

«Superba collezione di estravaganti», secondo la classica definizione di Contini, o «libro d'autore», come alcuni studiosi hanno ipotizzato per le canzoni dopo la monumentale edizione critica di De Robertis (2002), le Rime di Dante non hanno mai cessato di interessare e affascinare la critica, come testimonianza di uno sperimentalismo vivace e ineshausto che si misura con le tradizioni più diverse, spesso innovandole radicalmente, sempre lasciandovi un segno incisivo.

Nel corso della XIII edizione dei seminari di Letteratura italiana di Gargnano del Garda, da quest'anno intitolati al loro compianto animatore Gennaro Barbarisi, specialisti italiani e stranieri hanno condotto una approfondita riflessione, fertile di risultati e proposte, su molti aspetti del poetare dantesco, anche in relazione alle opere maggiori.

Il volume è diviso in tre sezioni: la prima fa il punto sul carteggio Dante - Cino, su alcuni testi di dubbia attribuzione e sulla tradizione manoscritta; la seconda si concentra sulle grandi canzoni; la terza accoglie contributi su singoli componimenti, temi e aspetti delle Rime.

Gli Autori: *Armando Antonelli, Beatrice Arduini, Guglielmo Barucci, Bruno Bentivogli, Guido Capovilla, Stefano Carrai, Carlos López Cortezo, Alfredo Cottignoli, Enrico Fenzi, Giuseppe Marrani, Emilio Pasquini, Daniele Piccini, Federica Pich, Marco Praloran, Daniela Shalom Vagata, Arnaldo Soldani, Giuliano Tanturli, Marco Veglia, Paola Vecchi Galli.*

ISBN 978-88-205-1000-8



9 788820 510008



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

Quaderni di Acme
117

LE RIME DI DANTE

a cura di
Claudia Berra e Paolo Borsa



CISALPINO
Istituto Editoriale Universitario

Quaderni di Acme



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

Quaderni di Acme
117

Dipartimento di Filologia Moderna
Letteratura italiana

LE RIME DI DANTE

Gargnano del Garda (25-27 settembre 2008)

a cura di
Claudia Berra e Paolo Borsa

CISALPINO
Istituto Editoriale Universitario
www.monduzzieditore.it/cisalpino

QUADERNI DI ACME – Comitato scientifico

Isabella Gualandri (dir.) – Livio Antonielli, Giorgio Bejor, Claudia Berra,
Elisa Bianchi, Giovanni Cianci, Gianfranco Fiaccadori, Renato Pettoello

In copertina: Codice It. IX, 276 (=6902), c. 53v., Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana.

Coordinamento redazionale di Paolo Borsa

Realizzazione editoriale: Simonetta Pavesi

ISBN 978-88-205-1000-8

Copyright © 2010

CISALPINO. Istituto Editoriale Universitario – Monduzzi Editoriale S.r.l.

VIA B. EUSTACHI, 12 – 20129 MILANO

Tel. 02/20404031

cisalpino@monduzzieditore.it

Finito di stampare nel mese di maggio 2010 da GECA, Cesano Boscone (MI)

Non me parais unmay fere-menda / delor-gran-falle-gloch-may-ser-illi
 Non-facchafere-pou-ligari-fandu / terre-ourato-cum-liguardi-belli
 Enun-conouer-quell-mala-proua / che-lamigo-de-laqual-se-fauell
 Per-to-za-fuist-de-lor-uy-de-nuicada / che-zunuy-pice-noy-faro / Ionall
 E-poy-tanta-fius-che-to-che-fentore / don-ey-avogon-senja-ueduca
 non-conouer-uedendo / una-tolemi
 E-cuy-li-may-fpacia-p-lo-lor-falire / E-enco-ley-sol-uoler-nome-ouca
 che-felle-glochero-qui-fano-senti /

Sonetto della Garisenda, Bologna, Archivio di Stato, Ufficio dei memoriali, vol. 69 (1287), carta priva di cartulazione.

INDICE

Premessa		
di <i>Claudia Berra e Paolo Borsa</i>	p.	XI
Executive Summary	»	XV
Appunti sul carteggio Dante - Cino		
di <i>Emilio Pasquini</i>	»	1
Un sonetto dubbio tra Dante e Cino		
di <i>Daniele Piccini</i>	»	17
Appunti sulle rime dubbie (e spurie) di Dante		
di <i>Bruno Bentivogli</i>	»	41
Amoroso galateo dantesco. La ballata <i>Donne, io non so</i> e la fortuna trecentesca della <i>Vita nova</i>		
di <i>Giuseppe Marrani</i>	»	59
Rime estravaganti di Dante provenienti dall'Archivio di Stato di Bologna (con un approfondimento di ricerca sul sonetto della Garisenda vergato da Enrichetto delle Querce)		
di <i>Armando Antonelli</i>	»	83

Come si forma il libro delle canzoni? di <i>Giuliano Tanturli</i>	p.	117
<i>E' m'incresce di me sì duramente</i> di <i>Enrico Fenzi</i>	»	135
Alcuni antefatti della “petrosità” dantesca di <i>Guido Capovilla</i>	»	177
Il doppio congedo di <i>Tre donne intorno al cor mi son venute</i> di <i>Stefano Carrai</i>	»	197
<i>Amor, da che convien pur ch'io mi doglia.</i> Alcune precisazioni di <i>Carlos López Cortezo</i>	»	213
Il desiderio naturale della conoscenza in <i>Le dolci rime d'amor ch'io solea</i> di <i>Beatrice Arduini</i>	»	231
<i>Poscia ch'amor del tutto m'ha lasciato.</i> Gli exempla di comportamento di <i>Guiglielmo Barucci</i>	»	251
Due canzoni, il “traviamento” di Dante e la genesi della <i>Commedia</i> di <i>Marco Veglia</i>	»	279
Ancora sul sonetto bolognese della Garisenda (<i>No me poriano zamai far emenda</i>) di <i>Alfredo Cottignoli</i>	»	307
Le ragioni d'Amore di <i>Paola Vecchi Galli</i>	»	321
L'immagine <i>donna de la mente</i> dalle Rime alla <i>Vita Nova</i> di <i>Federica Pich</i>	»	345

Appunti su alcune varianti dantesche nella tradizione estragante della <i>Vita Nova</i> di <i>Daniela Shalom Vagata</i>	p.	377
La metrica di Dante tra le Rime e la <i>Commedia</i> di <i>Marco Praloran</i> e <i>Arnaldo Soldani</i>	»	411
Indice dei nomi	»	449
Indice dei manoscritti	»	463

PREMESSA

Il presente volume contiene gli atti del XIII convegno di letteratura italiana tenutosi come di consueto nella sede della villa Feltrinelli di Gargnano del Garda, dal 25 al 27 settembre 2008, e dedicato alle Rime di Dante. Argomento impegnativo, ma indubbiamente stimolante soprattutto dopo la pubblicazione della monumentale edizione critica – e poi di quella commentata – ad opera di Domenico De Robertis, e il dibattito che ne è seguito. Soprattutto, è noto, sulla natura delle Rime: «superba collezione di estravaganti», secondo la classica definizione di Gianfranco Contini, o «libro», per le canzoni forse anche articolato dall'autore?

Ma ben al di là di questo interrogativo, non oggettivamente dirimibile, l'incontro di specialisti italiani e stranieri è stato occasione di una approfondita e vivace riflessione, fertile di nuove proposte, su molti aspetti del poetare dantesco.

I contributi sono suddivisi, con una certa libertà, tematicamente: il primo gruppo fa il punto sul carteggio Dante - Cino, su alcuni testi di dubbia attribuzione e sulla tradizione manoscritta; il secondo si concentra sulle grandi canzoni; il terzo accoglie contributi su singoli componenti, temi e aspetti delle Rime.

Il primo gruppo si apre con il contributo di Emilio Pasquini (*Appunti sul carteggio Dante - Cino*), che conduce una serrata analisi della "corrispondenza" tra Dante e Cino da Pistoia, con importanti osservazioni di cronologia, anche sull'allora nascente *Commedia*. Daniele Piccini (*Un sonetto dubbio tra Dante e Cino*) si sofferma sul sonetto dubbio *Sennuccio, la tua poca personuzza*, ne fornisce un'edizione critica e, toltane la paternità a Dante, lo attribuisce con buona verosimiglianza a Cino da Pistoia. Bruno Bentivogli

(*Appunti sulle rime dubbie (e spurie) di Dante*), mette a confronto l'*appendix* di dubbie definita da Michele Barbi nel 1921, accolta nella sostanza anche da Contini, con quella dell'edizione De Robertis; tra le osservazioni dell'autore spicca la proposta del nome del Boccaccio come possibile autore del sonetto, espunto da De Robertis dal catalogo delle dubbie, *Deb, piangi meco tu, dogliosa pietra*. Giuseppe Marrani (*Amoroso galateo dantesco. La ballata "Donne, io non so" e la fortuna trecentesca della "Vita nova"*) analizza la forma tardotrecentesca, pluristrofica della ballata "dubbia", accompagnata in due manoscritti da una lettera-esposizione in prosa, e legge questa nuova versione del testo come una testimonianza della fortuna tarda della *Vita nova*. L'intervento di Armando Antonelli (*Rime estravaganti di Dante provenienti dall'Archivio di Stato di Bologna – Con un approfondimento di ricerca sul sonetto della Garisenda vergato da Enrichetto delle Querce*) presenta dapprima le attestazioni (note o inedite) della produzione poetica di Dante fermate in maniera avventizia sui registri comunali bolognesi, quindi, concentrandosi sull'esame del sonetto della Garisenda, trascritto da Enrichetto delle Querce sul Memoriale del 1287, ricostruisce il profilo biografico e culturale del notaio-copista.

Nella seconda sezione, Giuliano Tanturli (*Come si forma il libro delle canzoni?*) studia la formazione della sequenza di 15 canzoni posta in testa all'edizione De Robertis, individuando nella tradizione «un movimento tutto e decisamente redazionale», in relazione al quale il rimaneggiatore – che Tanturli tende a identificare con lo stesso Dante – si pone come un autentico «secondo autore». Enrico Fenzi fornisce un'approfondita analisi e commento di *E' m'incresce di me sì duramente*: ne emerge un Dante dal "cavalcantismo soggettivo", che guarda alla propria personale condizione di sofferenza più che alla universalità dolorosa del fenomeno d'amore. Guido Capovilla (*Alcuni antefatti della "petrosità" dantesca*) effettua una attenta e utilissima ricognizione sugli antecedenti "petrosi", da Sordello ai siculo-toscani: Chiaro, Guittone, Schiatta, Monte, Panuccio. Stefano Carrai (*Il doppio congedo di "Tre donne intorno al cor mi son venute"*), muovendo dal recente volume del Grupo Tenzzone su *Tre donne* e osservando la tradizione, giunge alla conclusione che il secondo congedo (che pare contenere una richiesta di perdono e di revoca del bando rivolta alla parte Nera) «sia stato composto e aggiunto da Dante in un secondo momento, quando già la canzone aveva circolato per qualche tempo provvista solamente del primo». Carlos López Cortezo (*"Amor, da che convien pur ch'io mi doglia". Alcune precisazioni*) ritorna su alcune proposte da lui avanzate

recentemente, concentrandosi in particolare sull'immagine, riferita alla donna, della neve al sole, che rimanda alla teoria – discussa da Tommaso nella *Summa* – della conoscenza “indiretta”, che avviene a mezzo di un *simile* dell'oggetto da conoscere. Beatrice Arduini (*Il desiderio naturale della conoscenza in “Le dolci rime d'amor ch'io solea”*), dopo un ampio vaglio della letteratura critica, anche di provenienza anglosassone, esamina la canzone della nobiltà, con la quale Dante si lascia alle spalle l'esperienza stilnovista e la stagione delle rime allegoriche e che, insieme a *Poscia ch'Amor*, probabilmente accompagna l'ingresso del poeta nella carriera politica. Guglielmo Barucci (*“Poscia ch'Amor del tutto m'ha lasciato”. Gli exempla di comportamento*), attraverso il confronto con la tradizione provenzale, riconosce la canzone della leggiadria come un esemplare italiano (pur anomalo) del genere dell'*ensenhamen*, portando alla luce una rete di riferimenti alla trattatistica politico-morale e retorica. Marco Veglia (*Due canzoni, il “traviamento” di Dante e la genesi della “Commedia”*) legge le due canzoni *E' m'incresce di me* e *Lo doloroso amor* come testimonianze di un “traviamento” di Dante che precede la *Vita nova* e precorre quello da cui prende avvio la *Commedia*.

Nella terza sezione, Alfredo Cottignoli (*Ancora sul sonetto bolognese della Garisenda*) discute l'ampia bibliografia relativa, propendendo per l'interpretazione comica di Giancarlo Breschi, in ragione delle frequenti inarcature sintattiche, dell'«inaudito» ed enigmatico *sonelli* e del lessico «farcito di termini specialistici di estrazione giuridica». Paola Vecchi Galli (*Le ragioni d'Amore*) si applica al sonetto “estravagante” *Deb ragioniamo insieme un poco, Amore*, osservandone i debiti nei confronti della poesia virgiliana e mettendone in rilievo le numerose connessioni con le rime della loda della *Vita nova*; chiude una postilla sui debiti di Petrarca nei confronti di questo testo (*Solo et pensoso; Amor che meco*). Muovendo dal sonetto *Era venuta ne la mente mia* e dal suo doppio «cominciamento», Federica Pich (*L'immagine “donna de la mente” dalle Rime alla “Vita Nova”*) analizza l'evoluzione del motivo dell'immagine della donna amata nella lirica dantesca: da ossessione spaziale e iconica, in alcune Rime, a ricordo lineare e verbale, nella scrittura del «libro della memoria». Daniela Vagata (*Appunti su alcune varianti dantesche nella tradizione estravagante della “Vita Nova”*) confronta la veste redazionale pre-*Vita nova* con quella organica, verificando l'obiettivo funzionale dei cambiamenti introdotti da Dante in alcuni suoi componimenti al fine di inserirli nel libello. Infine, Marco Praloran e Arnaldo Soldani (*La metrica di Dante tra le Rime e la “Commedia”*) presentano un nuovo e utile

contributo sulla metrica delle Rime, che analizza le strutture prosodico-ritmiche e quelle metrico-sintattiche.

Anche questa troppo sintetica rassegna può dare idea dell'ampiezza e dello spessore della riflessione condotta nelle intense giornate gargnanesi. Giornate come sempre trascorse in un clima disteso e amichevole, quest'anno però velato di malinconia per l'assenza di Gennaro Barbarisi. Il 26 settembre, in un breve (come lui avrebbe voluto) intervallo dei lavori, alla presenza di un folto pubblico, i nostri convegni, secondo l'auspicio del Dipartimento e della Facoltà, sono stati intitolati a lui che li aveva ideati e animati per tanti anni. Emilio Pasquini, *auctor* a fianco di Gennaro di molti incontri, e Claudio Milanini, allora direttore del Dipartimento di Filologia Moderna, ne hanno ricordato con commozione la persona e la generosa attività di studioso e organizzatore culturale: un'attività che speriamo continui, per quanto è possibile, nel lavoro nostro, degli amici e colleghi.

Claudia Berra e Paolo Borsa

EXECUTIVE SUMMARY

This volume contains the proceedings of the XIII Conference of Italian literature, held as usual at the site of the Villa Feltrinelli in Gargnano del Garda, 25 to 27 September 2008, and dedicated to Dante's Rime. Challenging topic, especially after the publication (2002) of the monumental critical edition – and then the commentary – by Domenico De Robertis, and the debate that followed. The meeting of Italian and foreign specialists gave occasion to a thorough and lively discussion, rich of new proposals on many aspects of Dante's poetry. The papers are divided, with some freedom, thematically: the first group sets the point on the correspondence between Dante and Cino, on some texts of questionable attribution and on the manuscript tradition; the second focuses on the great "canzoni" and the third consists of contributions on individual poems, themes and issues of the Rime.

The meeting was held as usual in a relaxed and friendly atmosphere, this year just tinged of sadness for the absence of Gennaro Barbarisi. On 26 September, our conferences, according to the wish of the Department and the Faculty, have been named after him, who had been their mentor for many years. Emilio Pasquini, *auctor* alongside Gennaro of many meetings, and Claudio Milanini, then director of the Department of Modern Philology, recalled with emotion Gennaro's generous scholarship and activity, that we hope will continue, as far as possible, in the work of pupils, friends and colleagues.

APPUNTI SUL CARTEGGIO DANTE - CINO

Per mille ragioni non si corre il rischio di sopravvalutare questo carteggio;¹ e non solo per il fatto che grazie ad esso si esce finalmente da quella zona grigia in cui si stagliano manufatti di incerta paternità fra i due colleghi “stilnovisti”: i sonetti *Se 'l viso mio a la terra si china*,² *Io sento pianger l'anima nel core*,³ *Non v'accorgete voi d'un che si smore*,⁴ *Questa donna ch'andar mi fa pensoso*,⁵ *Poi che guardando il cor feriste in tanto*,⁶ *Lo sottil ladro che ne gli occhi porta*,⁷ *Iacopo, i' fui, ne le neviccate alpi*⁸ e la ballata *Io non domando, Amore*.⁹

¹ Vedi la presentazione generale nel commento alle *Rime* di DANTE ALIGHIERI di Domenico De Robertis, con cd-rom, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2005 [DE ROBERTIS], p. 483 (per il testo, dipendente dall'ed. critica allestita dallo stesso De Robertis, 3 voll., 5tt., Firenze, Le Lettere, 2002 [Ed. Naz., II]).

² È il n° XI nell'appendice delle *Rime dubbie* in Barbi (entro il Dante del 1921: *Le opere di Dante*, testo critico della Società Dantesca Italiana, a cura di Michele Barbi - Ernesto Giacomo Parodi - Flaminio Pellegrini - Ermenegildo Pistelli - Pio Rajna - Enrico Rostagno e Giuseppe Vandelli [...], Firenze, Bemporad [BARBI]), fra le incerte in Gianfranco Contini (curatore di D. ALIGHIERI, *Rime*, Torino, Einaudi, 1965 [I ed. 1939] [CONTINI], p. 246); assente nell'ed. commentata di Mario Marti, *Poeti del Dolce stil nuovo*, Firenze, Le Monnier, 1969 [MARTI]; probabilmente di Dante per DE ROBERTIS, col n° 51.

³ CONTINI, p. 248; n° LVIII dell'ed. MARTI.

⁴ CONTINI, p. 250; n° CLXXXII fra le dubbie di Cino in MARTI.

⁵ CONTINI, p. 252; n° CLXXXIII fra le dubbie di Cino in MARTI.

⁶ CONTINI, p. 254; assente nelle edd. MARTI e DE ROBERTIS.

⁷ È il n° XVII nell'appendice del BARBI; fra le dubbie di Dante anche in CONTINI, p. 259. È il n° CLXXXV fra le dubbie di Cino nell'ed. MARTI, il n° 5 ancora fra le dubbie di Dante in DE ROBERTIS (con punto interrogativo per Cino).

⁸ È il n° VII nell'appendice del BARBI, fra le dubbie di Dante in CONTINI, p. 261, assente nell'ed. MARTI, n° 6 fra le dubbie di Dante nell'ed. DE ROBERTIS.

⁹ È il n° XVI nell'appendice del BARBI, il n° 70 in CONTINI, p. 256; fra le dubbie

Qui invece stanno di fronte, inconfondibili, due diversi temperamenti, già ben misurabili nella prima fase della corrispondenza, che sembra anteriore all'esilio, o almeno «che l'ordinamento del Barbi assegna all'epoca in cui Dante abitava ancora Firenze, e Cino Pistoia».¹⁰ Solo in due casi il carteggio è avviato da Dante; in genere, è Cino ad iniziare la corrispondenza, con l'irruenza di un carattere simpatico ma un po' superficiale. Quasi sicuramente (ma non manca chi insinua qualche dubbio, forse pensando all'estraneità della situazione rispetto alla maniera e tematica stilnovistica)¹¹ va collocata in quel tempo la proposta formulata da Cino nel sonetto *Novellamente Amor mi giura e dice*, dove si parla di una *donna gentil* prospettata da Amore come possibile *beatrice* del suo cuore, dunque 'colei che dà beatitudine al suo animo'.¹² Ma diamo qui la parola allo stesso Contini: «Cino appare l'inventore di questo sostantivo (forse non senza allusione alla amata da Dante), che passerà al Petrarca e poi ai petrarchisti del cinquecento. Nel sonetto *Deh peregrini* della *Vita Nuova* è infatti controverso se la *Beatrice* del v. 12 sia nome comune o non piuttosto proprio».¹³

Si tratta tuttavia di una promessa cui il poeta guarda con scetticismo conoscendo la natura ingannevole e mortifera dell'amore, da lui già sperimentata con un'altra donna, abbrunata per lutto (forse Selvaggia), che lo fa tremare anche per questa nuova esperienza, legata all'incontro con una donna descritta misteriosamente in *verde*.¹⁴ Dichiarando in tal modo, già da ora, la propria volubilità, che diverrà in seguito la sua cifra costante, Cino chiede consiglio all'amico sul comportamento da tenere in questa

di Cino nell'ed. MARTI, col n° CLXXXIV; n° 18 fra le dubbie di Dante in DE ROBERTIS (ma con un punto interrogativo a favore di Cino). Sicura invece l'attribuzione a Dante del sonetto *Ne le man vostre, gentil donna mia* (BARBI, n° LVI; CONTINI, p. 59; DE ROBERTIS, p. 50); non altrettanto quella a Cino del sonetto *Bernardo, i' veggio ch'una donna vede* (cfr. CONTINI, p. 244), dal momento che DE ROBERTIS la lascia fra le dubbie di Dante col n° 3, assegnandola insieme dubitativamente a Cino, mentre MARTI, p. 778, lo confina nella sezione delle rime dubbie di Cino col n° CXL.

¹⁰ CONTINI, p. 137.

¹¹ Cfr. MARTI, pp. 690 e 731, con riferimento anche a BARBI, p. 141.

¹² CONTINI, p. 139.

¹³ *Ibid.*; ma sia l'ed. Barbi (D. ALIGHIERI, *La Vita Nuova*, Milano, Hoepli, 1907, da cui le edd. 1921 [Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche] e 1932 [Firenze, Bemporad]) sia la più recente di Guglielmo Gorni (Torino, Einaudi, 1996) optano per il nome comune.

¹⁴ In filigrana, forse, la favola di Merlino e Viviana addotta dal Pézard, cit. nel commento DE ROBERTIS, pp. 483-84.

congiuntura («Che farò, Dante?»). E l'amico gli risponde per le rime (*l' ho veduto già senza radice*), mettendo in campo un'immagine in forma di correlato oggettivo («una pianta senza radice può metter fronde, ma non far frutto»)¹⁵ per suggerire al pistoiese di diffidare di quel verde ingannevole della seconda donna in assenza di vere radici d'amore¹⁶. È noto – ma l'aggiungiamo per completezza – che con questa tenzoncina su una *quaestio* d'amore si legano tre sonetti di Cino rimasti tutti senza risposta, il primo con un destinatario inequivocabile (*Dante, i' ho preso l'abito di doglia*),¹⁷ il secondo (*Novelle non di veritade ignude*) e il terzo (*Amico, s'igualmente mi ricange*) rivolti a un anonimo amico, che potrebbe identificarsi con l'Alighieri.¹⁸ Ma essi aggiungono poco a quanto già detto.

