale. Le ragioni di tale scelta restano del tutto ignote, disperse in dibattiti minori fra artisti.

Che tali discussioni non fossero registrate per iscritto dice molto sulla subalternità del tema purgatoriale e spiega perché, a differenza di quanto

³ *Ibì*: 107: «Et camminando per una via aspra et spiacevole a salire, entrarono nel primo girone di purgatorio, o voglian dire ballatoio, il qual era largo circa braccia nove, cioè dal lato del monte infino alla sponda che guata in giù verso l'antipurgatorio».

accadde con l'Inferno, si dovette attendere il Cinquecento inoltrato per il primo contributo organico sul tema. La sua forma – una lezione accademica tenuta il 20 novembre 1541 – non deve trarre in inganno: anche se il discorso è presentato dall'autore, Giambullari,⁴ come monografico, sul Purgatorio si dice poco, tanto per le soffocanti digressioni erudite, quanto per il sopra denunciato incombere dell'Inferno e delle sue misure sull'autonomia di quelle del secondo regno. Difficile dire se lo studioso ritenesse il proprio lavoro come fondativo di una nuova branca dell'esegesi dantesca oppure no. Di certo manca, all'inizio del testo, qualunque riferimento autocelebrativo, perché il tema è presentato come capitolo di una discussione di portata più generale.⁵ Molti hanno riconosciuto l'autorità di Dante in teologia, filosofia ed eloquenza, ma pochi hanno compreso che, per una corretta interpretazione del suo poema, è necessario ricordare quanto l'autore fosse versato anche in questioni di astrologia e cosmografia. Beneficare i lettori comuni della *Commedia* è però solo un obiettivo di facciata. Ciò che a Giambullari interessa, la ragione vera per cui il Purgatorio l'ha attratto, è l'invenzione dantesca della collocazione della montagna nell'emisfero australe, una caratteristica che può dargli agio di raccontare al pubblico accademico l'evoluzione della scienza dall'«invecchiata credenza di tanti scrittori & Greci & Latini»⁶ circa l'inabitabilità di alcune fasce climatiche e l'assenza di terre emerse a sud dell'equatore, alle recenti esplorazioni geografiche che dimostrano il contrario.⁷ Non si tratta mai di biasimare implicitamente Dante per i limiti della sua epoca. Anzi, egli doveva averli superati: «Avvegna che per non contrapporsi alla opinione comune della età sua, non avendo come noi altri la esperienza in favore; non ardisse forse manifestarlo con altro modo, che co' l fingere in quello altro Emisperio il suo Purgatorio».⁸ Nello scarto fra quanto effettivamente noto al poeta (o da lui intuito) e ciò che egli dà a intendere nella propria opera emerge con evidenza la natura finzionale della

⁴ In Pier Francesco Giambullari, *Lezzioni*: 4-41.

⁵ Solo un accenno minimo *ibid.*: 9: «Il quale [*scil.* Purgatorio] non essendo (per quanto io sappia) stato fin qui esaminato ò discorso da alcuno altro; Merita come cosa nuova, piu attenta considerazione».

⁶ *Ibid.*: 10.

⁷ Fra i falsi miti discussi in questa sede (*ibid.*: 11 s.), benché del tutto inutili per la questione purgatoriale, c'è anche quello dell'esistenza dei monti Rifei, in Sarmazia, smentito dagli studi corografici di Matteo da Miechow e Sebastian Münster. Sul punto, cf. Priolo 2021: 75-82.

⁸ Pier Francesco Giambullari, *Lezzioni*: 21.

costruzione di Dante. Che il suo Purgatorio sia luogo letterario inesistente è d'altra parte certo sul piano della dottrina, non corrispondendo a nessuna delle ipotesi concepite dai principali teologi: Gregorio Magno, Tommaso, Ireneo, Lattanzio, Ambrogio e Agostino, d'altra parte, non sono nemmeno concordi fra loro sul sito del regno e a Giambullari l'idea di una terra emersa come sede delle anime espianti pare in generale sconveniente sulla base dell'autorità biblica di *Apoc.*, 5 13: se nella sua visione Giovanni udì lodi a Dio anche «sub terram» e se queste non possono essere pronunciate dai dannati, si deve per forza pensare al Purgatorio come un regno ipogeo. Nonostante tali premesse e, forse, proprio per la consapevolezza di una limpida distinzione fra piano reale e costruzione letteraria, l'accademico può passare da considerazioni potenzialmente lesive dell'autorità dantesca all'esame dei pochi dati concreti inferibili dall'autore sulla conformazione della montagna. Giambullari sta dunque al gioco di Dante, con un'aderenza tale da ammettere anche, in definitiva, un disegno solo parziale. Il poeta parla di un Purgatorio «alto, che vince la vista» (*Pg*, IV 40) e tale notazione, insieme ad altri passi, è considerata sufficiente per sostenere che il monte si estendesse in altezza quanto l'Inferno scavava la Terra in profondità (3250 miglia), con un volume pari a quello del vuoto della «natural burella». Considerato poi che essa – come Giambullari avrebbe più tardi ribadito nella trattazione del 1544 – ha esattamente le stesse dimensioni della buca di là da Lucifero, la derivazione, per struttura, del Purgatorio dall'Inferno si fa ancora più netta. Non solo: se i cerchi dei dannati sono nove in generale, allo stesso numero si può arrivare anche sull'«isoletta» nell'altro emisfero sommando alle sette cornici il piano dell'Antipurgatorio e quello del Paradiso terrestre. Laddove la diretta dipendenza di un modello dall'altro non può essere sostenuta con altrettanta facilità – in particolare a proposito delle sottopartizioni interne ai singoli settori, che all'Inferno sono significativamente di più che in Purgatorio – Giambullari preferisce sospendere il giudizio.

Mentre il fiorentino evitò di trattare ciò che non poteva sapere e rimandò a un momento non meglio definito per «ristrignere a' particolari»,⁹ Vellutello ritenne di avere elementi sufficienti per una ricostruzione sistematica dell'intera struttura purgatoriale. Poco importa che l'orizzonte d'azione fosse per i due studiosi lo stesso, «la ingegnossissima fizione de

⁹ *Ibi.* 40.

l'autore»,¹⁰ il suo imprescindibile dettato creativo: entrambi ritennero di esplicitare il sentimento dantesco, ma mentre Giambullari ricavò al massimo un prospetto generale da pochi dati evidenti, il lucchese lesse fra i versi, per arrivare ad esiti completamente altri. L'impianto in questione è ritenuto tanto completo e innovativo che il suo autore si cura di raccogliergli i capisaldi al principio della trattazione, in termini numerici precisi, rinviando a un secondo momento per la spiegazione sull'origine dei dati, in cui «consiste quasi tutta la difficoltà de la cosa».¹¹ Se, con tale scelta espositiva, pare evidente fin da subito l'imporsi dell'interprete sull'interpretato, è proprio con la giustificazione delle misure esposte in apertura che emerge tutta la sottile inventiva di Vellutello. Anche in questo caso il metro di riferimento è costituito, in definitiva, dall'Inferno e dalla sua conformazione. Tale dipendenza, tuttavia, è almeno in un primo momento taciuta. Il commentatore fissa in effetti le coordinate iniziali della sua misurazione nel percorso svolto da Dante attraverso il Paradiso terrestre. Se il poeta, addentratosi nella «selva antica», non riesce più a scorgere il punto da cui vi è entrato (*Pg*, XXVIII 22-27) è per aver percorso almeno mezzo miglio; distanza che, in assenza di ulteriori indicazioni, deve ritenersi compiuta, dopo, lungo il fiume Lete (*Pg*, XXIX 7-12), mentre per raggiungere la «pianta dispogliata» al centro della piana saranno stati necessari tre quarti di miglio, ovvero l'equivalente di tre gitate di una «disfrenata saetta» (*Pg*, XXXII 34-36). Ne deriva, sommando i tre segmenti, un raggio di un miglio e tre quarti, cui corrisponde, con opportuni calcoli, una circonferenza sommitale di 11 miglia. Misura non casuale, che riconduce la conformazione del Paradiso terrestre a quella della più profonda delle bolge, dichiarata dall'autore in *Ij*, XXX 86. Con questo fondamentale elemento di partenza, Vellutello può dunque sentirsi giustificato ad estendere all'organizzazione del secondo regno i dati che aveva formulato per le partizioni infernali. Così, scendendo verso le pendici della montagna, l'ampiezza delle cornici aumenta con la stessa progressione con cui, salendo verso la superficie terrestre, il vano infernale si apre a imbuto, con la circonferenza del balzo infuocato dei lussuriosi corrispondente a quella del cerchio sotterraneo dei violenti, quella dei golosi pari al giro dello Stige degli iracondi, e così via, fino ad arrivare alla base del Purgatorio, che coincide per grandezza all'orlo sommitale dell'Inferno (990 miglia). In maniera analoga, la distanza fra le singole

¹⁰ Alessandro Vellutello, *Nova esposizione* (Pirovano): II, 739.

¹¹ *Ibi*: 749.

cornici è la stessa che, modularmente ripetuta, aveva separato fra loro i cerchi degli incontinenti (14 miglia), con la sola eccezione dell'Antipurgatorio, che si leva sulla spiaggia di 28 miglia. Il massiccio che ne deriva è più largo (315 miglia di diametro) che alto (140 miglia), con una conformazione generale che si differenzia di molto dagli schemi odierni dai quali, pur senza soffermarsi sulle misure, traspare l'idea di una montagna slanciata, più sviluppata in verticale che in orizzontale. Ciò non può essere, per Vellutello, secondo il quale il Purgatorio deve avere uno sviluppo in altitudine relativamente ridotto, perché in esso si scontano solo i «peccati che nascono da fragilità»¹² e non è necessario uno spazio dedicato a quelli di malizia (violenza e frode). Essi, in effetti, trovano sede eterna solo nell'Inferno, la cui profondità complessiva, non a caso, era stata fissata a 280 miglia, esattamente il doppio dell'estensione del Purgatorio.

Quest'ultimo particolare segna l'immissione, nel rado dibattito purgatoriale, di un dato fino ad allora poco tenuto in considerazione nelle varie ricostruzioni, ovvero la collocazione della montagna – parola di Dante – su un'«isoletta» (*Pg*, I 100), con un diminutivo che avrebbe imposto – benché irregolare – un generale rimpicciolimento dell'intera struttura nelle trattazioni successive.

Fra queste l'inedito secentesco *Tempi et luoghi* ha un certo valore, anzitutto per l'originalità con cui cerca di affrancarsi dal passato. Il non identificato autore, infatti, dichiara in apertura di non aver memoria di altri accademici fiorentini che si siano dedicati al tema – deliberata omissione del contributo di Giambullari o segno della sua mancata fortuna? –, biasimando al contempo che tale disinteresse avesse dato modo a un «forastiere»¹³ di occuparsene con esiti opinabili. L'innominato straniero è ovviamente Vellutello e ciò per cui la sua trattazione doveva essere respinta *in toto* ha proprio a che vedere con le dimensioni complessive del Purgatorio. Il lucchese l'aveva voluto piccolo, ma evidentemente non abbastanza, se «quella scala di mille, et cento miglia di giro»¹⁴ – tale era la circonferenza della spiaggia per Vellutello –¹⁵ sarebbe stata giudicata eccessiva al punto da spingere a un nuovo calcolo globale. Se il lucchese aveva impiegato l'indizio delle undici miglia di circonferenza proprie

¹² *Ibi*: 756.

¹³ Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Magl. VI 164, c. 132v.

¹⁴ *Ibid*.

¹⁵ Cf. Alessandro Vellutello, *Nova esposizione* (Pirovano): II, 739 e 754.

dell'ultima bolgia per fornire il tracciato del Paradiso terrestre, l'anonimo secentesco si serve delle stesse misure per descrivere la base della montagna. Undici miglia di perimetro, che corrispondono a un diametro di 3500 passi (o tre miglia e mezzo), cifra che è poi indicata anche come propria dell'altezza complessiva del regno, la cui costruzione risulta dunque complessivamente inscritta, se osservata frontalmente, in una figura quadrata. L'attenzione con cui lo studioso suggerisce come sgrossare il volume cilindrico che ne deriva, per trasformarlo in un tronco di cono, è tale che nel codice vengono forniti alcuni disegni con vere e proprie linee di costruzione (fig. 25), a corredo di essenziali istruzioni scritte. Una perizia geometrica, che potrebbe anche avvalorare l'ipotesi dell'attribuzione dello scritto a Buonmattei – prima di diventare un illustre grammatico si era formato alla scuola d'abaco per occuparsi di mercatura col padre –, ma che al tempo stesso convive con una certa tendenza all'approssimazione. Così, ad esempio, l'Antipurgatorio è descritto con sommo scrupolo nelle sue misure – i negligenti sono collocati su quattro livelli, a partire da un'altezza di 19 passi e con intervalli di 8 passi e tre quarti dall'una all'altra categoria; il volo con santa Lucia fino alla porta del Purgatorio occupa 350 passi e così via fino alla cornice dei superbi – eppure, sommando i vari elementi parziali si ottiene un'altezza di 436 passi, non corrispondenti ai 437 e mezzo, che ci si dovrebbe aspettare, considerato che lo stesso autore attribuisce a ogni partizione (Antipurgatorio e sette cornici) un ottavo dell'altezza complessiva del monte. Analogamente, alla chiusa della lezione, le indicazioni fornite per le quote di ciascuna cornice risultano tutte sfalsate di qualche passo rispetto al previsto. L'impressione generale che se ne trae è di un lavoro in cui si sia tentato di far convivere pochi elementi liberamente inferiti dal testo del poema con l'esigenza, a tratti semplicistica, di misure sicure e regolari. Se il tutto non si tiene, poco importa: a leggere (o sentire, come potrebbe essere accaduto) il discorso senza verificarne i numeri, l'argomentazione risulta accettabile se non addirittura convincente. È una tecnica espositiva e, a tratti, retorica, che dimentica il confine – notissimo, s'è visto, fino in Giambullari – fra invenzione di Dante e indebita elucubrazione dell'esegeta, un *modus* argomentativo che darà le più significative prove nell'Ottocento, ma la cui storia – si può dire – affonda le radici nei tre secoli precedenti.

Non si sarebbe trattato, comunque, di un percorso progressivo verso l'assoluta disinibizione della fantasia. Trascorso senza contributi significativi il secolo XVIII, infatti, la prima metà di quello successivo non si distinse nemmeno per un aumento di attenzione, in generale, verso la

tematica purgatoriale. La maggior parte di coloro che si erano dedicati all'Inferno si soffermarono in questa fase sul Purgatorio solo per obbligo di completezza, entro trattazioni più ampie sull'intero poema, ma per ragioni varie non offrirono elementi utili al progresso del dibattito topografico: così, nelle tavole del Caetani, il Purgatorio comparve con gradoni di altezze varie, perché la distribuzione regolare e modulare dei dislivelli era considerata irrilevante rispetto alla necessità, solo grafica, di far stare su ciascun anello tutte le indicazioni sul numero dei canti relativi e sui personaggi ivi incontrati (fig. 26).

Altrove si parlò anche di problemi di misurazione, ma senza esiti significativi: Missirini ne fece solo occasione per ampliare la sua biografia dantesca, riportando nel capitolo dedicato al Purgatorio alcuni brani dalla lezione di Giambullari,¹⁶ mentre Gregoretti si limitò a notare, fin dal titolo della sua trattazione, che sulla montagna il poeta aveva dato indicazioni solo a proposito di sito e forma, «*tacendo* interamente quanto alla grandezza»,¹⁷ ragion per cui si poteva al massimo dire qualcosa sull'orientamento del percorso di Dante lungo le cornici, ma non sulle distanze calcate e tanto meno sulle dimensioni complessive del regno.¹⁸

A tale diffusa astensione prudenziale da teorie prive di un chiaro fondamento testuale sarebbe seguita, a partire dalla metà del secolo e, soprattutto, nel suo ultimo decennio, una propensione del tutto opposta. Che, malgrado ciò, gli studi topografici non abbiano in verità goduto di una solida rinascita nel secondo Ottocento è però dimostrato dall'eco relativamente scarsa che essi ebbero fra i contemporanei. Elaborazioni più o meno ardite di singoli studiosi andranno pertanto considerate quali effetti d'inventiva personale, entro un dibattito autoreferenziale tenuto vivo oltre tempo massimo da e per pochi.

Soffermarsi in tal senso su alcune invenzioni servirà solamente a misurare la lunghezza di queste estreme propaggini, nelle quali d'altro canto sarà possibile continuare a vedere in atto strategie e tendenze che si sono già notate altrove. Il più antico dei visionari ottocenteschi fu Matteo Romani e la sua proposta, pur nell'originalità dei dati numerici, rappresenta in effetti un distillato di atteggiamenti comuni alle indagini dei prede-

¹⁶ Melchiorre Missirini, *Vita di Dante*. 343 s.

¹⁷ Francesco Gregoretti, *Sul sito*. 11.

¹⁸ Risulta in questo senso emblematico che, nella tavola III, dedicata al Purgatorio al fondo del volume (fig. 27), Gregoretti fornisca, fra altri, un disegno in pianta sul percorso di Dante nel Paradiso terrestre senza aver discusso in precedenza l'argomento e senza fornire a riguardo indicazioni di misurazione.

cessori. Si ha così un Purgatorio non solo costruito a partire da alcune misure di base della buca infernale, ma esattamente complementare a essa, come «caverna dell'Inferno rovesciata». ¹⁹ Così, l'Antipurgatorio ha per diametro di base l'ampiezza della sboccatura sommitale del primo regno (245 miglia) e altezza pari alla distanza fra il Limbo e la prima delle bolge (210 miglia); il Purgatorio vero e proprio assume poi la conformazione del cerchio dei frodolenti e del sottostante pozzo dei giganti: le 30 miglia di quest'ultimo, in profondità, corrispondono allo stacco fra la cornice dei lussuriosi e il Paradiso terrestre, mentre le 5 miglia complessive, sempre in verticale, di Malebolge, equivalgono allo sviluppo in altezza dei sette gradoni purgatoriali. Ne deriva insomma una montagna d'altitudine pari alla larghezza di base ($210 + 30 + 5 = 245$ miglia), con uno spazio minimo effettivamente deputato alla purificazione (5 miglia su 245); ipotesi certamente confortata, questa, dall'autorità evangelica secondo cui «pochi sono gli eletti», ²⁰ ma che può anche aver intercettato, dal dibattito precedente, l'istanza di riduzione delle misure complessive dell'intero Purgatorio.

A un minimo sviluppo in altezza per le sette cornici pensarono anche Bertacchi e Vaccheri nella loro *Cosmografia*, collocando la porta del Purgatorio a oltre diecimila metri (non più miglia) e la sommità della montagna 1050 più sopra (fig. 28). Le dimensioni complessive sono maggiori, in generale, rispetto a quelle del modello di Romani, ma più che i dati numerici – i calcoli sono debordanti nel trattato dei due parenti – importano qui le scelte metodologiche alla base della nuova proposta. All'inizio del capitolo dedicato al Purgatorio è anzitutto chiara una disponibilità all'interrogazione ossessiva (e pretestuosa) della *Commedia*. Dante è inseguito passo per passo, braccato quasi:

Ecco nel complesso la singolare montagna, che ci studieremo ora di sbizzare, tratteggiandone – quale saggio topografico – tutti quei particolari che convengano colla lettera dell'Autore a rappresentare il luogo designato alla purificazione degli spiriti. Per arrivare più direttamente all'intento, figuriamoci di pellegrinare col Poeta dal piè al sommo del Monte; osserviamone il parlare, gli atti, il camminare, il voltarsi rispetto ai punti del cielo; consideriamo ogni circostanza che ci venga in qualche modo significata. ²¹

¹⁹ Dante Alighieri, *Commedia* (Romani): II, 8.

²⁰ *Ibi*: 9. Cf. *Mt.*, 22 14.

²¹ Giulio Giuseppe Vaccheri, Cosimo Bertacchi, *Cosmografia*. 116.

Ne deriva, come già per l'Inferno, l'uso frequente più che altrove di allegati testuali lungo l'intera trattazione. A tale inclinazione fa poi da pari, nel dare al tutto una pervenza di affidabilità, una certa destrezza nell'affabulare il lettore disattento, sotto gli occhi del quale i due autori riescono rapidamente a passare da misure di partenza dichiarate come ipotetiche a dati conclusivi con titolo di certezza. Così, ad esempio, indicati solo putativamente i tempi e le distanze del percorso di Dante e Virgilio dalla spiaggia all'incontro con Sordello,²² si arriva a concludere che, per certo, l'Antipurgatorio termina a un'altezza di 2900 metri.

Se ciò non bastasse, i due studiosi impongono un ultimo sigillo di verosimiglianza alla loro ricostruzione, incrociandone le linee con un riferimento a circostanze reali, fuori dall'invenzione dantesca. È il caso della questione meteorologica: si sa che oltre la porta del Purgatorio non si hanno perturbazioni, perciò si deve ritenere che essa sia da collocare sopra «il più alto picco dell'Himalaya e insieme del nostro globo». Se lassù cade ancora la neve, significa «che le nuvole possono oltrepassare l'elevazione di 8700 metri», perciò è ragionevole, come sopra visto, che le cornici dei penitenti superino i diecimila metri e che il poeta abbia dovuto inventare il volo in sogno con santa Lucia: fra l'Antipurgatorio e quelle altitudini occorre postulare «uno spazio grandissimo, tutto coperto di neve e sbarrato da ghiacciai impraticabili».²³

Gli artifici messi in campo da Bertacchi e Vaccheri per rendere convincente il loro lavoro, come noto, non incantarono i dantisti più attenti. La fallacia della trattazione era chiara da più punti di vista e se nessuno si spese nel contestare i singoli calcoli relativi al Purgatorio fu perché il loro respingimento *in toto* avveniva insieme con quello dell'ipotesi della coincidenza fra la montagna australe e il «diletto monte» (*If*, I 77) dell'inizio del poema.

²² *Ibi*: 128: «Abbiamo toccato in addietro di una circostanza la cui conveniente applicazione ci avrebbe potuti guidare nella presente ricerca: è il tempo corrispondente alla prima ragione in ore 4 e minuti 37, impiegate lungo il cammino di traverso alla costa, dal mezzogiorno fino al momento d'incontro con Sordello. Alla curva segnata da cotal via, che noi supponiamo regolare, potremo assegnare ragionevolmente la pendenza praticabile del 20%, e ritenuto che anche un discreto camminatore possa agevolmente fare senza fermarsi, siccome ne fu il caso, 50 metri al minuto o 3000 all'ora, avremo nelle ore 4 e minuti 37 un percorso di 13850 metri». (corsivi miei). La questione cronografica è di capitale importanza per Bertacchi e Vaccheri, tanto da occupare la maggior parte del capitolo (*ibi*: 143-230) dedicato al Purgatorio (*ibi*: 113-230).

²³ *Ibi*: 130.

Non mancarono, certo, contestatori meno netti. È il caso, ad esempio, di Agnelli, che nella sua *Topo-cronografia* si limitò a dichiarare improprie le misure dei due predecessori, salvando però l'impianto generale del modello, specie per la sproporzione fra dimensioni complessive del massiccio e spazio effettivamente occupato dalle sette cornici. Tuttavia, più che per i riflessi della *Cosmografia* in senso stretto, il contributo di Agnelli è interessante perché chiude la fase ottocentesca del dibattito all'insegna di un'inattesa disposizione a nuove proposte originali, proprio quando quella di Bertacchi e Vaccheri, ritenuta «ribellione senza successo»²⁴ dai cultori di Dante ufficiali, avrebbe fatto pensare a un rapido esaurimento della questione.

Tale rivitalizzazione è ancora più straordinaria se si considera che, per il caso purgatoriale, Agnelli non smentì l'atteggiamento già riservato all'Inferno e si limitò a compendiare interpretazioni altrui. Tralasciando le indicazioni contenute nelle sezioni relative al percorso di Dante e alle sue tempistiche, infatti, di topografia della seconda cantica si parla esplicitamente solo in sei pagine.²⁵ In questa breve sezione, lo studioso ha anzitutto modo di biasimare Giambullari per la sua ipotesi di un Purgatorio eccessivamente poderoso, alto quanto il raggio terrestre, e di esprimere un certo apprezzamento verso Vellutello e Romani, che avevano tentato di ridurne le dimensioni complessive. Ritenendosi però insoddisfatto anche da questi rimpicciolimenti, Agnelli non propone un'ipotesi propria, limitandosi a raccogliere le suggestioni formulate a proposito delle misure dal padre scolio Giovanni Antonelli (1818-1872),²⁶ «il primo a costruire una montagna razionale, fondata sopra le osservazioni astronomiche, sul calcolo, sulle possibilità di luogo e di tempo».²⁷ I rapporti fra Agnelli e tale fonte sono significativi per almeno due ragioni. In primo luogo occorrerà soffermarsi sull'origine della ricostruzione topografica di Antonelli e su come le dimensioni delle cornici ivi calcolate (raggio, diametro, circonferenza, pendenza, altitudine) arrivassero alle tavole VI (fig. 29), VIII e IX della *Topo-cronografia*. La particolarità del caso dipende dalla possibilità – del tutto rara – di seguire la genesi dello studio del religioso. Come dimostrano alcune pubblicazioni sparse,²⁸ questi si

²⁴ Renier 1892: 159.

²⁵ Giovanni Agnelli, *Topo-cronografia*: 52-7.

²⁶ Cf. DBI: s. v. *Antonelli, Giovanni*.

²⁷ Giovanni Agnelli, *Topo-cronografia*: 55.

²⁸ Giovanni Antonelli, *Sulle dottrine*; Giovanni Antonelli, *Di alcuni studi*; Giovanni Antonelli, *Studi particolari*.

sarebbe occupato a più riprese di questioni di astronomia dantesca negli anni Sessanta del secolo XIX, ma l'attenzione per la struttura del Purgatorio si concentrò nel giro di pochi mesi all'inizio del 1866. In quel lasso di tempo, Antonelli era impegnato in un ricco scambio epistolare con Niccolò Tommaseo (1802-1874),²⁹ che all'epoca stava realizzando una nuova edizione del suo commento al poema, in occasione del centenario dantesco del 1865. Licenziato il volume dedicato all'*Inferno*, fu la volta della seconda cantica e proprio per questa lo studioso dalmata domandò lumi all'Antonelli circa le misure del monte. Sulle prime, l'interlocutore fu elusivo. «Di altezze d'ascensioni, e di ampiezze di giri, ancora non so che dire. Vedrò in seguito»,³⁰ scrisse, e in effetti l'argomento dovette sembrargli irriducibile alle conoscenze astronomiche di cui si intendeva. Tuttavia, nel giro di pochi giorni, il religioso annunciava al corrispondente di cominciare «a vedere qualche barlume sulle dimensioni della montagna del Purgatorio e sul giro dei nostri viaggiatori per quella».³¹ Un «dumicino» che si sarebbe accresciuto progressivamente nelle settimane successive – Antonelli studiò l'argomento a partire dalle ricostruzioni di Giambullari – finché all'inizio del maggio del 1866 i risultati completi del suo lavoro giunsero a Tommaseo, che si curò di stamparli nel secondo volume del suo commento, in calce a *Pg*, XXXIII.³² Analizzarne il contenuto in maniera approfondita non serve qui. Notato in generale che un uso acuto della creatività permise ad Antonelli di calcolare le dimensioni della montagna a partire da dati astronomici – dalla misura della depressione dell'orizzonte dipendono grandezze di alcune cornici e, di conseguenza, l'altezza complessiva di 10 miglia dell'intero massiccio – sarà più interessante sottolineare come Agnelli, giovandosi con tutta probabilità della pubblicazione di Tommaseo, immettesse nel proprio studio i risultati di una discussione di nicchia, che da una serie di lettere private aveva avuto, pur senza particolari pompe, la rara fortuna di essere promossa in una stampa. Privilegio, questo, negato a discussioni d'altri, ma che non sembrò garantire particolare fortuna a quelle teorie, aggiunte al commento più per l'ossessione di ampliarlo che per favorire una maggiore comprensione della cantica.

²⁹ Cf. *CCD*: s. v. *Niccolò Tommaseo*; *DBI*: s. v. *Tommaseo, Niccolò*.

³⁰ Lettera del 7 gennaio 1866, leggibile in Viti 1938: 57.

³¹ *Ibi*: 61.

³² Niccolò Tommaseo, *Commento*: 625-40. Il testo è oggi leggibile in Niccolò Tommaseo, *Commento* (Marucci): II, 1416-428.

Ad Agnelli, tuttavia, il discorso dovette risultare condivisibile e non temette di farlo proprio per intero, senza aggiustamenti. Si arriva, in questi termini, al secondo punto d'importanza sopra annunciato circa l'esperienza del lodigiano: la scelta di demandare a terzi la risoluzione di due delle anime della discussione topografica – la misura e la forma – produce un modello non organico, che pretende d'esser nuovo e definitivo, mentre è in realtà l'aggregato disomogeneo di contributi minori, quelli di uno scienziato che si era incapricciato di astronomia dantesca e, per completare il quadro col problema del sito, di un esperto orientalista.

A proposito della collocazione del Purgatorio, infatti, Agnelli fece proprie le posizioni di Angelo De Gubernatis (1840-1913),³³ che qualche anno prima aveva scritto sul tema un articolo per il «Giornale della società asiatica italiana».³⁴ La tesi del saggio era che l'isola purgatoriale raccontata da Dante non rappresentasse la descrizione di un'invenzione personale, bensì quella di un luogo reale, il Picco d'Adamo nel Ceylon (l'attuale Sri Lanka), di cui il poeta potrebbe aver avuto notizia da molte fonti diffuse alla sua epoca, che spaziavano da Plinio, compendiato in Solino, a Brunetto Latini e Marco Polo. Associare il Purgatorio a una montagna sacra a molte culture – la grande orma di un piede sulla sua sommità è per gli induisti di una divinità, di Buddha secondo suoi seguaci, e di Adamo scacciato dal Paradiso terrestre per cristiani e musulmani – ha di certo dei vantaggi. Noto fin dall'antichità e collocato su un'isola che le carte (da quelle tolemaiche alla Peutingeriana) rappresentano nelle loro parti estreme, il Picco d'Adamo poteva essere ragionevolmente ritenuto da un lettore del tempo di Dante agli antipodi del monte Sion. Accorgersi di tale identità avrebbe risparmiato a generazioni di interpreti – a detta del De Gubernatis e di Agnelli sulla sua scia – la fatica di far corrispondere letture allegoriche a particolari invece concreti. Rifiutare, ad esempio, l'interpretazione delle «quattro stelle» di *Pg*, I 23 come immagine delle virtù teologali preferendo per esse il referente reale della costellazione della Croce del sud segna un importante momento di rottura nella storia della topografia dell'aldilà.

Passando sopra in rassegna i principali contributi ottocenteschi alla questione infernale, si era individuata una causa della loro sfortuna nel netto scollamento degli studiosi dalle necessità del pubblico, interessato a saggi davvero utili alla comprensione del poema. Alle stesse conclusioni

³³ Cf. *DBI*: s. v. *De Gubernatis, Angelo*; *CCD*: s. v. *Angelo De Gubernatis*.

³⁴ De Gubernatis 1889.

si potrebbe arrivare anche, per il Purgatorio, a séguito dell'esame della proposta di Agnelli. Accogliere il contributo di De Gubernatis significava rompere un sottile confine che nella tradizione degli studi topografici era stato raramente leso con tanta facilità. La misurazione dell'aldilà implicava un investimento tecnico e la necessità di tralasciare i livelli di lettura più riposti, allegorico-morali; eppure ciò non aveva mai determinato il misconoscimento della loro importanza. Semplicemente, erano altri – i commentatori – a doversene preoccupare. Quanto propone De Gubernatis, invece è un uso poco equilibrato dell'inventiva dell'interprete, che non si accontenta di affrontare solo gli orizzonti spaziali dell'oltremondo dantesco, ma pretende di appiattare su di essi altre e imprescindibili dimensioni del poema. È l'idea di un Dante non solo verosimile (poeta *e* geometra), ma tutto vero (geometra, *non* poeta), che ragionevolmente avrebbe avuto vita breve nei circuiti ufficiali e accoglienza ancora minore nei lettori comuni del poema.

Non così, però, fra i cultori della sola questione topografica, quei “para-dantisti” oggi del tutto ignoti che, pur ridotti a un manipolo sparuto, riuscirono a proporre, a Novecento ormai iniziato, le ultime e pressoché sconosciute ipotesi di ricostruzione. Che tali estreme diramazioni del dibattito si concentrassero attorno alla montagna purgatoriale potrebbe essere casuale, ma non si può nemmeno escludere che, col volgere del secolo, fosse nata una tendenza nuova – poi brevissima per durata – che nel secondo regno poneva la sua attenzione particolare, senza subordinarlo come in passato alla riflessione sull'Inferno.

Così, uno studioso come Vincenzo Russo che – come visto – al primo regno aveva dedicato una discussa monografia nel 1893, non si sarebbe sentito in obbligo di ricostruire più tardi il Purgatorio sulla falsariga del libro precedente e delle sue argomentazioni. La trattazione purgatoriale uscì nel 1895,³⁵ ancora entro i limiti cronologici dell'Ottocento, dunque, ma il dibattito da cui fu seguita oltrepassò la soglia del nuovo secolo. Come già per il caso infernale, le riviste furono occupate più dalle verbose lagnanze di Russo in risposta ai singoli recensori, che non dalle critiche di questi ultimi,³⁶ ma al di là delle modalità con cui si realizzò lo

³⁵ Vincenzo Russo, *Per un nuovo disegno*.

³⁶ Ad Agnelli 1897, e Salvatore 1896 si ha risposta in Russo 1898a. Anni più tardi, nel «Giornale dantesco», Arci 1904 sollevò alcune obiezioni contro le ricostruzioni di Agnelli e Piranesi (cf. *infra*), ma Russo – evocato solo tangenzialmente nell'articolo – ritenne di dover rispondere attraverso una lettera al direttore Passerini, sostenendo che Arci si fosse appropriato di molti suoi argomenti senza dichiararlo (cf. Russo 1904).

scambio di vedute – sempre fra pochi sconosciuti adepti – interessa notare in quale direzione andasse il primo disegno sottoposto all'attenzione dei cultori del tema d'inizio Novecento.

Secondo Russo era impossibile stabilire delle misure precise per la montagna. Mancando elementi sufficienti nel testo di Dante, si poteva perciò riflettere al massimo – sempre senza indicazioni altimetriche nette – su dove collocare il limite fra Antipurgatorio e Purgatorio rispetto alle sfere degli elementi. Il principale assunto di Russo, infatti, è che solo le sette cornici delle anime espianti fossero per intero nella sfera del fuoco. Del resto, nel sogno che lo accompagna fino porta del Purgatorio, a Dante pare che l'aquila-Lucia lo «rapisse suso infino al foco» (*Pg*, IX 30). Non solo: il poeta doveva tale distribuzione degli spazi in verticale a credenze popolari diffuse nella sua epoca a proposito del Paradiso terrestre. Stando alle recenti ricerche di Arturo Graf,³⁷ cui Russo fece dichiarato ricorso per questa parte, la spada fiammeggiante che i cherubini brandiscono a guardia dell'Eden dopo la cacciata di Adamo ed Eva (*Gn.*, 3 24) avrebbe giustificato, per una progressiva associazione di idee, l'inclusione del giardino nella sfera del fuoco.

Se l'altezza complessiva della montagna rimaneva dunque ignota e la distanza reciproca fra le sue singole partizioni definibile solo in termini proporzionali ai tempi di percorrenza di Dante e Virgilio fra cornici e scale, idee più nette Russo espresse per la questione della forma (fig. 30). L'Antipurgatorio, simile per paesaggio a una vera e propria montagna – cinta da due camminamenti e, più in alto, tagliata da una valletta –, faceva da base all'edificio del Purgatorio: una poderosa architettura costituita da sette blocchi quasi cilindrici sovrapposti, a formare una torre impercettibilmente più stretta alla sommità che alla base, «come una ara immensa che risoluta si slancia al cielo, e su cui le anime si sacrificano al dolore per meritare l'eterna pace».³⁸

Se, come accennato, Russo ebbe dei contestatori, non mancò nemmeno chi accolse e fece proprio, in linea di massima, il suo impianto, specie dopo alcuni minimi aggiustamenti sul piano grafico proposti a fine secolo.³⁹ È il caso del poco noto Domenico Vitaliani, letterato e traduttore, il cui disegno del Purgatorio altro non può dirsi che una ripro-

³⁷ Graf 1892: xi-xxiii e 1-238.

³⁸ Vincenzo Russo, *Per un nuovo disegno*: 14.

³⁹ Russo 1898b. Poi riproposto dal medesimo editore in una versione per le scuole secondarie nel 1901.

posizione del modello di Russo con nuovi elementi – interessante l'apporto dei commentatori abbondantemente citati – e lievi correzioni.⁴⁰ Più che lo scostamento dalla fonte, è tuttavia doveroso notare come anche al nuovo topografo importasse anzitutto la questione della forma del Purgatorio, il che può dirsi in effetti uno dei tratti distintivi della riflessione sulla seconda cantica all'inizio del Novecento, mentre le misure, se vengono date, sono normalmente approssimative.

Per accogliere Russo e, ritoccata, la sua struttura, Vitaliani si era anche occupato di confutare quella di Giorgio Piranesi (?-?). Nel maggio del 1901 – si tratta in effetti del primo contributo del nuovo secolo – questi aveva proposto al «Giornale dantesco» uno studio che, non pubblicato malgrado un accordo di massima col direttore Giuseppe Lando Passerini, sarebbe diventato una breve monografia l'anno successivo: *Di un passo disputato di Dante e della vera forma del Purgatorio*.⁴¹ Se il titolo denuncia come egualmente significative due questioni – l'interpretazione di un verso della seconda cantica e la morfologia della montagna – è evidente, leggendo, che la trattazione della prima costituisce solo un pretesto per affrontare e risolvere la seconda. Il v. 30 del decimo del *Purgatorio* ha un assetto testualmente dubbio⁴² ed è normale che l'interpretazione di «dritto» (o «dritta») sia stata influenzata, nel corso del tempo, dall'idea che ciascun esegeta si era via via fatto circa la pendenza che caratterizza il profilo del monte dell'espiazione. Lo stesso Piranesi, pur passando in rassegna, per criticarli, i pochi espositori del passo – l'Anonimo Fiorentino, Buti, Fanfani, mentre sul punto tacquero colpevolmente gli antichi Lana, Ottimo e Pietro di Dante – cade nella loro medesima spirale deduttiva e spiega il «dritto» che «di salita aveva manco» come 'ertezza che aveva una riduzione di ripidità', poiché lo schema architettonico di cui egli si è persuaso prevede una notevole diminuzione di pendenza fra una cornice e l'altra. Che sul piano metodologico la convinzione personale prevalga su un'obiettiva analisi degli elementi è evidente, del resto, per la scelta di nominare solo al fondo del libro le proposte di altri topografi – specialmente quelle di Bertacchi, Vaccheri e Vellutello – senza dilungarsi sulla

⁴⁰ Domenico Vitaliani, *Della configurazione*.

⁴¹ Giorgio Piranesi, *Di un passo*. La questione della mancata uscita sul «Giornale dantesco» è brevemente descritta *ibi*: 47.