È da pensare che sia questo l'unico snodo del carteggio che possieda i requisiti per dirsi anteriore al 1302. Infatti con ogni probabilità al soggiorno in Casentino, quindi a ridosso della “montanina” e dell'epistola a Moroello,¹⁹ sembra riferibile il sonetto *Perch'io non trovo chi meco ragioni*, in cui Dante si scusa con l'amico del suo lungo silenzio (forse Cino se ne era già lamentato nel sonetto *Se tu sapessi ben com'io aspetto*), dandone la colpa al «loco [...] rio » dove non è dato trovare un degno interlocutore col quale parlare d'amore. È la situazione stessa della “montanina”, anche se è giusto sottolineare come in quella canzone siffatto rammarico («Lasso! non donne qui, non genti accorte / veggio, a cui mi lamenti del mio male...») si accampi dentro una drammatica cornice di folgorazione amorosa, qui del tutto assente. Conta poco che l'autore ribadisca il concetto dei versi iniziali nella prima terzina («Donna non ci ha ch'Amor le venga al volto, / né omo ancora che per lui sospiri...»); mentre nella seconda, rivolgendosi col vocativo a «messer Cin», parla di un «tempo [...] rivolto / a nostro danno e de li nostri diri»: stravolto, cioè, rispetto al tempo delle rime d'amore o meglio, più in generale, della creatività artistica.

¹⁵ Così nella sintesi di CONTINI, p. 138. MARTI, p. 732, vi coglie piuttosto «un'aria di scherzo lieve».

¹⁶ Notevole la sostituzione al *topos* della fenice, in Cino, di un mito come quello di Fetonte, che avrà ben altro sviluppo nel poema dantesco.

¹⁷ Lo si legga, oltre che in MARTI, pp. 699-700, in *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, II, p. 649. Sottoscrivo lo scetticismo del primo sull'eco di *Inf.* VI 4 riscontrata dal Contini al v. 12.

¹⁸ MARTI, pp. 689-92.

¹⁹ Cfr. CONTINI, pp. 142-43; più perplesso DE ROBERTIS, p. 492: «potrebbe trattarsi, benché non ce ne sia definitivo indizio, già dell'esilio».

Che ci si aggiri in giorni o mesi di poco anteriori alla “montanina”, lo conferma la risposta per le rime di Cino (*Dante, i' non odo in quale albergo soni*).²⁰ Essa infatti, pur concludendo che «il trionfo del male non esonera alcuno dall'operare virtuosamente»,²¹ riprende puntualmente il sostantivo *ben(e)* dei vv. 8 e 14 della proposta («che 'l *ben* non trova chi albergo li doni» e «da po' che 'l *ben* è sì poco ricolto»), replicandolo addirittura per quattro volte – vv. 2 «lo *ben* ch'è da ciascun messo in oblio», 6 «che 'l *ben* tacesse», 7 «lo *ben* sa' tu» e 9 ««s'al *ben* ciascuno ostello è tolto» –, nel terzo caso in un contesto che pare difficile non si riferisca all'*Inferno*, allora forse appena avviato: «lo ben sa' tu che predicava Iddio, / e nol tacea nel regno de' dimoni». Non mi convince Contini quando un po' scetticamente soggiunge: «non sarà necessariamente l'inferno, ma la terra in preda al vizio e all'errore»; e De Robertis lo segue: «l'inferno a cui si è ridotta la terra».²² In altre parole, mi sembra sia da accogliere l'indicazione di alcuni valenti (ad esempio, il Corbellini), i quali vedono nella chiusa del sonetto («merzé, per quella donna che tu miri, / d'opra non star, se di fé non se' sciolto») un'allusione alla celebrazione di Beatrice e ad un'opera nascente. E questa potrebbe ben essere la *Commedia*, o tale snodo segnare il passaggio dal poema paradisiaco, di cui parla l'epistola di frate Ilaro, all'esordio dell'*Inferno*, con l'apparizione di Beatrice a Virgilio evocata nel II canto. Sono ipotesi non dimostrabili, ma immaginare Cino, che si rivolge a Dante chiamandolo «diletto frate mio», primo lettore dei canti iniziali della *Commedia*, non è proprio arbitrario: tutt'altro che rari ne sono gli echi in certe zone delle sue rime. Ed è forse questa una delle molte ragioni per cui Cino stesso non compare in alcun modo nell'orizzonte del poema, né come autore né come personaggio, magari attraverso una sua controfigura.

In ogni caso, con questi testi, e con gli altri di cui stiamo per occuparci,²³ ci aggiriamo in una zona dell'attività creativa di Dante ormai domi-

²⁰ Così secondo il testo DE ROBERTIS; mentre BARBI e CONTINI stampano «Dante, i' non so».

²¹ Cfr. M. MARTI, voce *Cino da Pistoia*, in *ED*, II, 1970, pp. 6-9.

²² Cfr. CONTINI, p. 144, e DE ROBERTIS, p. 495. Sulla stessa linea MARTI, p. 728.

²³ Sui quali sono tornati con efficacia, nel recente (2006) convegno di Pontremoli, MARCELLO CICCUTO (*I Malaspina "prodi" della "Commedia" e l'etica cortese dantesca*), JOHN C. BARNES (*Moroello "vapor": metafora meteorica e visione dantesca del marchese di Giovagallo*) e GILDA CAÏTI RUSSO (*Il marchese Moroello Malaspina, testimone ideale di un dibattito tra Dante e Cino sull'eredità trobadorica*), ora a stampa negli Atti (entro "Dante Studies",

nata dal riverbero dell'opera che sta nascendo e che io ritengo concepita in anni successivi alla fatale sconfitta della Lastra, nel luglio del 1304, nella scia delle due grandi incompiute, *Convivio* e *De vulgari eloquentia*. Lo snodo più significativo è costituito dallo scambio fra il sonetto-proposta di Cino Dante, *quando per caso s'abbandona* e la risposta dantesca, sempre per le rime (ma invertite nelle quartine: BAAB.BAAB, rispetto alla formula ciniana ABBA.ABBA), *Io sono stato con Amore insieme*, accompagnata da una *razo* in prosa latina, l'epistola a Cino aperta dalla *salutatio* «Exulanti Pistoriensi Florentinus exul inmeritus». Dunque, un prosimetro, secondo nella terna dantesca (inaugurata dalla *Vita nova* e chiusa dalla "montanina" con l'epistola a Moroello), la cui datazione non può non oscillare fra il 1303 (cacciata dei Neri, dunque anche di Cino, da Pistoia) e l'aprile 1306, con la revoca dell'esilio di Cino dopo la capitolazione della città ad opera delle truppe di Moroello Malaspina.²⁴

Tuttavia questi eventi drammatici non sembrano concentrarsi soltanto nell'indirizzo dell'epistola dantesca. A dispetto della sua oscurità, infatti, il sonetto ciniano mira a sollecitare il parere di Dante sulla legittimità del cambiare l'oggetto della passione amorosa, esperienza che egli sente di verificare in se stesso, vittima inguaribile del fascino femminile. Il quesito che egli pone è ben riassunto nella prosa latina di Dante («consulisti, carissime, utrum de passione in passionem possit anima transformari»); ed è un quesito che Cino pone con particolare urgenza nella seconda terzina, in quanto – esposto com'è alla contesa fra i due partiti in cui sono spaccati i Guelfi toscani – sa di rivolgersi a persona che come lui ha sperimentato l'esilio: «Ma prima che m'uccida il nero e il bianco, / da te, che sei stato dentro ed extra, / vorre' saper se 'l mi' creder è manco».²⁵

CXXIV [2006], pp. 1-148), rispettivamente pp. 25 ss., 35 ss. e 137 ss.), cui io stesso ho collaborato con una breve *Prefazione*.

²⁴ Cfr. *Inf.* XXIV 143-51; il tutto alla luce di EMILIO PASQUINI, *Un crocevia dell'esilio: la canzone "montanina" e l'epistola a Moroello*, in AA.VV., *Studi dedicati a Gennaro Barbarisi*, a cura di Claudia Berra e Michele Mari, Milano, Cuem, 2007, pp. 13-29; e ID., *Riflessioni sulla genesi della "Commedia"*, in AA.VV., *Dante e la fabbrica della "Commedia"*, a cura di Alfredo Cottignoli - Donatino Domini e Giorgio Gruppioni, Ravenna, Longo, 2008, pp. 15-36: 22-23. È appena uscito (Madrid, Cema, 2009) il vol. degli Atti del "ludoconvegno" tenutosi – sotto l'egida del Grupo Tenzone – nel luglio 2008 sui Pirenei, dedicato per intero alla "montanina".

²⁵ Così il testo BARBI - CONTINI; DE ROBERTIS invece con una *crux*; «Dante, †in quine† stato dentro ed extra», con la chiosa, per *il nero e il bianco*, «altra opposizione,

È singolare che Dante nella sua risposta, dove in primo piano sta «l'ineluttabilità del sentimento d'amore»,²⁶ eviti in apparenza qualsiasi accenno all'esilio e alle lotte tra le fazioni, delegandolo alla scarna formulazione nella dedica latina dell'epistola. Egli punta invece sulla propria personale esperienza della fenomenologia dell'amore, ricondotto alla sua forza fatale nutrita di dolorose contraddizioni (e qui pare proprio aprire la strada al Petrarca ossimorico del *Triumphus Cupidinis*) e avvertito come impermeabile alla ragione o alla virtù (e qui sembrerebbe accedere al «Non è virtù...» della cavalcantiana *Donna me prega*).²⁷

Siamo dunque nei dintorni del cavalcantismo dominante nella "montanina" e nell'epistola a Moroello;²⁸ e non pare privo di qualche significato il fatto che Dante escogiti per questo secondo elemento (l'impossibilità di una medicina virtuosa) un'immagine di inutilità (quale il produrre rumore per scongiurare una burrasca) che sembra preludere al nesso "tempesta-vapori" della profezia di Vanni Fucci nel XXIV dell'*Inferno* e soprattutto al tuono che accompagna la fulminea epifania femminile nell'epistola a Moroello.²⁹ Alla quale, oltre che a Guido, non può non rimandare la coppia dei vv. 9-10 («Però nel cerchio della sua palestra / liber albitrio già mai non fu franco»), dove si allude a quella perdita della libertà di scelta entro la feroce giurisdizione di Amore che tanto più drammaticamente la prosa latina inviata a Moroello formulava mediante il sintagma «*liberum meum ligavit arbitrium*»:³⁰ detto ugualmente di Amore, anzi di un «*Amor terribilis et impetuosus*».

che non si saprebbe riferire agli occhi della donna [...], qui non attivi; mentre nell'altra interpretazione, i nomi delle due "parti" in lotta, è singolare che sia il sonetto sia l'epistola di Dante restino indifferenti» (p. 498). Di fatto però lo stesso DE ROBERTIS, p. 501, non si mostra alieno dal cogliere un'allusione all'esilio nell'ultimo paragrafo dell'epistola a Cino.

²⁶ MARTI, p. 736.

²⁷ Cfr. E. PASQUINI, *Il "Dolce stil novo"*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. da Enrico Malato, 14 voll., Roma, Salerno ed., 1995-2005, I. *Dalle origini a Dante*, 1995, pp. 700-703.

²⁸ Cfr. TEODOLINDA BAROLINI, *Il miglior fabbro. Dante e i poeti della "Commedia"*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993 (ed. orig. *Dante's poets. Textuality and truth in the "Comedy"*, Princeton [N.J.], Princeton University Press, 1984), p. 70.

²⁹ Cfr. BARNES, *Moroello "vapor"*, pp. 46-47.

³⁰ Nel convegno di Pontremoli PAOLA ALLEGRETTI (*La canzone "montanina": Dante tra Ovidio e Melibeo*, negli Atti i.c.s. citt. a n. 23, pp. 123-25) ha insistito sul nesso con *Purg.* VIII 112-14, che ne potrebbe essere la palinodia.

Solo che qui tutto questo serve a giustificare la scelta di un nuovo amore («nuovi spron»), poiché è fatale (*convien*) che ci si induca a seguire la bella fascinatrice (*l'piacer*)³¹ una volta che si sia esaurito il fascino della donna amata in precedenza. Dante, persuaso qui della forza invincibile dell'amore, offre una volta tanto un alibi al suo volubile amico, con «un cordiale piglio di guida indulgente, quasi di fratello maggiore».³² Un cedimento che sembra annunciare o accompagnare la sbandata della “montanina”: forse Dante giustificava l'altro per giustificare se stesso e forse questa sorta di complicità potrebbe contribuire a spiegare la scomparsa totale di Cino dall'orizzonte della *Commedia*.

Tutto molto chiaro, ad avallare anche ipotesi non dimostrabili cartesianamente. Ma perché Dante ha sentito il bisogno di premettere al suo sonetto di risposta un'epistola in funzione di *razzo*? Esistono le stesse ragioni di complementarità che mi è accaduto di invocare per il rapporto fra la “montanina” e l'epistola a Moroello?³³ Cosa dice in sostanza l'epistola III, che Arsenio Frugoni data fra il 1305 e il 1306?³⁴ Riassume nel primo paragrafo il quesito posto da Cino («se l'anima possa trasmutarsi da una passione ad altra passione: dico da una passione ad un'altra passione con la stessa potenza e oggetti diversi, nel numero, non nella specie»)³⁵; nel §2 prelude al sonetto, definito *sermo Calliopeus*, dove «transuntive more poetico», cioè ‘metaforicamente, come si usa in poesia’, si canta «come l'amore di questo oggetto possa illanguidire e infine morire, e come l'amore di quest'altro (perché la corruzione dell'uno è generazione dell'altro) nell'anima prenda forma».

Fin qui, nulla che non sia già esplicitato nel sonetto; mentre il §3, dichiarando di voler confermare l'esperienza «ratione et auctoritate», imbastisce una sorta di sillogismo costruito su termini aristotelico-tomistici. Infatti (premessa maggiore), «ogni potenza che dopo la corruzione di

³¹ DE ROBERTIS, p. 500, contro CONTINI («la bella persona») e MARTI («la bellezza femminile»), preferisce spiegare «il “desio amoroso”, l'attrazione».

³² Così MARTI, p. 737, il quale non manca di sottolineare il duplicato vocativo *carissime*.

³³ Cfr. PASQUINI, *Un crocevia dell'esilio, passim*.

³⁴ Nell'ed. delle *Opere minori* di D. ALIGHIERI, 2 voll., 3 tt., Milano-Napoli, Ricciardi, 1979-88, II. *De vulgari eloquentia, Monarchia, Epistole, Egloge, Questio de aqua et terra*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo - Bruno Nardi - Arsenio Frugoni - Giorgio Brugnoli - Enzo Cecchini e Francesco Mazzoni, 1979, p. 532.

³⁵ Nella trad. del Frugoni (*ivi*, p. 533).

un atto non scompare si mantiene naturalmente per un altro»; premessa minore, «le potenze sensitive, rimanendo l'organo, per la corruzione di un atto non scompaiono e si mantengono naturalmente per un altro»; conclusione, ««essendo la potenza concupiscibile, che è sede dell'amore, una potenza sensitiva, è chiaro che dopo la corruzione di una passione, per la quale si riduce ad atto, rimane per un altro»³⁶. Avrebbe qui Dante potuto allegare l'*auctoritas* di Guido Cavalcanti nella sua canzone sulla natura di amore, se non altro per la riduzione dell'amore all'orizzonte dell'anima sensitiva; ma il §4 mette in campo, in tema di volubilità, l'Ovidio del IV libro delle *Metamorfosi*, per il caso del Sole-Apollo il quale dopo le passioni per tante altre ninfe ardeva d'amore per Leucotoe.

Meno che mai ha a che fare col sonetto il §5 e ultimo, dove entrano in campo altre *auctoritates*. In primo luogo, quella dello pseudo-Seneca nei *Fortuitorum Remedia*,³⁷ per confortare l'esortazione alla prudenza, o meglio alla pazienza nei confronti del destino («sopportare le frecce di Nemesi»). Segue però il rinvio al Vangelo giovanneo, «Si de mundo fuissetis, mundus quod suum erat diligeret» (XV 19). E qui le cose si complicano, perché il testo che riporta Dante, per divenire comprensibile, va integrato con l'intero contesto di *Giovanni* (entro il discorso di Gesù ai discepoli dopo l'ultima cena), nel quale una simile affermazione è inclusa fra la premessa «Si mundus vos odit, scitote quia me priorem vobis odio habuit» e la conseguenza «quia vero de mundo non estis, sed ego elegi vos de mundo, propterea odit vos mundus». Sullo sfondo, inoltre, sta la preghiera di Gesù a Dio a favore degli stessi apostoli (XVII 16): «De mundo non sunt, sicut et ego non sum de mundo» e la battuta rivolta a Pilato (XVIII 36), «Regnum meum non est de hoc mundo...». In sostanza, dunque, Dante vuole qui alludere alla loro comune condizione di esuli, odiati dai concittadini, perché non appartengono più alle loro rispettive città, Firenze e Pistoia.³⁸ Come si vede, molte sono le cose che il testo latino aggiunge al sonetto, non diversamente da come si comporta, rispetto alla “montanina”, l'epistola a Moroello; e nessuno ha mai

³⁶ Trad. del Frugoni (*loc. cit.*).

³⁷ Prodotto medievale, a surrogare l'omonimo trattato autentico, che è andato perduto: cfr. E. PASQUINI, *Seneca in Dante*, in AA.VV., *Seneca nella coscienza dell'Europa*, a cura di Ivano Dionigi, Milano, B. Mondadori, 1999, pp. 111-36.

³⁸ Questo valore negativo di *mondo*, centrale nel messaggio di Cristo, sarà ben chiaro al Leopardi dei *Pensieri* (si veda il n° LXXXIV).

pensato che l'epistola III sia stata scritta in tempi diversi da quelli del sonetto a Cino.

Non si direbbe che appartenga alla stessa epoca di questo dittico in forma di prosimetro il carteggio che vede coinvolto Cino, per il sonetto *Cercando di trovar minera in oro*, con destinatario Moroello, e Dante che risponde in persona o in nome di Moroello stesso nel sonetto *Degno fa voi trovare ogni tesoro*. Dante infatti, nella sua replica, «biasima la volubilità di Cino e il sostanziale scetticismo del suo cuore»,³⁹ mostrandosi coerente con quanto non molto tempo prima formulava nel *Convivio* (III I 11): «pensai che da molti, di retro da me, forse sarei stato ripreso di levezza d'animo, vedendo me essere dal primo amore mutato». A così breve distanza,⁴⁰ egli non poteva così radicalmente disdirsi o contraddirsi.

Venendo ai particolari, Cino si autopresenta mentre, alla ricerca di un amore perfetto, viene punto da una spina feroce: evidente l'allusione, per *senhal*, a una donna della famiglia Malaspina,⁴¹ forse la moglie stessa di Moroello, in quanto nella prima terzina sembra alludersi alla fedeltà di costei, corteggiata invano dal poeta (il che, evidentemente, si risolveva in una lode al marito).⁴² Cino dunque non piange tanto per la morte vicina, quanto per lo scacco di quell'amore impossibile, che è voluto da un destino crudele e che soltanto Amore potrebbe trasformare in felicità («far convertire in oro duro monte»), se ha già prodotto il prodigio di far nascere l'acqua da un blocco di marmo, cioè lacrime da un uomo impietrito dal dolore (il poeta stesso).⁴³

Nella sua risposta, Dante mette le cose in chiaro senza voli stilistici, anzi con una certa brutalità. La limpida poesia dell'amico, «la voce vostra sì dolce e latina» (definizione che ben giustifica la parte assegnata a Cino nel *De vulgari*), lo renderebbe degno di qualsiasi conquista amorosa; e tuttavia il suo animo volubile, quel *volgibile cor*, lo allontana dal successo. Che questo contrasto «fra la coerente dolcezza della poesia e la volubilità del sentimento d'amore» sia sottolineato «con amichevole simpa-

³⁹ CONTINI, p. 197.

⁴⁰ DE ROBERTIS, p. 504, parla dei primi mesi del 1306.

⁴¹ Cfr. CICCUTO, *I Malaspina "prodi"*, pp. 31-33, e CAITI RUSSO, *Il marchese Moroello*, pp. 138-39.

⁴² Cfr. BARNES, *Moroello "vapor"*, pp. 38 ss.; ma già DE ROBERTIS, p. 505.

⁴³ Sulla falsariga, sembra, di Guinizelli (*Lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo*) e di Cavalcanti (*Tu m'hai sì piena di dolor la mente*): cfr. PASQUINI, *Il "Dolce stil novo"*, pp. 677 e 696-97.

tia», è opinione del Marti difficilmente condivisibile⁴⁴. Viceversa Dante, che si confessa altrettanto preso da quell'amore "spinoso", riesce a trovare in quell'oggetto mirabile la fonte di una purificazione che pure lo fa impallidire per amore.⁴⁵ Gli occhi del cieco non vedono il sorgere e il calare del sole; e non è colpa del sole, ma di quella natura imperfetta. Anche se vedesse Cino piangere a dirotto per confermare con argomenti concreti le sue eleganti parole, non cadrebbero i suoi sospetti sull'insincerità dell'amico.

Sembrano schermaglie un po' vacue; eppure dietro questi sonetti aleggia ormai l'ombra della *Commedia* nascente.⁴⁶ La coppia di testi con cui ci avviamo a concludere il nostro breve referto sul carteggio, da collocare in un tempo «anteriore al rientro di Cino a Pistoia»,⁴⁷ vede per la seconda volta Dante prendere per primo la parola (*Io mi credea del tutto esser partito*), quasi guardando indietro con fastidio al carteggio intercorso con l'amico pistoiese fra il 1305 e il 1306.⁴⁸ Sembra dunque essere questo (dopo l'accenno colto nel v. 14 del sonetto ciniano *Dante, i' non so in qual albergo soni*) il secondo e assai più perentorio riferimento all'opera che sta nascendo. Proprio rispetto a questa Dante intende esorcizzare in Cino e in se stesso ogni possibile rigurgito di rimeria stilnovistica – «queste nostre rime», le stesse che diverranno in *Purg.* XXVI 99 le «rime d'amor [...] dolci e leggiadre» –: non si dimentichi la confessione, nell'epistola a Moroello, «propositum illud laudabile quo a mulieribus suisque [d'Amore] cantibus abstinebam». Ma è soprattutto palese la decisione di

⁴⁴ Del resto da sempre egli tende a vedere nello Stilnovo solo una dimensione di amicizia solidale, dai pionieristici agli ultimi contributi: cfr. ad es. M. MARTI, *Con Dante fra i poeti del suo tempo*, Lecce, Milella, 1966; ID., *Storia dello Stil nuovo*, 2 tt., *ivi*, 1973.