⁴² Cf. Dante Alighieri, *Commedia* (Petrocchi): III, 158 s.

confutazione dei loro capisaldi, ma stroncandoli *in toto* perché inconciliabili con il modello intoccabile postulato nello studio.⁴³

La strategia argomentativa è chiara e netta: decostruire ogni autorità – si tratti di commentatori o predecessori nell’agone topografico – per dare al proprio modello la massima credibilità. Per questo, pur conoscendo la varietà di soluzioni avanzate nel passato, Piranesi si limita a descriverle rapidamente, non prima però di averle qualificate, tutte insieme, come variazioni sulla forma più attestata nella tradizione, «da volgare», di cui «spiace fin di parlare»⁴⁴ per la sua colpevole inconciliabilità con un particolare narrativo considerato imprescindibile. Prima di essere ingoiati dai flutti, Ulisse e i suoi – stante l’autorità di *Ij*, XXVI 133 – hanno visto una montagna:

non cilindri sovrapposti a cilindri, non cilindri sovrapposti a tronchi di cono, non cono tronco in cima, non torre, non colonna, non fumaiolo; nulla di tutto ciò. Ma una vera e propria montagna, formata da otto tronchi di cono simmetricamente sovrapposti. Il primo alto circa il doppio di tutti gli altri presi insieme; gli altri, tutti di una stessa altezza, e ciascuno colla base inferiore di raggio eguale a quello della base superiore del tronco sottostante; eguale inquantochè i cinque metri della cornice ci sembrano, nelle linee generali della figura, da trascurarsi. Il primo coll’apotema inclinato di 60 gradi, il secondo 45, il terzo 40, il quarto 35, il quinto 30, il sesto 25, il settimo 20, l’ottavo infine di gradi 15.⁴⁵ (fig. 31)

Quale che sia l’interprete – fra gli altri si nominano Caetani e Russo – continuare a concepire il Purgatorio nei termini semplificati di una struttura a forte sviluppo verticale è atteggiamento da passatisti. Se si può accettare che, nel Quattrocento, Domenico di Michelino nel famoso dipinto in Santa Maria del Fiore raffigurasse un Purgatorio gradonato del tutto assimilabile alla tipologia «volgare», non così nel presente «in cui gli studi danteschi sono tanto progrediti».⁴⁶ Poco importa, poi, se a tale esaltazione del progresso Piranesi faceva corrispondere, sul piano pratico dell’impostazione del suo modello, la vieta tendenza a proporre calcoli su

⁴³ Cf. ad es. Giorgio Piranesi, *Di un passo*: 37: «Quanto alla forma proposta dai signori Vaccheri e Bertacchi, non c’intratteremo a combatterla con speciali argomenti; inquantochè, per essere il loro sistema pressochè tutto il contrario del nostro, serve di confutazione alle linee generali della loro figura, quanto abbiamo esposto a favore della nostra».

⁴⁴ *Ibi*: 17.

⁴⁵ *Ibi*: 33 s.

⁴⁶ *Ibi*: 22.

dati infine stabiliti in maniera arbitraria. L'idea che a ogni livello del Purgatorio corrispondesse una diminuzione di 5 gradi di pendenza, ad esempio, si fonda su presupposti che pretendono di essere testuali, ma non lo sono perché i 45 gradi della scala che conduce dalla porta alla prima cornice sono stabiliti dubitativamente, al pari dei 15 gradi, considerati necessari perché Dante potesse dormire agevolmente su uno degli «scaglioni» (*Pg*, XXVII 67) che caratterizzano il passaggio dal ripiano dei lussuriosi al Paradiso terrestre.⁴⁷ Che fra tali estremi si sostenesse poi una progressione regolare per le pendenze delle cornici interposte è del tutto in linea con la tendenza, tipica degli studi topografici, a caratterizzare i singoli modelli con più o meno evidenti successioni modulari.

Da parte sua, Piranesi non pretende dal pubblico un'accettazione senza riserve dei dati matematici proposti, demandando anzi ad altri il loro affinamento, a patto che la forma del suo Purgatorio venga salvaguardata in termini generali. Una «bella modestia», che sarebbe addirittura stata sottolineata da Guido Mazzoni. Il recensore poteva compiacersi del fatto che nel libretto fosse stata evitata «la soverchia rigidità delle linee geometriche»,⁴⁸ anche se ciò non sarebbe stato sufficiente a convincerlo della liceità delle elucubrazioni topografiche presenti e passate, in obiettiva assenza di un pur minimo interesse fondato di Dante per questioni di misura.

Tuttavia, s'è detto, bocciature di provenienza accademica non dovevano avere particolare peso su studiosi che si collocavano fuori da quel circuito o, meglio, che pur appartenendo all'ambiente universitario erano specialisti di altri settori.

Filippo Angelitti (1856-1931),⁴⁹ ad esempio, era direttore dell'osservatorio astronomico di Palermo e docente dell'ateneo della stessa città. Il 18 maggio 1902, a beneficio della locale Società «Dante Alighieri», propose una lettura nel titolo della quale riecheggiano in maniera evidente i fasti dell'antico archetipo di Manetti: *Sito, forma e dimensioni del Purgatorio dantesco*.⁵⁰ Rimandare, in questi termini, alla tradizione più consolidata, segnando al contempo una presa di distanze da essa, per via dell'attenzione

⁴⁷ *Ibi*: 25: «E dappoiché la massima inclinazione di una tale scala può stabilirsi in gradi 45, su quest'ultima misura, a suo luogo, ci baseremo»; e 28: «Né certo ci si taccierà di esagerare se, ritenuto che i sopraddetti scaglioni debbano avere una pedata minima di 1.50, fissaremo in soli gradi 15 l'inclinazione di una siffatta via».

⁴⁸ Mazzoni 1902: 27.

⁴⁹ Cf. *DBI*: s. v. *Angelitti, Filippo*.

⁵⁰ Filippo Angelitti, *Sito*.

precipua al solo Purgatorio potrebbe far pensare alla proposta di Angelitti come a un momento di svolta nella storia del dibattito. Invece, a ben considerare le sue pagine, si è alle prese con uno studio ancora tipicamente tardo ottocentesco, privo com'è di una linea espositiva del tutto organica ed efficace. Anzi, il libro tradisce perfino le inevitabili storture cui un discorso orale può andare incontro, ad esempio, per la necessità di accattivare il pubblico. Così accenni ad argomenti curiosi, ma senza una stretta utilità per la questione purgatoriale, intercalano un discorso generalmente impostato sul rapido esame dei principali passi astronomici del poema utili al caso purgatoriale.

Si comincia con una descrizione della cosmologia dantesca, ma la spiegazione è interrotta da rapide digressioni tecniche, relative alla durata del «folle volo» di Ulisse nell'emisfero australe e alla velocità della sua nave durante la traversata, con tanto di riferimenti alle capacità dei rematori feaci desumibili dall'*Odissea* (XIII 70-92) e al viaggio del virgiliano Enea nel canale d'Otranto (*Aen.*, III 506-520). Poi, ripercorrendo la narrazione dell'itinerario di Dante sulla montagna, spuntano cenni al problema della rapidità (e frequenza) degli spostamenti dell'angelo nocchiero: almeno sedici miglia al minuto, contro le tre degli «uccelli più rapidi». ⁵¹ Una precisione nelle inezie, che fa incredibilmente da pari a una certa elusività nell'indicazione di dati potenzialmente utili alla trattazione del tema denunciato dal titolo dell'opera: così dichiara che il volo di Dante fra la valletta dei principi e il ripiano della porta del Purgatorio durò due ore, ma non spiega quale particolare testuale lo abbia portato a quella conclusione. L'attinenza di Angelitti all'autorità della parola dantesca è d'altra parte solo intermittente. Può capitare che egli si attardi nel riportare alcuni lacerti, ma ciò serve normalmente per sostanziare delle ipotesi di massima, come quando tutti i passi in cui si descrivono le ascese da una cornice all'altra sono proposti a sostegno della sua idea complessiva di forma del Purgatorio:

Questi accenni, così precisi, così naturali, così vivi, mostrano che il Purgatorio dantesco è una vera montagna di forma mammellare, offrente pendii discoscresi o molto ripidi alla base, che poi vanno rendendosi di mano in mano più dolci, specialmente dalla porta in su, fino a terminare in un piano orizzontale col Paradiso terrestre.⁵²

⁵¹ *Ibi*: 11.

⁵² *Ibi*: 17.

Quando invece si tratta di dover definire l'altitudine sommitale della montagna, il poeta viene fatto parlare anche laddove tace: «e Dante, se non ci ha precisati proprio dei numeri, ci ha fornito delle indicazioni scientifiche molto significanti, per darci un'idea di tale altezza».⁵³ Così, mentre solo apparentemente il racconto dell'autore continua a essere ripercorso, l'interprete finisce per forzarlo in modo tale da individuare argomenti utili e, non casualmente, affini ai propri interessi di studio, nei quali il margine d'azione risulti dunque massimo. In tal modo qualche accenno dantesco sul sorgere del sole alle diverse altezze del Purgatorio è sufficiente, per un astronomo, a ipotizzare che alla distanza temporale fra l'alba alla base e in vetta debba corrispondere un'altezza complessiva di almeno diecimila metri.

Pur esprimendosi sulla misura, il modello descritto non differisce molto da quello di Piranesi: le medesime pendenze dolci dei versanti e, soprattutto, la medesima essenzialità. Che Angelitti non considerasse deteriori tali esiti generici – in precedenza, come s'è visto, gli studiosi di topografia avevano usato la stessa libera disposizione verso il testo per produrre quadri più articolati – è dimostrato dal fatto che, aggiungendo alcune note d'appendice in occasione della pubblicazione del discorso nel 1911, non sentisse l'esigenza di tornare sull'argomento.

Soffermarsi su tale sezione finale è comunque utile perché alla mancanza di nuovi rilievi sul Purgatorio corrisponde un inatteso appunto di topografia infernale. La sezione di *addenda* è segnata da un'emersione piuttosto netta della cultura scientifica dello studioso, che si dilunga ad esempio sulle modalità di determinazione di latitudine e longitudine ai tempi di Dante o, appunto, ritorna sul caso del primo regno, come parte di una trattazione più ampia sulle leggi meccaniche e fisiche necessarie alla sua costruzione e tenuta. La polemica è la solita – e antica – contro la *vulgata* di pareti parallele e a strapiombo, invece che convergenti verso il centro della terra. Per contrastare la ripresa che ne era stata fatta nei disegni del *Commento grafico* di Porena, Angelitti fornisce per punti una disamina dei principali argomenti tecnici opposti, ma quando si tratta di dover affrontare la questione di alcune misure – la circonferenza delle due ultime bolge e la statura dei giganti e di Lucifero – aggiunge una significativa premessa:

⁵³ *Ibi*: 18.

Delle misure date esplicitamente da Dante pare non si possa prescindere, ma non bisognerebbe dare gran peso, nelle valutazioni delle distanze, a quello che il poeta dice di vedere o di non vedere: Dante varia nel suo ingegno, come più gli conviene, le gradazioni di tenebre e di luce (luce che, del resto, sarebbe difficile immaginare donde venga), e a suo piacimento non vede cose gigantesche o scorge particolari impossibili a distinguersi.⁵⁴

Al riconoscimento dell'inaffidabilità di Dante, che potrebbe far da premessa a una ragionevole constatazione sull'infondatezza di qualsiasi elucubrazione topografica, Angelitti fa corrispondere invece una certa libertà nella trattazione del caso infernale. Rinunciato, come già per il Purgatorio, ad affrontare organicamente la misurazione della buca, lo studioso è invece interessato al problema della sua forma. Al pari di Bertacchi e Vaccheri, ma senza la debordante messe di calcoli, Angelitti è convinto dell'insostenibilità del modello con un unico vano, perciò propone tre regioni topograficamente distinte, tutte di forma conica, di cui la prima comprendente i sette cerchi più alti e le rimanenti l'ottavo e il nono. I collegamenti fra tali zone – la «ripa discoscesa» (*If*, XVI 103) di Gerione e il pozzo dei giganti – non avrebbero conformazione cilindrica, ma scampanata, col risultato che la prima bolgia e la Caina risultano per diametro più ampie, rispettivamente, del fondo del settimo cerchio e della bolgia dei falsari.

Che leggi di statica imprescindibili per uno scienziato avessero maggior peso delle scarse indicazioni di Dante non è una notizia. Notevole invece, sul piano espositivo, che l'*excursus* di Angelitti sull'Inferno sia posto a margine del caso purgatoriale, contrariamente a quanto fin qui visto nella tradizione degli studi topografici.

Parlare di un'inversione nella scala degli interessi è forse, però, improprio, perché entrambi i regni sono trattati con lo stesso piglio medio fra integralismo scientifico e superficialità testuale, ma è interessante notare che qualcosa di simile sarebbe accaduto, poco dopo, con l'ultimo dei cultori noti di topografia dantesca. Nel 1916 Rodolfo Benini (1862-1956)⁵⁵ pubblicò un saggio nel cui titolo l'inversione d'importanza sulle sedi delle anime dannate ed espianti parrebbe inequivocabile: *Origine, sito, forma e dimensioni del monte del Purgatorio e dell'Inferno dantesco*.⁵⁶ Tale studio era stato preceduto da una quasi decennale serie di articoli danteschi con

⁵⁴ *Ibi*: 35.

⁵⁵ Cf. DBI: s. v. Benini, Rodolfo.

⁵⁶ Rodolfo Benini, *Origine*.

cui Benini, intervallando la propria produzione scientifica di statistico e demografo, aveva mostrato di avere un preciso modo d'intendere la *Commedia*: un coacervo di enigmi, la cui soluzione non poteva trovarsi nel dialogo critico con i predecessori, ma richiedeva meditazioni *ex novo*. Qualche anno dopo, quando già era uscita – si vedrà – un'ampia colletanea di articoli danteschi di Benini, l'economista Riccardo Bachì fornì un lucido ritratto dei presupposti teorici del collega dantofilo:

Manca o è rara nel libro dantesco – così come nei libri di economia e di statistica – la sterile e vanagloriosa rassegna di altrui ipotesi, la comparazione (tanto spesso inutile e perturbante) fra le molte opinioni. La propria opinione, bene spesso, campeggia unica, saldamente documentata e dimostrata. Nell'una come nelle altre opere, la coltura di Rodolfo Benini non si direbbe figlia di molti libri: le molte letture non hanno soffocato il pensiero suo originale. Non si commette un'indiscrezione rivelando che la biblioteca di Benini, anche dantesca, è poca cosa.⁵⁷

Con tali premesse, completamente disinibito nei confronti della tradizione, Benini poté farsi facilmente latore di ipotesi del tutto senza precedenti. Quelle su Purgatorio e Inferno vanno lette, più che nel contributo originario del 1916, nell'antologia del 1952, *Dante tra gli splendori de' suoi enigmi risolti ed altri saggi*,⁵⁸ che – con modifiche di varia entità e qualche aggiunta – ripubblicava in occasione del novantesimo compleanno dell'autore una raccolta omonima uscita nel 1919 (Roma, Sampaolesi). Per ragioni di completezza occorrerà ovviamente riferirsi alla pubblicazione più tarda, non senza notare la straordinarietà della riproposizione di opinabili teorie topografiche in una fase così bassa, cronologicamente, degli studi danteschi, quando ormai il dibattito sull'argomento si era del tutto esaurito.⁵⁹

Quanto nel 1916 era stato tema di un unico lavoro nella raccolta è distribuito e ampliato in tre saggi. Tale diluizione determina nella trattazione di Inferno e Purgatorio – due scritti contro uno – un certo ristabilimento degli equilibri classici, che talora possono essere dichiarati in maniera esplicita: «Di meraviglie nell'architettura del Purgatorio non è il caso

⁵⁷ Bachì 1930: 822.

⁵⁸ Rodolfo Benini, *Dante*.

⁵⁹ Un caso analogo è costituito dagli studi di Vitaliani, il quale, dopo il lavoro sul Purgatorio, avrebbe esteso le sue ricerche anche agli altri due regni con un volume riproposto fino al 1957 (Domenico Vitaliani, *Configurazione*), ma uscito per la prima volta nel 1925 e ancora nel 1929 (Lonigo, Tip. Papolo e Panozzo).

di parlare, perché esse non sono che un riverbero, una derivazione, di quello dell'Inferno». ⁶⁰ Ciò, tuttavia, non toglie alcuna importanza alla trattazione purgatoriale, che è simbolicamente collocata dall'autore, nell'indice, prima dei due studi sull'Inferno e resta comunque, più in generale, la più estesa e articolata proposta nel Novecento per il secondo regno.

Il capitolo in questione, *Le dimensioni del monte Purgatorio. Geodesia poetica*, comincia con un ampio ragionamento sulla formazione contemporanea del baratro infernale e della montagna, il quale mira a stabilire – il concetto sarà riproposto a più riprese – l'esatta corrispondenza volumetrica fra la mole del Purgatorio e i vuoti sotterranei determinati dalla natural burella e dall'Inferno. Tale massa lapidea di enorme entità non collima con le proposte di altezza complessiva avanzate per il Purgatorio da Antonelli e Angelitti. Benini le considera sottostimate e, facendosi arditamente astronomo contro i due esperti in materia, torna sulla questione del limite altimetrico dei fenomeni atmosferici collocandolo – e con esso la porta del Purgatorio – a 115 miglia; e ipotizza, sulla base di un riferimento alla posizione della Luna in *Pg*, XVIII 76, che la quarta cornice si trovi a 131 miglia. Altezza media, quest'ultima, fra l'ingresso e il Paradiso terrestre – un piccolo ripiano di tre quarti di miglio di diametro, volendosi dare retta alla denominazione dantesca di «cacume» (*Pd*, XVII 113) – collocabile alla quota di 147 miglia. La stessa misura, poi, sarebbe condivisa anche dal diametro delle pendici della montagna, col risultato che essa risulta complessivamente inclusa, per linee di costruzione, in un cono con altezza pari al diametro della base. Ne deriva un massiccio di dimensioni enormi, che Benini riesce tuttavia a ricondurre all'«isoletta», cambiando il metro di paragone: isola piccola non in assoluto, ma se posta in paragone con le terre emerse dell'altro emisfero. Del resto un'estensione tanto ampia era necessaria a corroborare un'altra ipotesi di Benini: con le misure fissate, il Purgatorio finiva per avere la stessa area della penisola del Sinai, che si sarebbe trovata, al posto di Gerusalemme, agli antipodi della montagna purgatoriale, sul tropico del cancro la prima, su quello del capricorno l'altra.

Definito l'impianto complessivo del Purgatorio, Benini si muove con altrettanta libera agilità anche fra le meraviglie ignorate dell'Inferno. All'inizio del primo dei due saggi dedicati al tema dichiara che, rispetto ad altri enigmi contenuti nella cantica, quello relativo al disegno del pozzo infernale è il più complesso.

⁶⁰ Rodolfo Benini, *Dante*: 199.

Qui il Poeta procede per cenni d'una sobrietà disperante, spesso così fugaci e coverti, che il pensiero non vi si ferma. Un momento io fui tentato a credere che nel lavoro occorso per adattare la prima Cantica al tipo delle altre due, alcuni dati indispensabili si fossero perduti per amputazione; ho però finito per convincermi che, se qualche elemento sussidiario è scomparso, gli elementi essenziali, risolutivi del difficilissimo tra i difficili problemi danteschi, esistono tutti nel Poema.⁶¹

Se, nonostante il dichiarato ravvedimento, Benini era arrivato a credere che nel processo compositivo della *Commedia* fossero state sacrificate alcune parti solo perché mancavano dati a favore della ricostruzione organica che si era immaginato, non può stupire che la trattazione del tema sia all'insegna di un'ostentata novità. Alcune posizioni non sono, in termini teorici generali, dissimili da quanto sostenuto già da altri nella tradizione, ma Benini tende sempre a distinguersi dai predecessori. L'ipotesi dell'identità volumetrica fra Inferno e Purgatorio, ad esempio, non è per nulla nuova, ma inedite risultano alcune considerazioni d'argomento geologico che spiegano perché, pur costruendosi geometricamente su coni di stesse dimensioni, i due regni assumano – rispettivamente nelle discese e nelle coste – pendenze e profili diversi (fig. 32). Analogamente, Benini si inserisce sulla scia di coloro che escludevano, per la buca infernale, uno sviluppo in profondità pari a quello del raggio terrestre, ma nel piccolo Inferno che egli ipotizza (147 miglia sull'asse verticale, a partire dal centro della Terra) si concentra una vera e propria galleria di meraviglie: le 22 e 11 miglia associate dai topografi di ogni tempo alle circonferenze delle due bolge più basse – è Dante stesso a dichiararlo – sono da Benini associate alla prima e all'ultima, poiché si ritiene più convincente un ottavo cerchio di piccole dimensioni, considerando la relativa velocità con cui il poeta sembra descrivere gli attraversamenti di ciascuna ripartizione. Interessante poi l'approfondimento relativo alle lesioni che si sarebbero verificate durante il terremoto che accompagnò lo spirare di Cristo in croce: crolli e fenditure che non avrebbero influenzato solo l'Inferno, ma anche il Purgatorio – «la valletta [*scil.* dei principi] altro non è che un tratto del lato orientale del Paradiso terrestre, franato in séguito al terremoto che segnalò la morte di Gesù»⁶² –, benché poi la conseguenza più ardita sia ancora da notarsi in Malebolge, la cui ultima partizione, più ampia delle

⁶¹ *Ibi*: 149.

⁶² *Ibi*: 169.

precedenti, si spiegherebbe come risultato del crollo completo della parete divisoria fra due bolge originarie (dovevano essere undici in partenza, dunque), mentre il numero complessivo delle suddivisioni non mutava, per l'aggiunta della Giudecca solo dopo il tradimento di Giuda.