⁴⁵ Opportuno il rinvio a Bartolomeo Anglico presso NATASCIA TONELLI, *Fisiologia dell'amore doloroso in Cavalcanti e in Dante: fonti mediche ed enciclopediche*, in AA.VV., *Guido Cavalcanti laico e le origini della poesia europea, nel 7° centenario della morte. Poesia, filosofia, scienza e ricezione*. Atti del Convegno internazionale (Barcellona, 16-20 ottobre 2001), a cura di Rossend Arqués, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, allegata dal DE ROBERTIS, p. 508.

⁴⁶ Che DE ROBERTIS, p. 509, ritarda invece al solo ambito del sonetto *I' mi credea del tutto esser partito*: «ecco che l'impresa della *Commedia* occupa alla fine la prospettiva di queste rime».

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Ancora una volta non sono d'accordo col MARTI, il quale parla di «una atmosfera di fiduciosa, serena e sorridente amicizia» e di un'«aria quasi paternamente scherzosa» (p. 742).

porre fine a simili vaniloqui sulla natura d'amore: che in questo sonetto Dante si rivolga «affabilmente a Cino, quasi per un desiderio di protezione, obbedendo al bisogno di richiamarlo con sorridente indulgenza», è l'opinione di chi si mostra propenso a sottolineare, piuttosto che i contrasti, l'idillio concorde fra gli stilnovisti.⁴⁹ Lo stesso Marti sottovaluta la tensione implicita nella divergenza (all'interno della stessa opera, addirittura dello stesso libro) fra il canone dei poeti toscani giunti all'eccellenza nel volgare (*Dve* I XII 3), composto dai tre fiorentini (Guido, Lapo e Dante stesso) e il pistoiese (appunto, Cino), e l'isolamento della coppia Cino-Dante come i soli che «dulcius subtiliusque poetati vulgariter sunt» (IX 4), il primo come poeta d'amore per antonomasia, il secondo come poeta per eccellenza della rettitudine" (II II 9).⁵⁰

In breve, cosa vien fuori dal sonetto di Dante? Poco vale illudersi (egli scrive) che si sia finalmente abbandonata la rimeria amorosa, tanto più inattuale (specie per lui) in presenza di un progetto poetico di tutt'altro respiro. Così, poiché sa fin troppo bene come Cino sia solito cadere vittima della passione (stupenda la rima ricca di *uncino* con *Cino*, a sostituire idealmente la topica metafora dell'amo), egli si sente indotto a ritornare per l'ultima volta sull'argomento sforzando alla penna la mano stanca. Il timore di un ritorno di Cino ai soliti problemi di casistica amorosa viene sottinteso e insieme ribadito nelle terzine, dove nel registro della superficialità (*leggermente... leggiere*) e volubilità (*or qua or là... sé lega e dissolve... vi volve*) si dichiara quale un amore per modo di dire lo sfarfalleggiare di Cino da una bellezza all'altra e si invita l'amico a correggere questa tendenza con la virtù, in modo tale che il suo comportamento non sia in contrasto con la sua nobile poesia d'amore, i *dolci detti* (proprio così saranno definiti i versi di Guinizelli a *Purg.* XXVI 112).

Di contro a questa leggerezza di farfallone amoroso, sta la grande immagine, topica quanto si voglia,⁵¹ della *nave* della poesia dantesca che si

⁴⁹ *Ivi*, p. 745.

⁵⁰ Su Cino che prende il posto di Guido nel *De vulgari*, cfr. BAROLINI, *Il miglior fabbro*, pp. 79-80 e 106; *ivi*, p. 110, anche la precisazione che, a differenza di Guinizelli, Cino e Cavalcanti non compaiono nel *Convivio*; suggestiva, infine (p. 151), l'inclusione della coppia Cino-poeta d'amore e Dante-poeta della rettitudine entro un rigoroso schema ternario (anima vegetativa, sensitiva, razionale, eccetera).

⁵¹ A norma del CURTIUS più memorabile, quello di *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1992, pp. 147 ss. (ed. orig. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, Francke, 1948).

va definitivamente allontanando (*si conviene* trasmette pienamente il senso della fatalità di quella navigazione) dalle comode spiagge della rimeria galante e della prosa scientifica dei trattati, ormai passato da alcuni anni il «mezzo del cammin di nostra vita». Quella sua «nave più lungi dal lito» non richiama tanto Guido da Montefeltro (*Inf.* XXVII 79-91, ma già il passo parallelo del *Convivio*, IV xxviii 7-8), quanto piuttosto *Purg.* I 1 ss. (««Per correr miglior acque alza le vele / omai la *navicella* del mio ingegno...»») e 130 ss. (««Venimmo poi in sul *lito* deserto...»); o addirittura *Par.* II 2 ss. («seguiti / dietro al mio *legno* che cantando varca, / tornate a riveder li vostri *liti*...»).

La risposta di Cino pone l'accento sul *greve essilio* che lo ha strappato (*fatto* [...] *pellegrino*) al seno della sua Pistoia e soprattutto allontanato dalla bellezza più perfetta che Dio, Bellezza suprema, mai avesse formato.⁵² Nel suo vagabondare per il mondo, disprezzato perfino dalla Morte, il derelitto ha incontrato una bellezza simile a quella lasciata nel *suonatal sito*, e non ha potuto sottrarsi alla fascinazione e dunque anche alla confessione del nuovo amore. Eppure lui non si è allontanato da quella che avrebbe dovuto incarnare la pietà nei confronti dell'innamorato, anche se non ne aspetta aiuto, in quanto unica è la bellezza (non direi la passione)⁵³ che lo tiene avvinto: dunque è fatale che egli ricerchi quella stessa epifania in varie donne. Siamo davvero alle scaturigini di Petrarca,⁵⁴ e la cosa è tanto più significativa perché Cino pronuncia questa sua dichiarazione di fedeltà all'*Ewigweibliche* – sviluppo quasi naturale del suo peculiare Stilnovo – di fronte a un amico e collega che proprio sciogliendosi dalle strettoie di una Beatrice stilnovistica era giunto a progettare il suo poema facendo entrare la terra accanto al cielo⁵⁵ e trasformando Beatrice in maestra di sapienza, guida paradisiaca, mediatrice cristologica. Il rapporto di Dante con Cino si chiudeva a queste altezze, grazie anche alla funzione di reagente che il collega minore aveva avuto per la sua maturazione, già in tempi più antichi.

⁵² Bellezza «che chiameremo per intenderci Selvaggia» (CONTINI, p. 204).

⁵³ D'accordo con DE ROBERTIS, p. 512, in contrasto con BARBI - PERNICONE (D. ALIGHIERI, *Rime della maturità e dell'esilio*, a cura di M. Barbi e Vincenzo Pernicone, Firenze, Le Monnier, 1969 [*Opere*, III], p. 642) e CONTINI, p. 204.

⁵⁴ Cfr. *Rvf* 16, 12-14: «Così, lasso, talor vo cercand'io, / donna, quanto è possibile in altrui / la disiata vostra forma vera».

⁵⁵ Scrivendo a Moroello, allude infatti a «meditationes adsiduas quibus tam celestia quam terrestria intuebar»: cfr. E. PASQUINI, *Dante e le figure del vero. La fabbrica della "Commedia"*, Milano, B. Mondadori, 2001 pp. 8-9.

Lontana da noi l'idea di far iniziare la storia dei rapporti fra Dante e Cino col solo sonetto (*Naturalmente chere ogni amadore*) che tentò di spiegare il significato del primo sogno⁵⁶ della *Vita nova*, sul quale un Dante diciottenne interrogò (*A ciascun'alma presa e gentil core*) i poeti vicini del suo tempo, dato che quel sonetto è oggi attribuito piuttosto a Terino da Castelfiorentino (nel 1283 Cino non poteva avere più di tredici-quindici anni). Daremo dunque ragione a Mario Marti,⁵⁷ il quale colloca i primi contatti fra i due intorno al 1290, quando appunto Cino prende le difese di Dante contro Onesto da Bologna. Costui si era rivolto a Bernardo da Bologna alludendo polemicamente a Dante come «quel che sogna e fa spiriti dolenti», rintuzzando presso Bernardo l'accusa col mettere Dante allo stesso livello di un Cicerone («quei che sogna scrive come Marco»). Ma tutti poi ricordano – di Onesto – lo scontro diretto con Cino, più o meno coevo, nel famoso sonetto *Mente ed umile e più di mille sporte*, dove «l'vostro andar sognando» non può non riferirsi al Dante della *Vita nova*, modello supremo per il pistoiese che rispondeva a nome dei colleghi censurati rivendicando le conquiste della “scuola” nel sonetto *Amor che vien per le più dolci porte*.⁵⁸ D'altra parte, a ridosso del 1290, Cino rivolgeva a Dante l'affettuosa consolatoria in morte di Beatrice (canzone *Avegna ched el m'aggia più per tempo*), non spiegabile senza stretti rapporti fra i due poeti.⁵⁹

Erano, quelli, anni in cui Cino ormeggiava la maniera stilnovistica sviluppata nella *Vita nova*,⁶⁰ con una fedeltà che gli fruttò, alcuni anni dopo, si è visto, il giudizio incondizionatamente positivo nel *De vulgari eloquentia*, a scapito di Cavalcanti travolto da una sorta di eclissi che verrà meno solo nel *Paradiso*; eclissi confermata da altri referti del *De vulgari* solo apparentemente contraddittori.⁶¹ Certo è che dopo questa breve e

⁵⁶ Gli altri non risposero a tono, da Cavalcanti a Dante da Maiano: cfr. il commento di D. De Robertis alla *Vita nuova* in ALIGHIERI, *Opere minori*, I, 1. *Vita nuova*, *Rime*, *Il Fiore*, *Il Detto d'Amore*, a cura di D. De Robertis e G. Contini, 1984, pp. 40-44, ma soprattutto ID., *Rime della "Vita nuova" e della giovinezza*, a cura di M. Barbi e Francesco Maggini, Firenze, Le Monnier, 1956 [*Opere*, II], pp. 3-31.

⁵⁷ MARTI, pp. 886-89.

⁵⁸ Cfr. PASQUINI, *Il "Dolce stil novo"*, pp. 655-57.

⁵⁹ *Ivi*, p. 682. La si legga in MARTI, pp. 720 ss.

⁶⁰ Dove peraltro egli è assente, contro un'onnipresenza di Cavalcanti: cfr. BAROLINI, *Il miglior fabbro*, p. 231.

⁶¹ Dante non poteva infatti escludere Guido dal canone dei fiorentini maestri nel volgare illustre, che includeva anche il minore Lapo Gianni.

intensa stagione dei carteggi, fra il 1305 e il 1306, che ci siamo sforzati di rievocare, anche se le vicende politiche italiane videro schierati dalla stessa parte, con Arrigo VII, Cino ex-guelfo nero e Dante ex-guelfo bianco, dopo la morte dell'imperatore, nel '13, le loro strade si separarono definitivamente. Nel '14, ormai abbandonata la poesia, Cino conseguì la laurea dottorale a Bologna, divenendo in breve uno dei maggiori giuristi del tempo; lo stesso anno vedeva circolare per l'Italia le prime due cantiche del poema. Che in quel mondo di morti Cino non trovi luogo in alcuna maniera, non stupisce;⁶² così come non stupisce l'onnipresenza di Cavalcanti nel poema, per quanto ancora vivo nell'anno fittizio del viaggio. Dubito inoltre (del resto in buona compagnia),⁶³ che si debbano a lui, Cino, magari offeso per quel silenzio, i tre acri sonetti antidanteschi che alcuni codici gli attribuiscono (*In fra gli altri difetti del libello, In verità questo libel di Dante e Messer Boson, lo vostro Manuello*), pieni di futilità estranee al suo temperamento.⁶⁴ E tanto più sono persuaso dell'apocrifia di quei tre modesti sonetti, perché di contro s'attesta la canzone *Su per la costa, Amor, de l'alto monte* che Cino scrisse, sottraendosi agli studi e agli impegni giuridici, per la morte di Dante; e la scrisse con la mente e la memoria piene di echi e suggestioni della *Commedia*.⁶⁵ Il che suona con-

⁶² «Proprio perché è un amico troppo caro, non è abbastanza significativo per essere incluso nell'itinerario poetico della *Commedia*; poeticamente, Cino è l'immagine speculare di Dante, una versione elegiaca della più dolce maniera dantesca. Più che esercitare un'influenza, Cino la assimila, garantendosi con questo l'esclusione dalla *Commedia*». Così la BAROLINI (*Il miglior fabbro*, p. 114); e cfr. p. 142: «Potremmo considerare la presunta omissione di Selvaggia nella *Commedia* come rappresentativa dell'omissione di Cino». Ma l'osservazione vale soltanto per chi creda che il sonetto *Infra gli altri difetti del libello* (di cui parleremo qui sotto) sia di Cino o almeno per chi ritenga inspiegabile l'assenza di Cino nel poema alla luce della sua lunga amicizia con Dante.

⁶³ MARTI (pp. 922-23) *in primis*, il quale accoglie solo il primo dei tre fra le rime dubbie di Cino, forse in grazia del fatto che Dante vi è definito «signor d'ogni rima».

⁶⁴ Così, nel primo, le accuse a Dante per non aver incluso Onesto da Bologna nel *Purgatorio* e Selvaggia nel *Paradiso*. Cfr. BAROLINI, *Il miglior fabbro*, pp. 141-42: «L'attribuzione di questo sonetto a Cino è basata sull'identificazione della donna come Selvaggia, la sua donna; credo più probabile che il sonetto sia stato scritto da qualcun altro, irritato dall'esclusione di Cino nella *Commedia*».

⁶⁵ Cfr. MARTI, pp. 861-64. Solo dopo la morte di Dante affiora una certa autonomia in Cino, che sviluppa una posizione diversa da quella del grande amico nei suoi versi su Virgilio entro la canzone satirica contro Napoli, *Deh, quando rivedrò 'l dolce paese* (cfr. BAROLINI, *Il miglior fabbro*, p. 176). Stranamente nessuno l'ha evocata in occasione

ferma di una lunga fedeltà senza ombre, che non poté espandersi nei confronti del poema come aveva potuto fare rispetto al Dante delle rime e della *Vita nova*, quando continua era la loro frequentazione: interrottasi nei primi anni dell'esilio, ripresa vivacemente nel biennio malaspiniano, precaria e quasi evanescente nel secondo decennio del secolo, quando Dante si era chiuso nella sua solitudine, eroicamente assorto nello sforzo di concludere il poema.

Emilio Pasquini

Dipartimento di Italianistica
Università degli Studi di Bologna

del dramma nazionale della invereconda spazzatura campana (2008), facendo leva sul congedo: «Vera satira mia, va' per lo mondo, / e de Napoli conta / che riten quel che 'l mar non vòle a fondo».

 ABSTRACT

Notes about the Correspondence between Dante and Cino da Pistoia

Apart from the minor area in which the lyrical production of both Cino da Pistoia and Dante appears to be indistinguishable and overlapping, their correspondence in sonnets (started with the proposal by Cino in *Novellamente Amor mi giura e dice*), placed before 1302, presents two very different temperaments. All the other writings of their correspondence follow Dante's exile and, more specifically, they temporally coincide with the beginning of the compilation of the *Comedy*, presumably between 1305 and 1306 (quite symptomatic is the allusion to the *Inferno* in the sonnet by Cino *Dante, l' non odo in quale albergo soni*). This temperamental difference becomes even more evident in the text of the only epistle sent by Dante to Cino as a cover letter to the sonnet *Io sono stato con Amore insieme* (contemporary to the "montanina" and the epistle to Moroello) and, above all, in the sonnet *Io mi credea del tutto esser partito* in which Dante seems to take leave from this type of poetry, he then considered rather fatuous, and from the fickle love affairs of his friend. In fact, at that time Dante is engaged in the task of the masterpiece he is compiling. This task is focusing him on a much greater picture of the vessel that has begun a long and perilous navigation by leaving the comfortable shores of gallantry lyrics. Indeed, even if their friendship seems to have vanished, especially after the death of Arrigo VII (in the *Commedia* there is no mention of Cino), the loyalty of the 'younger brother' is reconfirmed in the lyric *Su per la costa, Amor, de l'alto monte* that Cino wrote *in promptu* in 1321 for Dante's death.

UN SONETTO DUBBIO TRA DANTE E CINO

Il sonetto di Sennuccio del Bene *Punsemi il fianco Amor con nuovi spro- ni* costituisce con la canzone *Amor, tu ssai ch'i' son col capo cano* un dittico che chiaramente replica, in chiave minore e in parte ironica, l'organismo dantesco pure a due tavole formato dall'epistola IV a Moroello Malaspina¹ e dalla canzone *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*.² Il sonetto di Sennuccio sta, in funzione di anticipo e *narratio* scorciata, al posto dell'epistola; alla canzone corrisponde poi la canzone. Che il sonetto sia una consapevole rimodulazione dell'epistola lo dimostrano citazioni quasi *ad litteram*, come le seguenti:

¹ Sull'identità di Moroello, più probabilmente marchese di Giovagallo che di Villafranca, si vedano il commento nell'edizione delle *Epistole* citata alla nota successiva (concordano del resto, nella silloge delle *Opere minori* di Dante, 2 voll., 3 tt., Milano-Napoli, Ricciardi, 1979-88, II. *De vulgari eloquentia, Monarchia, Egloge, Questio de aqua et terra*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Bruno Nardi, Arsenio Frugoni, Giorgio Brugnoli, Enzo Cecchini e Francesco Mazzoni, 1979, i curatori di quella ed. A. Frugoni e G. Brugnoli) e, per un quadro d'insieme del rapporto con la Lunigiana, VASCO BIANCHI, *Cino da Pistoia, Dante e Moroello Malaspina*, in "Archivio storico per le province parmensi", s. IV, XXV (1973), pp. 31-56: 50-56. Basti la citazione da p. 54: «Nel primo decennio del '300 parlare, in Toscana, di un Moroello Malaspina significava riferirsi, senza esitazione alcuna, al marchese Giovagallo. Tutto concorre a vedere in lui l'ospite e il corrispondente di Dante esule: la forte personalità, il prestigio di capo dei guelfi, la fama militare e politica, la ricchezza, l'amicizia con Cino da Pistoia, la considerazione dei contemporanei».

² Lo avvertì per primo ERNESTO GIACOMO PARODI, rec. a *Rime di trecentisti minori*, a cura di Giuseppe Volpi, Firenze, Sansoni, 1907, in "Bullettino della Società Dantesca Italiana", n.s., XVII (1910), pp. 79-80, seguito da GIUSEPPE BILLANOVICH, *Petrarca let-*

<i>Ep.</i> IV 11	subito heu! mulier, ceu fulgur descendes, apparuit
<i>Punsemi il fianco</i> 5-6	Subitamente, come son li troni, mi mostrò donna di tanta biltate
<i>Ep.</i> IV 25-26	liberum meum ligavit arbitrium
<i>Punsemi il fianco</i> 7	che risconfisse la mie libertate
<i>Ep.</i> IV 27-29	Regnat itaque amor in me, nulla refragante virtute; qualiterque me regat, inferius extra sinum praesentium requiratis
<i>Punsemi il fianco</i> 8-10	e fiero spron sovra li miei arcioni mésse per modo che questa canzone vi manifesta...

Nella canzone di Sennuccio, poi, si dà qualche altrettanto esplicito prelievo dalla canzone di Dante:

<i>Amor, da che convien</i> 16-17	I' non posso fuggir, ch'ella non vegna nell'immagine mia
-----------------------------------	---

terato, I. *Lo scrittoio del Petrarca*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1947 (nuova ed. 1995, ma cito dalla prima), p. 82. Si osservi qui una volta per tutte che l'intero passo concernente il possibile ruolo di Sennuccio come latore dei testi danteschi in direzione del giovane Boccaccio, pp. 81-83, viene ripetuto da Billanovich nel suo successivo saggio *La leggenda dantesca del Boccaccio (Dalla lettera di Ilaro al Trattatello in laude di Dante)*, in "Studi danteschi", XXVIII (1949), pp. 45-144: 131-32 n. 1; sullo stesso argomento si veda da ultimo anche GIUSEPPE INDIZIO, *L'epistola di Ilaro: un contributo sistemico, ivi*, LXXI (2006), pp. 191-263: 211-13. Si citano le *Rime* dantesche nell'edizione annotata derobertisiana: DANTE ALIGHIERI, *Rime*, edizione commentata a cura di Domenico De Robertis, con cd-rom, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2005 [DE ROBERTIS]. Per le epistole seguono (anche nella numerazione delle righe) l'edizione D. ALAGHERII *Epistolae. The letters of Dante. Emended text*, with Introduction, Translation, Notes and Indices and Appendix on the Cursus by Paget Toynbee, Oxford, At the Clarendon Press, 1966. Le citazioni di Sennuccio provengono da DANIELE PICCINI, *Un amico del Petrarca: Sennuccio del Bene e le sue rime*, Padova-Roma, Antenore, 2004.

<i>Amor, tu·ssai</i> 8-9	ch'i non poria fuggirti inanzi un passo ch'i non tornassi ver' te più di mille
<i>Amor, da che convien</i> 69-70	s'a costei non ne cale, non spero mai d'altrui aver soccorso
<i>Amor, tu·ssai</i> 24-25	che·sse da·llei e' no·mmi viene aiuto, convien che 'n breve spazio i' me ne mora
<i>Amor, da che convien</i> 8	ma chi mi scuserà, s'io non so dire
<i>Amor, tu·ssai</i> 29-30	Deh, chi mi scuserà quando palese sarà...

Del resto è proprio il motivo del dittico sennucciano a rimandare, sia pure da debita distanza, a quello dantesco. Come nella “montanina”, introdotta dall’epistola, Dante mostrava in una sorta di visione l’apparire di una donna folgorante che dopo anni di libertà lo riconduceva al disdicevole giogo d’amore e alla sconveniente cessazione del libero arbitrio, così Sennuccio nella coppia di sonetto e canzone accusa il rinnovato e insostenibile ritorno d’amore – a un’età che più non dovrebbe soggiacergli – a causa o per mezzo di una donna straordinaria. La distanza, cui si accennava, è data dalla sorridente arguzia con cui Sennuccio diminuisce l’altezza tragica del dettato dantesco (la “montanina” è una delle canzoni, anche per la sua datazione tarda – certamente agli anni dell’esilio –, più oscure e “negative” di Dante) e dalla arcaica e topica fiducia riposta nel dio d’amore per avere il contraccambio dalla donna, di contro all’assoluto pessimismo, quasi cavalcantiano, della canzone di Dante.³

³ La bibliografia sul testo si è arricchita negli ultimi anni (anche di una monografia, con riedizione ampiamente commentata della canzone: D. ALIGHIERI, *La canzone Montanina*, a cura di Paola Allegretti, con una prefazione di Guglielmo Gorni, Verbania, Tàrarà, 2001). Gli studi principali fino al momento della pubblicazione sono enumerati e in gran parte discussi (oltre che nel volume appena citato) in ENRICO FENZI, *Ancora sulla “Epistola” a Moroello e sulla “montanina” di Dante (“Rime”, 15)*, in “Tenzione”, IV (2003), pp. 43-84. Dopo di che si possono citare: ANNA FONTES BARATTO, *Le diptyque “montanino” de Dante*, in AA.VV., *Poésie et épistolographie dans l’Italie médiévale*. Études réunies et présentées par A. Fontes Baratto, Paris, Presses

Sennuccio, come altrove gli capita, modula e commisura a una maniera più “umana” il modello irraggiungibile dell’Alighieri, fino a giungere – lo si diceva – a qualche punto più o meno chiaramente auto-ironico e scherzoso. Così, al v. 30 si definisce «giovanetto vecchierello» e al v. 44 si contrappone alla leggiadra figura dell’amata con questa descrizione: «i’, per contraro, picciol, basso e nero». Sulla falsariga di queste divertite autocaricature si collocherà l’enigmatico sonetto *Sennuccio, la tua poca personuzza*, che costituisce il principale argomento della presente comunicazione, sia pure con diramazioni ed *excursus*.

Ma prima di approdare alla questione, registriamo intanto che il Sennuccio dei due testi ha presente, oltre alla coppia formata da epistola IV (datata secondo l’ipotesi più probabile al 1307-1308) + “montanina”, almeno un altro drappello di rime, ancora dantesche e insieme ciniane, vale a dire il gruppo dei sonetti di scambio Dante-Cino,⁴ entro cui si può di-

Sorbonne Nouvelle, 2007, pp. 65-97; EMILIO PASQUINI, *Un crocevia dell’esilio: la canzone “montanina” e l’“Epistola” a Moroello*, in AA.VV., *Studi dedicati a Gennaro Barbarisi*, a cura di Claudia Berra e Michele Mari, Milano, Cuem, 2007, pp. 13-29; MICHELANGELO PICONE, *Esilio e “peregrinatio” dalla “Vita Nova” alla canzone montanina*, in “Italianistica”, XXXVI (2007), 3, pp. 11-24. Di contro a una tradizione esegetica che tende a vedere nella donna della canzone una figura allegorica (così ad esempio, dopo Adolfo Bartoli e il Pascoli, Gorni e Allegretti), se ne individua un’altra che rifiuta di allegorizzare la “montanina” (così Fenzi e Pasquini, che però la interpretano diversamente), pur cogliendo i difficili nodi che legano questa tarda canzone alla *Commedia*, in parte collidendo con la nuova costruzione. Altro problema spinoso è rappresentato dall’invio a Firenze (che fa insorgere un significato politico alla fine di un testo di natura erotica) e dal riferimento a un duplice destinatario per il dittico di testi: Moroello da una parte (epistola) e Firenze dall’altra (canzone). Problemi che hanno spinto Gorni alla estrema ipotesi (che non ha incontrato molta approvazione fin qui) che si tratti di un testo precedentemente scritto da Dante e poi recuperato negli anni dell’esilio a un senso allegorico con l’aggiunta del congedo.

⁴ Sulla corrispondenza poetica tra Dante e Cino si vedano almeno FLAMINIO PELLEGRINI, *A proposito d’una tenzone tra Dante e Cino da Pistoia*, in “Giornale storico della letteratura italiana”, XXXI (1898), pp. 311-19; ANDRÉ PÉZARD, “*De passione in passionem*”, in “L’Alighieri”, I (1960), pp. 14-26; ROBERT HOLLANDER, *Dante and Cino da Pistoia*, in “Le forme e la storia”, n.s., VI (1994), pp. 125-57; CORRADO CALENDÀ, *Potentia concupiscibilis, sedes amoris: il dibattito Dante-Cino*, in *Appartenenze metriche ed esegeti. Dante, Cavalcanti, Guittone*, Napoli, Bibliopolis, 1995, pp. 111-24; ELISABETTA GRAZIOSI, *Dante a Cino: sul cuore di un giurista*, in “Lecture classensi”, XXVI (1997 [Esercizi di lettura sopra il Dante minore, ciclo curato da E. Pasquini]), pp. 55-91; C. CALENDÀ, *Ancora su Cino, la “Commedia” e lo “stilnovo” (“Purg.” XXIV e XXVI)*, in AA.VV., *Sotto il segno di Dante. Scritti in onore di Francesco Mazzoni*, a cura di Leonella Coglievina

stinguere un altro dittico dell'Alighieri (di poco precedente, probabilmente tra 1302 e 1306), quello costituito dall'epistola III all'esule pistoiese e dal sonetto *Io sono stato con Amore insieme*,⁵ sul medesimo tema della forza irresistibile d'Amore e inoltre sul mutamento d'oggetto della passione (argomento su cui Cino aveva sollecitato il grande interlocutore).⁶ Dal sonetto i prestiti in direzione di *Punsemi il fianco* sono di palmare evidenza:

<i>Io sono stato</i> 12	Ben può con nuovi spron' punger lo fianco
<i>Punsemi il fianco</i> 1	Punsemi il fianco Amor con nuovi sproni
<i>Io sono stato</i> 10	liber arbitrio già mai non fu franco
<i>Punsemi il fianco</i> 3	essendo franco di mia potestate
7	che risconfisse la mie libertate

Per comprendere quanto a fondo fosse influente e persuasiva sulla maniera poetica sennucciana la serie dei sonetti di corrispondenza tra Dante e Cino, basterà avvisare che anche dalla porzione del pistoiese Sennuccio trae, in altri testi, dei palesi suggerimenti. Così nella canzone *Da ppoi ch'i' ho perduta ogni speranza*, in morte di Arrigo VII (tema condiviso con una canzone certa e con una "dubbia" dello stesso Cino),⁷ Sennuccio giunge a citare apertamente dal sonetto ciniano di chiusa della corrispondenza, *Poi ch'i' fui, Dante, dal mio natal sito* [CXXX]:

e D. De Robertis, indici a cura di Giuseppe Marrani, Firenze, Le Lettere, 1998, pp. 75-83; GUGLIELMO GORNI, *Esercizi letterari (Brunetto, Chiaro, Lippo, Guido Cavalcanti, Forese, Dante da Maiano, Cino, Guittone e altri)*, in *Dante. Storia di un visionario*, Bari, Laterza, 2008, pp. 75-109: 95-99.

⁵ Per esempi e considerazioni riguardanti l'utilizzo dello schema prosimetrico sonetto + lettera nella tradizione si veda CLAUDIO GIUNTA, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, il Mulino, 2002, pp. 225-31.

⁶ Si tenga inoltre presente che una ripresa della lettera a Moroello e della "montanina" pare da rintracciarsi nel sonetto di corrispondenza di Cino (ad autore non individuato) *Perché voi state forse ancor pensivo* (CLVI). La numerazione e le citazioni delle rime di Cino si riferiscono a *Poeti del Dolce stil nuovo*, a cura di Mario Marti, Firenze, Le Monnier, 1969.

⁷ Si tratta di CLXIV (*Da poi che la natura ha fine posto*) e CLXVII (dubbia, *L'alta virtù che si ritrasse al cielo*).

Poi ch'i fui, Dante 3-4 e lontanato dal piacer più fino
che mai formasse il Piacer infinito

Da-ppoi ch'i' ho 81-82 di rivedere il più bel piacimento
che mai formasse natural potenza

Ancora, nel sonetto dell'esilio *Era nell'ora che lla dolce stella* (il cui incipit rimodula niente meno che l'attacco di *Purg.* VIII e una serie di analoghe aperture oniriche della seconda cantica – *Purg.* IX 13-24; XIX 1-9; XXVII 94-99 –, mentre lo sviluppo è debitore al sonetto su Lisetta), Sennuccio trova modo di riecheggiare un v. del ciniano *Dante, quando per caso s'abbandona* [CXXVIII]:

Dante, quando 12 Ma prima che m'uccida il nero e il bianco

Era nell'ora 11 prima che Morte t'uccida lontano

Nella stessa canzone *Amor, tu-ssai* è possibile intravedere una labile traccia di uno dei sonetti della corrispondenza (quello di Cino a Moroello, *Cercando di trovar minera in oro* [CXXIX]).

È evidente che tutto o gran parte dello scambio, datato oggi tendenzialmente per intero al periodo dell'esilio dantesco (circa gli anni 1303-1306), dovette esser noto a Sennuccio. Quell'incartamento poetico gli interessava anche per la miscela di temi a lui ben cari: la lontananza dalla patria (l'esilio inizia per lui a ridosso dell'impresa di Arrigo VII), la forza cogente d'Amore, la possibile molteplicità degli oggetti del desiderio (su cui verte, ma con clausola in favore della fedeltà a un'unica donna, *Era nell'ora*). A quel che sappiamo, i testi di scambio Dante-Cino e la coppia (prossima per motivi) epistola IV + "montanina" non ebbero grande circolazione nel Trecento: sarebbero dunque una "primizia" che Sennuccio conobbe in virtù di propri peculiari rapporti. Forse con i Malaspina, di cui anch'egli fu un protetto (si veda il congedo della canzone *Da-ppoi ch'i' ho perduta ogni speranza* con l'invio a Franceschino Malaspina, protettore anche di Cino: a lui il pistoiese invia forse la canzone *Naturalmente ogni animale ha vita* [CLXVIII, dubbia]): i signori avrebbero insomma passato a un altro rimatore guelfo fuoriuscito da Firenze copia della corrispondenza che in parte li vedeva implicati (Dante risponde a Cino proprio in persona di Moroello con il sonetto *Degno fa voi trovare ogni tesoro*) e copia dell'epistola esplicitamente indirizzata da Dante al medesimo Moroello, con allegata canzone. Altra ipotesi è che sia stato direttamente uno dei

rimatori coinvolti nel dibattito a consegnare a Sennuccio quelle rime o almeno parte di esse: molto più plausibile, nel caso, sarebbe pensare a Cino – e ci ritorneremo. Che quei testi (si pensi alle epistole III e IV dell'Alighieri) circolassero scarsamente e per circuiti elitari e rarefatti lo notava già tanti anni fa il maggior conoscitore della cultura trecentesca, Giuseppe Billanovich, il quale proprio alla mediazione di Sennuccio addebitava la frequentazione di quelle epistole (copiate nel suo Zibaldone Laurenziano) da parte del giovane Boccaccio, ancora napoletano:⁸ impressionante al proposito è il ricalco a cui il certaldese sottopone l'epistola a Moroello nella seconda delle sue lettere, la *Mavortes milix extrenue*, esercitazione forse indirizzata a Francesco Petrarca. Come vedremo, del resto, anche l'autore del *Decameron* entrerà – e non troppo tangenzialmente – nella vicenda che concerne il sonetto pseudo-dantesco.

Sennuccio, la tua poca personuzza ci è purtroppo trasmesso da un unico testimone: il Chigiano L. IV. 131. Lì va, senza indugi, sotto il nome di Dante. Soltanto che il Chigiano è noto per la sua scarsa affidabilità in fatto di attribuzioni. Già Barbi rilevava, in una sezione dei suoi *Studi sul canzoniere di Dante*, la caratteristica infidia del testimone a tale proposito, mettendolo a raffronto con l'affine e per alcune sezioni parallelo Rediano 184.⁹ Riprendendo l'argomento, Pernicone lo declina proprio riguardo alla paternità del nostro sonetto. Osserva, con chiara propensione allo scetticismo, lo studioso:¹⁰

A causa del non esiguo numero di attribuzioni errate [...], il codice Chigiano non dà molto affidamento, ed è alquanto strano che un sonetto di Guido Cavalcanti, di tipo analogo a questo, *Guata, Manetto, questa scrignutuzza*, si trovi nel Chigiano attribuito a Dante (p. 687). Poiché il sonetto del Cavalcanti si trova anche nel codice Magliabechiano VII. 1041

⁸ BILLANOVICH, *Petrarca letterato*, p. 81. Si veda il commento, con i rinvii alle due lettere dantesche, in GIOVANNI BOCCACCIO, *Epistole*, a cura di Ginetta Auzzas, con un contributo di Augusto Campana, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, 10 voll., Milano, Mondadori, 1964-88, V, 2 tt., I. *Rime, Carmina, Epistole e lettere, Vite, De Canaria*, 1992, pp. 751-62.

⁹ MICHELE BARBI, *Studi sul canzoniere di Dante con nuove indagini sulle raccolte manoscritte e a stampa di antiche rime italiane*, Firenze, Sansoni, 1915, pp. 471-89.

¹⁰ D. ALIGHIERI, *Rime della maturità e dell'esilio*, a cura di M. Barbi e Vincenzo Pernicone, Firenze, Le Monnier, 1969, p. 674.

(anch'esso del secolo XVI), ma adespoto, ed essendo più che probabile che il Magliabechiano e il Chigiano derivino da una fonte comune [...], sorge il sospetto che in essa anche il sonetto *Sennuccio* fosse adespoto, e che il trascrittore del Chigiano, una volta assegnato a Dante, *Guata, Manetto*, rilevata l'analogia, assegnasse a Dante anche *Sennuccio*. Naturalmente, sono ipotesi che avrebbero bisogno di essere confermate; ma il fatto è che l'attribuzione del sonetto a Dante coinvolge delle conseguenze che lasciano anch'esse dubbiosi per mancanza di conferme da fonti diverse.

Ai dubbi inerenti la tradizione manoscritta, Pernicone fa subito seguire quelli interni, relativi alla cronologia.¹¹ Lo si può così riassume-

¹¹ Con ciò finisce per rovesciare il parere comunque tendente al possibilismo di Barbi, che nell'edizione del '21 delle *Opere di Dante* scriveva a proposito del sonetto: «Ci è conservato, col nome di Dante, solo nel codice Chigiano L. IV. 131, che veramente non dà grande affidamento. Pure rivela un artista non mediocre e un sentimento di superiorità che non disdice a Dante; e poiché sembra la risposta d'Amore alla canzone di Sennuccio *Amor, tu sai ch'io son col capo cano*, non è da escludere che Dante nell'esilio s'inducesse a scherzare così col suo compagno di sventura. Vero è che nella canzone è contenuto il verso "Tu quel che a nullo amato amar perdona"; ma potrebbe darsi che quel verso fosse già scritto da Dante e conosciuto da Sennuccio; o che, notato da Dante in quella canzone, gli rifiorisse nella memoria scrivendo il canto V dell'*Inferno*» (*Le opere di Dante*, testo critico della Società Dantesca Italiana, a cura di M. Barbi, E.G. Parodi, F. Pellegrini, Ermenegildo Pistelli, Pio Rajna, Enrico Rostagno e Giuseppe Vandelli, Firenze, Bemporad, 1921, p. 140). A favore della paternità dantesca, con diversi argomenti, si erano espressi anche GUIDO MAZZONI, *La personuzza di Sennuccio di Benuccio di Sanno del Bene*, in *Almae lucas malae cruces*, Bologna, Zanichelli, 1941, pp. 138-47 (si veda p. 145: «Che il sonetto sia di Dante, sembra a me quasi certo») e A. PÉZARD, *Rime dubbie*, VI 1-14 - *Un conquérant*, in "La rotta gonna". *Gloses et corrections aux textes mineurs de Dante*, 3 voll., Parigi-Firenze, Didier-Sansoni, 1967, I. *Vita Nova*, *Rime*, *Convivio*, pp. 103-104 (si veda p. 104: «En conclusion, je crois que le poète ici est bien Dante»). Non contrario in linea di principio all'impegnativa attribuzione è Contini: «I dubbî sull'autenticità di questo sonetto nascono veramente solo dalla scarsa attendibilità dell'unico manoscritto, il Chigiano L. IV. 131» (D. ALIGHIERI, *Rime*, a cura di Gianfranco Contini, con un saggio di Maurizio Perugi, Torino, Einaudi, 1995 [I ed. 1939] [CONTINI], p. 263). Molto cauto e anzi tendenzialmente scettico sulla paternità dantesca si mostra EUGENIO RAGNI, *Sennuccio, la tua poca personuzza*, in *ED*, V, 1976, pp. 162-63, mentre De Robertis (D. ALIGHIERI, *Rime*, a cura di D. De Robertis, 3 voll., 5 tt., Firenze, Le Lettere, 2002, II. *Introduzione*, II, pp. 966-67) professa un sostanziale agnosticismo: «Sennuccio, con la sua "poca personuzza", [...] ha dato la via alla totale "diminutio sermonis" [...] che per sé non disconverrebbe a Dante», salvo «la prudenza, dovuta soprattutto alla non intera decifrabilità degli argomenti in campo, e il doversi contentare di tener sospeso il giudizio».

re e in parte integrare: poiché Sennuccio nel sonetto *Punsemi il fianco* dice di essere entrato da cinque anni nella «sene etate», ciò significherà, secondo le categorie dell'epoca (essendo egli nato tra il 1270 e il 1275), che il testo è da datare intorno al 1320-25: proprio Dante, seguendo varie fonti, dice infatti nel *Convivio* che la «senettute» inizia a quarantacinque anni¹² (Pernicone, facendola iniziare col quarantesimo anno d'età, pensava all'incirca al 1315). Si capisce che si tratta di una cronologia avanzatissima per l'opera dantesca (anche ammettendo che non sia addirittura già morto), per cui dovremmo immaginare un Alighieri alle prese con il *Paradiso* o la sua revisione che si induce a scherzare con questo suo quasi coetaneo, invischiato in questioni poetico-amorose che dovevano sembrargli (ne fa fede proprio la chiusa della corresponsione Dante-Cino) del tutto superate a quell'altezza. Alcuni anni fa Giorgio Inglese ha creduto infine di poter spostare ulteriormente in avanti la cronologia del sonetto, basandosi sulla supposta citazione al suo interno di un testo di Sennuccio "databile" agli anni Trenta.¹³ Infatti il v. 10 di *Sennuccio, la tua poca personuzza* recita:

di quella donna che miri fisuzzo

dove l'allusione sembra riguardare – sebbene la connessione sia solo eventuale, per quanto molto suggestiva – il sonetto sennucciano *Mirando fiso nella chiara luce*, il quale risulta dalla didascalia del Magliabechiano VII. 624 dedicato a Lottiera di Odoaldo della Tosa, moglie di Nerone di Nigi: donna celebre, cantata tra gli altri dal Pucci nel sirventese sulle belle donne fiorentine del 1335 e qualche anno dopo da Boccaccio nell'*Ameto* (sotto il nome di Mopso), nell'*Amorosa visione* e nelle *Rime* e di cui ci è nota la data di morte: il 1347.¹⁴ Lasciando da parte Inglese quan-

¹² *Conv.* IV XXIV 4. Per le fonti si veda il commento di Vasoli in ALIGHIERI, *Opere minori*, I, II. *Convivio*, a cura di Cesare Vasoli e di D. De Robertis, Milano-Napoli, Ricciardi, 1988, pp. 817-18.

¹³ GIORGIO INGLESE, *Un sonetto da togliere a Dante?* (1995, con titolo diverso), in *L'intelletto e l'amore. Studi sulla letteratura italiana del Due e Trecento*, Scandicci, La Nuova Italia, 2000, pp. 189-98: 195-96.

¹⁴ Su Lottiera e i testi a lei dedicati, oltre ai rinvii forniti da INGLESE, *Un sonetto*, p. 195 n. 21, si possono vedere: *Per la biografia di Giovanni Boccaccio. Appunti di Francesco Torraca. Con i ricordi autobiografici e documenti inediti*, Milano-Roma-Napoli, Società Editrice Dante Alighieri, 1912, pp. 111-12; PIER GIORGIO RICCI, *Per la dedica e la data-*

do afferma, seguendo un'indicazione non esatta di Stoppelli,¹⁵ che Sennuccio possa essere rientrato a Firenze e aver scritto il testo soltanto a partire dal 1339, certamente ci troveremmo comunque intorno a una data molto bassa, che escluderebbe definitivamente dal gioco l'Alighieri, non potendosi risalire, viste le circostanti citazioni della donna cantata, oltre gli anni Trenta.

Il collegamento che *Sennuccio, la tua poca* stabilirebbe con *Mirando fiso* non è, come si diceva, del tutto certo e in qualche modo nemmeno necessario allo sviluppo dell'argomentazione attributiva. Per ipotesi, data la diffusione del sintagma *mirar fiso* nella lirica amorosa, si potrebbe pensare a una pura coincidenza; o, persino, immaginare che Sennuccio riprenda anni più tardi quel sintagma in relazione a Lottiera, *dopo* che il sonetto giocoso gli era già stato inviato. Non dico che queste ipotesi siano più probabili; dico soltanto che la datazione di *Sennuccio, la tua poca* in base a *Mirando fiso* va lasciata in sospeso, come possibile, suggestiva e magari persino probabile, ma non indiscutibile. Di fatto anche restando ai dati interni sicuri (l'autocertificazione di Sennuccio come entrato nella «senettute»), ci troveremmo tra l'estremo lembo della vita di Dante e i primi anni dopo la sua morte: un periodo tale da escludere comunque la sua paternità del testo. A ciò si aggiunge un dato stilistico che, per quanto non probante in assoluto, assume una sua valenza nel giudicare contro l'attribuzione. Il sonetto scherzoso a Sennuccio, benché risolto con un'oltranza espressiva in astratto non incompatibile con l'Alighieri (come era propenso ad ammettere Barbi),¹⁶ risulta tuttavia inserito in una trafila comico-giocosa troppo precisamente definita e che risulterebbe qui pesantemente evocata: sì per essere oltrepassata nell'atto della sua citazione, ma pur sempre con un gesto di calcata aderenza. Come ormai gli studi hanno messo in chiaro, la serie delle rime in *-uzzo/-uzza* deriva infatti a monte da un esemplare niente meno che guinizzelliano (*Chi vedesse a Lucia un var capuzzo*), ancora al di qua della vera

zione del "Filostrato", in "Studi sul Boccaccio", I (1963), pp. 333-47: 344 e n. 5; G. BOCCACCIO, *Comedia delle ninfe fiorentine*, a cura di Antonio Enzo Quaglio, in *Tutte le opere*, II. *Filostrato, Teseida delle nozze di Emilia, Comedia delle ninfe fiorentine*, 1964, p. 926 n. 21; G. BOCCACCIO, *Amorosa visione*, a cura di V. Branca, *ivi*, III. *Amorosa visione, Ninfa fiesolano, Trattatello in laude di Dante*, 1974, p. 730 commento ai vv. 79-88 del canto XLIII.

¹⁵ PASQUALE STOPPELLI, *del Bene, Sennuccio*, in *DBI*, XXXVI, 1988, pp. 343-46: 344.