Anche il fondo dell'Inferno riserva sorprese. Benini si sofferma sul tema canonico della statura di Lucifero, ma la necessità di giustificare sul piano logico alcuni particolari lo porta a proporre una misura variabile nel corso del tempo: i fiumi infernali sfociano nel Cocito ed è impossibile che il suo livello non si innalzi col trascorrere degli anni; in questo senso, se si capisce perché la superficie ghiacciata da sferica che era in origine si sia appianata, divenendo praticabile anche da Dante, occorre pensare che il corpo di Lucifero si sia progressivamente allungato. Del resto, serpentino come il tentatore di Eva, egli è chiamato dallo stesso Dante «vermo reo che 'l mondo fora» (*If*, XXXIV 108).

Questa e altre gratuite invenzioni che a Bachi erano parse l'espressione più alta della libertà di Benini rispetto all'autorità costituita del dantismo ufficiale non avrebbero avuto particolare seguito, nonostante l'esaltazione che ne fecero i sodali dello studioso. Diego De Castro, che di Benini era stato assistente a Roma, in corrispondenza del decennale della scomparsa del maestro avrebbe lamentato all'inizio di un breve articolo bibliografico la sfortuna dei suoi lavori danteschi, ma invece di attribuirli alle loro esagerazioni fuori tempo, la ricondusse alla storia editoriale dei singoli contributi, sparsi nell'arco di un cinquantennio in sedi minori e inconsuete come atti di accademie.⁶³ Si omette però di dire che nemmeno le collettanee del 1919 e 1952, in cui i saggi si sarebbero potuti consultare con più facilità, ebbero particolare risonanza.

Del resto l'articolo del 1916 con cui Benini aveva cominciato il suo percorso da topografo oltremontano aveva ricevuto una recensione dal filologo Ireneo Sanesi, che ha il valore di un talismano. La sicumera con cui Benini aveva esercitato «strane violenze contro il chiaro significato di qualche passo dantesco» lo aveva fatto ragionevolmente concepire dal critico come l'ennesimo di una serie di studiosi che non ebbero timore a sforzare Dante pur di far tornare i propri calcoli; tentativi «per sottili e acuti che siano [...] disperati e vani; disperati e vani in quanto non tengono conto di una verità essenziale e incontrovertibile: che, cioè,

⁶³ De Castro 1966.

un'opera d'arte non può ridursi a calcolo matematico né può costringersi entro una rigida formula numerica il libero volo della fantasia creatrice». ⁶⁴

Non si sa se Benini conoscesse le critiche di Sanesi, ma di certo non replicò e continuò sulla sua strada. Penetrare il senso di questa pertinacia è difficile, perché non dipende solo dall'esperienza di un singolo studioso, ma è tratto comune all'intera categoria dei topografi danteschi che operarono sempre – in termini vari di caso in caso – divisi fra la consapevolezza dell'ineludibile autorità di Dante, che imporrebbe di fermarsi oltre una certa soglia di fantasia, e l'insopprimibile presunzione di interpretare il non detto.

Qualcuno dei cultori dell'argomento si rese conto della contraddizione, ma a tale autodiagnosi non seguì una revisione, preferendosi invece continuare a vagare in perpetua ricerca. Scrisse Russo:

Benché da molti, i quali hanno un sacro orrore per simili ricerche, si vada vociferando che invano ci sforziamo di ricostruire un mondo fantastico, è certo che in tanta differenza d'opinioni vi son dei dati sicuri, intorno a cui si dovrà qualche volta esser d'accordo, e si potrà, lasciate da parte le preoccupazioni, fermare l'ipotesi più probabile, che se non sarà la vera espressione del pensiero di Dante, gli s'avvicinerà tanto da non riuscire inutile a chi della *Commedia* vuol prendere intero godimento. Verrà questo giorno? C'è da dubitare, perché il poema dell'Alighieri somiglia al castello del *Furioso*: i critici che vi si caccian dentro, son destinati, come i guerrieri della cavalleria, a girar sempre intorno, senza trovar via d'uscita. ⁶⁵

⁶⁴ Sanesi 1919: 270 s.

⁶⁵ Russo 1896: 84.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Adolfo Bartoli, *Tavole dantesche* = Adolfo Bartoli, *Tavole dantesche ad uso delle scuole secondarie*, Firenze, Sansoni, 1889.
- Albrecht Dürer, *Della simmetria* = Albrecht Dürer, *Della simmetria dei corpi umani, libri quattro*, Venezia, Domenico Nicolini, 1591.
- Alessandro Vellutello, *Nova esposizione* = *La «Comedia» di Dante Alighieri con la nova esposizione di Alessandro Vellutello*, Venezia, Francesco Marcolini, 1544.
- Alessandro Vellutello, *Nova esposizione* (Pirovano) = *La «Comedia» di Dante Alighieri con la nova esposizione*, a c. di Donato Pirovano, Roma, Salerno Editrice, 2006, 3 voll.
- Alessandro Vellutello, *Commento* (Stroppa) = Alessandro Vellutello, *Commento a «Le volgari opere del Petrarca» (Venezia, G.A. da Sabbio, 1525)*, edizione anastatica a c. di Sabrina Stroppa, Treviso, Antilia, 2021.
- Anonimo Fiorentino, *Commento* (Fanfani) = *Commento alla «Divina Commedia» d'Anonimo Fiorentino del secolo XIV*, a c. di Pietro Fanfani, Bologna, Romagnoli, 1866-1874, 3 voll.
- Antonio Maschio, *Itinerario* = Antonio Maschio, *Itinerario dantesco*, Venezia, Antonelli, 1883.
- Antonio Maschio, *Pensieri* = Antonio Maschio, *Pensieri e chiose sulla «Divina Commedia»*, Venezia, Coletti, 1879.
- Baldassarre Lombardi, *La «Divina Commedia»* = *La «Divina Commedia», novamente corretta, spiegata e difesa da F.B.L.M.C* [Fra Baldassarre Lombardi, minore conventuale], Roma, Fulgoni, 1791-1792, 3 voll.
- Bartolomeo Sorio, *Itinerario* = Bartolomeo Sorio, *Itinerario astronomico di Dante Alighieri per l'Inferno e pel Purgatorio narratoci da lui stesso co' suoi versi*, Milano, Boniardi-Pogliani, 1861.
- Bartolomeo Sorio, *Misure* = *Misure generali del tempo e del luogo nell'itinerario infernale di Dante*, Milano, Boniardi-Pogliani, 1863.
- Benedetto Buonmattei, *Division morale dell'Inferno* = Benedetto Buonmattei, *Division morale dell'Inferno di Dante con la distinzione delle pene a ciascun vizio assegnate*, Firenze, A. Massi e L. Landi, 1638.
- Benedetto Buonmattei, *Division morale del Purgatorio* = Benedetto Buonmattei, *Division morale del Purgatorio di Dante con la distinzione delle pene assegnate a ciascun peccato; E delle virtù a quelli contrarie*, Firenze, Z. Pignoni, 1640.
- Benedetto Varchi, *Lezzioni* = *Lezzioni di m. Benedetto Varchi Accademico Fiorentino, lette da lui pubblicamente nell'Accademia Fiorentina, sopra diuerse materie, poetiche, e*

filosofiche, raccolte nuouamente, e la maggior parte non più date in luce, con due tauole, vna delle materie, l'altra delle cose più notabili: con la vita dell'autore, Firenze, Filippo Giunti, 1590.

- Benedetto Varchi, *Lezzioni* (Aiazzi-Arbib) = *Lezzioni sul Dante e prose varie di Benedetto Varchi la maggior parte inedite tratte ora in luce dagli originali della Biblioteca Rinucciniana*, a c. di Giuseppe Aiazzi, Lelio Arbib, Firenze, Società editrice delle storie del Nardi e del Varchi, 1841, 2 voll.
- Bernardino Daniello, *Dante = Dante con l'espositione di m. Bernardino Daniello da Lucca, sopra la sua «Comedia» dell'«Inferno», del «Purgatorio», & del «Paradiso»*, Venezia, Pietro da Fino, 1568.
- B. G. Lo Casto, *Ricostruzione* = B. G. Lo Casto, *Ricostruzione della «Valle Inferna»*, Catania, Giannotta, 1901.
- B. G. Lo Casto, *Per il disegno* = B. G. Lo Casto, *Per il disegno dell'Inferno dantesco*, Catania, Giannotta, 1906.
- Cosimo Bertacchi, *Dante geometra* = Cosimo Bertacchi, *Dante geometra. Note di geografia medioevale a proposito della nuova topocronografia della «Divina Commedia» fatta in collaborazione col Maggiore Giulio Giuseppe Vaccheri*, Torino, Fornaris-Marocco, 1887
- Cristoforo Landino, *Comento* = *Comento di Christophoro Landino fiorentino sopra la 'Comedia' di Dantbe Alighieri poeta fiorentino*, Firenze, Nicholò di Lorenzo della Magna, 1481.
- Cristoforo Landino, *Comento* (Procaccioli) = Cristoforo Landino, *Comento sopra la «Comedia»*, a c. di Paolo Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, 2001, 4 voll.
- Cristoforo Landino, *Historia naturale* = *Historia naturale di C. Plinio Secondo tradotta di lingua latina in fiorentina per Christophoro Landino fiorentino al serenissimo Ferdinando re di Napoli*, Venezia, Nicolaus Jansson, 1476.
- Cristoforo Landino, *Scritti* (Cardini) = Cristoforo Landino, *Scritti critici e teorici*, a c. di Roberto Cardini, Roma, Bulzoni, 1974, 2 voll.
- Dante Alighieri, *Commedia* (Bennassuti) = Dante Alighieri, *La «Divina Comedia», col commento cattolico di Luigi Bennassuti, arciprete di Cerea*, Verona, Civelli, 1864-1868, 3 voll.
- Dante Alighieri, *Commedia* (Giunta) = *«Commedia» di Dante insieme con uno dialogo circa el sito forma et misure dello Inferno*, Firenze, Filippo Giunta, 1506.
- Dante Alighieri, *Commedia* (Petrocchi) = Dante Alighieri, *La «Commedia» secondo l'antica vulgata*, a c. di Giorgio Petrocchi, Firenze, Le Lettere, 1994², 4 voll.
- Dante Alighieri, *Commedia* (Romani) = *La «Divina Commedia» di Dante Allighieri spiegata al popolo da Matteo Romani*, Reggio Emilia, Davolio e figlio, 1858-1861, 3 voll.
- Domenico Vitaliani, *Configurazione* = *Configurazione dell'Inferno, del Purgatorio e del Paradiso danteschi e itinerario del poeta per essi* (1925), Torino, SEI, 1957³.
- Domenico Vitaliani, *Della configurazione* = Domenico Vitaliani, *Della configurazione del Purgatorio dantesco*, Lonigo, Tip. Papolo & Granconato, 1903.

- Donato Giannotti, *De' giorni* (Polidori) = Donato Giannotti, *De' giorni che Dante consumò nel cercare l'Inferno e 'l Purgatorio*, a c. di Filippo Luigi Polidori, Firenze, Tip. Galileiana, 1859.
- Filippo Angelitti, *Sito* = Filippo Angelitti, *Sito, forma e dimensioni del Purgatorio dantesco*, Palermo, Colonia Agricola S. Martino, 1906 [ma 1911].
- Filippo Valori, *Termini* = Filippo Valori, *Termini di mezzo rilievo e d'intera dottrina tra gl'archi di casa Valori*, Firenze, C. Marescotti, 1604.
- Francesco Gregoretti, *Sul sito* = Francesco Gregoretti, *Sul sito, forma e grandezza dell'Inferno e sul sito e forma del Purgatorio e del Paradiso nella «Divina Commedia». Memoria corredata di quattro grandi tavole*, Venezia, Tip. del Commercio, 1865.
- Galileo Galilei, *Due lezioni* (Pratesi) = Galileo Galilei, *Due lezioni all'Accademia Fiorentina circa la figura, sito e grandezza dell'Inferno di Dante*, a c. di Riccardo Pratesi, Livorno, Sillabe, 2011.
- Giorgio Piranesi, *Di un passo* = Giorgio Piranesi, *Di un passo disputato di Dante e della vera forma del Purgatorio dantesco*, Firenze, F. Lumachi, 1902.
- Giorgio Vasari, *Vite* (Caputo) = Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, vol. II, a c. di Vincenzo Caputo *et alii*, dir. da Enrico Mattioda, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018.
- Giovan Battista Casotti, *Vita* = *Vita di Benedetto Buommattei scritta da Dalisto Narceate* [Giovan Battista Casotti] *pastore arcade*, Firenze, J. Guiducci e S. Franchi, 1714.
- Giovan Battista Gelli, *Commento* (Negroni) = Giovan Battista Gelli, *Commento edito e inedito sopra la «Divina Commedia»*, a c. di Carlo Negroni, Firenze, Bocca, 1887, 2 voll.
- Giovanni Agnelli, *Topo-cronografia* = Giovanni Agnelli, *Topo-cronografia del viaggio dantesco*, Milano, Hoepli, 1891.
- Giovanni Antonelli, *Di alcuni studi* = Giovanni Antonelli, *Di alcuni studi speciali risguardanti la meteorologia, la geometria, la geodesia e la «Divina Commedia»*, Firenze, Tip. Calasanziana, 1871.
- Giovanni Antonelli, *Studi particolari* = Giovanni Antonelli, *Studi particolari sulla «Divina Commedia»: dedicati al nobil giovane Giorgio Fossi in occasione delle sue nozze con la nobil donzella Luisa Volpini*, Firenze, Tip. Calasanziana, 1871.
- Giovanni Antonelli, *Sulle dottrine* = Giovanni Antonelli, *Sulle dottrine astronomiche della «Divina Commedia»: ragionamenti di Giovanni Antonelli D. S. P., in occasione del sesto centenario di Dante*, Firenze, Tip. Calasanziana, 1865.
- Giulio Giuseppe Vaccheri, Cosimo Bertacchi, *Cosmografia* = Giulio Giuseppe Vaccheri, Cosimo Bertacchi, *Cosmografia della «Divina Commedia»: la visione di Dante Allighieri considerata nello spazio e nel tempo*, Torino, Candeletti, 1881.
- Giulio Giuseppe Vaccheri, Cosimo Bertacchi, *Il gran Veglio* = Giulio Giuseppe Vaccheri, Cosimo Bertacchi, *Il gran Veglio del monte Ida tradotto nel senso morale della «Divina Commedia» (Dante, «Inferno», Canto XIV)*, Torino, Candeletti, 1877.

- Hieronymo Benivieni, *Dialogo di Antonio Manetti* (Zingarelli) = Hieronymo Benivieni, *Dialogo di Antonio Manetti cittadino fiorentino circa al sito, forma et misure dello Inferno, di Dante Alighieri*, a c. di Nicola Zingarelli, Città di Castello, Lapi, 1897.
- Iacomo della Lana, *Commento* (Volpi) = Iacomo della Lana, *Commento alla «Commedia»*, a c. di Mirko Volpi, Roma, Salerno Editrice, 2009, 4 voll.
- Lorenzo Magalotti, *Comento* = Lorenzo Magalotti, *Comento sui primi cinque canti dell'«Inferno» di Dante e quattro lettere*, Milano, Imperial Regia Stamperia, 1819.
- Lorenzo Magalotti, *Lettere* = Lorenzo Magalotti, *Lettere scientifiche, ed erudite del conte Lorenzo Magalotti*, Firenze, Tartini e Franchi, 1721.
- Lorenzo Magalotti, *Saggi* = Lorenzo Magalotti, *Saggi di naturali esperienze fatte nell'Accademia del Cimento*, Firenze, all'Insegna della Stella, 1667.
- Luigi Alessandro Michelangeli, *Sul disegno* = Luigi Alessandro Michelangeli, *Sul disegno dell'Inferno dantesco*, Bologna, Zanichelli, 1886.
- Luigi Polacco, *Tavole schematiche* = Luigi Polacco, *Tavole schematiche della «Divina Commedia» di Dante Alighieri*, Milano, Hoepli, 1901.
- Manfredi Porena, *Commento grafico* = Manfredi Porena, *Commento grafico alla «Divina Commedia» per uso delle scuole*, Firenze, Remo Sandron, 1902.
- Matteo Romani, *Descrizione* = Matteo Romani, *Descrizione ragionata dell'Inferno di Dante dedotta da quattro testi del poeta*, «Opuscoli religiosi, letterarj e morali» 6/17 (1859): 228-49.
- Melchiorre Missirini, *Vita di Dante* = *Vita di Dante Alighieri dettata da Melchior Missirini* (1840), Milano · Vienna, Tendler-Schaefer, 1844⁴.
- Michelangelo Caetani, *Materia* = Michelangelo Caetani, *La materia della «Divina Commedia» di Dante Alighieri: dichiarata in 6 tavole*, Roma, s. n., 1855.
- Niccolò Tommaseo, *Commento* = «*Commedia» di Dante Alighieri con ragionamenti e note di Niccolò Tommaseo*, Milano, F. Pagnoni, vol. II, 1865 [ma 1866].
- Niccolò Tommaseo, *Commento* (Marucci) = Niccolò Tommaseo, *Commento alla «Commedia»*, a c. di Valerio Marucci, Roma, Salerno Editrice, 2004, 3 voll.
- Pier Francesco Giambullari, *De 'l sito* = Pier Francesco Giambullari, *De 'l sito, forma et misure dello Inferno di Dante*, Firenze, Neri Dortelata, 1544.
- Pier Francesco Giambullari, *Lezzioni* = *Lezzioni di m. Pierfrancesco Giambullari, lette nella Accademia fiorentina*, Firenze, L. Torrentino, 1551.
- Piero Bonaccorsi, *Cammino di Dante* (Bassani) = Claudia Bassani, *Tra notariato e letteratura. L'edizione critica del «Cammino di Dante» di ser Piero Bonaccorsi*, Firenze, Firenze Univ. Press, 2021.
- Piero Bonaccorsi, *Cammino di Dante* (Bruschi) = Gennaro Bruschi, *Ser Piero Bonaccorsi e il suo «Cammino di Dante»*, «Il Propugnatore» n. s. 4/2 (1891): 308-48.
- Piero Bonaccorsi, *Cammino di Dante* (Pecchiai) = Pio Pecchiai, *Il Codice Caetani contenente il «Cammino di Dante» di Ser Piero di Ser Bonaccorso*, «Archivi» 19/2 (1952): 179-202.

- Piero Bonaccorsi, *Cammino di Dante* (Seriacopi) = Massimo Seriacopi, *Una redazione inedita del «Cammino di Dante» di Ser Piero Bonaccorsi, notaio e letterato fiorentino del Quattrocento*, «Letteratura Italiana Antica. Rivista annuale di testi e studi» 6 (2005): 11-22.
- Pompeo Venturi, *La «Divina Commedia»* = Pompeo Venturi, *La «Divina Commedia» di Dante Alighieri con una breve, e sufficiente dichiarazione del senso letterale diversa in più luoghi da quella degli antichi Comentatori*, Verona, Giuseppe Berno, 1749, 3 voll.
- Pompeo Venturi, *La «Divina Commedia»* (Marzo) = Pompeo Venturi, *La «Divina Commedia» di Dante Alighieri*, a c. di Antonio Marzo, Roma, Salerno Editrice, 2021, 2 voll.
- Raccolta di prose fiorentine* = *Raccolta di prose fiorentine. Tomo quarto contenente lezioni, e orazioni*, Venezia, D. Occhi, 1735.
- Rodolfo Benini, *Dante* = Rodolfo Benini, *Dante tra gli splendori de' suoi enigmi risolti ed altri saggi* (1919), Roma, Ed. Ateneo, 1952².
- Rodolfo Benini, *Origine* = Rodolfo Benini, *Origine, sito, forma e dimensioni del monte del Purgatorio e dell'Inferno dantesco*, «Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei», Classe di scienze morali, 25/11 (1916): 1015-129.
- Studi sulla «Divina Commedia»* (Gigli) = *Studi sulla «Divina Commedia» di Galileo Galilei, Vincenzo Borghini ed altri pubblicati per cura ed opera di Ottavio Gigli*, Firenze, Le Monnier, 1855.
- Vincenzo Buonanni, *Discorso* = *Discorso di Vincenzio Buonanni sopra la prima cantica del divinissimo theologo Dante d'Alighieri del bello nobilissimo fiorentino intitolata «Commedia»*, Firenze, B. Sermartelli, 1572.
- Vincenzo Buonanni, *Discorso* (Pavarini) = *Discorso sopra la prima cantica della «Commedia»*, a c. di Stefano Pavarini, Roma, Salerno Editrice, 2014.
- Vincenzo Russo, *Nell'Inferno* = Vincenzo Russo, *Nell'Inferno di Dante: nuove osservazioni e ricerche con due tavole in litografia per ricostruire la valle dell'abisso*, Catania, Giannotta, 1893.
- Vincenzo Russo, *Per un nuovo disegno* = Vincenzo Russo, *Per un nuovo disegno del Purgatorio dantesco*, Catania, Tip. Siculo Monaco e Mollica, 1895.

LETTERATURA SECONDARIA

- Acidini Luchinat 1994 = Cristina Acidini Luchinat, *L'angosciosa geometria dell'Inferno stradanesco*, in Corrado Gizzi (a c. di), *Giovanni Stradano e Dante*, Milano, Electa, 1994: 63-6.
- Agnelli 1895 = Giovanni Agnelli, *D'una nuova ricostruzione della valle d'abisso*, «Giornale dantesco» 2 (1895): 226-52.
- Agnelli 1897 = Giovanni Agnelli, recensione a Vincenzo Russo, *Per un nuovo disegno*, «Giornale dantesco» 4 (1897): 130-38.

- Antonelli 2016 = Roberto Antonelli, «*Censimento dei Commenti danteschi*». «*Edizione Nazionale dei Commenti danteschi*», in Enrico Malato, Andrea Mazzucchi (a c. di), *Dante. Fra il settecentocinquantesimo della nascita (2015) e il settecentenario della morte (2021)*, vol. I, Roma, Salerno Editrice, 2016: 43-58.
- Arci 1904 = Filippo Arci, *A proposito della montagna del Purgatorio*, «*Giornale dantesco*» 12 (1904): 118-25.
- Arnaudo 2013 = Marco Arnaudo, *Dante Barocco. L'influenza della «Divina commedia» su letteratura e cultura del Seicento italiano*, Ravenna, Longo, 2013.
- Bachi 1930 = Riccardo Bachi, *Rodolfo Benini interprete di Dante. Intuizione e metodo nella spiegazione degli enigmi*, «*Giornale degli economisti e Rivista di statistica*», 70/9 (1930): 821-33.
- Balsamo–Bertoni 1921 = Augusto Balsamo, Giulio Bertoni (a c. di), *Il codice Landiano della «Divina Commedia»*, Firenze, Olschki, 1921.
- Barbi 1890 = Michele Barbi, *Della fortuna di Dante nel secolo XVI*, Pisa, Nistri, 1890.
- Barbi 1894 = Michele Barbi, recensione a Vincenzo Russo, *Nell'Inferno*, «*Bullettino della Società Dantesca Italiana*» n. s. 1 (1893-1894): 73-8.
- Baroni 2016 = Alessandra Baroni, *L'autore delle incisioni del «Comento» e la controversa figura di Baccio Baldini*, in Lorenz Bönninger, Lino Pertile (a c. di), *Per Cristoforo Landino lettore di Dante. Il contesto civile e culturale, la storia tipografica e la fortuna del «Comento sopra la Comedia»*. Atti del Convegno internazionale, Firenze, 7-8 novembre 2014, Firenze, Le Lettere, 2016: 155-71.
- Battaglia Ricci 2018 = Lucia Battaglia Ricci, *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Torino, Einaudi, 2018.
- Bellini 1990 = Paolo Bellini, *Le due serie di disegni del Botticelli per la «Commedia»*, in Corrado Gizzi (a c. di), *Botticelli e Dante*, Milano, Electa, 1990: 41-9.
- Bellomo 2001 = Saverio Bellomo, *L'«Edizione Nazionale dei Commenti Danteschi»*, «*Rivista di studi danteschi*» 1/1 (2001): 9-26.
- Bellomo 2004 = Saverio Bellomo, *Dizionario dei commentatori danteschi. L'esegesi della «Commedia» da Iacopo Alighieri a Nidobeato*, Firenze, Olschki, 2004.
- Brieger–Meiss–Singleton 1969 = Peter Brieger, Millard Meiss, Charles S. Singleton, *Illuminated Manuscripts of the «Divine Comedy»*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1969, 2 voll.
- Brunner 1994 = Michael Brunner, *Alcune note sulla commissione dei disegni danteschi di Giovanni da Stradano*, in Corrado Gizzi (a c. di), *Giovanni Stradano e Dante*, Milano, Electa, 1994: 123-32.
- Bruschi 1891 = Gennaro Bruschi, *Ser Piero Bonaccorsi e il suo «Cammino di Dante»*, «*Il Propugnatore*» n. s. 4/19-20 (1891): 5-39.
- CCD = *Censimento dei commenti danteschi*, vol. II. *I commenti di tradizione a stampa (dal 1477 al 2000) e altri di tradizione manoscritta posteriori al 1480*, a c. di Enrico Malato, Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2014.

- Ciociola 1984 = Claudio Ciociola, *Lo scrittoio di un 'acerbista' fiorentino del Quattrocento: ser Piero di ser Bonaccorso Bonaccorsi*, in Aa. Vv., *Studi offerti a Gianfranco Contini dagli allievi pisani*, Firenze, Sansoni, 1984: 67-111.
- Coli 1897 = Edoardo Coli, *Il paradiso terrestre dantesco con 25 incisioni in legno*, Firenze, Carnesecchi e figli, 1897.
- Cottignoli 2002 = Alfredo Cottignoli, *Galileo lettore di Dante*, «Studi e problemi di critica testuale» 64 (2002): 83-91.
- DBI = *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960-2020, 100 voll.
- De Batines 1846 = Colomb De Batines, *Bibliografia dantesca ossia catalogo delle edizioni, traduzioni, codici manoscritti e commenti della «Divina Commedia» e delle opere minori di Dante, seguito dalla serie de' biografì di lui*, vol. I, to. 2, Prato, Tipografia Aldina, 1846.
- De Castro 1966 = Diego De Castro, *L'opera dantesca di Rodolfo Benini*, «Lettere italiane» 18 (1966): 97-100.
- De Gubernatis 1889 = Angelo De Gubernatis, *Dante e l'India*, «Giornale della società asiatica italiana» 3 (1889): 3-19.
- De Robertis 1978 = Domenico De Robertis, *Antonio Manetti copista*, in Id., *Editi e rari. Studi sulla tradizione letteraria tra Tre e Cinquecento*, Milano, Feltrinelli, 1978: 183-215.
- Donati 1962 = Lamberto Donati, *Il Botticelli e le prime illustrazioni della «Divina Commedia»*, Firenze, Olschki, 1962.
- Dreyer 1984 = Paul Dreyer, *Botticelli's series of Engravings 'of 1481'*, «Print Quarterly» 1/2 (1984): 111-15
- ED = *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970-1978, 6 voll.
- EI = *Enciclopedia Italiana*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1929-1937, 35 voll.
- Engel 2006 = Henrik Engel, «Nove volte, fondate l'una sopra l'altra». *Piero Bonaccorsi, Bartolomeo di Fruosino und Nardo di Cione*, in Id., *Dantes «Inferno». Zur Geschichte der Höllenvermessung und des Höllentrichtermotivs*, München · Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2006: 55-74.
- Fedi 2019 = Roberto Fedi, *Dante e Galileo*, «Modern Language Notes» 134 (2019): 33-9.
- Ferrante–Perna 2018 = Gennaro Ferrante, Ciro Perna, *L'illustrazione della «Commedia»*, in Luca Azzetta, Andrea Mazzucchi (a c. di), *Intorno a Dante. Ambienti culturali, fermenti politici, libri e lettori nel XIV secolo*, Roma, Salerno Editrice, 2018: 307-41.
- Firpo 1969 = Luigi Firpo, *Dante e Tommaso Campanella*, «L'Alighieri» 10 (1969): 41-6.
- Foà 2000 = Simona Foà, *Il «Dialogo sul sito, forma e misure dell'inferno» di Girolamo Benivieni e un particolare aspetto dell'esegesi dantesca tra XV e XVI secolo*, in

- Simona Foà, Sonia Gentili (a c. di), *Dante e il "locus Inferni". Creazione letteraria e tradizione interpretativa*, Roma, Bulzoni, 2000: 179-90.
- Frey 1892 = Karl Frey, *Il codice magliabechiano cl. XVII. 17 contentente notizie sopra l'arte degli antichi e quella de fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonarroti, scritte da Anonimo Fiorentino*, Berlin, G. Grottesche Verlagsbuchhandlung, 1892.
- Gagnor 2004 = Pier Giorgio Gagnor, *Vita e opere di Cosimo Bertacchi*, «Segusium» 43 (2004): 129-48.
- Gamberini 2017 = Diletta Gamberini, *The Artist as a Dantista: Francesco da Sangallo's Dantism in Mid-Cinquecento Florence*, «Dante Studies» 135 (2017): 169-91.
- Gaspari 1885 = Adolf Gaspari, *Geschichte der Italienischen Literatur*, vol. I, Berlin, Verlag von Robert Oppenheim, 1885.
- Gaspari 1887 = Adolf Gaspari, *Storia della letteratura italiana* (1885), vol. I, Torino, Loescher, 1887 (trad. di Nicola Zingarelli).
- GDLI = Salvatore Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, UTET, 1961-2002, 21 voll.
- Gentile 2000 = Sebastiano Gentile, *Dante, Botticelli e gli umanisti fiorentini: tra manoscritti e studi geografici*, in Sebastiano Gentile (a c. di), *Sandro Botticelli. Pittore della «Divina Commedia»*. Catalogo dalla mostra, Roma, Scuderie Papali del Quirinale, 20 settembre-3 dicembre 2000, Milano, Skyra, 2000, 2 voll.: I, 33-8.
- Graf 1892 = Arturo Graf, *Il mito del Paradiso terrestre*, in Id., *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo*, vol. I, Torino, Loescher, 1892.
- Haupt-Scheel-Degenhart 1965 = Hans Haupt, Hans Ludwig Scheel, Bernhard Degenhart (hrsg. von), *«Divina Commedia»: Codex Altonensis*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1965, 2 voll.
- Hind 1938 = Arthur Mayger Hind, *Early Italian Engravings. A critical Catalogue with complete Reproductions of all the Prints described. Part I. Florence Engravings and anonymous Prints of other Schools*, London, Quaritch, 1938, 2 voll.
- Le Goff 1981 = Jacques Le Goff, *La naissance du Purgatoire*, Paris, Gallimard, 1981.
- Lenzuni 1994 = Anna Lenzuni, *La Biblioteca Medicea Laurenziana e il Codice Mediceo Palatino 75*, in Corrado Gizzi (a c. di), *Giovanni Stradano e Dante*, Milano, Electa, 1994: 121 s.
- Limentani 1964 = Uberto Limentani, *La fortuna di Dante nel Seicento*, «Studi seicenteschi» 5 (1964): 3-36.
- Maddalo 2017 = Silvia Maddalo, *La corona e la porpora: Dante politico tra Chiesa e Impero in un codice quattrocentesco*, in Rossend Arqués Corominas, Marcello Ciccuto (a c. di), *Dante visualizzato. Carte ridenti I: XIV secolo*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2017: 271-81.
- Mazzacurati 2007 = Giancarlo Mazzacurati, *L'albero dell'Eden. Dante tra mito e storia*, a c. di Stefano Jossa, Roma, Salerno Editrice, 2007.

- Mazzatinti 1899 = Giuseppe Mazzatinti, *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*. vol. IX. Firenze. Biblioteca Nazionale Centrale, Forlì, L. Bordandini, 1899.
- Mazzatinti 1900 = Giuseppe Mazzatinti, *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*. vol. X. Firenze. Biblioteca Nazionale Centrale, Forlì, L. Bordandini, 1900.
- Mazzoni 1887 = Guido Mazzoni, 1886. *Rassegne letterarie*, Roma, Libreria A. Manzoni, 1887: 221-24.
- Mazzoni 1902 = Guido Mazzoni, recensione a Giorgio Piranesi, *Di un passo*, «Bullettino della società dantesca italiana» n. s. 10 (1902-1903): 25-7.
- Mazzucchi 2010 = Andrea Mazzucchi, *Il commento ai classici: commentare Dante*, «Rivista di studi danteschi» 10/1 (2010): 73-94.
- Michelangeli 1901 = Luigi Alessandro Michelangeli, *Il disegno dell'Inferno dantesco a proposito d'un nuovo libro e d'una recensione di esso*, «Giornale dantesco» 9 (1901): 225-36.
- Morello 2000 = Giovanni Morello, *La veduta dell'Inferno di Sandro Botticelli*, in Sebastiano Gentile (a c. di), *Sandro Botticelli. Pittore della «Divina Commedia»*. Catalogo dalla mostra, Roma, Scuderie Papali del Quirinale, 20 settembre-3 dicembre 2000, Milano, Skyra, 2000, 2 voll.: II, 48-54.
- Motolese 2003 = Matteo Motolese, *Misurare l'invisibile. Appunti sulle lezioni galileiane circa la figura, sito e grandezza dell'Inferno di Dante*, in Floriana Calitti (a c. di), *Scrittori in cattedra. La forma della "lezione" dalle origini al Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003: 79-103.
- Parodi = Severina Parodi, *Quattro secoli di Crusca. 1583-1983*, Firenze, Accademia della Crusca, 1983.
- Parronchi 2003a = Alessandro Parronchi, *La prospettiva dantesca*, in Id., *Due saggi danteschi*, Firenze, La Câriti Editore, 2003: 11-100.
- Parronchi 2003b = Alessandro Parronchi, *Il Botticelli, la «Commedia» e la Cupola di Santa Maria del Fiore*, in Id., *Due saggi danteschi*, Firenze, La Câriti Editore, 2003: 101-23.
- Pegoretti 2014 = Anna Pegoretti, *Indagine su un codice dantesco: la «Commedia» Eger-ton 943 della British Library*, Pisa, Felici, 2014.
- Pegoretti 2019 = Anna Pegoretti, *Camminare nel testo: il Dante di Ser Piero Bonaccorsi*, in Marcello Ciccuto, Leyla M.G. Livraghi (a c. di), *Dante visualizzato. Carte ridenti II: XV secolo. Prima parte*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2019: 47-72.
- Petrocchi 1958 = Giorgio Petrocchi, *Radiografia del Landiano*, «Studi Danteschi» 35 (1958): 5-27 [poi in Petrocchi, 1969: 183-203].
- Petrocchi 1969 = Giorgio Petrocchi, *Itinerari danteschi*, Bari, Adriatica editrice, 1969.

- Plaisance 2004 = Michel Plaisance, *L'accademia e il suo principe. Cultura e politica a Firenze ai tempi di Cosimo I e di Francesco de' Medici*, Manziiana, Vecchiarelli, 2004.
- Ponchia 2015 = Chiara Ponchia, *Frammenti dell'aldilà. Miniature trecentesche della «Divina Commedia»*, Padova, Il Poligrafo, 2015.
- Porena 1902 = Manfredi Porena, *Il disegno dell'«Inferno» dantesco*, «Giornale dantesco» 10 (1902): 63-6.
- Priolo 2021 = Calogero Giorgio Priolo, *Tanai e monti Rifei: particole geografiche nell'esegesi della «Commedia» di Dante*, «Studi e problemi di critica testuale» 102/1 (2021): 47-91.
- Priolo 2022 = Calogero Giorgio Priolo, *Come Colombo nel «nuovo mondo» dantesco. Primi scandagli su Alfonso Gioia lettore della «Commedia»*, «Rivista di studi danteschi» 22/1 (2022): 117-48.
- Renier 1892 = Rodolfo Renier, recensione a Giovanni Agnelli, *Topo-cronografia*, e Piero Bonaccorsi, *Cammino di Dante* (Bruschi), «Giornale storico della letteratura italiana» 19 (1892): 159-63.
- Rossi 2011 = Luca Carlo Rossi, *Un bilancio sugli antichi commenti alla «Commedia» (1965-2008)*, «Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica» n. s. 32 (2011): 202-28.
- Russo 1895 = Vincenzo Russo, *Nell'«Inferno» di Dante*, «Giornale dantesco» 2 (1895): 69-77.
- Russo 1896 = Vincenzo Russo, *Di una nuova costruzione della valle d'abisso*, «Giornale dantesco» 3 (1896): 66-84.
- Russo 1898a = Vincenzo Russo, *Per un nuovo disegno del Purgatorio dantesco*, «Giornale dantesco» 5 (1898): 39-49.
- Russo 1898b = Vincenzo Russo, *La «Divina Commedia» esposta in tre quadri con una breve descrizione del mondo dantesco*, Catania, Giannotta, 1898.
- Russo 1902 = Vincenzo Russo, *Le condizioni necessarie al disegno dell'Inferno dantesco*, «Giornale dantesco» 10 (1902): 36-44.
- Russo 1904 = Vincenzo Russo, *Per la montagna del Purgatorio*, in «Giornale dantesco», 12 (1904): 174-76.
- Salvatore 1896 = Angelo Salvatore, recensione a Vincenzo Russo, *Per un nuovo disegno*, «Giornale storico della letteratura italiana» 28 (1896): 417-23.
- Sanesi 1919 = Ireneo Sanesi, recensione a Rodolfo Benini, *Origine*, «Giornale storico della letteratura italiana», 73 (1919): 268-71.
- Schulze Altcapenberg 2000 = Heinrich Schulze Altcapenberg, «Per essere persona sofisticata». *Il ciclo botticelliano di illustrazioni per la «Divina Commedia»*, in Sebastiano Gentile (a c. di), *Sandro Botticelli. Pittore della «Divina Commedia»*. Catalogo dalla mostra, Roma, Scuderie Papali del Quirinale, 20 settembre-3 dicembre 2000, Milano, Skyra, 2000, 2 voll.: II, 14-35.
- Segre 1993 = Cesare Segre, *Per una definizione del commento ai testi*, in Id., *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*, Torino, Einaudi, 1993: 263-73.

- Tavani 1976 = Giuseppe Tavani, *Dante nel Seicento. Saggi su A. Guarini, N. Villani, L. Magalotti*, Firenze, Olschki, 1976.
- Toussaint 1997 = Stéphane Toussaint, *De l'enfer à la coupole. Dante, Brunelleschi et Ficin. À propos des "codici Caetani di Dante"*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1997.
- Toussaint 2016 = Stéphane Toussaint, «*Excogitata inventione*». *Costruire l'Inferno nel Quattrocento: Bonaccorsi, Landino e Manetti*, in Lorenz Böninger, Lino Perutile (a c. di), *Per Cristoforo Landino lettore di Dante. Il contesto civile e culturale, la storia tipografica e la fortuna del «Comento sopra la Comedia»*. Atti del Convegno internazionale, Firenze, 7-8 novembre 2014, Firenze, Le Lettere, 2016: 57-74.
- Vallone 1981 = Aldo Vallone, *Storia della critica dantesca dal XIV al XX secolo*, Milano, Vallardi, 1981, 2 voll.
- Venturi Barbolini 1997 = Anna Rosa Venturi Barbolini, *Sulle tracce della scienza: fonti documentarie e manoscritti estensi per la storia dell'astronomia e delle matematiche*, in Debora Dameri, Achille Lodovisi, Giulia Luppi (a c. di), *La Bona Opinione. Cultura, scienze e misure negli Stati estensi, 1598-1860*, Campogalliano, Museo della bilancia, 1997: 205-18.
- Villa 2009 = Claudia Villa, *Il secolare commento*, in Ead., *La protervia di Beatrice. Studi per la biblioteca di Dante*, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2009: 251-67.
- Viti 1938 = Vincenzo Viti, *Gli studi danteschi del P. Giovanni Antonelli e il suo carteggio inedito con Niccolò Tommaseo*, Firenze, Marzocco, 1938.