¹⁶ Si veda la n. 11.

e propria china comica che la connotata serie rimica assume di séguito in altri sonetti: *Volete udir vendetta smisurata* di Rustico Filippi, il sonetto *Deb, guata, Ciampol, ben questa vecchiazza*, facente parte del *corpus* angiolieresco,¹⁷ e poi l'esercizio o esperimento cavalcantiano *Guata, Manetto, quella scrignuzza*, pure vertente, come il testo di àmbito angiolieresco, sulla caricatura della *vetula*, sebbene non nominata esplicitamente come tale e con tutt'altra consapevolezza.¹⁸ Di questi antecedenti impressiona e interessa in particolare quello cavalcantiano, che in effetti non manca di gettare riflessi sul testo per Sennuccio, come già l'ipotesi di Pernicone sul possibile effetto-traino nell'attribuzione di entrambi a Dante da parte del Chigiano L. IV. 131 lasciava intendere. Almeno una parola-rima del testo cavalcantiano sembra in effetti ripresa o allusa (sebbene con incertezze dovute alla lettera del testimone unico: si veda più sotto la discussione ecdotica e il testo critico proposto) nello pseudo-dantesco ritratto caricaturale di Sennuccio: vale a dire *uzza*, cioè «veste amplissima lunga fino ai piedi», come annotava sulla base dell'antico francese Contini.¹⁹ Bisogna anche rilevare (come osservato da Inglese) che l'esemplare che più si avvicina, dal punto di vista strettamente formale, al parossistico insistere su due rime ravvicinate quasi identiche è tuttavia lo pseudo-angiolieresco *Deb, guata, Ciampol, ben questa vecchiazza*, in cui nelle quartine rimano e rissano tra loro le terminazioni *-uzza* e *-izza* (con schema ABBA, come anche in *Sennuccio, la tua poca personuzza*), mentre le terzine sono lì su tre rime diverse (a schema CDE, ECD). Senza dubbio, rispetto a tutta la serie il sonetto già attribuito a Dante spicca per assoluta oltranza, rimando per tutti i quattordici

¹⁷ Trasmesso anonimo dal Chigiano L. VIII. 305, viene da ultimo, senza ragioni oggettive, attribuito senz'altro a Nicola Muscia in CECCO ANGIOLIERI, *Le rime*, a cura di Antonio Lanza, Roma, Archivio Guido Izzi, 1990, p. 257.

¹⁸ Si veda su tutta questa trafila, pure già precedentemente lumeggiata, il persuasivo e risolutorio esame condotto da G. GORNI, *Guido i' vorrei che tu, Manetto ed io* (1997, con titolo diverso), in *Dante prima della "Commedia"*, Firenze, Cadmo, 2001, pp. 43-58: 49-54. Del sonetto burlesco cavalcantiano sono state date varie interpretazioni: da quella più tradizionale secondo cui si tratta di un'invettiva giocosa contro la *vetula* a quella che lo considera una parodia anti-beatriciana indirizzata al fratello della Portinari (Ciccuto, Gorni) a quella che propone di intenderlo come riscrittura di un aneddoto trasmesso da Festo sul pittore Zeusi (l'ipotesi è di Giunta): si veda da ultimo per una prospettiva d'insieme sulle diverse letture GIUNTA, *Versi a un destinatario*, pp. 306-18.

¹⁹ CONTINI, p. 264. Del resto già MAZZONI, *La personuzza*, p. 144, annotava: «Il francese "housse" basta a spiegare "uzza": era una sorta di mantellina che copriva il collo e le spalle (resta nell'uso per la coperta dei mobili e delle bestie)».

versi sulle sole due uscite *-uzza* e *-uzzo* e portando per tal via quasi alla saturazione il già difficile e raro meccanismo del sonetto a rime continue tra “fronte” e “sirma”. Pertanto, se pure l’esperienza di forzatura di un dato tradizionale potrebbe non disdire all’Alighieri, tuttavia l’echeggiamento a breve distanza di una così composta galleria di antecedenti caricaturali (escluso il paradigma guinizzelliano) sembra anch’esso allontanare la mano di Dante. Il quale alle due serie rimiche ricorre, ma in sedi distinte, in due passi della *Commedia* a caratterizzare situazioni di dispregio e disgusto: *aguzza* e *appuzza* sono in rima nell’incipit di *Inf.* XVII (vv. 1 e 3); connessioni simili attiva *Par.* XVI 53-57, in cui rimano tra loro *Galluzzo* : *puzzo* : *aguzzo*.

Dunque tolto dal quadro dei possibili esecutori l’Alighieri (e quindi il sonetto dalla sezione, tendenzialmente conservativa, delle sue rime dubbie, come propongo di fare ormai senza più indugi), occorrerà chiedersi chi possa essere l’autore di un gioco insieme spregiudicato e sottile e quali le ragioni o i riferimenti culturali che possano legittimare la sua candidatura. Il sonetto in effetti, sebbene scherzoso e bonario, non è banale, e non solo sul piano stilistico-espressivo appena discusso, ma anche su quello culturale. Intanto a rispondere al dittico sennucciano è la persona di Amore. Ed è Amore, invocato dal rimatore nella sua canzone, a negare con argomenti tuttavia ironici e parodistici la propria protezione e il proprio appoggio. Il gioco insomma può reggere entro una convenzione lirico-cortese, che senta insieme di Stil novo e dei suoi precedenti (diciamo siculo-toscani). D’altra parte, il breve testo non si limita alla caricatura del personaggio del rimatore facendo collimare e coincidere la sua piccola statura e il diminutivo-vezzeggiativo applicato a tutte le parole in rima (una sorta di proliferazione giocosa della sua ‘personuccia’), ma certamente dialoga (proprio a partire dalla prosopopea di Amore) con una tradizione culturale, insieme rievocata e parodiata.

Prima di procedere oltre nella discussione, occorrerà fornire il testo del sonetto, ripartendo inevitabilmente dal testimone unico. Il Chigiano, certamente erroneo nell’attribuzione – come pare possibile a questo punto affermare –, è poco affidabile anche nella lettera del testo in almeno un paio di punti. Una corretta edizione interpretativa è già stata fornita nel saggio di Inglese²⁰ e non occorre ripeterla qui. Si dirà, proprio

²⁰ INGLESE, *Un sonetto*, pp. 189-90.

facendo riferimento ad essa, che si pongono due problemi nel codice unico, anche rispetto al testo a lungo vulgato, quello dovuto all'edizione Barbi delle *Rime* apparsa nel volume delle *Opere di Dante* del 1921.²¹ Al v. 5 il codice legge *d'una guzza*, forma priva di senso e da correggere: l'ipotesi più plausibile è che si tratti di un travisamento per un'originaria forma diminutiva *d'un'uzuzza* (così, o meglio *d'un'uzzuzza*, suggeriva Contini in nota, il quale tuttavia lasciava a testo la soluzione di Barbi: *d'una uzza*; il passaggio, come suggeriscono Inglese e De Robertis, non impossibile da postulare paleograficamente, sarebbe *unuçuzça* > *unaguzza*). Al v. 8, laddove Barbi metteva a testo *poc[hett]uzza*, il testimone manoscritto ha in realtà la lezione *pocosuzza* o forse (sono letture entrambe possibili) *polosuzza*. Sulla lezione originaria da restituire gli editori si sono divisi: Contini si atteneva, non avendo ricontrollato il manoscritto, a *pochettuzza*; Inglese propone *poc'osuzza*, nel senso di 'poco ardimentosa'; De Robertis²² dà *pelosuzza*, senza tuttavia riuscire a fornirla compiutamente di senso (pensa all'erba o forse alla cavalcatura). La lettura che qui si propone è *poco [u]suzza*, che sottintenderebbe – come la *poc'osuzza* di Inglese – la *personuzza* del v. 1. Il riferimento sarebbe alla persona del vecchio Sennuccio, ormai disabituata (come esplicitamente dice il sonetto *Punsemi il fianco* e come anche accenna la canzone *Amor, tu:ssai*) a correre nell'arengo amoroso, tanto che Amore lo sprona suo malgrado e fuori tempo massimo.

Si fornisce dunque la proposta di testo critico, con una prima fascia d'apparato recante le lezioni del cod. sottoposte a interventi critici e una seconda fascia costituita dalle diverse proposte dei precedenti editori.²³ Al tutto seguono alcune succinte note esplicative.

²¹ *Le opere di Dante*. le *Rime* si trovano alle pp. 55-144; il sonetto *Sennuccio, la tua poca personuzza* a p. 129.

²² DE ROBERTIS, p. 530.

²³ Rispetto alla grafia del codice, oltre ad inserire segni diacritici e punteggiatura, si dividono le parole, si distingue *u* da *v*, si elimina l'*h* priva di valore diacritico. Per le varie edizioni si utilizzano in apparato le seguenti sigle: *Le opere di Dante* = D21; MAZZONI, *La personuzza* = Mazz; *Rime* ed. Contini = Cont; PÉZARD, *Rime dubbie* = Pez; INGLESE, *Un sonetto* = IngI; *Rime* ed. critica De Robertis = DeRob. Altre sigle, usate nel commento, sono: *GDLI* = *Grande dizionario della lingua italiana*, dir. da Salvatore Battaglia, 21 voll., Torino, Utet, 1961-2002, più due *Supplementi*, 2004 e 2009, dir. da Edoardo Sanguineti; *GAVI* = *Glossario degli antichi volgari italiani*, dir. da Giorgio Colussi, Helsinki (poi Foligno, Editoriale Umbra), 1983-.

Sennuccio, la tua poca personuzza –
 onde di' che deriva il desiuzzo
 il qual ti fa portare il cappucciuzzo
 così polito in su la assettatuzza –,
 quando tu ti vestisti d'un'uzuzza, 5
 ch'era vergato d'uno scacatuuzzo,
 e che n'andavi in sul tuo ronzinuzzo
 spesso ambiando con la poco [u]suzza,
 io mi pensava di darti copiuzza
 di quella donna che miri fisuzzo, 10
 credendo avessi alcuna bontaduzza;
 e t'ho trovato memoria sciocuzza,
 sì ch'io non ti vo' più per fedeluzzo:
 così so far di me mala scusuzza.

S(one)tto di Dante a Sen(n)uccio

5 d'un'uzuzza] d'una guzza 8 poco [u]suzza] pocusuzza o forse
 polosuzza 10 fisuzzo] fisuzza

2 deriva] derivi Pez 5 d'un'uzuzza] d'una uzza D21 Mazz Cont, d'una
 uzz[uzz]a Pez, d'un'uzzuzza Ingl DeRob 6 vergato] vergata *tutte le edd.*
 scacatuuzzo] schachatuzzo Ingl, scacatuuzzo *altre edd.* 8 poco [u]suzza]
 pochettuzza D21 Cont, poca uzza Mazz, [c]ocuzz[uzz]a Pez, poc'osuzza Ingl,
 pelosuzza DeRob 12 sciocuzza] sciochuzza Ingl, sciocuzza *altre edd.* 14
 so] sa' *edd. eccetto* DeRob

Sonetto a rime continue, di schema ABBA, ABBA; ABA, ABA.

1-5. Evidente e probabilmente originario l'anacoluto (non occorre cioè pensare a un guasto). Il vocativo iniziale, che si porta con sé quasi come un'apposizione *la tua poca personuzza*, viene ripreso al v. 5, dove l'oggetto (*ti*) si riferisce a senso a *Sennuccio* e non a *personuzza*.

4. *assettatuzza*: riferibile alla capigliatura tutta curata e in ordine o anche alla *personuzza* altrettanto azzimata.

5. *uzuzza*: diminutivo di *uzza*, già presente in rima nel sonetto di Cavalcanti *Guata, Manetto, quella scignutuzza* (v. 5: «Or, s'ella fosse vestita d'un'uzza»; cito da GUIDO CAVALCANTI, *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, a cura di D. De Robertis, Torino, Einaudi, 1986), da cui sicuramente discenderà il suggerimento. Il termine (come già notava Contini e cfr. *GDLI* e *GAVI*, s.v. *uzza*) proviene dall'antico francese *houce*, con il significato di 'ampia veste, mantello'.

6. *vergato*: si preferisce lasciare a testo la lezione del testimone unico, senza conguagliarla al femminile di *uzuzza*; occorre pertanto pensare a un sottinteso 'panno' e al verso come a una parentetica ('e si trattava di un panno vergato con un disegno a scacchi'). Già De Robertis ipotizzava con qualche differenza la possibile soluzione, sebbene scegliendo di correggere a testo in *vergata*: «se non s'intenda [panno] *vergato* (e allora [e] *d'uno scaccatuzzo?*)».

8. *poco [u]suzza*: 'poco abituata, fuori allenamento', riferito a *personuzza* del v. 1. Il rinvio sarebbe piuttosto calzante rispetto alle affermazioni fatte da Sennuccio nei due testi a cui il sonetto risponde scherzosamente, vale a dire *Punsemi il fianco e Amor, tu-ssai*. Non è tuttavia da escludere la lezione restituita, con rispetto assoluto del codice unico, da Inglese: *poc'osuzza*, 'poco ardimentosa'.

9. *darti copiuzza*: 'concederti'.

11. *alcuna bontaduzza*: 'alcun valore' (nel servizio d'amore).

12. *e*: con valore avversativo, 'ma'.

14. Il senso sarà: 'così so negarmi e non concedere la grazia a me richiesta'. La lezione vulgata, dall'edizione dantesca del '21 fino a Inglese, è *sa'* con correzione sul *so* del manoscritto; ma, come postulato da De Robertis, che si mantiene fedele alla lettera del cod., è intervento non necessario.

Come si diceva, a rispondere a Sennuccio è la persona stessa di Amore, che con tono scherzoso lo coglie in fallo nella sua «memoria» (probabilmente alludendo alle citazioni fatte da Sennuccio nella canzone e nel sonetto su Amore e ai motivi per cui si schermiva e insieme ne chiedeva la misericordia) e finisce per negargli la propria protezione, anzi per respingerlo come suo fedele. Certamente il rimate che congegna la finzione è un autore smalzato, sia espressivamente, sia dal punto di vista della topica cortese. Le citazioni e i rimandi di Sennuccio allo scambio Dante-Cino devono essere noti al rimate in questione e la sua vicinanza e inerenza ai temi trattati deve essere tale da permettergli di rovesciarli e risolverli in *boutade*.

Dunque, di chi può trattarsi? Sicuramente conobbe ed ebbe nella memoria questo sonetto (al pari delle due epistole dantesche III e IV) il Boccaccio. Ce ne rende certi il ripercuotersi nella sua produzione novellistica dell'invenzione espressionistica e giocosa del diminutivo: più nel complesso è la figura del personaggio azzimato, curato e perbenino, a lasciare tracce, con sviluppi in senso propriamente comico, in alcuni testi decameroniani. Da diverse parti è stato citato il personaggio di

Cepparello,²⁴ in cui già si utilizza a livello onomastico la categoria del diminutivo parlante e si trova una vera e propria citazione dal sonetto pseudo-dantesco. Ecco il passo centrale (*Decameron* I 1, 9):²⁵

il quale, per ciò che piccolo di persona era e molto assettatuzzo, non sapendo li franceschi che si volesse dir Cepparello, credendo che ‘cappello’, cioè ‘ghirlanda’ secondo il lor volgare a dir venisse, per ciò che piccolo era come dicemmo, non Ciappello ma Ciappelletto il chiamavano.

Il diminutivo come marca stilistica occhieggia altrove nella stessa novella inaugurale del *Decameron*: a I 1, 41 Cepparello confessa, al santo uomo che ne raccoglie le mendaci parole, di aver «disiderato d’aver cotali insalatuzze d’erbucce»; e a I 1, 51: «o s’io avessi avuto pure un pensieruzzo». Ma c’è almeno un altro personaggio decameroniano a risentire del sonetto pseudo-dantesco, cioè Biondello. Così suona la sua descrizione in *Decameron* IX 8, 5:

Era similmente in quei tempi in Firenze uno il quale era chiamato Biondello, piccoletto della persona, leggiadro molto e più pulito che una mosca, con sua cuffia in capo, con una zizzerina bionda e per punto senza un capel torto avervi[...]

Di séguito nella novella, che culmina con una beffa vendicativa nei confronti del personaggio, Boccaccio si diverte a scombinare la figurina così rifinita, forse ancora con uno sguardo e un ricordo a termini e particolari della miniatura icasticizzata nel sonetto pseudo-dantesco. A IX 8, 25 «Messer Filippo, presolo per li capelli e stracciatagli la cuffia in capo e gittato il cappuccio per terra e dandogli tuttavia forte, diceva...». E a IX 8, 29, dopo la solenne bastonatura, così se ne descrive il malinconico e dolente uscir di scena: «ma poi che un poco si fu rimesso in assetto, tristo e dolente se ne tornò a casa...», dove rispunta, senza diminutivo, l’assetto già arieggiato nell’«assettatuzzo» riferito a Cepparello.

²⁴ Si vedano MAZZONI, *La personuzza*, p. 144; CONTINI, commento al v. 4 del sonetto; E. PASQUINI, *Appunti sulle “rime dubbie” di Dante*, in “Lecture Classensi”, XXVI (1997) [*Esercizi di lettura sopra il Dante minore*, ciclo curato da E. Pasquini], pp. 37-54: 47-48; INGLESE, *Un sonetto*, p. 196 (cfr. la n. 20 per la citazione del passo).

²⁵ Cito da G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, in *Tutte le opere*, IV, 1976.

Dunque Boccaccio ha dimestichezza con il testo pseudo-dantesco e ci si cimenta, gioca a citarlo e a rifarlo, disseminandone le spore comico-parodistiche. Tuttavia la sua candidatura alla paternità del sonetto (appena fatta balenare, per negarla, da Inglese)²⁶ deve fare i conti con alcune controindicazioni di qualche peso. La prima e sostanziale è di natura cronologica. Se il sonetto fosse, così come i testi di Sennuccio a cui risponde (a prestar fede all'indicazione interna della «sene etate» passata da cinque anni), databile agli anni Venti, il Boccaccio sarebbe giocoforza escluso. Se si volesse prestar fede alla datazione più tarda (anni Trenta-primi Quaranta), dovremmo comunque ammettere che un Boccaccio ancora giovane si inducesse a scherzare con l'assai più anziano e rispettabile Sennuccio, noto amico del grande Petrarca a lui ancora sconosciuto personalmente, con toni e modi apertamente burleschi, ancorché bonari. Si può inoltre avanzare un altro motivo in contrario, di natura questa volta tecnica ed espressiva. Se il Boccaccio prosatore d'arte si ricorderà delle invenzioni del sonetto, riutilizzandone a suo modo la potenzialità umoristica, il Boccaccio rimatore non ha invece nulla nel suo *corpus* poetico di avvicicabile al tipo. I suoi sonetti, scolastici ed aggraziati, non giungono mai a punte sperimentali in direzione comica; analogamente in nessuno degli esemplari boccacciani – nelle poesie certe come nel *mare magnum* delle “dubbie” o assai “dubbie” – si ricorre al meccanismo, qui utilizzato ad oltranza per il conguaglio dei due rimanti, delle rime continue. Ed è – quello dello sfruttamento della forma-sonetto a rime continue – argomento che andrà tra poco ripreso, stavolta in positivo.

Ora, chi, oltre al Boccaccio, poteva aver visto e maneggiato i testi citati da Sennuccio; averlo conosciuto in modo non superficiale, ma quasi cameratesco; aver avuto la consonanza culturale e la malizia espressiva per un piccolo ma non banale esperimento come il sonetto sulla «poca personuzza», così da volgere la sorridente *deminutio* della canzone *Amor, tu·ssai* in garbato e virtuosistico quadretto? È chiaro che un simile identikit restringe di molto il campo dei possibili candidati, almeno stando ai nomi noti agli studi. Così che alla mente si affaccia, come ho già accen-

²⁶ INGLESE, *Un sonetto*, p. 196: «Da questo verso [v. 4] si prova (cfr. Contini) che il sonetto era noto a Boccaccio, – essendo infatti “piccolo di persona [...] e molto assettuzzo” il Ciappelletto decameroniano (né si dimenticheranno le sue “insalatuzze” e “pensieruzzi”). Tanto ci riporta all'ambiente di cui si è detto (anche se non basta a innescare una nuova ipotesi attributiva)».

nato in sede introduttiva alla mia edizione delle *Rime* di Sennuccio, l'ugualmente «cano» e tenace fedele d'Amore Cino da Pistoia: coetaneo di Sennuccio e probabilmente già suo sodale nel sostegno all'imperatore Arrigo VII;²⁷ poeta certamente a conoscenza delle più intime pieghe dello scambio con Dante, in quanto deuteragonista dello stesso, e certamente aduso alla convenzione del servizio d'Amore fino alla prosopopea del dispotico dio.

Ma una simile attribuzione sarebbe compatibile, e semmai in che grado, con i caratteri delle rime certe di Cino? Ebbene, sappiamo che egli si indusse a episodiche incursioni nel dominio burlesco o "borgnese" (sul genere voglio dire del dantesco *Guido, i' vorrei* e della corona dei sonetti sui mesi di Folgóre), di solito sulla scorta di ben precisi testi di riferimento, da calcare a riporto. È il caso di *Tutto ciò ch'altrui agrada a me disgrada* [CIX], *plazer* di cose distruttive molto probabilmente rifatto sul grottesco dell'Angiolieri *S'i' fosse foco*; ancora è il caso di *Deb! com' sarebbe dolce compagnia* [LIV], fantasticheria di pace e amistà con la donna amata ricalcata sul dantesco *Guido, i' vorrei*. È insomma attestata la tendenza di Cino, per escursioni in terreni a lui meno usuali stilisticamente (e quanto a esperimenti comici si potranno ricordare anche il virtuosistico sonetto in bisticcio *Una ricca rocca e forte manto* [XVI] e l'altro, *Voi che per simiglianza amate' cani* [CXXII], gustosa letterina di amichevole deprecazione), a basarsi su un modello costruttivo preesistente, da declinare e variare. Esattamente quanto avviene qui con la documentata trafila della rima espressionistica e parodica in *-uzza, -uzzo*. Inoltre, se si bada alla testura rimica del sonetto, si nota che esso – con forte riduzione comica verso una desinenza pressoché indistinta – si fonda su un meccanismo, quello delle rime continue tra quartine e terzine, tra "fronte" e "sirma" del sonetto (di cui poco fa si additava l'assenza nel Boccaccio rimatore), frequente in Cino e anzi caratteristico della sua produzione sonettistica, come ricordano Biadene²⁸ e Roncaglia, il quale ultimo richiama il dato in una acutissima *expertise* tecnica sul poeta.²⁹ In effetti,

²⁷ Si veda ancora BILLANOVICH, *Petrarca letterato*, p. 82, con i relativi rinvii bibliografici: «e Sennuccio, Cino e il marchese Moroello s'incontrarono presso Arrigo VII, il rinnovatore auspicato da loro e da Dante».

²⁸ LEANDRO BIADENE, *Morfologia del sonetto nei sec. XIII e XIV*, in "Studj di filologia romanza", IV (1889), pp. 1-234: sul sonetto continuo vertono le pp. 78-82.

²⁹ AURELIO RONCAGLIA, *Cino tra Dante e Petrarca*, in AA.VV., *Colloquio Cino da*

tra le rime sicure di Cino, secondo il corpus riunito da Marti nella sua antologia dello Stil novo (anche per l'aspetto dell'*usus* metrico si fa rimpiangere una moderna e affidabile edizione critica del poeta, vista l'ampia zona di incerta paternità, soprattutto tra lui e Dante), si trovano ben cinque sonetti perfettamente continui, cioè con entrambe le rime delle quartine ripetute nelle terzine (sono *Una ricca rocca e forte manto* [XVI]; *Omo smarruto che pensoso vai* [XL]; *Zaffiro che del vostro viso raggia* [LIII]; *Messer, lo mal che ne la mente siede* [CXXXII; risposta a Onesto da Bologna, cui si deve la proposta dello schema continuo]; *O voi che siete voce nel deserto* [CLII]). A questi esemplari, in numero di per sé cospicuo vista la rarità del tipo metrico, si aggiungono altri tre sonetti che potremmo definire parzialmente continui, cioè con una sola delle rime delle quartine che passa nelle terzine, in cui poi si sviluppano una o due rime nuove (sono *Senza tormento di sospir' non vissi* [L]; *Una donna mi passa per la mente* [LX] e *Fa' de la mente tua specchio sovente* [CLIV]).³⁰ Riflettendo sul frequente impiego ciniano di questa risorsa metrico-retorica, assente invece sia in Guinizzelli sia in Cavalcanti sia in Dante, Roncaglia ne fa discendere, citando anche il parere della Picchio Simonelli,³¹ una coloritura arcaiz-

Pistoia, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1976, pp. 7-31: 20. Per rendersi conto della esiguità numerica del tipo "puro" nella poesia di ambito stilnovistico (praticamente si dà solo in Cino, con l'aggiunta del corrispondente Onesto) basta consultare ADRIANA SOLIMENA, *Repertorio metrico dello Stil novo*, Roma, Società Filologica Romana, 1980, pp. 28-34.