Figure

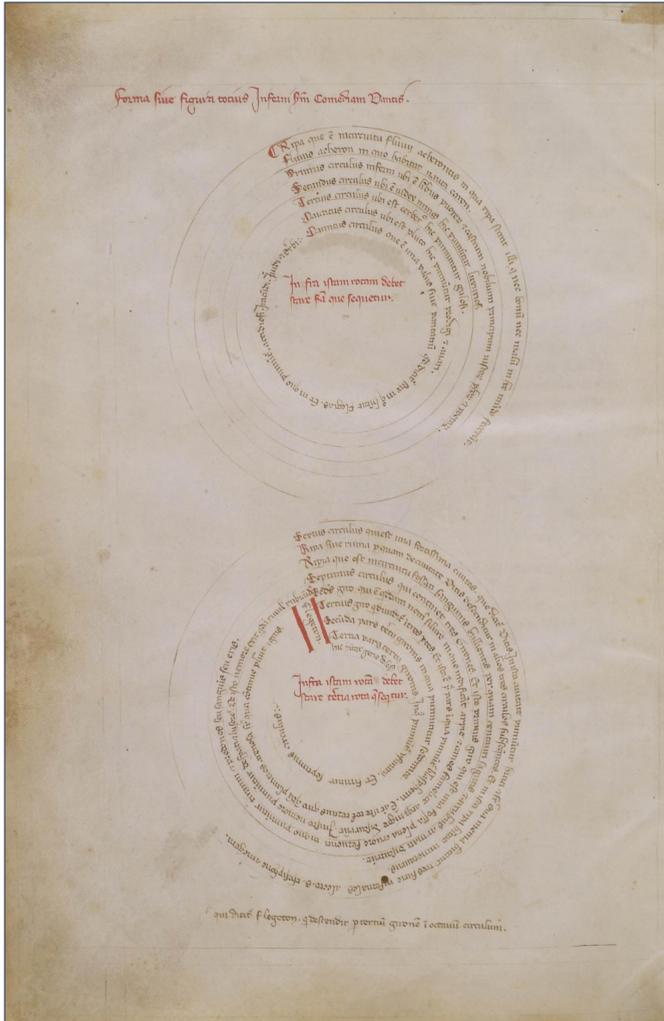


fig. 1. Piacenza, Biblioteca Comunale "Passerini Landi", ms. 190, cc. IIv.



fig. 2. Londra, British Library, ms. Egerton 943, c. 2v.

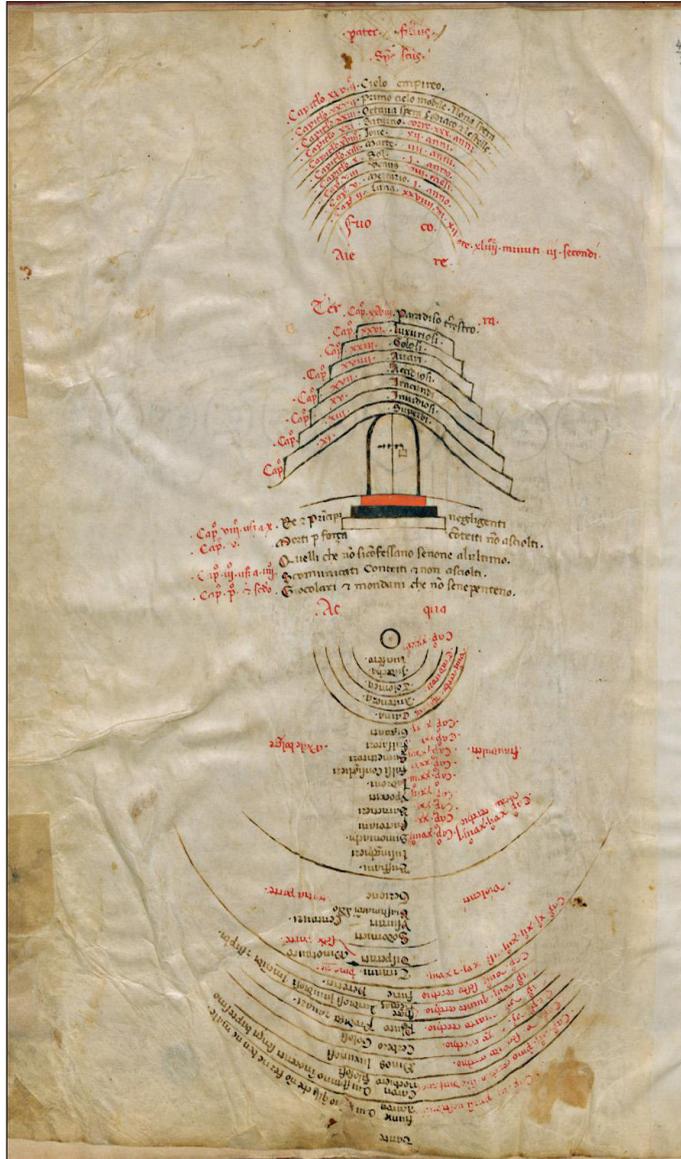


fig. 3. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Plut. 40 2, c. IVv.



fig. 5. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Pal. 320 (BR 215), c. IIIv.

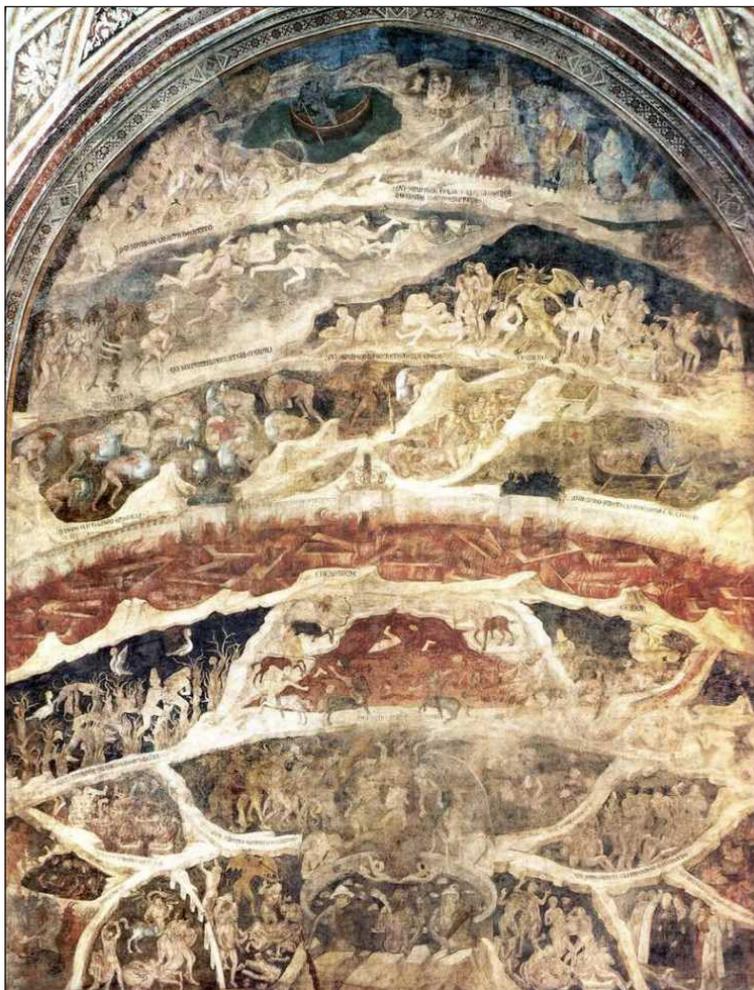


fig. 6. Nardo di Cione, *Inferno*,
Firenze, Santa Maria Novella (Cappella Strozzi), 1351-1357.



fig. 7. Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Par. It. 74, c. 1v.



fig. 8. Roma, Fondazione "Camillo Caetani", Fondo Miscellanea 1198/1222, c. 1v.



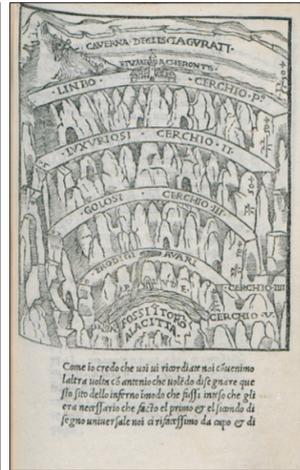
fig. 9. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana,
ms. Reg. Lat. 1896A, c. 101r.



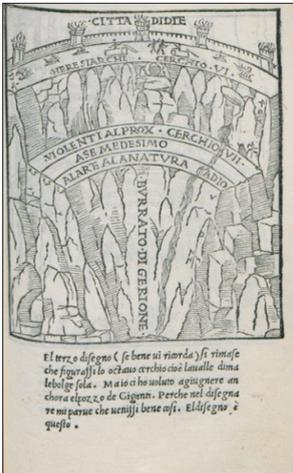
a



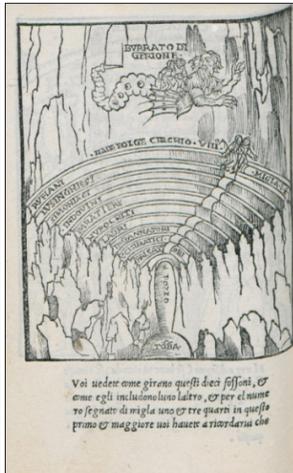
b



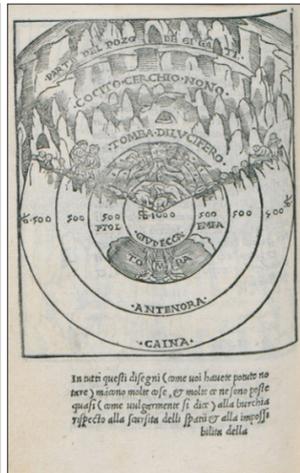
c



d



e



f

- fig. 11a. Dante Alighieri, *Commedia* (Giunta): c. Ovr.
- fig. 11b. Dante Alighieri, *Commedia* (Giunta): c. Ovr.
- fig. 11c. Dante Alighieri, *Commedia* (Giunta): c. Ovir.
- fig. 11d. Dante Alighieri, *Commedia* (Giunta): c. Oviir.
- fig. 11e. Dante Alighieri, *Commedia* (Giunta): c. Oviiv.
- fig. 11f. Dante Alighieri, *Commedia* (Giunta): c. Oviiv.

fig. 12. Vincenzo Buonanni, *Discorso*: 230.

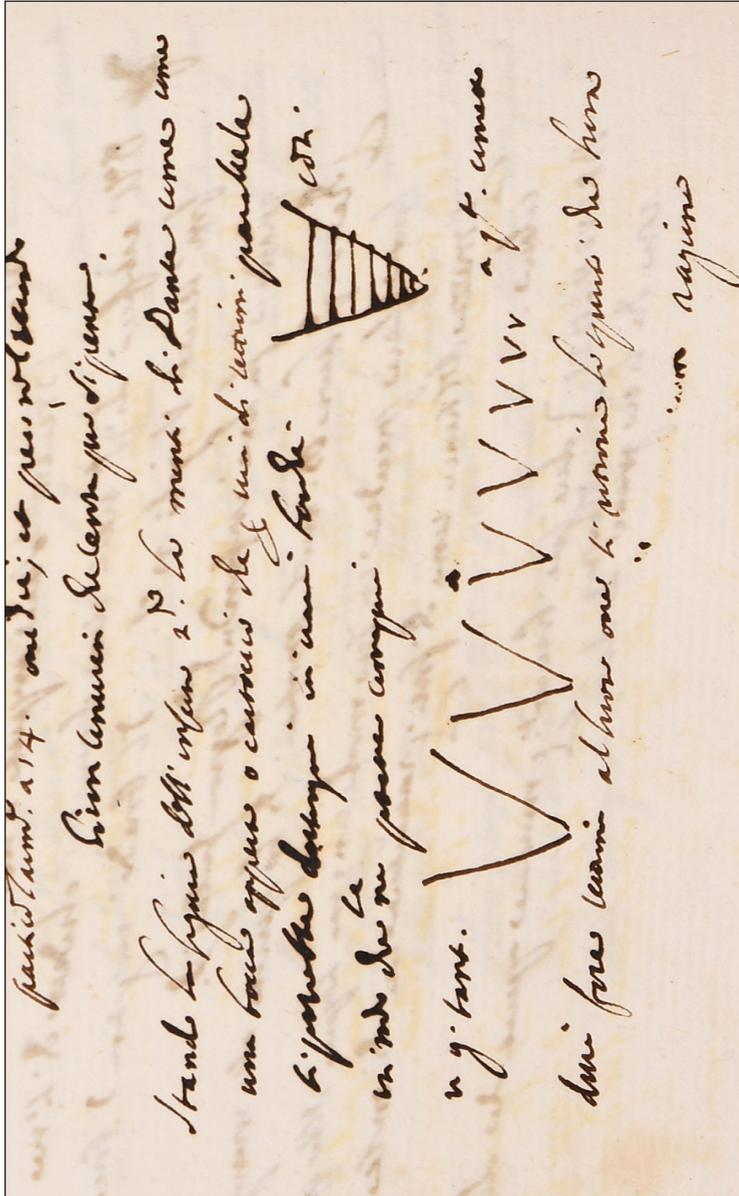
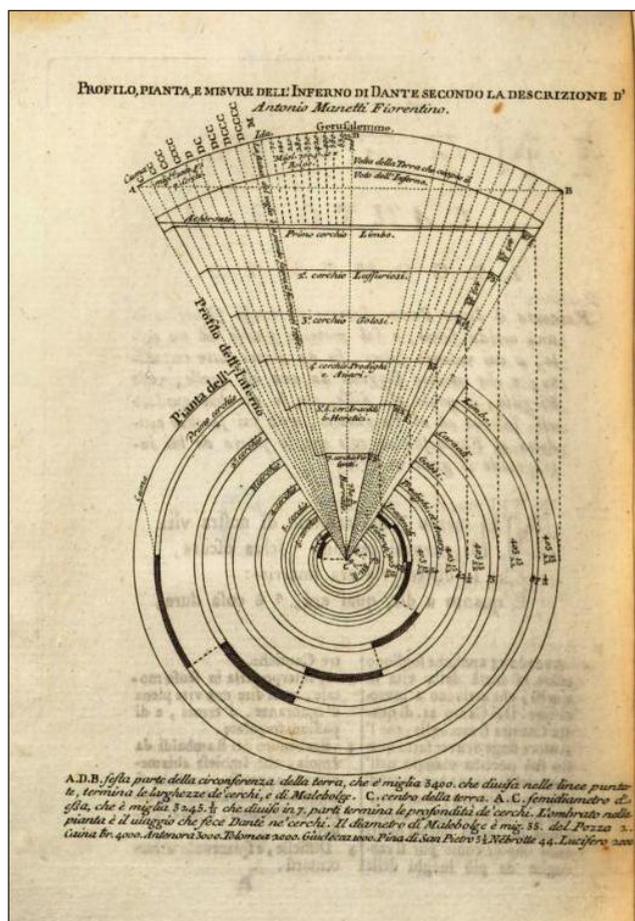


fig. 13. Modena, Biblioteca Estense Universitaria, ms. α J.1.12, c. 39v.

fig. 14. Pompeo Venturi, *La «Divina Commedia»: I, lxvi.*

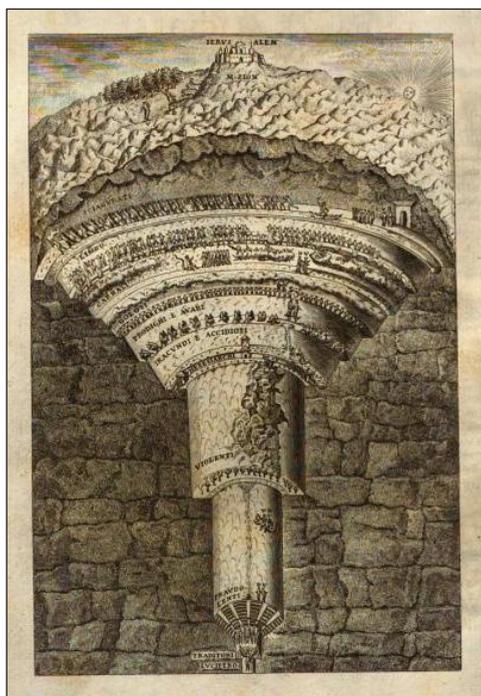


fig. 15. Baldassarre Lombardi, *La «Divina Commedia»*: I, s. p.

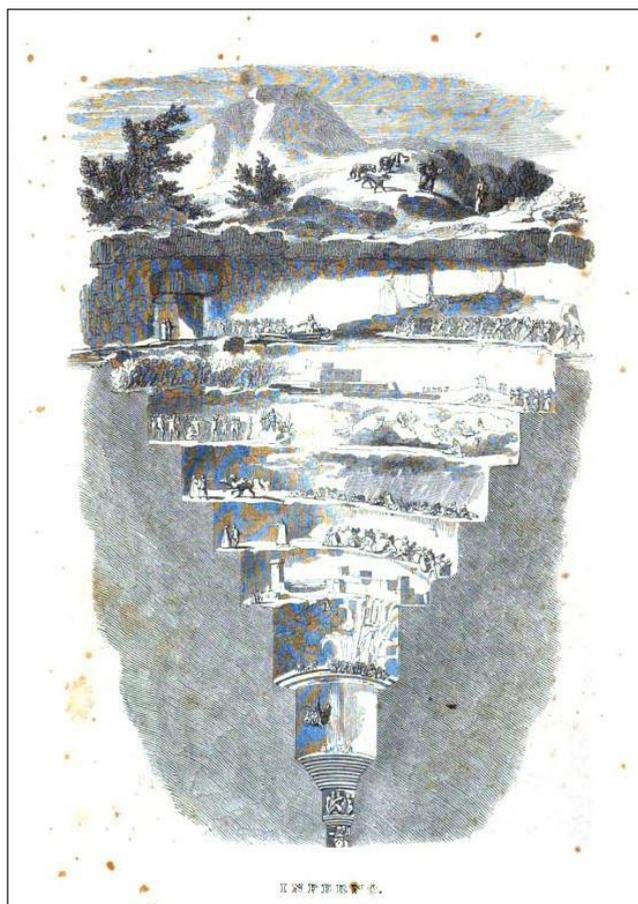


fig. 16. Melchiorre Missirini, *Vita di Dante*: s.p.

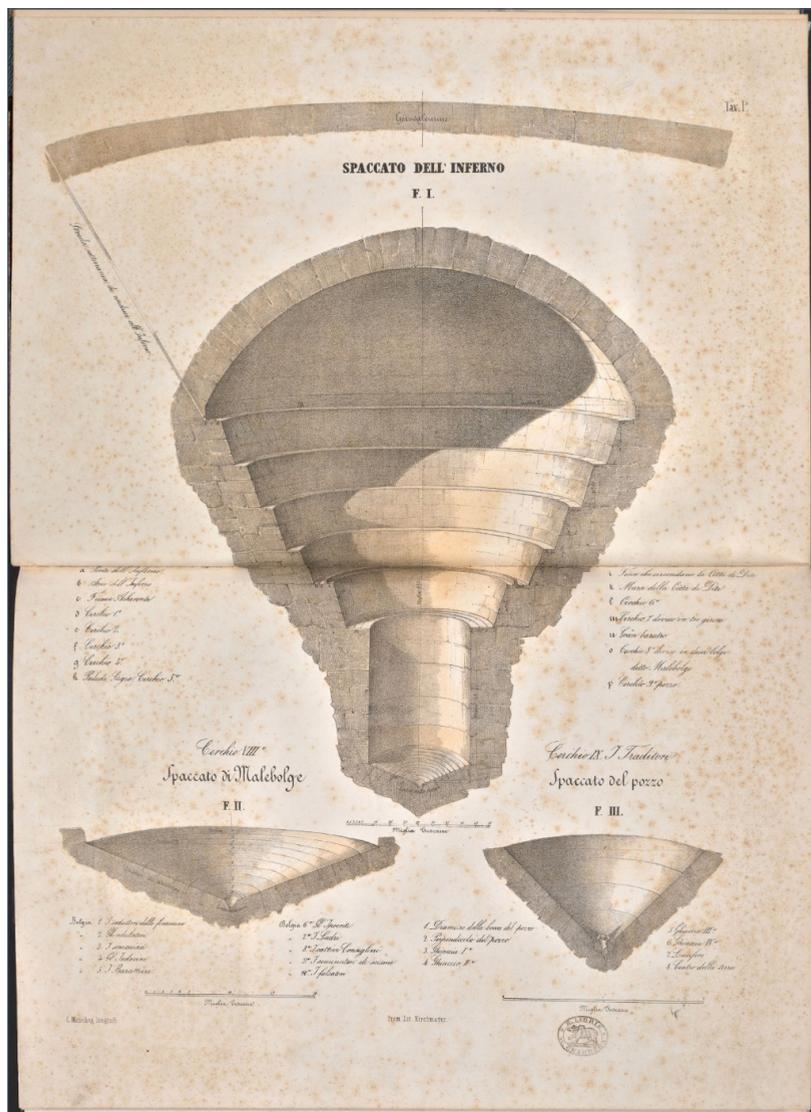
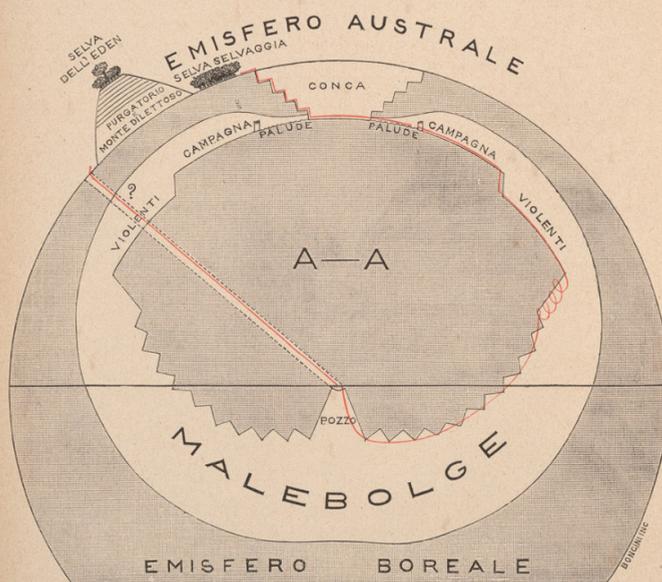
fig. 18. Francesco Gregoretti, *Sul sito*, tav. I.

Fig. 25.

L'INFERNO DANTESCO

SECONDO I Sigg. VACCHERI E BERTACCHI



N. La linea rossa indica il cammino dei due poeti.

fig. 20. Coli 1897, tav. 25 f. t.

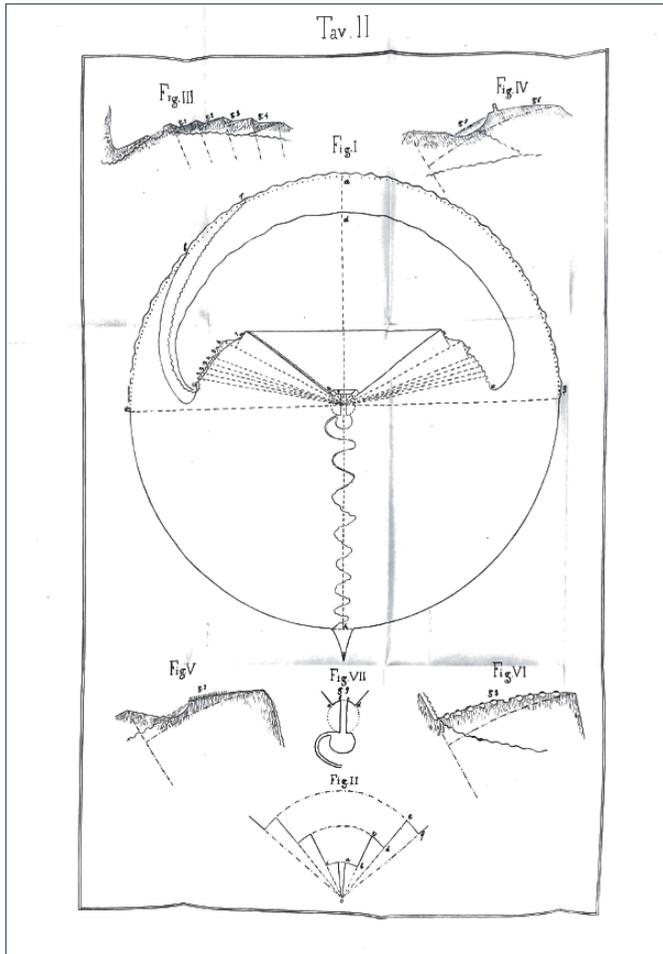
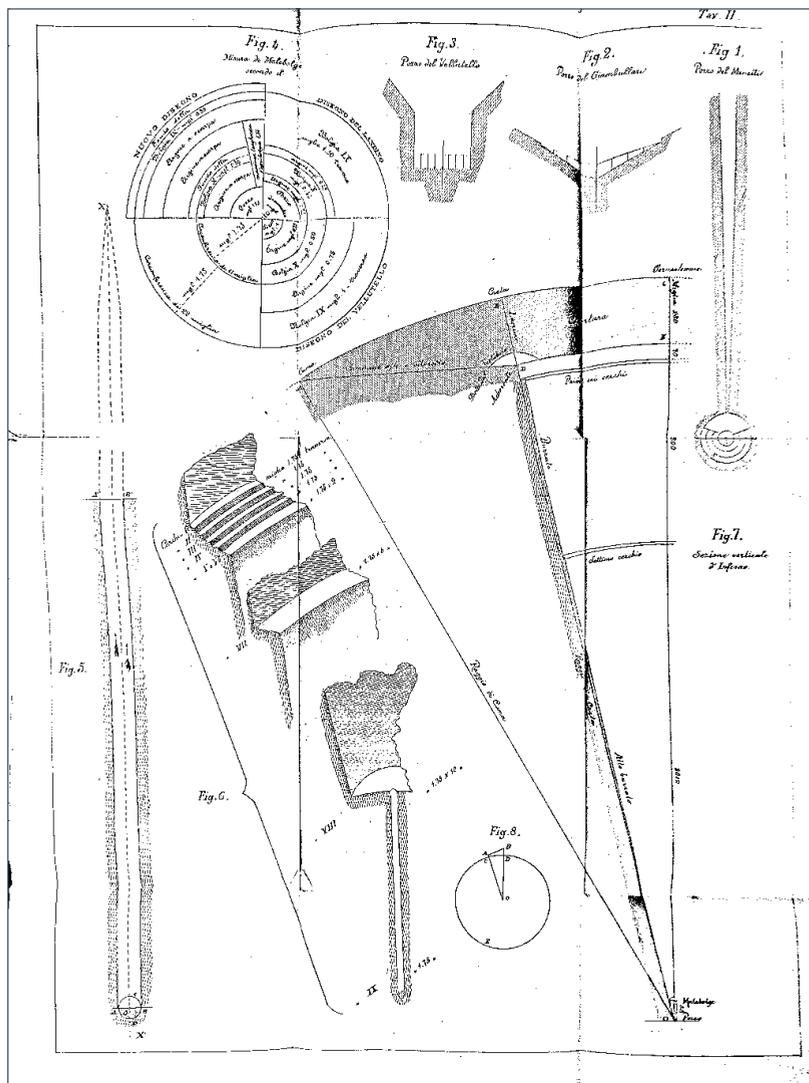


fig. 21. Luigi Alessandro Michelangeli, *Sul disegno*, tav. II.

fig. 22. Vincenzo Russo, *Nell'Inferno*, tav. II.

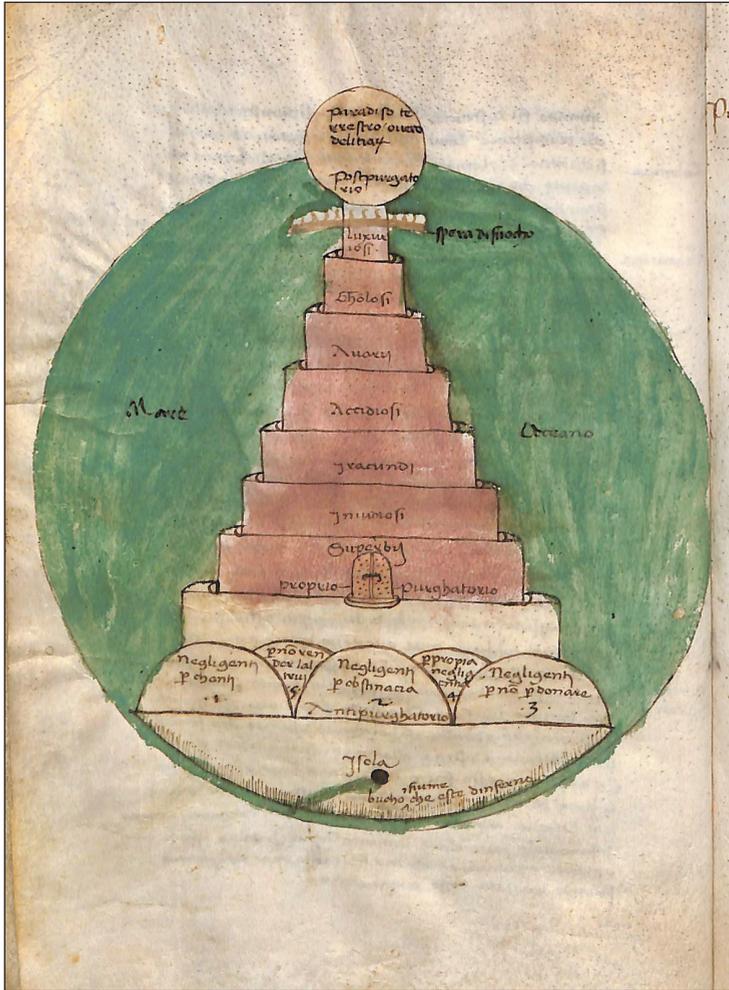


fig. 23. Roma, Fondazione "Camillo Caetani", Fondo Miscellanea 1198/1222, c. 12v



fig. 24. Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen,
Preussischer Kulturbesitz, ms. Ham. 201 (Cim. 33)

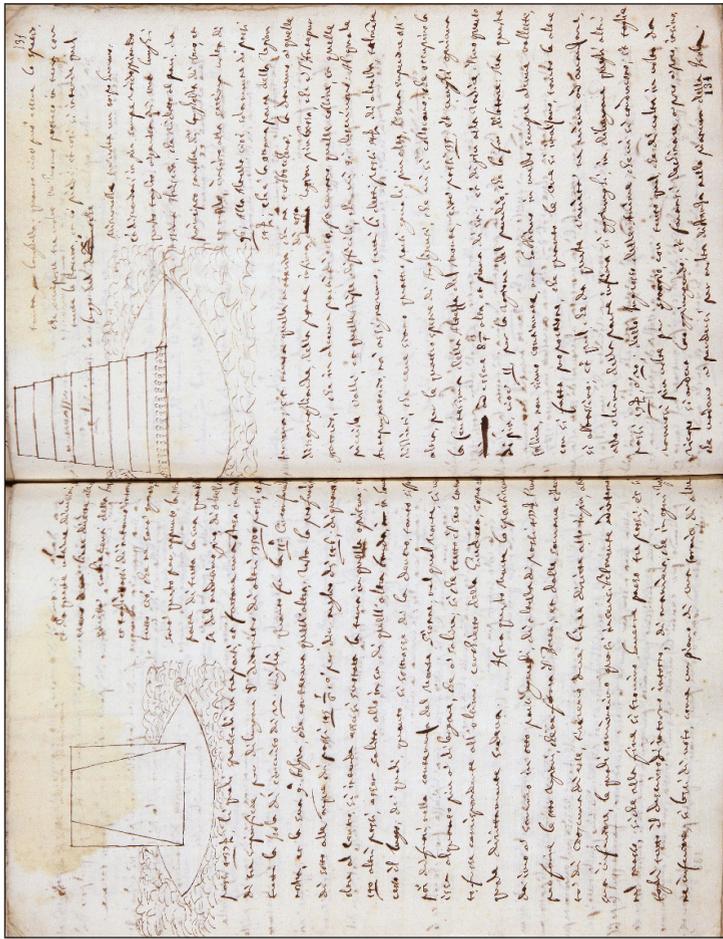


fig. 25. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Magl. VI 164, cc. 133v-134r.

(Su concessione del Ministero della Cultura –

È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo)

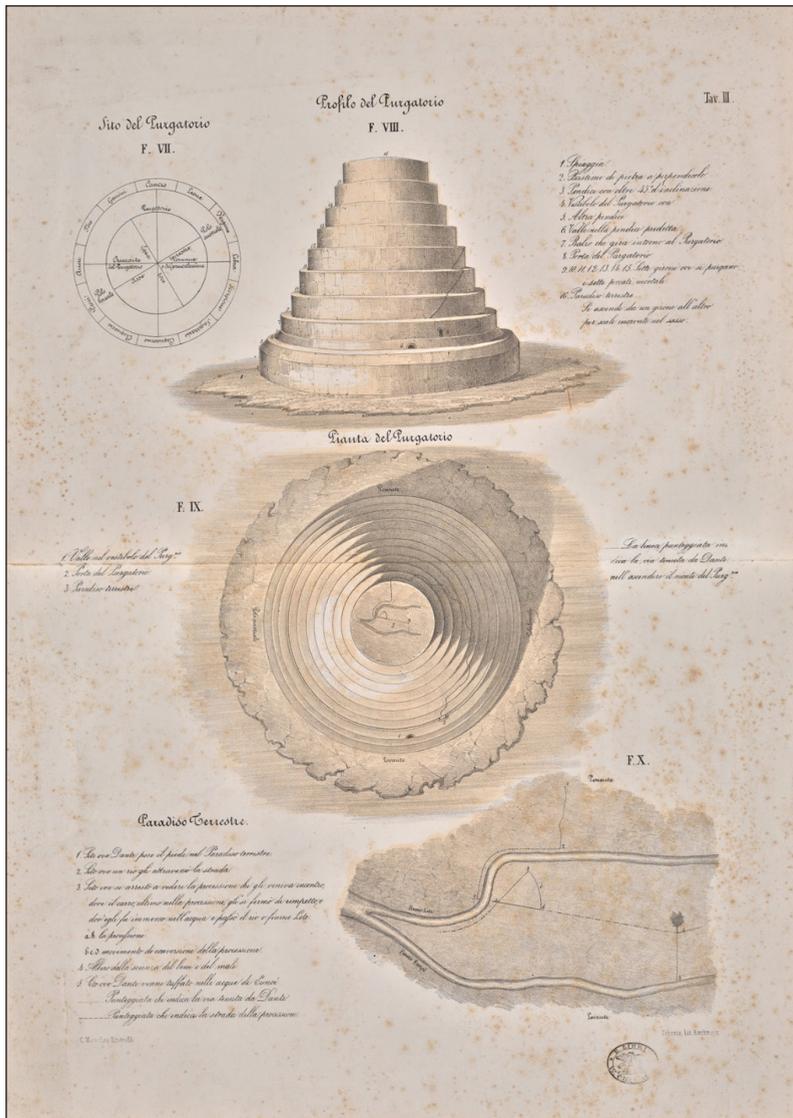


fig. 27. Francesco Gregoretti, *Sul sito*, tav. III.

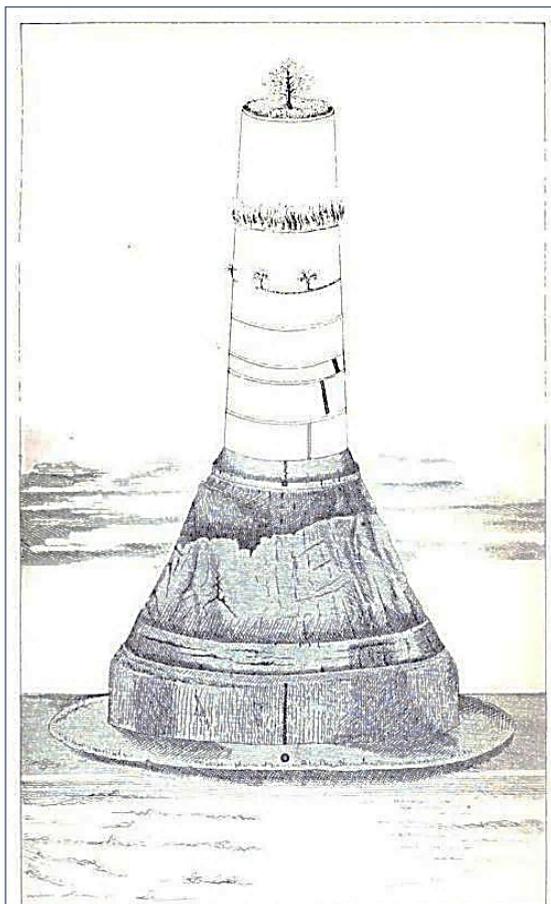
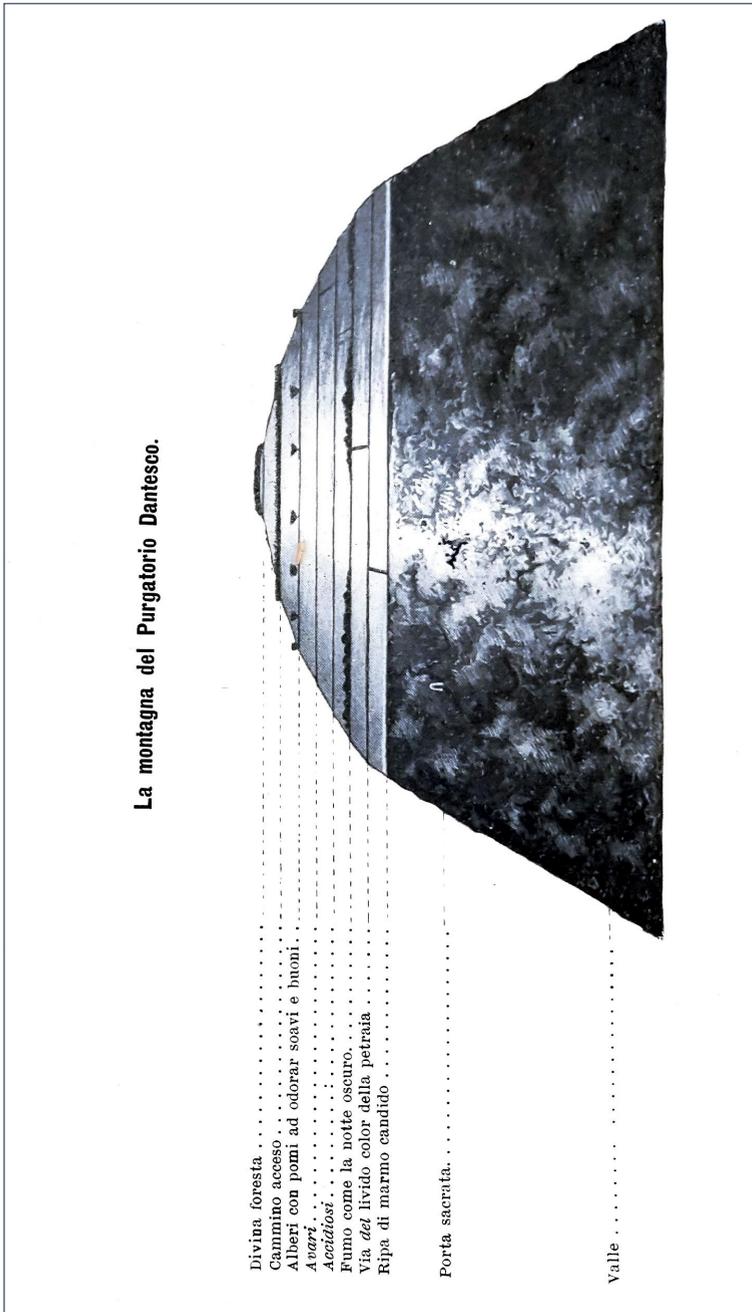
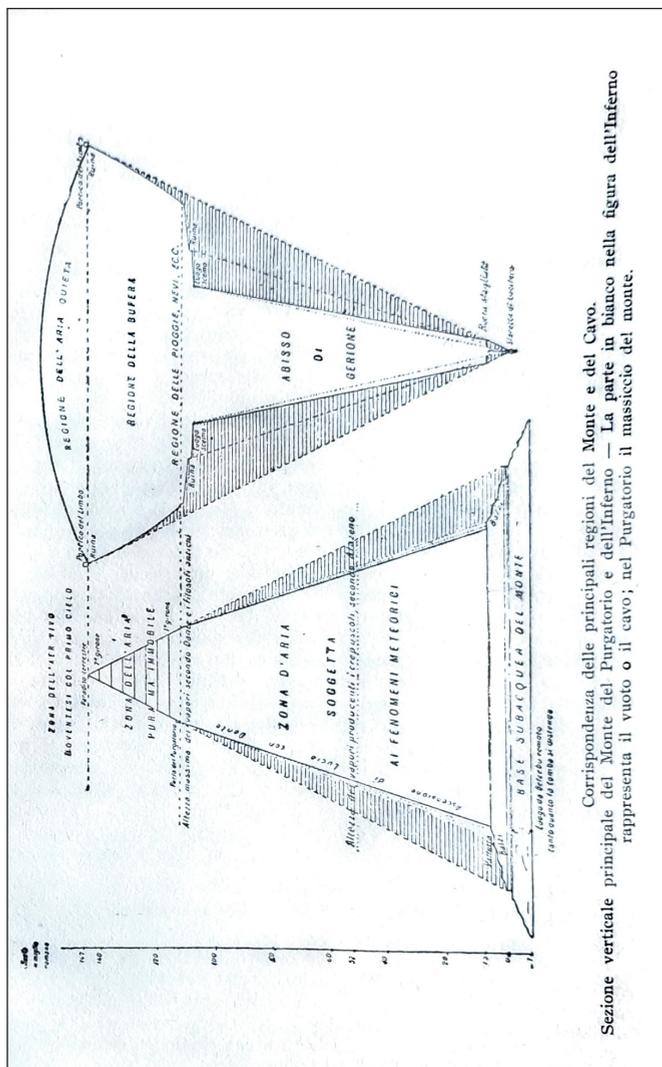


fig. 30. Vincenzo Russo, *Per un nuovo disegno*, tav. f. t.

fig. 31. Giorgio Piranesi, *Di un passo*, tav. f. t.

fig. 32. Rodolfo Benini, *Dante*: 157.