³⁰ Quanto alla disposizione delle rime continue, *Sennuccio, la tua poca personuzza* ha nelle quartine, come visto, lo schema a rime incrociate (ABBA, ABBA) proprio di tutti gli esemplari ciniani; nelle terzine ha invece uno schema (ABA, ABA) inusitato nei cinque esemplari (XVI: BAB, ABA; XL e CXXXII: ABA, BAB; LIII e CLII: ABB, BAA). Il dato non costituisce un serio argomento ostativo, dato che le sole due rime disponibili possono disporsi nelle terzine in modi molto vari, come si vede negli stessi esempi certamente ciniani. Quanto ai tre sonetti solo parzialmente continui, lo schema delle terzine (sempre a rime incrociate sono le quartine) è il seguente: ACC, ACC (L e LX); ACD, ADC (CLIV).

³¹ MARIA PICCHIO SIMONELLI, *Strutture foniche nei "Rerum vulgarium fragmenta"*, in *Francis Petrarch, Six Centuries Later. A Symposium*, ed. by Aldo Scaglione, Chapel Hill - Chicago, Department of Romance Languages (University of North Carolina) - The Newberry Library, 1975, pp. 66-104: 71-72. Ad essere citata da Roncaglia è in particolare la seguente asseverazione della studiosa: «Quest'ultima tecnica strutturale [la ripresa rimica da quartine a terzine] farebbe ritenere che Cino, più di Guinizzelli, di Cavalcanti e di Dante, era attento alla tradizione "antica" rappresentata dal Notaro e dal grande Guittone» (p. 72).

zante al pistoiese o quanto meno una sua funzione culturale di cerniera tra la generazione siculo-toscana e quella propriamente stilnovistica.³² Insomma, la messa in atto del *tour de force* delle rime continue nel sonetto se non è proprio una firma esplicita di Cino è qualcosa che vi si avvicina, tanto più in un testo già sospettato, per ragioni di congruenza storica e culturale, di avere a che fare con lui. Volendo d'altra parte provare a sottoporre il sonetto a un esame stilistico comparativo con le rime certe di Cino, si verifica almeno qualche generale consonanza di formule: tuttavia non è da escludere che ciò si debba soltanto a una disponibilità comune di termini e moduli del linguaggio coevo. In ogni modo, e senza alcuna pretesa di positiva dimostrazione, si possono individuare alcune generiche corrispondenze:

<i>Sennuccio, la tua poca</i> 9	io mi pensava di darti copiuza
<i>Ser Mula, tu ti credi</i> 7	che venga tosto sì che n'aggiam copia
<i>Sennuccio, la tua poca</i> 10	di quella donna che miri fisuzzo
<i>Poi che saziar</i> 3 <i>Dante, i' non so</i> 13	mireròl tanto fiso [il <i>bel viso</i> di <i>madonna</i>] merzé, per quella donna che tu miri
<i>Sennuccio, la tua poca</i> 14	così so far di me mala scusuzza [parla Amore]
<i>I' no spero che mai</i> 54	ch'Amore fa ragion ciò che gli è a grato

Riguardo alla tradizione manoscritta, oltre alle osservazioni formulate da Pernicone c'è da ricordare che nel testimone unico (f. 373r) il sonetto pseudo-dantesco precede una coppia di testi di scambio tra Cino e Dante, vale a dire il sonetto di Cino al marchese Moroello *Cercando di trovar minera in oro* (f. 373r-v) e la risposta dell'Alighieri in persona del Malaspina *Degno fa voi trovare ogni tesoro* (f. 373v).³³ Ci si trova dunque nel Chigiano in una zona di pertinenza doppia, tra Dante e Cino, situa-

³² RONCAGLIA, *Cino tra Dante*, p. 20.

³³ Basti qui rimandare alla descrizione e alla tavola parziale che del Chigiano fornisce, come testimone di rime dantesche, l'ed. critica delle *Rime* a cura di D. De Robertis, I. *I documenti*, II, pp. 742-45: 745.

zione che nei codici miscellanei di rime antiche favorisce lo scambio di attribuzione tra l'uno e l'altro.³⁴

Circa la cronologia, poi, non ci sono ragioni seriamente negative da opporre alla candidatura ciniana. Anche ammettendo che il sonetto richiami, come vuole Inglese, quello di Sennuccio *Mirando fiso*, dedicato a Lottiera di Odoaldo della Tosa, non saremmo fuori dalla congruenza con i dati biografici del pistoiese. Certo, considerando che la prima citazione nota di questa bellezza fiorentina (morta nel 1347) è nel sirventese di Pucci per le belle donne del 1335 e considerando che si potrebbe forse risalire per la data (documentariamente sconosciuta) del suo matrimonio con Nerone di Nigi fino all'inizio del decennio, saremmo comunque nell'estremo tratto dell'esistenza di Cino. Ma da colui che Boccaccio stesso – ancora lui – ricorderà nel *Decameron* per la sua dedizione da più che anziano ad Amore ci potremmo attendere, senza troppe forzature, un frutto così scherzosamente tardivo. Anche con una datazione tra 1330 e 1335 (alla quale sembra comunque da preferire quella a ridosso del ditico di testi sennucciani *Punsemi il fianco* e *Amor, tu-sai*: 1320-25) Cino sarebbe insomma plausibilmente sospettabile di essere autore del testo.

In effetti, ammettendo per ipotesi questa attribuzione, il quadro complessivo in cui il testo va a collocarsi diviene credibile e sapido. Cino, pari-

³⁴ Ciò riflette anche un dato stilistico. Si ricordi quanto affermava RONCAGLIA, *Cino tra Dante*, p. 13: «Un certo margine d'incertezza e d'intercambiabilità tra Dante e Cino appare ineliminabile, perché inerente alla stessa sodalità tra i due poeti, che comportò reciproci scambi d'esperienze e d'influenze». E si veda CONTINI, nel cappello (p. 137) al primo dei sonetti di scambio, quello di Cino *Novellamente Amor mi giura e dice*. «E si ha anche una corrispondenza poetica fra i due lirici, relativamente abbondante: poiché Cino accentuava, per lo più in modi raziocinanti, i temi "paurosi" del Cavalcanti e insieme quelli analitici, è un corrispondente ideale per il Dante del momento stilnovistico. (C'è, d'altra parte, il rischio che siano facilitati gli scambi d'attribuzioni)». Si può citare anche GORNI, *Esercizi letterari*, p. 99: «Anche di questa mescolanza di nomi è fatto il loro [di Dante e Cino] rapporto. L'indistinguibilità delle voci è da prendere in conto nella definizione della loro individualità poetica». Quanto a tentativi di distinguere per via stilistica il patrimonio dell'uno da quello dell'altro rimatore in zone "di confine" si ricordino almeno tra molti altri studi GUIDO CAPOVILLA, *Per un sonetto da restituire a Dante: esercizio di microstilistica differenziale e ipotesi sul quinto dell'"Inferno"*, in AA.VV., *Studi di filologia romanza e italiana offerti a Gianfranco Folena dagli allievi padovani*, Modena, Stem - Mucchi, 1980, pp. 243-60; MICHELE BORDIN, *Sulle rime dubbie di Dante. Per la restituzione a Cino del sonetto X [Bernardo, io veggio ch'una donna viene]* e PAOLO FUSCO, *"Se 'l viso mio a la terra si china": un sonetto attribuibile a Dante*, entrambi in AA.VV., *Tre studi danteschi*, Roma, Jouvence, 1992, rispettivamente pp. 9-32 e 33-59.

menti vecchio e volubile servente d'Amore, già amico di Dante e coinvolto nel dibattito sulla natura della passione amorosa che si consuma tra i sonetti di scambio fra i due e la "montanina", coglie le citazioni di Sennuccio, i suoi rimandi a quei testi e ai loro problemi e, da testimone diretto e attore di quegli antecedenti, gli risponde gustosamente in persona d'Amore: cioè con un espediente retorico e ideologico ben cementato nella sua cultura poetica (e ciò farebbe una volta di più riflettere, per la generale congruenza tra questi testi di scambio allusivi e condensati, alla proposta di De Robertis di considerare il sottile sonetto cavalcantiano a Dante *I' vegno 'l giorno a te 'nfinite volte* come scritto in persona di Amore).³⁵ Lo fa portando fino all'oltranza la nota ironica e sorridente di Sennuccio e per questo si appoggia, rubandogli un rimante e assolutizzandolo, al sonetto cavalcantiano *Guata, Manetto, quella scrignutuzza*. In tal modo Cino replicherebbe, dichiaratamente e clamorosamente, il furto di cui tanti anni prima Guido ebbe ad accusarlo e di cui egli si era difeso non senza acume con il sonetto *Qua' son le cose vostre ch'io vi tolgo* [CXXXI]: replicherebbe il furto sottraendo a Guido un «motto» (qui nel senso ristretto di parola-rima)³⁶ e non certo «leggiadro» (almeno a norma della vecchia scuola stilnovistica e dei termini di quel sottile dibattito),³⁷ come appunto Cino diceva essere i motti cavalcantiani, cioè privi di leggiadria («Certo bel motto volentier ricolgo: / ma funne vostro mai nessun leggiadro?»). Insomma, una sorta di postuma reiterazione del

³⁵ D. DE ROBERTIS, *Amore e Guido ed io (relazioni poetiche e associazioni di testi)*, in "Studi di filologia italiana", XXXVI (1978), pp. 39-65: 63-64.

³⁶ Per verificare la circolarità di queste riprese e dei conseguenti motivi di dibattito negli scambi poetici basti pensare che lo stesso Sennuccio si rivolge al giovane Petrarca, rispondendo a una sua proposta (*Sì come il padre del folle Fetonte*), con un'espressione che tiene presente il precedente ciniano a Cavalcanti, ma volgendolo in affettuosa richiesta di "prestito": cfr. il sonetto *La bella Aurora nel mio orizzonte*, 17-18: «piacciavi farmi di quel motto dono / ch'io v'ho furato in quel ch'io vi ragiono». Si tratterebbe di una di quelle riprese letterarie da tenzone a tenzone, da testo di corrispondenza a testo di corrispondenza, tendenzialmente negate per il genere da GIUNTA, *Versi a un destinatario*, p. 231.

³⁷ Per cui si vedano almeno G. GORNI, *Cino "vil ladro". Parola data e parola rubata*, in *Il nodo della lingua e il verbo d'amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze, Olschki, 1981, pp. 125-39; ARMANDO BALDUINO, *Cavalcanti contro Dante e Cino*, in AA.VV., *Bufera e molli aurette. Polemiche letterarie dallo Stilnovo alla "Voce"*, a cura di Maria Grazia Pensa, con una nota di Silvio Ramat, Milano, Guerini e Associati, 1996, pp. 1-19; C. CALENDI, *Un'accusa di plagio? Ancora sul rapporto Cavalcanti-Cino*, in AA.VV., *Da Guido Guinizelli a Dante: nuove prospettive sulla lirica del Duecento*. Atti del Convegno di studi (Padova - Monselice, 10-12 maggio 2002), a cura di Furio Brugnolo e Gianfelice Peron, Monselice, Il Poligrafo, 2004, pp. 291-303.

reato, non priva di malizia, nei confronti di colui che lo aveva per questo citato a giudizio davanti al tribunale dell'ispirazione.

Ma c'è forse – sempre dando un istante per buona l'ipotesi attributiva e provando a verificarla nelle sue ricadute sull'intelligenza del testo – qualche cosa di più. Se – sono parole di Gorni – nel sonetto ciniano a Cavalcanti appena citato «Nessuna parola [...] è innocente»,³⁸ qualcosa di simile potrebbe verificarsi qui. Dietro la burla affettuosa a Sennuccio, si muoverebbe sullo sfondo, appena allusa ed evocata, una figura ben più significativa: niente meno che Dante o, meglio, il Dante della *Commedia*, sentito ormai da Cino, se è lui, come ben distante se non ostile. Sul punto specifico è ovvio ricordare che la “pratica” dei tre sonetti denigratori della *Commedia* attribuiti a Cino è ancora aperta, tra scettici *in toto*, parziali sottoscrittori della loro veridicità (almeno del più autorevole di essi: *Infra gli altri difetti del libello* [CLXXXVI, dubbia]) e sostenitori dell'autenticità dell'intero trittico.³⁹ Nella sua canzone sull'amore senile Sennuccio adduce scuse a ripetizione (vv. 29-30 «Deh, chi mi scuserà quando palese / sarà...»; vv. 38-39 «Quinci mi scuso ch'i' non ho podere, / s'i' pur volessi, tormiti da dosso») e al v. 70 cita quasi alla lettera *Inf. V* («tu quel che a nullo amato amar perdona»: uno dei primi prelievi diretti dal grande canto): il dio d'amore forse anche per questo si risente, sebbene Sennuccio citi a rovescio le parole di Francesca (nel senso che la riminese evocava quella regola dell'amor cortese nel contempo palesando in sé le sue tragiche conseguenze, mentre Sennuccio come una norma del tutto valida e corretta). Le fonti e gli

³⁸ GORNI, *Cino “vil ladro”*, p. 131.

³⁹ Si veda il resoconto sulla questione attributiva offerto da Marti nella sua antologia dello Stil nuovo e di séguito almeno gli interventi di LUCA CARLO ROSSI, *Una ricomposta tenzone (autentica?) fra Cino da Pistoia e Bosone da Gubbio*, in “Italia medioevale e umanistica”, XXXI (1988), pp. 45-79 e F. BRUGNOLO, *Cino (e Onesto) dentro e fuori la “Commedia”*, in AA.VV., *Omaggio a Gianfranco Folena*, 3 voll., Padova, Programma, 1993, I, pp. 369-86. È tornato a lambire la questione in questo stesso convegno Emilio Pasquini, parlando nel complesso della corrispondenza (e dei rapporti) Dante-Cino: si rimanda dunque anche alla sua relazione *Appunti sul carteggio Dante-Cino*. Sulla distanza ideologica creatasi tra i due poeti dopo il fallimento dell'impresa di Arrigo VII, per le posizioni concilianti assunte dal pensiero giuridico di Cino nei confronti delle rivendicazioni cesaropapiste, si vedano GIROLAMO BISCARO, *Cino da Pistoia e Dante*, in “Studi medievali”, I (1928), pp. 992-99; B. NARDI, *Dante e il “buon Barbarossa”*, in “L'Alighieri”, VII (1966), pp. 3-27; 24-27; DOMENICO MAFFEI, *Il pensiero di Cino da Pistoia sulla Donazione di Costantino, le sue fonti e il dissenso finale da Dante*, in “Lettture classensi”, XVI (1987 [ciclo curato da Aldo Vallone]), pp. 119-27.

appigli del poeta sono “errati” a norma della casistica cortese (il canto infernale ne è una risoluta condanna), promuovono dubbi e reticenze: «e t’ho trovato memoria sciocuzza» dice appunto Amore, determinandosi a opporre un rifiuto al suo già fedele servente: «sì ch’io non ti vo’ più per fedeluzzo». Di sotto allo scherzo, quasi in tralice, Cino (?) giocherebbe a riferirsi a una concezione dell’amore, irrefutabile e cogente, cui non si può opporre scusa, nemmeno quella della vecchiezza (e torna ancora alla mente la citazione di Boccaccio nell’Introduzione a *Decameron* IV, 33-34, già prima richiamata: «rispondo che io mai a me vergogna non reputerò infino nello stremo della mia vita di dover compiacere a quelle cose alle quali Guido Cavalcanti e Dante Alighieri già vecchi e messer Cino da Pistoia vecchissimo onor si tenero, e fu lor caro il piacer loro») o un atteggiamento di vergogna e cautela: concezione, questa, che era della scuola cortese arcaica più che dello Stil novo. Così Cino, se è lui, rifarebbe – tramite l’amico Sennuccio, invece ammiratissimo della *Commedia* tanto da citarla a mo’ di *auctoritas*, sebbene ridotta e banalizzata – le bucce a un Dante per lui ormai irraggiungibile e incomprensibile: collocato, come già Cavalcanti,⁴⁰ su una riva affatto distante, se non opposta, dell’«arte di dire parole per rima».

Daniele Piccini

Università per Stranieri di Perugia

ABSTRACT

A Doubtful Sonnet between Dante and Cino

With metrical, cultural and chronological topics, the author proposes to attribute the pseudo-Dantean sonnet *Sennuccio, la tua poca personuzza*, sent to Sennuccio del Bene (and still included in the section of Dante’s doubtful rhymes) to Cino da Pistoia and discusses the possible consequences of this attribution for the interpretation of the text.

⁴⁰ Come suggerisce un noto e ormai storico saggio di D. DE ROBERTIS, *Cino e Cavalcanti o le due rive della poesia*, in “Studi medievali”, XVIII (1952), pp. 55-107.

APPUNTI SULLE RIME DUBBIE (E SPURIE) DI DANTE

Il titolo del mio intervento recupera, con la sola aggiunta della parentetica, quello di un breve saggio di Emilio Pasquini, pubblicato nelle “Lecture classensi” del 1997;¹ e ne prende le mosse, ponendo a confronto le conclusioni cui l’autore approdava in quelle pagine con quelle consegnate all’edizione critica delle *Rime* di Dante curata da Domenico De Robertis,² uscita a stampa cinque anni più tardi; un confronto legittimato anche dal fatto che nell’edizione critica quel saggio è registrato come il solo contributo recente e complessivo sulle dubbie dantesche.

Per cominciare sarà utile proporre un rapido raffronto fra la sistemazione che l’edizione critica ha dato dell’*appendix* dantesca con quella che era stata definita da Michele Barbi nel 1921³ e che aveva tenuto banco per ottant’anni, accolta nella sostanza anche nell’edizione allestita da

¹ EMILIO PASQUINI, *Appunti sulle “Rime dubbie” di Dante*, in “Lecture classensi”, XXVI (1997 [*Esercizi di lettura sopra il Dante minore*, ciclo curato da E. Pasquini]), pp. 37-54.

² DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di Domenico De Robertis, 3 voll., 5 tt., Firenze, Le Lettere, 2002 (Ed. Naz., II) [DE ROBERTIS 2002]. Si farà riferimento anche a ID., *Rime*, ed. commentata a cura di D. De Robertis, con cd-rom, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2005 [DE ROBERTIS 2005].

³ *Le opere di Dante*, testo critico della Società Dantesca Italiana, a cura di Michele Barbi - Ernesto Giacomo Parodi - Flaminio Pellegrini - Ermenegildo Pistelli - Pio Rajna, Enrico Rostagno e Giuseppe Vandelli, 2 voll., Firenze, Bemporad, 1921, I. *Opere minori*, pp. 123-39 (testi) e 140-42 (note). I testi sono i medesimi, ma le annotazioni sono più ricche in D. ALIGHIERI, *Rime della maturità e dell’esilio*, a cura di M. Barbi e Vincenzo Pernicone, Firenze, Le Monnier, 1969 [BARBI - PERNICONE], pp. 661-723.

Gianfranco Contini;⁴ il quale però – per motivi non noti e che hanno suscitato qualche interrogativo – modificava l'ordine proprio delle dubbie e, nelle annotazioni alle singole rime e nella nota al testo, aggiungeva a quelli proposti da Barbi altri argomenti, e non lievi, a favore o contro l'autenticità.⁵

Nell'edizione Barbi le rime dubbie ammontavano dunque a trenta unità (I-XXX), ventisei dell'Alighieri e quattro di corrispondenti; una di meno, ma solo per l'omissione del sonetto di Giovanni Quirini *Non siegue umanità, ma plu che drago* (IX), responsivo a *Nulla mi parve mai più crudel cosa*, erano diventate nell'edizione Contini, che le disponeva però in questo ordine: XIX-XXV, I-V, X-XVII, VII, VI, VIII, XVIII, XXVI-XXX (v. la prima colonna della tavola in Appendice).

L'edizione De Robertis conta invece diciannove dubbie, ben undici di meno: sono stati ritenuti spuri ed eliminati i sonetti *Deb piangi meco tu dogliosa petra* e *Nulla mi parve mai più crudel cosa* – ed è quindi caduta la replica del Quirini ad ignoto *Non siegue umanità, ma plu che drago* – mentre otto rime sono state promosse fra quelle di attribuzione sicura: *Ai faus ris, pour quoi traï avés*, *Quando il consiglio tra gli uccei si tenne*, *Amore e monna Lagia e Guido ed io*, *Se 'l viso mio a la terra si china*, *Questa donna che andar mi fa pensoso*, *Non v'accorgete voi d'un che ssi more*, *Io sento pianger l'anima nel core*, *De gli occhi di quella gentil mia dama* (v. la seconda colonna della tavola in Appendice).

Poiché non si segnala l'acquisizione di un solo testo del tutto nuovo – che cioè non fosse già stato collocato da Barbi fra le certe o fra le dubbie – né alcuna declassazione dalla prima alla seconda schiera (e ciò significa, e non è cosa da poco, che nulla di ciò che Barbi accolse come autentico è stato respinto o revocato in dubbio) la vera novità dell'edizione derobertisiana riguarda l'espulsione delle due dubbie e soprattutto le otto promozioni dalla seconda alla prima serie. Va peraltro ricordato, con Giuliano Tanturli,⁶ che una distinzione esiste anche all'interno delle rime transitate nella schiera eletta: la formula prudenziale «probabilmente di Dante»

⁴ D. ALIGHIERI, *Rime*, testo critico, introduzione e note a cura di Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1946 (I ed. 1939) [CONTINI], pp. 215-80.

⁵ CONTINI, pp. 280-304.

⁶ GIULIANO TANTURLI, rec. a DE ROBERTIS 2002, in "La Rassegna della Letteratura Italiana", CIX (2005), pp. 146-50: 148.

premessa a quattro dei testi recuperati (*Non v'accorgete voi d'un che ssi more, Io sento pianger l'anima nel core, Se 'l viso mio a la terra si china, Questa donna che andar mi fa pensoso*) distingue questi dai due che accedono al canone senza dichiarazione di sorta (*Amore e monna Lagia e Guido ed io e De gli occhi di quella gentil mia dama*) e anche dagli altri due (*Ai faus ris, pour quoi traï avés e Quando il consiglio tra gli uccei si tennè*) che viceversa si dicono senz'altro «restituiti a Dante»; formula perentoria che comprensibilmente non compare più nell'edizione commentata delle *Rime*.

Anche per le dubbie residue le intestazioni propongono formule differenti: accanto a quelle per cui non si suggeriscono paternità alternative, vi sono quelle per cui l'alternativa è esplicitata, o in forma interrogativa («di Cino da Pistoia?»); ma anche, con non adiafora variante: «o di Cino da Pistoia?» o indefinita («Tenzione tra *un* Dante e Chiaro Davanzati»). Unica differenza sostanziale, tra l'edizione critica e la commentata, la caduta, nella seconda, della rubrica «di Dante da Maiano?» per il sonetto *La gran virtù d'amore e 'l bel piacere*.

Non deve sfuggire la novità – per le rime dantesche, ma in generale per le consimili appendici a raccolte di versi (penso, per esperienza, all'Angiolieri, al Beccari, ecc.) – del ricorso a queste differenti etichette, destinate ad accompagnare i testi anche nelle edizioni non specialistiche e che, pur nel mantenimento della tradizionale bipartizione fra rime sicure e rime dubbie, non rinunciano a introdurre sfumature e a distinguere casi particolari, dimostrando così quanto la rigidità di quella bipartizione sia insoddisfacente. La verità è che, astrattamente parlando, le rime di una edizione critica, piuttosto che distinguersi in due classi di sicure e di dubbie, dovrebbero disporsi in una sola classe gerarchicamente ordinata, in cima alla quale collocare le rime davvero sicure, e poi le altre in decrescente ordine di probabile autenticità, per chiudere con quelle a cui poco manca per retrocedere fra le spurie.

Se una simile soluzione è ovviamente impraticabile (ma si ricordi che il già menzionato mutamento nell'ordine delle dubbie introdotto da Contini rispetto al modello barbiano è stato interpretato da Gorni proprio nel senso di una graduatoria calante «dalla più alla meno dantesca (a suo parere)»⁷ e l'adozione della consueta bipartizione sembra inevita-

⁷ GUGLIELMO GORNI, *Sulla nuova edizione delle "Rime" di Dante*, in "Lettere Italiane", LIV (2002), pp. 571-98: 581.

bile, si dovrà riconoscere l'opportunità del ricorso a etichette che sinteticamente avvertano il lettore della particolarità dei diversi casi. Così è giusto aggregare alle rime di paternità certissima (mi si passi quello che, prima del trionfo del DNA, sarebbe stato un ossimoro), e tuttavia senza confonderle con esse, quelle per cui il margine di incertezza è minimo (nel caso nostro i sonetti «probabilmente» di Dante) e che sarebbe dunque improprio confondere con quelle davvero dubbie. Quanto a queste, è opportuno avvertire da subito della diversa natura del dubbio: ad esempio se si tratti di rime contese fra due autori prossimi per cronologia e affini per poetica (nel nostro caso, Dante e Cino) o se intervengano possibili equivoci onomastici (Dante Alighieri / Dante da Maiano); escludere altre candidature significa infatti ridurre drasticamente l'ambito del dilemma. Da questi casi si potranno distinguere quelli in cui vi sia il sospetto della vera falsificazione, e quelli in cui non si esclude che l'attribuzione più illustre possa essere semplice azzardo di un copista (o di più copisti) dotati di discreto orecchio.

Qualcosa si può aggiungere a proposito della rubrica «restituito a» che nell'edizione critica è apposta alla canzone trilingue e al sonetto-favola. Si tratta di una formula che non ammette repliche, non per caso riservata ai due recuperi più importanti (anche quantitativamente, visto che la canzone è il solo testo lungo recuperato dalle dubbie). È evidente infatti che la fisionomia del Dante lirico risulta arricchita (i dissidenti diranno alterata) da questi due acquisti assai più che dalla promozione – non sempre, si è visto, esente da un residuo di dubbio – di sonetti verosimilmente giovanili, di impronta stilnovistica, di qualità in ogni caso non eccelsa e tali comunque da non modificare più di tanto il quadro già noto (a parte forse il caso di *Amore e monna Lagia e Guido ed io*, la cui attribuzione a Dante già Contini aveva dichiarato sicura e che va dunque ad integrare a pieno titolo il carteggio con Guido e Lippo/Lapo). Non per caso il capitolo intitolato *Problemi d'attribuzione: certezze, accertamenti, dubbi* (che è titolo doverosamente cauto) dedica all'esame di queste due rime uno spazio cospicuo: quattordici pagine (1026-40) di discussione per la canzone trilingue (peraltro già esaminata dallo stesso De Robertis in altra sede,⁸ e rivendicata a Dante già tren-

⁸ D. DE ROBERTIS, *Dati sull'attribuzione a Dante del discordo trilingue "Ai faux ris"*, in AA.VV., *Studi di filologia medievale offerti a d'Arco Silvio Avalle*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1996, pp. 125-45.

t'anni or sono da Brugnolo),⁹ quattro per il sonetto, ma da assommare alle dieci dell'anticipata *Riabilitazione di una cornacchia* nella miscellanea Menichetti.¹⁰

Se confrontiamo queste scelte con le proposte avanzate da Pasquini nell'articolo ricordato all'inizio (da De Robertis definito, e non senza ragione, «molto severo»),¹¹ osserviamo che qui nessuna delle dubbie “barbiane” veniva ritenuta degna di salire nella categoria delle sicure, mentre un più drastico sfolemento del gruppo – ridotte da ventinove a sei (*Amore e monna Lagia e Guido ed io, Donne, i' non so di ch'i' mi prieghi Amore, In abito di saggia messaggera, Nulla mi parve mai più crudel cosa* [con la risposta *Non siegue umanità, ma plu che drago*], *Iacopo, i' fui, ne le neviccate alpi, Sennuccio, la tua poca personuzza*) – si otteneva espellendo come apocriefe ben ventitré rime (v. l'ultima colonna della tavola in Appendice).

I due filologi, è evidente, trovano pochissimi punti di pieno accordo. Entrambi ritengono che il sonetto petroso (*Deh, piangi meco tu, dogliosa petra*) debba essere estromesso, ma il solo altro testo che De Robertis esclude (*Nulla mi parve mai più crudel cosa*) è proprio uno dei pochissimi salvati da Pasquini. Quattro soltanto sono le rime (*In abito di saggia messaggera, Donne, i' non so di ch'i' mi prieghi Amore, Iacopo, i' fui, ne le neviccate alpi e Sennuccio, la tua poca personuzza*) che entrambi collocano nella serie delle dubbie.

Si potrà concedere che il contrasto è, talvolta, meno profondo di quanto non paia: è chiaro infatti che in *Amore e monna Lagia e Guido ed io* entrambi gli studiosi hanno individuato argomenti – non necessariamente gli stessi – a favore dell'autenticità, ma che quegli argomenti hanno indotto De Robertis a un verdetto favorevole, mentre a Pasquini hanno suggerito solo il mantenimento dello statuto di “dubbia”. Insomma, da un lato l'assoluzione, dall'altro la sospensione della pena. E altrettanto si

⁹ FURIO BRUGNOLO, *Note sulla canzone trilingue “Ai faux ris” attribuita a Dante*, in AA.VV., *Retorica e critica letteraria*, a cura di Lea Ritter Santini e Ezio Raimondi, Bologna, il Mulino, 1978, pp. 35-78.

¹⁰ D. DE ROBERTIS, *Riabilitazione di una cornacchia*, in AA.VV., *Carmina semper et citbarae cordi. Études de philologie et de métrique offertes à Aldo Menichetti*, editées par Marie-Claire Gérard-Zai - Paolo Gresti - Sonia Perrin - Philippe Vernay e Massimo Zenari, Genève, Slatkine, 2000, pp. 281-90.

¹¹ DE ROBERTIS 2002, II. *Introduzione*, II, p. 927.

potrà dire per quei sonetti contesi fra i due Danti e soprattutto fra Dante e Cino, che Pasquini elimina – ma dopo aver ammesso che quello che vede in lizza i due stilnovisti è «il territorio [...] più insidioso ed ambiguo» –¹² e De Robertis accoglie fra le dubbie, ma onestamente concedendo, con le rubriche di cui si è detto, che per queste rime il dilemma rimane insoluto. Disaccordo totale si registra invece, oltre che per il sonetto al Quirini, rigettato da De Robertis e salvato da Pasquini, per quelle rime (*Se 'l viso mio a la terra si china, Questa donna che andar mi fa pensoso, Non v'accorgete voi d'un che ssi more, Io sento pianger l'anima nel core, De gli occhi di quella gentil mia dama, Ai faux ris, pour quoi traï avés, Quando il consiglio tra gli ucei si tenne*) che, scartate da Pasquini, sono invece da De Robertis accolte senz'altro fra le autentiche.

Un dissenso così marcato discende certo dai diversi criteri seguiti dai due dantisti. Credo si possa affermare che mentre De Robertis, in ossequio a quanto dichiarato nei lavori preparatori all'edizione (giustamente richiamati nella recensione di Carla Molinari),¹³ si sforza di attenersi prioritariamente alle risultanze offerte dall'esame della tradizione, Pasquini tende piuttosto a privilegiare il criterio della dignità, rifiutandosi di accogliere testi che gli sono parsi – ed erano già parsi spesso a Barbi e/o a Contini – troppo modesti per qualità, ovvero così anomali per quanto attiene alla lingua, allo stile, alla metrica da non poter essere ascritti, e sia pure con formula dubitativa, al nostro massimo poeta. Ma sul criterio adottato da De Robertis ci si deve intendere. Tener conto dei dati della tradizione, mettendo, se si vuol dire così, le ragioni della filologia prima di quelle della critica, non significa per l'editore pretendere di risolvere le questioni attributive applicando rigidi criteri di contabilità stemmatica, difficilmente applicabili nel caso di Dante, in cui la fama dell'autore alimenta il dilagare della poligenesi, bensì dare maggior credito a quei testimoni, di solito più antichi, che si dimostrino meglio informati ed esenti da errori positivamente accertati.

Si prenda il sonetto *Voi che sguardando il cor feriste in tanto* (da Barbi, non da De Robertis emendato in *Poi...*) che era ed è rimasto fra le dubbie, sebbene all'unica testimonianza finora nota, quella dell'Ambrosiano O 63 sup., si sia aggiunta quella – ugualmente favorevole a Dante – di

¹² PASQUINI, *Appunti*, p. 44.

¹³ CARLA MOLINARI, *L'Edizione Nazionale delle "Rime" di Dante a cura di Domenico De Robertis*, in "Studi danteschi", LXVIII (2003), pp. 235-50: 238.

un secondo codice, il triestino I 5 scritto da Felice Feliciano: elemento nuovo, ma che non è stato ritenuto decisivo per la promozione alla categoria superiore.¹⁴ Evidentemente l'ipotesi della poligenesi (di una comune ascendenza dei codici non c'è prova) è sembrata la più economica per la scarsa affidabilità dell'Ambrosiano – che arriva ad attribuire a Dante perfino un paio di sonetti per Becchina, forse le uniche autentiche “estravaganti” angiolieresche – e quella più scarsa ancora del Triestino, nel quale quel geniale pasticciatore del Feliciano raccoglie sotto il nome dell'Alighieri un paio di rime autentiche e diversi sonetti morali, di autore per lo più ignoto. Alla stessa conclusione si arriva anche per il sonetto *Molti volendo dir che fosse amore*, che resta fra le dubbie anche se i testimoni a favore di Dante sono addirittura «una venticinquina» (su una «quarantina» in totale) e non si registra alcuna «controproposta».¹⁵ In mancanza di testimonianze davvero autorevoli, De Robertis non si lascia dunque convincere neppure da Contini che, dopo aver in un prima istanza ammesso che i manoscritti erano «tardi e poco autorevoli» e aver accolto la tesi dello Zingarelli che il sonetto fosse stato attribuito a Dante «per la sua celebrità in materia teorica di “amore”»,¹⁶ tornato sull'argomento¹⁷ si era dimostrato molto più possibilista ed aveva anche additato in *Dimmi o fonte donde nasce Amore* la probabile proposta (che come tale figura nell'edizione critica). Pasquini rigetta la connessione suggerita da Contini e pur ammettendo che «la penna dell'Anonimo scorre abbastanza robusta» esclude «senza rimpianti» il sonetto.¹⁸ Io, se fosse stato proprio escluso, qualche rimpianto l'avrei avuto.

Viceversa, è soprattutto per l'autorevolezza dell'Escorialense – cui si affianca la sola Giuntina, essendo il codice Mezzabarba (Venezia, Bibl. Naz. Marciana, It. IX. 191), per questa parte *descriptus* di quello – che è accolto fra le rime sicure senza incertezze – e quindi senza neppure la formula prudenziale «probabilmente di Dante» – il sonetto *De gli occhi di*

¹⁴ DE ROBERTIS 2002, II, II, pp. 956-57.

¹⁵ *Ivi*, pp. 1041-44.

¹⁶ CONTINI, pp. 276-77.

¹⁷ G. CONTINI, *Postilla dantesca* (1956), in *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 224-33.

¹⁸ PASQUINI, *Appunti*, pp. 40-41. Sull'argomento cfr. VINICIO PACCA, *Qualche dubbio su “Per util per diletto o per onore”*, in AA.VV., *Estravaganti, disperse, apocrifi petrarcheschi* (Gargnano del Garda, 25-27 settembre 2006), a cura di Claudia Berra e Paola Vecchi Galli, Milano, Cisalpino, 2007, pp. 61-77.

quella gentil mia dama, che fu detto «goffo» da Contini (che pure non negava l'esser «per sé pregevole» del codice)¹⁹ e che trova concordi nel disprezzo Gorni,²⁰ Leonardi²¹ e Pasquini.²²

Non so se gli argomenti portati da De Robertis nelle 144 pagine dedicate all'esame delle rime dubbie abbiano convinto Pasquini a spostarsi – e di quanto – su posizioni di minore intransigenza; so però che qualche dubbio il verdetto dell'editore critico ha lasciato anche in un altro esertissimo del settore come Guglielmo Gorni, che si chiede ad esempio perché i sonetti a Iacopo e Sennuccio siano stati trattati peggio del sonetto-favoletta e della canzone trilingue,²³ e non si rassegna ad ammettere, lo abbiamo appena visto, che Dante abbia scritto un sonetto per la sua *dama*. Quello che mi interessa rilevare è come un risultato non dirò di pacifico accordo, ma di passabile compromesso appaia ancora lontano proprio su una questione filologica di primario rilievo. Nessuno vuole negare che l'ordinamento delle rime autentiche è problema importantissimo (e tanto, in effetti, se ne è discusso), e che – dopo che si sia generalmente ammessa, con l'editore stesso, l'ottima tenuta del testo barbiano – trattandosi di Dante, anche il più piccolo ritocco alla lezione vulgata costituisce acquisizione sostanziosa, ma si dovrà pure ammettere che per tutti – e anche per il lettore non specialista – è non meno importante sapere quali sono i testi la cui paternità dantesca si può ragionevolmente dire sicura, e quanti e quali siano quelli da collocare nell'appendice delle dubbie o da scartare senz'altro. Una nuova acquisizione può, in certi casi, cambiare le carte in tavola: se come De Robertis è pronto a giurare, la canzone trilingue non è più da guardarsi con sospetto, è chiaro che il mosaico dello sperimentalismo virtuosistico dantesco si arricchisce di una tessera fondamentale. Certo, è probabile che le questioni attributive che restano insolute dopo il capitolo derobertisiano siano destinate a rimanere tali. Tuttavia non sarà male che i filologi danteschi di oggi e di domani tornino su queste rime; anche una sola questione inoppugnabilmente risolta, nell'uno o nell'altro senso, costituirà un autentico acquisto. Chi cerca un precedente confortante rilegga le

¹⁹ CONTINI, p. 270.

²⁰ GORNI, *Sulla nuova edizione*, p. 596.

²¹ LINO LEONARDI, *Nota sull'edizione critica delle "Rime" di Dante a cura di Domenico De Robertis*, in "Medioevo romanzo", XXVIII (2004), pp. 63-113: 88.

²² PASQUINI, *Appunti*, p. 43.

²³ GORNI, *Sulla nuova edizione*, p. 596.

pagine di Guido Capovilla su *Io sento pianger l'anima nel core*,²⁴ accogliendo le conclusioni di quella «analisi capillare» De Robertis ha potuto rilasciare al sonetto (non a caso definito da Contini «il più bello dei sonetti “pau-rosi” incerti» fra Dante e Cino)²⁵ una sia pur prudente («probabilmente di Dante») certificazione di autenticità.

Qualche parola è doveroso spendere per un testo sul cui destino De Robertis e Pasquini concordano. È il sonetto *Deh, piangi meco tu, dogliosa petra*, l'unico per cui l'espunzione dal catalogo delle dubbie produce un'effettiva e, al momento, definitiva uscita di scena, il solo altro escluso, il sonetto al Quirini, avendo invece trovato, e sia pur come di ignoto, ottimo ricetto nella bella edizione di Elena Maria Duso.²⁶ Ecco nel-l'edizione Contini (p. 238):

Deh, piangi meco tu, dogliosa petra,
perché s'è Petra en così crudel porta
entrata che d'angoscia el cor me 'npetra;
deh, piangi meco, tu che la tien' morta:
ch'eri già bianca, e or se' nera e tetra,
de lo colore suo tutta distorta;
e quanto più ti priego, più s'arretra
Petra d'aprirme, ch'io la veggia scorta.

Aprimi, petra, si ch'io Petra veggia
come nel mezzo di te, crudel, giace,
ché 'l cor mi dice ch' ancor viva seggia.
Che se la vista mia non è fallace,
il sudore e l'angoscia già ti scheggia...
Petra è di fuor che dentro petra face.

Sarà forse perché la sorte di unico reietto lo ha reso compassionevole, fatto sta che il sonetto ha trovato difensori agguerriti che, pur ricono-

²⁴ GUIDO CAPOVILLA, *Un sonetto da restituire a Dante: esercizio di microstilistica differenziale e ipotesi sul quinto dell'“Inferno”*, in “Cultura neolatina”, XL (1980 [Studi di filologia romanza e italiana offerti a Gianfranco Folena dagli allievi padovani]), pp. 243-60, ora in ID., *Dante e i “pre-danteschi”*. *Alcuni sondaggi*, Padova, Unipress, 2009, pp. 171-97.

²⁵ CONTINI, p. 247.

²⁶ GIOVANNI QUIRINI, *Rime*, ed. critica con commento a cura di Elena Maria Duso, Roma-Padova, Antenore, 2002, pp. 140-42 (*Nulla me aparve mai più crudel cosa*).

scendo ineccepibili gli argomenti contrari all'autenticità, mal si rassegnano alla scomparsa di un oggetto degno di attenzione. Sottoscritte le considerazioni di Contini sul metro – umile e quindi incompatibile con l'esperienza delle petrose «aristocraticissima, riservata agli schemi più eletti dello stile tragico»²⁷ e riconosciuta la inattendibilità dell'unico testimone, il Riccardiano 1103, Gorni insiste però sui pregi del testo, per stile e lessico accostabile al Dante tanto giovane che maturo, e conclude che «il poeta di *Deb, piangi meco* è un artista di qualità».²⁸ A conclusioni analoghe arriva Lino Leonardi che giudica il sonetto «forse non del tutto meritevole dell'oblio cui l'esclusione dalle dubbie ora lo condanna» e osserva come l'ignoto autore deve essere un «imitatore precoce», come dimostra la familiarità con lo stile di un maestro come Guittone.²⁹

È possibile, depennato il nome di Dante, proporre un altro che salvi il sonetto dalla condanna all'oblio? Un indiziato forse c'è. Il codice Riccardiano, databile al primo Quattrocento e localizzabile in area settentrionale, contiene una ricca raccolta di poesia tutta risalente, almeno a giudicare dai testi attribuiti e attribuibili (molti sono gli adespoti, e parecchi gli *unica*), ai secoli XIII e XIV. Si apre con 366 sonetti del Petrarca o a lui attribuiti, ai quali segue una cospicua e disordinata antologia di "minori": molte, ma non tutte esenti da dubbi, le rime attribuite ad Antonio da Ferrara e a suoi corrispondenti. Dante vi figura con diversi pezzi – tutti sonetti (ma il solo criterio che guida la scelta del compilatore sembra essere proprio il rifiuto di forme metriche lunghe) comprese tre tenzoni con Cino.³⁰ Da sempre considerato infido e inattendibile, per la lezione e più ancora per le attribuzioni, il codice è a mio avviso – e lo ho sostenuto in un mio articolo di recente pubblicazione³¹ caratterizzato dalla presenza di falsi, sicuri e probabili. Si deve a Enrico Fenzi

²⁷ CONTINI, p. 237.

²⁸ GORNI, *Sulla nuova edizione*, p. 582.

²⁹ LEONARDI, *Nota sull'edizione critica*, p. 86.

³⁰ Descrizione e tavola completa in *I Manoscritti della R. Biblioteca Riccardiana di Firenze*, I. *Manoscritti Italiani*, a cura di Salomone Morpurgo, Roma, 1900, pp. 112-21. Altre descrizioni: *Mostra dei codici romanzi delle Biblioteche fiorentine*, Firenze, Sansoni, 1957, pp. 185-87; DE ROBERTIS 2002, I. *I documenti*, 1, pp. 365-69; DANIELE PICCINI, *Un amico del Petrarca: Sennuccio del Bene e le sue rime*, Roma-Padova, Antenore, 2004, pp. XCIV-XCV (con ampia bibliografia).

³¹ BRUNO BENTIVOGLI, *Sospetti di falsificazione per un sonetto attribuito a Cecco Angiolieri*, in "Studi e problemi di critica testuale", LXXVII (2008), pp. 9-37.

la dimostrazione che la tenzone fra Petrarca e Tommaso Caloiro – di cui il codice non è peraltro l'unico testimone – è frutto di un'abile falsificazione che potrebbe – gli elementi per sostenerlo sono consistenti – attribuirsi al Boccaccio.³² È evidente che questo accertamento di errore, nel caso di una tenzone (pseudo)petrarchesca, rafforza il dubbio, già espresso da autorevoli esperti, che siano falsi anche alcuni sonetti di proposta o replica a sonetti petrarcheschi, che il Riccardiano è l'unico a tramandare. Nel mio saggio appena ricordato credo di aver dimostrato che il sonetto, solo del Riccardiano, *No si disperin quelli de lo 'nferno*, adespoto ma “firmato” da Cecco Angiolieri deve essere tolto al senese, e dunque non è, come si è finora pensato, la fonte della novella IX 2 del *Decameron*; a quella viceversa si è ispirato l'autore, che si è tolto così il gusto di poter trionfalmente annunciare la morte di Angioliero, da Cecco nei sonetti autentici solo tanto agognata. Argomenti positivi per attribuire anche questo falso al Boccaccio non ci sono, ma il legame fra il sonetto e la novella non può non autorizzare qualche sospetto. Si aggiunga che il codice Riccardiano non fa mai il nome del Boccaccio, ma è uno dei testimoni più ricchi delle sue rime, almeno ventidue, disseminate all'interno della sezione petrarchesca.³³ Che il falsario così della tenzone Petrarca-Caloiro, come dei sonetti in morte di Angioliero e della donna-pietra siano la stessa persona non lo posso affermare, né tanto meno posso affermare che quel falsario sia il Boccaccio, e tuttavia spero mi si conceda che, fino a prova contraria, il primo e unico indiziato a identificarsi con quell'«artista di qualità» (per di più incline ad un «voyeurismo funebre»³⁴ effettivamente estraneo a Dante) sia proprio lui.