INDICE DEI NOMI, DEI TOPONIMI E DEI MANOSCRITTI*

NOMI

- Acidini Luchinat, Cristina: 38n
Adamo: 79, 81
Agnelli, Giovanni: 62 e n, 65 e n, 77 e n,
79, 80 e n, 133
Agostino: 70
Aiazzi, Giuseppe: 31n
Alamanni, Luigi: 37 e n, 38 e n
Ambrogio: 70
Andalò del Negro: 25
Angelitti, Filippo: 84 e n, 85, 86, 87, 89
Anonimo Fiorentino: 12 e n, 82
Anonimo Gaddiano: 19n
Anteo: 28n, 36
Antonelli, Giovanni: 77 e n, 78, 89
Antonelli, Roberto: 6n
Arbib, Lelio: 31n
Arci, Filippo: 80n
Aristotele: 39
Arnaudo, Marco: 39n
Bachi, Riccardo: 88 e n, 91
Baldini, Baccio: 18 e n
Balsamo, Augusto: 7n
Barbi, Michele: 27n, 29n, 65 e n
Baroni, Alessandra: 18n, 19n
Bartoli, Adolfo: 66n
Bartolomeo da Fruosino: 13n
Bassani, Claudia: 10n, 11n, 13n, 14n, 67n
Battaglia Ricci, Lucia: 7n, 13n
Bellini, Paolo: 19n
Bellomo, Saverio: 6n
Benini, Rodolfo: 87 e n, 88 e n, 89 e n, 90,
91, 92, 136
Benivieni, Girolamo: 15 e n, 16, 18n, 21 e
n, 22, 23n, 24 e n, 25 e n, 26n, 27, 28n,
33, 36n, 40n, 45n
Bennassuti, Luigi: 52 e n, 53n
Bertacchi, Cosimo: 55 e n, 56 e n, 57, 58,
59 e n, 60, 61, 62, 75 e n, 76 e n, 77, 82,
83n, 87, 123, 132
Bertoni, Giulio: 7n
Bonaccorsi, Piero: 10 e n, 11 e n, 12 e n, 13
e n, 14 e n, 67 e n, 68
Bonini, Bonino de': 18n
Botticelli, Sandro: 18, 19n, 20 e n, 68
Briareo: 32
Brieger, Peter: 7n, 8n, 9n
Brunelleschi, Filippo: 12
Brunetto Latini: 79
Brunner, Michael: 35n, 38n
Bruschi, Gennaro: 10n
Buddha: 79
Buonanni, Vincenzio: 32 e n, 33, 34, 116
Buonmattei, Benedetto: 43 e n, 44, 46,
47n, 73
Caetani, Michelangelo, duca di Sermoneta:
50 e n, 51, 66, 74, 83, 121, 130
Camerini, Giovanni: 30 e n
Caputo, Vincenzo: 12n, 19n, 20n
Cardi, Ludovico detto il Cigoli: 35n
Cardini, Roberto: 17n
Casotti, Giovan Battista: 43n, 47n
Catone: 68
Cesareo, Giovanni Alfredo: 63
Ciociola, Claudio: 10n
Cionacci, Francesco: 47n
Coli, Edoardo: 58 e n, 124
Colombo, Cristoforo: 64
Cottignoli, Alfredo: 34n
Cristo vd.: Gesù
Daniello, Bernardino: 48n

* Non si indicizza, per ragioni pratiche, il nome di Dante.

- De Batines, Colomb: 44 e n
 De Castro, Diego: 91 e n
 Degenhart, Bernard: 9n
 De Gubernatis, Angelo: 79 e n, 80
 De Robertis, Domenico: 18n
 Domenico di Michelino: 83
 Donati, Lamberto: 20n
 Dreyer, Paul: 18n
 Dürer, Albrecht: 36n
 Enea: 61n
 Engel, Henrik: 13n
 Este, Francesco II d': 41n
 Eva: 81, 91
 Fanfani, Pietro: 12n, 82
 Fedi, Roberto: 37n
 Ferrante, Gennaro: 8n
 Filipepi, Alessandro: vd. Botticelli, Sandro
 Firpo, Luigi: 39n
 Foà, Simona: 27n
 Francesco da Buti: 82
 Frey, Karl: 19n
 Gagnor, Pier Giorgio: 55n
 Galilei, Galileo: 6, 15, 34 e n, 35 e n, 36 e n, 37 e n, 47, 53, 54 e n, 56, 61, 64
 Gamberini, Diletta: 31n
 Gaspary, Adolf: 58, 59n
 Gelli, Giovan Battista: 41 e n
 Gentile, Sebastiano: 20 e n
 Gerione: 28, 87
 Gesù: 90
 Giambullari, Pierfrancesco: 27 e n, 28 e n, 29, 30 e n, 41, 54, 69 e n, 70, 71, 72, 73, 74, 77, 78
 Giannotti, Donato: 52n
 Gigli, Ottavio: 50n, 53, 56
 Gioia, Alfonso: 40 e n, 41 e n, 42, 43
 Giovanni, evangelista: 70
 Giuda Iscariota: 91
 Giunta, Filippo: 15n, 115
 Graf, Arturo: 81 e n
 Grazzini, Antonfrancesco: 32
 Gregoretti, Francesco: 53 e n, 54 e n, 74 e n, 122, 131
 Gregorio Magno: 70
 Haupt, Hans: 9n
 Hind, Arthur Mayger: 18n
 Iacomo della Lana: 11 e n, 82
 Ireneo: 70
 Landino, Cristoforo: 15, 16 e n, 17 e n, 18 e n, 20, 22, 25
 Lattanzio: 70
 Le Goff, Jacques: 67n
 Lenzuni, Anna: 38n
 Limentani, Giuseppe: 43n, 47n
 Lippi, Filippino: 20n
 Lo Casto, B.G.: 63 e n, 64, 65
 Lombardi, Baldassarre: 48 e n, 119
 Lucia, santa: 68, 73, 76, 81
 Lucifero: 12n, 14, 17n, 21n, 22, 24 e n, 32, 46, 48, 58, 70, 86, 91
 Maddalo, Silvia: 13n
 Magalotti, Lorenzo: 40 e n, 43
 Manetti, Antonio: 13, 15 e n, 16, 17, 18n, 21, 22, 23, 24 e n, 25 e n, 26 e n, 27, 28 e n, 29, 31, 32, 33, 34 e n, 35, 36 e n, 37 e n, 38 e n, 40 e n, 41, 44, 45 e n, 49, 50, 51, 53, 54 e n, 56, 57, 60, 62, 84
 Mangona, Niccolò: 20
 Marco Polo: 79
 Martini, Luca: 31 e n
 Marucci, Valerio: 78n
 Marzo, Antonio: 48n
 Maschio, Antonio: 55 e n
 Mazzacurati, Giancarlo: 27n
 Mazzatinti, Giuseppe: 43n
 Mazzucchi, Andrea: 6n
 Mazzoni, Guido: 60, 61n, 84
 Mazzoni, Jacopo: 34
 Medici, Cosimo I de': 27
 Medici, Lorenzo di Pierfrancesco de': 19 e n, 20, 68
 Medici, Romolo de': 10, 11
 Michelangeli, Luigi Alessandro: 59 e n, 60 e n, 61 e n, 62, 63 e n, 65, 66, 125
 Miechow, Matteo da: 69n
 Migliorotti, Piero: 34
 Millard, Meiss: 7n, 8n, 9n
 Missirini, Melchiorre: 49 e n, 74 e n, 120

- Molineri, Giulio Cesare: 59
 Morello, Giovanni: 20n
 Motolese, Matteo: 34n
 Münster, Sebastian: 69n
 Nardo di Cione: 13 e n, 110
 Negroni, Carlo: 41n
 Nembrot: 36n, 46
 Newton, Isaac: 64
 Omero: 29
 Ottimo, commentatore dantesco: 82
 Parodi, Severina: 44n
 Parronchi, Alessandro: 12n, 20n
 Pasqualigo, Francesco: 59
 Passerini, Giuseppe Lando: 80n, 82
 Pavarini, Stefano: 32n
 Pazzi, Alfonso de': 31
 Pecchiai, Pio: 10n
 Pegoretti, Anna: 7n, 8n, 11n, 14n
 Perna, Ciro: 8n
 Petrarca, Francesco: 26
 Petrocchi, Giorgio: 7n, 9n, 82n
 Pietro Alighieri: 82
 Piranesi, Giorgio: 80n, 82 e n, 83 e n, 84, 135
 Pirovano, Donato: 22n, 23n, 24n, 25n, 26n, 45n, 71n, 72n
 Plaisance, Michel: 27n
 Plinio il Vecchio: 17, 79
 Polacco, Luigi: 65n
 Polidori, Filippo Luigi: 52n
 Ponchia, Chiara: 67n
 Porena, Manfredi: 66 e n, 86
 Pratesi, Riccardo: 34n, 35n, 36n
 Priolo, Calogero Giorgio: 17n, 40n, 69n
 Procaccioli, Paolo: 16n, 17n
 Renier, Rodolfo: 77
 Romani, Matteo: 51 e n, 52, 53, 54, 56, 74, 75 e n, 77
 Rossi, Luca Carlo: 6n
 Russo, Vincenzo: 64 e n, 65 e n, 66 e n, 80 e n, 81 e n, 82, 83, 92 e n, 126, 134
 Salvatore, Angelo: 80n
 Sanesi, Ireneo: 91, 92 e n
 Sangallo, Francesco da: 31 e n
 Sangallo, Giuliano da: 20n, 31n
 Scheel, Hans Ludwig: 9n
 Schulze Altcapenberg, Heinrich: 19n
 Segre, Cesare: 6n
 Seriacopi, Massimo: 10n
 Singleton, Charles S.: 7n, 8n, 9n
 Solino: 79
 Sordello da Goito: 76 e n
 Sorio, Bartolomeo: 52 e n, 54
 Stradano, Giovanni: 35n, 37, 38n
 Straet, Jan van der: vd. Stradano, Giovanni
 Stroppa, Sabrina: 26n
 Tavani, Uberto: 43n, 47n
 Tolomeo, Claudio: 20
 Tommaseo, Niccolò: 78 e n
 Tommaso d'Aquino: 70
 Toussaint, Stéphane: 12n, 13, 14n, 16n
 Ulisse: 83, 85
 Vaccheri, Giulio Giuseppe: 55 e n, 56 e n, 57, 58, 59 e n, 60, 61, 62, 75 e n, 76 e n, 77, 82, 83n, 87, 123, 132
 Vallone, Aldo: 39n
 Valori, Baccio: 34
 Valori, Filippo: 34n
 Varchi, Benedetto: 31 e n
 Vasari, Giorgio: 12 e n, 19n, 20n
 Vellutello, Alessandro: 22 e n, 23 e n, 24 e n, 25 e n, 26 e n, 27 e n, 29, 30, 31, 34 e n, 36, 37 e n, 38 e n, 43, 45 e n, 48 e n, 54, 56, 61, 62, 70, 71 e n, 72 e n, 77, 82
 Venturi, Pompeo: 48 e n, 118
 Venturi Barbolini, Anna Rosa: 41n
 Vespucci, Amerigo: 20
 Villa, Claudia: 6n
 Virgilio: 8, 9n, 14, 22, 23 e n, 28n, 29, 32, 36, 57, 58, 76, 81
 Vitaliani, Domenico: 81, 82 e n, 88n
 Viti, Vincenzo: 78n
 Volpi, Mirko: 11n
 Zingarelli, Nicola: 15n, 21, 23n, 24n, 25n, 26n, 28n, 36n, 40n, 45n, 59n

TOPONIMI

- Acheronte: 53
 Altona: 9n, 108
 Babilonia: 23, 45
 Berlino: 19n, 128
 Bologna: 55
 Brescia: 18n
 Caina: 87
 Campegine: 51
 Carmine, chiesa del (Firenze): 20n
 Ceylon: 30n, 79
 Città del Vaticano: 19n, 113
 Cocito: 8, 21n, 37n, 46, 48
 Creta: 23n
 Cuma: 23, 45 e n
 Dite: 8, 21n, 23, 28n, 57
 Eden: 81
 Flegetonte: 42 e n
 Firenze: 9, 10n, 16, 19n, 20n, 34n, 37, 43 e n, 44n, 47n, 72n, 107, 109, 129
 Gerusalemme: 22, 34, 36, 45 e n, 54, 58, 67, 89
 Giava: 30n
 Giudecca: 91
 Hamburg: 9n, 108
 Himalaya: 76
 Iesi: 59
 Lete: 71
 Limbo: 75
 Londra: 7, 106
 Lonigo: 88n
 Malebolge: 8, 21 e n, 23n, 29, 36, 37n, 42n, 46, 48, 75, 90
 Messina: 55
 Modena: 41n, 42n, 117
 Napoli: 23
 Otranto, canale di: 85
 Padova: 34n
 Palermo: 55, 63, 84
 Parigi: 13n, 111
 Piacenza: 7, 105
 Picco d'Adamo: 79
 Pisa: 34n, 43, 67
 Rifei, monti: 69n
 Roma: 10n, 19n, 20n, 88, 91, 112, 114, 127
 San Giovanni, battistero (Firenze): 42
 San Pietro, basilica (Roma): 36n, 46
 Santa Maria Novella, basilica (Firenze): 13, 110
 Santa Maria del Fiore, duomo (Firenze): 12, 20n, 83
 Santa Croce, basilica (Firenze): 10
 Sarmazia: 69n
 Sinai: 89
 Sion, monte: 79
 Sri Lanka: 79
 Stige: 57
 Taprobane: 30n
 Torino: 55
 Verona: 12 e n, 48

MANOSCRITTI

- Altona (Hamburg), Schulbibliothek des Christianeums, ms. Nr.2 Aa. 5./7: 9n, 108
 Berlin, Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, ms. Hamilton 201: 19n, 128
 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica, ms. Reginense lat. 1896A: 19n, 113
 Firenze, Archivio Storico dell'Accademia della Crusca "Severina Parodi", Serie Diari e Verbali, Sottoserie Diari antichi (1583-1764), Fascicolo fascetta 76, Diario del Ripieno: 44n
 Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Palatino 75: 37, 38n
 Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Pluteo 40 2: 9, 107
 Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Pluteo 90 sup. 131: 10n, 14n
 Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. II I 342: 47n
 Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. II III 176: 43n
 Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. II IV 131: 43n
 Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. II IV 132: 43n
 Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. II IV 133: 43n
 Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. II IV 134: 43n
 Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. II IV 273: 47n
 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Capponi 134: 31n
 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Magliabechiano VI 164: 44, 45n, 46n, 47n, 72n, 129
 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Magliabechiano VII 1104: 14n
 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Magliabechiano XVII 17: 19n
 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Palatino 320 (Banco Rari 215): 9 e n, 109
 London, British Library, ms. Egerton 943: 7, 106
 Modena, Archivio di Stato, Camera, Amministrazione della Casa, Biblioteca, filza 2, fasc. 20: 41n
 Modena, Biblioteca Estense Universitaria, mss. α .J.1.11: 41n
 Modena, Biblioteca Estense Universitaria, mss. α .J.1.12: 42n, 117
 Modena, Biblioteca Estense Universitaria, mss. α .J.1.13: 42n
 Modena, Biblioteca Estense Universitaria, mss. α .K.3.28: 41n
 Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Par. it. 74: 13n, 111
 Piacenza, Biblioteca Comunale "Passerini Landi", ms. 190: 7, 105
 Roma, Biblioteca Vallicelliana, ms. Z 79A: 20n, 114
 Roma, Fondazione "Camillo Caetani", Fondo Miscellanea 1198/1222: 10n, 112, 127

INDICE GENERALE

1. Premessa	5
2. Dai diagrammi morali ai primi trattati	7
3. L'apogeo del dibattito: dalle ipostasi di Antonio Manetti a Galileo Galilei	15
4. La presunta vacanza barocca: l'Inferno in alcuni inediti	39
5. I voli fantastici dell'Ottocento	49
6. In forma di appendice: misurare il Purgatorio cogli occhi all'Inferno	67
Riferimenti bibliografici	93
Figure	105
Indice dei nomi, dei toponimi e dei manoscritti	137

BIBLIOTECA DI CARTE ROMANZE

Direzione

Anna Cornagliotti, Università degli studi di Torino, Italia
Alfonso D'Agostino, Università degli studi di Milano, Italia
Matteo Milani, Università degli studi di Torino, Italia

Comitato scientifico

Paola Bianchi De Vecchi, Università per stranieri di Perugia
Pietro Boitani, Sapienza Università di Roma
Brigitte Horiot, Université de Lyon III
Pier Vincenzo Mengaldo, Università degli studi di Padova
† Max Pfister, Universität Romanistik Saarbrücken
Francisco Rico Manrique, Universidad Autónoma de Barcelona
Sandra Ripeanu Alteni, Universitatea Bucuresti
Elisabeth Schulze Busacker, Università degli studi di Pavia
† Cesare Segre, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma
Francesco Tateo, Università degli studi di Bari
Maurizio Vitale, Università degli studi di Milano

Comitato di Direzione

Beatrice Barbiellini Amidei, Università degli studi di Milano
Luca Bellone, Università degli studi di Torino
Hugo Óscar Bizzarri, Université de Fribourg
Maria Colombo Timelli, Università degli studi di Milano
Frédéric Duval, Université de Metz
Maria Grossmann, Università degli studi dell'Aquila
Pilar Lorenzo Gradín, Universitade de Santiago de Compostela
Luca Sacchi, Università degli studi di Milano
Roberto Tagliani, Università degli studi di Milano
Riccardo Viel, Università degli studi di Bari

VOLUMI PUBBLICATI

1. *La guerra di Troia in ottava rima*. Edizione critica a cura di Dario Mantovani
2. *La virago evirata. La dame escoillee* (NCRF, 83). Edizione critica a cura di Serena Lunardi
3. *Moralitas Sancti Heustacii. Mistero provenzale*. Edizione critica a cura di Luca Bellone
4. Antonio Montinaro, *La tradizione del De medicina equorum di Giordano Ruffo*
5. *Il Lucidario bergamasco* (Biblioteca Civica Angelo Mai, ms. MA 188). Edizione critica a cura di Marco Robecchi
6. Diego Stefanelli, *Cesare De Lollis tra filologia romanza e letterature comparate*
7. *Boccaccio: gli antichi e i moderni*, a cura di Anna Maria Cabrini e Alfonso D'Agostino
8. Di donne e cavallier. *Intorno al primo Furioso*, a cura di Cristina Zampese
9. *Amore e follia nella narrativa breve dal Medioevo a Cervantes*, a cura di Anna Maria Cabrini e Alfonso D'Agostino
10. *I colori del racconto*, a cura di Luca Sacchi e Cristina Zampese
11. «*E nadi contra suberna*». *Essere "trovatori" oggi*, a cura di Monica Longobardi e Estelle Ceccarini
12. *La Gloriosissimi Geminiani Vita di Giovanni Maria Parente* edizione critica a cura di Anna Spiazzi
13. *Fictio, falso, fake. Sul buon uso della filologia*, a cura di Antonella Negri e Roberto Tagliani
14. *I luoghi del racconto*, a cura di Beatrice Barbiellini Amidei e Anna Maria Cabrini
15. *La novella in viaggio*, a cura di Luca Sacchi