E a carico del Boccaccio potrebbe esserci altro. In un saggio del 2005 Beatrice Barbiellini Amidei ha sostenuto che il codice Riccardiano 2317 è attribuibile alla mano del Boccaccio, il quale potrebbe anche essere autore dei testi – non necessariamente di tutti – che vi si contengono.³⁵

³² ENRICO FENZI, *Sulla presunta corrispondenza tra Tommaso Caloiro e Francesco Petrarca*, in AA.VV., *Estravaganti, disperse, apocrifi petrarcheschi*, pp. 37-60.

³³ D. DE ROBERTIS, *A norma di stemma (per il testo delle rime del Boccaccio)*, in “Studi di filologia italiana”, XLII (1984), pp. 109-49.

³⁴ GORNI, *Sulla nuova edizione*, p. 581.

³⁵ BEATRICE BARBIELLINI AMIDEI, *Un nuovo codice attribuibile a Boccaccio? Un manoscritto d'“autore”*, in “Medioevo Romanzo”, XXIX (2005), pp. 279-31.

Nel manoscritto, come nel gemello quattrocentesco Nazionale Palatino 613, è contenuta la versione dilatata e corredata di commento in prosa – sul modello della *Vita nova* – della ballata *Donne, i' non so di ch'i' mi prieghi Amore*, che nella versione breve, e certamente antica, è stata ammessa da De Robertis fra le dubbie (e tale rimane anche per Pasquini).³⁶ Ora è chiaro che, se il codice fosse di mano del Boccaccio, a lui si potrebbe attribuire anche la versione allungata e commentata della ballata. La stessa Barbiellini Amidei ha presentato al VI Convegno triennale della Società Italiana di Filologia romanza dedicato a *La lirica romanza del Medioevo* una relazione intitolata *Da Dante a Boccaccio. A proposito delle ballate del "Decameron" e della ballata con ragione in prosa del ms. Ricc. 2317*, non ancora a stampa ma che potrebbe appunto affrontare l'argomento e sostenere la paternità boccacciana del testo. Ma qui, in attesa della pubblicazione, io mi devo fermare, dopo aver registrato che ogni futura discussione dovrà peraltro tener conto del recente intervento in cui Marco Corsi respinge l'attribuzione del codice alla mano di Boccaccio.³⁷

Delle spurie, cioè di «altre poesie che hanno ancora luogo nelle più comuni edizioni di Dante, o che hanno trovato autorevoli sostenitori fra i critici recenti, e che si possono escludere con maggiore sicurezza» Barbi

³⁶ DE ROBERTIS 2002, III. *Testi*, pp. 501-508, in appendice alla versione breve pubblica quella estesa e commentata, ricostruita criticamente sulla scorta dei due codici. La convergenza su non poche lezioni erronee – in massima parte già sanate da Barbi – emerge dall'apparato, che sancisce anche la maggior correttezza complessiva del più antico Riccardiano. Tuttavia le poche lezioni più attendibili del Palatino impediscono di declassarlo senz'altro al rango di *descriptus*, come vorrebbe la Barbiellini Amidei (p. 280). Della paternità tanto della versione breve quanto di quella vestita dichiaratamente non si occupa il saggio di GIUSEPPE MARRANI, *Amoroso galateo dantesco: la ballata "Donne, io non so" e la fortuna trecentesca della "Vita nova"*, pubblicato in questo volume di Atti. Grazie alla cortese disponibilità dell'autore ho avuto la possibilità di leggere anticipatamente il contributo, che non mi fu possibile ascoltare quando fu pronunciato al Convegno.

³⁷ MARCO CURSI, *Boccaccio: autografie vere o presunte. Novità su tradizione e trasmissione delle opere*, in "Studj romanzi", n.s., III (2007), pp. 135-63: 153 ss. [Al momento di licenziare le bozze posso registrare l'avvenuta pubblicazione del citato saggio di B. BARBIELLINI AMIDEI, *Da Dante a Boccaccio: a proposito delle ballate del "Decameron" e della ballata con ragione in prosa del ms. Ricc. 2317*, in AA.VV., *La lirica romanza del Medioevo: storia, tradizione, interpretazioni*. Atti del VI convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza, a cura di Furio Brugnolo e Francesca Gambino, Padova, Unipress, 2009, pp. 891-917].

diede un elenco, che comprende 33 testi.³⁸ Per undici di questi è indicato il vero o presunto autore (Giovanni Quirini per cinque, Cino da Pistoia per quattro, per una ciascuno Guido Cavalcanti e Ser Iacopo Cecchi), gli altri sono lasciati anonimi, ma in nove casi si rinvia a studi dello stesso Barbi o di Debenedetti. Si tratta di una lista di spurie per dir così “plausibili”, che non registra cioè le poesie per le quali la paternità dantesca, pur affermata da più o meno numerosi testimoni, risulta ad un occhio appena addestrato assolutamente insostenibile (penso al famigerato *Credo*, o ai sonetti morali come *Alessandro lasciò la signoria*, *Se la fortuna t’ha fatto signore* ecc.). De Robertis ha riesaminato tutte le spurie dell’elenco barbiano, ed ha confermato il verdetto del predecessore. In effetti in nessun caso si sono verificate le condizioni per il ripescaggio, sia pure nella serie delle dubbie: e anche là dove la situazione poteva apparire meno compromessa le testimonianze a favore di Dante sono alla fine risultate perdenti.

Esaminiamo, ad esempio, il caso di un sonetto conteso fra Dante e Cino:³⁹

Io maladico il dì ch’io vidi imprima
 la luce de’ vostri occhi traditori,
 e ’l punto che veniste in su la cima
 del core a trarne l’anima di fòri;
 e maladico l’amorosa lima
 c’ha puliti i miei motti e i bei colori
 ch’i’ ho per voi trovati e messi in rima
 per far che ’l mondo sempremai v’onori.

E maladico la mia mente dura,
 ch’è ferma di tener quel che m’accide,
 cioè la bella e rea vostra figura,
 per cui Amor sovente si spergiura
 sì che ciascun di lui e di me ride,
 che credo tôr la rota a la ventura.

De Robertis ribadisce quanto Barbi aveva già dedotto dall’indagine sulla tradizione, e cioè che la testimonianza dei diversi codici (e della Giuntina) concordi sul nome di Dante si riduce di fatto, per la stretta

³⁸ BARBI - PERNICONE, pp. 725-26.

³⁹ *Poeti del dolce stil nuovo*, a cura di Mario Marti, Firenze, Le Monnier, 1969, pp. 903-904. In questa ed. il sonetto è fra le dubbie di Cino.

parentela che li unisce, ad una sola, e che si dovrà piuttosto dar ragione al già citato Riccardiano 1103, che, afferma l'editore critico, «solo lo dà a Cino». ⁴⁰ La conclusione potrebbe lasciare qualche dubbio se alla testimonianza di un manoscritto così poco affidabile – in generale, come si è visto, e anche per il pistoiese – ⁴¹ non si affiancasse invece quella del ben più autorevole Vaticano latino 4823, il celebre codice colocciano, che inserisce il sonetto nell'appendice ciniana, e induce a rigettare senz'altro la paternità dantesca. ⁴² Non nasconderò peraltro che al mio orecchio – per quel che può contare – il componimento, di cui è evidente, sia pure all'interno di una situazione largamente topica, l'affinità con *Benedetto sia il giorno* (*Rvf* 61) – suona piuttosto post- che pre-petrarchesco. Comunque sia, sul testo si potrà ritornare, tenendo conto che, almeno per la formulazione incipitaria, il sonetto trova il precedente più affine in quello di Ugo di Massa *Io maladico l'ora che 'n promero*, che è nel Palatino 418 (ora Banco Rari 217) della Nazionale di Firenze. ⁴³

Frutto non secondario della grande impresa del censimento dei manoscritti delle rime dantesche – tanto nella versione apparsa a puntate negli “Studi danteschi” dal 1960 al '70, quanto in quella dell'edizione critica, che la prima aggiorna e completa, senza renderla affatto inutile – è la registrazione di una grande quantità di testi spuri per i quali esiste anche una sola testimonianza a favore di Dante. L'elenco che si ricava dal più ampio *Indice delle rime non dantesche* curato da Giuseppe Marrani ⁴⁴ raduna oltre 260 rime; all'esame attento delle moltissime che

⁴⁰ DE ROBERTIS 2002, II, II, p. 1017.

⁴¹ Certo non gli spetta, e gli è stato tolto da tempo (cfr. GUIDO ZACCAGNINI, *Le rime di Cino da Pistoia*, Genève, Olschki, 1925, p. 26), il sonetto *Sovra ogni altra vaghezza vago sono*; la collocazione (a c.116v) fra la falsa corrispondenza Petrarca-Caloiro e il sonetto pseudo-dantesco per Petra defunta, autorizza il sospetto che si tratti non di una attribuzione erronea, ma di un altro falso, confezionato “alla maniera di” Cino.

⁴² Alla testimonianza del Vaticano, più autorevole del Riccardiano, si era affidato lo ZACCAGNINI (*Le rime di Cino da Pistoia*, pp. 90-91), che aveva collocato il sonetto fra le rime sicure, pur avvertendo in nota della contesa paternità.

⁴³ BRUNO PANVINI, *Le rime della scuola siciliana*, 2 voll., Firenze, Olschki, 1962-64, I. *Introduzione, testo critico, note*, p. 371; e *I poeti della scuola siciliana*, ed. promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 3 voll., Milano, Mondadori, 2008, III. *Poeti siculo-toscani*, ed. critica con commento diretta da Rosario Coluccia, pp. 406-408.

⁴⁴ DE ROBERTIS 2002, I, II, pp. 965-82.

restano dopo l'eliminazione dei casi ovvii (a Dante vengono attribuite rime dei due Guidi, di Cecco, di Petrarca e di tanti altri) De Robertis non si è sottratto, anche là dove la paternità più illustre appare già a prima vista insostenibile o addirittura risibile.⁴⁵ È un lavoro prezioso non per Dante, ma per la tradizione delle nostre rime antiche, perché in quelle pagine l'editore affronta e, quando possibile, risolve una grande quantità di questioni attributive, con la sicurezza che gli deriva da una competenza nel settore straordinaria e invidiabile.

E qui, per concludere, una riflessione e un invito. Se, come si è detto, non si può escludere che fra le dubbie residue ci sia ancora qualche testo recuperabile nella massima serie, è fallace speranza che frugando fra le rime già scrutinate e respinte si possa sorprendere un pezzo di sia pur lontanamente possibile paternità dantesca; un recente tentativo in tal senso non mi sembra sia approdato a nulla di solido, e io continuo a credere con De Robertis che della canzone in dieci – dico dieci! – stanze e congedo *Folli pensieri e vanità di core*⁴⁶ «il meglio che si può dire è che sia di un canterino abbastanza educato».⁴⁷

Se proprio non vogliamo rassegnarci, tanto vale sperare che un filologo baciato – ma baciato assai – dalla Fortuna possa, in un codice finora sfuggito a tutti i censimenti, imbattersi in uno di quei componimenti che sappiamo essere esistiti e che sono stati cercati invano: quel sonetto *vituperium* all'amico-nemico senese di cui è facile – troppo facile – immaginare l'attacco «Cecco Angiolier[...]ardo», o magari la canzone dalla fronte indivisa *Traggemi de la mente amor la stiva* ricordata nel *De vulgari eloquentia* (II XI 5) o, meglio ancora, quel serventese-catalogo per le sessanta donne belle di Firenze, su cui ogni lettore della *Vita Nova* ha fantasticato. In assenza del quale, piuttosto che le presunte (e scialbe) imitazioni del Boccaccio o del Pucci, sarà meglio contentarsi di rileggere – e riascoltare – quello che comincia: *Madamina, il catalogo è questo...*

Bruno Bentivogli

Dipartimento di Italianistica
Università degli Studi di Bologna

⁴⁵ *Ivi*, II, II, pp. 1052-71.

⁴⁶ GIUSEPPE MAZZANTI - MATTEO VERONESI, *Per una rilettura di "Folli pensieri e vanità di core"*, in "L'Alighieri", XLVII (2006), n.s., 28, pp. 146-58.

⁴⁷ DE ROBERTIS 2002, II, II, p. 1063.

APPENDICE

BARBI (I-XXX) - CONTINI (55-80)	DE ROBERTIS	PASQUINI
I - Amore e monna Lagia e Guido ed io (59)	Autentica	Dubbia
II - In abito di saggia messaggera (60)	Dubbia (1)	Dubbia
III - Donne, i' non so di ch'i' mi prieghi Amore (61)	Dubbia (2)	Dubbia
IV- Deh, piangi meco tu, dogliosa petra (62)	Spuria	Spuria
V - Aï faux ris, pour quoi traï avés (63)	Autentica	
	<i>[restituita a Dante]</i>	Spuria
VI - Sennuccio, la tua poca personuzza (73)	Dubbia (7)	
	<i>[Dante (?) a Sennuccio (del Bene)]</i>	Dubbia
VII - Iacopo, i' fui, ne le nevicate alpi (72)	Dubbia (6)	Dubbia
VIII - Nulla mi parve mai più crudel cosa (a Giovanni Quirini) (74)	Spuria	Dubbia
IX - <i>Non siegue umanità, ma plu che drago (Giovanni Quirini) (-)</i>		Dubbia
X - Bernardo, io veggio ch'una donna vene (64)	Dubbia <i>[di Cino da Pistoia?]</i> (3)	Spuria
XI - Se 'l viso mio a la terra si china (65)	Autentica	
	<i>[probabilmente di Dante]</i>	Spuria
XII - Io sento pianger l'anima nel core (66)	Autentica	
	<i>[probabilmente di Dante]</i>	Spuria
XIII - Non v'accorgete voi d'un che si smore (67)	Autentica	
	<i>[probabilmente di Dante]</i>	Spuria
XIV - Questa donna che andar mi fa pensoso (68)	Autentica	
	<i>[probabilmente di Dante]</i>	Spuria
XV - Poi che sguardando il cor feriste in tanto (69)	Dubbia (4)	Spuria
XVI - Io non domando, Amore (70)	Dubbia (18) <i>[o di Cino da Pistoia?]</i>	Spuria

<p>XVII - Lo sottil ladro che ne gli occhi porti (71)</p>	<p>Dubbia (5) [<i>di Cino da Pistoia?</i>]</p>	<p>Spuria</p>
<p>XVIII - La gran virtù d'Amore e 'l bel piacere (75)</p>	<p>Dubbia (8) [<i>di Dante da Maiano?</i>]</p>	<p>Spuria</p>
<p>XIX - Visto aggio scritto e odito cantare (55)</p>	<p>Dubbia (9)</p>	<p>Spuria</p>
<p>XX - Tre pensier' aggio, onde mi vien pensare (a Chiaro Davanzati) (56)</p>	<p>Dubbia (10) [<i>Tenzzone tra un Dante e Chiaro Davanzati</i>]</p>	<p>Spuria</p>
<p>XXI - <i>Per vera esperienza di parlare (Chiaro Davanzati) (56a)</i></p>	<p>Dubbia (11)</p>	<p>Spuria</p>
<p>XXII- Già non m'agenzia, Chiaro, il dimandare (a Chiaro Davanzati) (57)</p>	<p>Dubbia (12)</p>	<p>Spuria</p>
<p>XXIII - <i>Se credi per beltate o per sapere (Chiaro Davanzati) (57a)</i></p>	<p>Dubbia (13)</p>	<p>Spuria</p>
<p>XXIV - Saper vorria da voi, nobile e saggio (a Puccio Bellundi) (58)</p>	<p>Dubbia (14) [<i>Tenzzone tra Dante (?) e Puccio Bellundi</i>]</p>	<p>Spuria</p>
<p>XXV - <i>Così com ne l'oscura alluma il raggio (Puccio Bellundi) (58a)</i></p>	<p>Dubbia (15)</p>	<p>Spuria</p>
<p>XXVI - De gli occhi di quella gentil mia dama (76)</p>	<p>Autentica</p>	<p>Spuria</p>
<p>XXVII - De' tuoi begli occhi un molto acuto strale (77)</p>	<p>Dubbia (16)</p>	<p>Spuria</p>
<p>XXVIII - Non piango tanto il non poter vedere (78)</p>	<p>Dubbia (17)</p>	<p>Spuria</p>
<p>XXIX - Molti, volendo dir che fosse Amore (79)</p>	<p>Dubbia (19)</p>	<p>Spuria</p>
<p>XXX - Quando il consiglio tra gli uccei si tenne (80)</p>	<p>Autentica [<i>restituito a Dante</i>]</p>	<p>Spuria</p>

ABSTRACT*Notes on Dante's Doubtful (and Spurious) Rhymes*

The author examines the appendix of Dante's doubtful rhymes in the critical edition by Domenico De Robertis. Many rhymes, considered doubtful in the previous edition by Michele Barbi, have now been listed among those of sure paternity. Some years ago Emilio Pasquini had reached very different conclusions, removing from Barbi's collection many rhymes that he had judged as spurious. Moreover, the essay suggests the hypothesis that the sonnet *Deh piangi meco tu, dogliosa petra*, certainly not written by Dante, might be attributed to Giovanni Boccaccio. The possibility of finding authentic rhymes among the ones rejected both by Barbi and De Robertis is eventually excluded.

AMOROSO GALATEO DANTESCO

LA BALLATA *DONNE, IO NON SO* E LA FORTUNA TRECENTESCA DELLA *VITA NOVA*

Se si escludono le ricercate interpretazioni degli ultimi anni che legano la celeberrima canzone dantesca *Donne che avete intelletto d'amore* e la replica *Ben aggia l'amoroso e dolce core* in un rapporto vicendevolmente polemico o parodico,¹ dell'Amico di Dante si è più spesso evidenziata la caratura stilistica arcaica, il suo accompagnare il "debutto" dell'Alighieri in un canzoniere tanto antico come il Vaticano latino 3793 con tutto l'ingombro della vecchia rimeria che lo porta in fondo a distorcere il senso di *Donne ch'avete*, ravvisata come emblema di un rinnovato dilemma amoroso che richieda l'automatismo dell'ennesima mediazione presso l'ostilità di *madonna*, stavolta assicurata dalle compagne dell'amata (si vedano in particolare i versi conclusivi delle prime tre stanze, marcati fra l'altro da insistiti parallelismi: vv. 11-14 «sì-cché di noi catuna il dritto istile / terrà, pregando ognora dolzemente / lei... / ch'ab[b]ia merzé...», 25-28 «sì-cché di noi nessuna donna tace, / ma prega Amor che quella a-ccuì s'arrende / sia a-llui umiliata in tutti lati / dov'udirà li suoi sospir' gittati», 41-42 «e-ssì l'avem per tale innamorato, / ch'Amor preghiam per lui in ciascun lato»).²

¹ Cfr. *La corona di casistica amorosa e le canzoni del cosiddetto "Amico di Dante"*, a cura di Irene Maffia Scariati, Padova 2002, p. XXXVI, e quindi JUSTIN STEINBERG, *Accounting for Dante. Urban Readers and Writers in Late Medieval Italy*, Notre Dame [Ind.], University of Notre Dame Press, 2007, pp. 61-123.

² La canzone dell'Amico si cita, come poi ogni altro testo lirico dantesco, da DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di Domenico De Robertis, 3 voll., 5 tt., Firenze, Le Lettere, 2002 (Ed. Naz., II) [DE ROBERTIS 2002], III. *Testi*, pp. 424-26.

In fondo a ben vedere anche a Cino da Pistoia, legale difensore in Bologna del nuovo verbo poetico fiorentino, si è spesso riservata quel po' di paterna sufficienza, salvo invece modernamente e asetticamente rubricarne crediti e debiti poetici, per il suo arrangiare, piegare e in fondo anche trivialisare l'incisiva gravità di parola dei maestri Dante e Guido a servizio dei propri cangianti ardimenti amorosi, ora per Selvaggia, ora per la "pisana" (son. *Al meo parer, non è che in Pisa porti*) ora per la merla dalle scure penne (son. *Per una merla che dintorno al volto*).³

Eppure, perché il quadro lirico tardo-duecentesco e trecentesco riceva compiuto restauro, meriterà concedere finalmente interesse anche a quelle espressioni letterarie che testimoniano della sussunzione della novità dantesca e cavalcantiana agli inossidati schemi cortesi già da tempo trasportati e lungamente collaudati in ambiente comunale.

Che è fra l'altro fenomeno precocissimo, legato alla fortuna e diffusione dei testi danteschi prima della *Vita nova*. Quei testi cioè che hanno impostato e divulgato i dilemmi amorosi del *Dante Alighieri* o *Aldighieri da Fiorenza*, e sollecitato interesse attorno alla sua figura di poeta e fedele d'amore, e che la comparsa della cornice narrativa ed esegetica del *libello* non ha immediatamente sottratto alle altrui interpretazioni, al loro inerte inquadarsi negli schematismi della lirica coeva.

Uno dei più antichi testimoni delle rime di Cino ad esempio, il frammento ora Marciano it.IX.529, dei primi decenni del Trecento, presenta una coesa sequenza di una quindicina di sonetti, forse d'autore, interamente strutturata attorno ad un amore in Bologna per una donna che, una volta allontanatasi dalla città, subisce ai mobili occhi del poeta la concorrenza di un'altra bellezza.⁴ Certo non sorprende la messa in scena del conflitto fra due opposti amori, circostanza sicuramente non inaudita per la letteratura lirica del tempo e che incardina il proprio dilemma sulla incrollabile precettistica vulgata, quale quella del *libro di Gualtieri* II xxxii 86, reg. III:

³ I testi di Cino da Pistoia si citano da *Poeti del Dolce stil nuovo*, a cura di Mario Marti, Firenze, Le Monnier, 1969.

⁴ Le serie (pp. 1-3 del ms.) è aperta dal son. di lontananza *Onde vieni amor così soave* (n° 1) e sembrerebbe chiudersi con la coppia (n° 13-14) *Occhi miei, fuggite ogni persona*, in cui si paventa il ritorno della prima donna, e *O tu Amor che m'hai fatto martire*, in cui si ribadisce la propria dolente soggezione alle tormentose vicissitudini d'amore. Per una dettagliata discussione della serie e per l'eventualità che essa rifletta una sistemazione d'autore rimando al § 3 del mio studio *Identità del frammento marciano dello "stilnovo"* (it.IX.529), i.c.s. per l'Ed. Naz. dei canzonieri della lirica italiana delle origini.

«nemo duplici potest amore ligari».⁵ Piuttosto colpisce che il dissidio fra il vecchio e il nuovo amore sia rappresentato da Cino con fitto e ben riconoscibile ricorso a testi danteschi che vanno da *No me poriano zamai far emenda*, il più antico testo noto di Dante che ora De Robertis ripropone nella sua verosimilmente originaria redazione bolognese,⁶ alla novità dei capitoli della *donna gentile* della *Vita nova*, con spigliato riutilizzo e riconduzione di quello straziante dissidio *post mortem* alle prevedibili schermaglie cortesi. È significativo infatti che Cino chiuda il conflitto con ritorno al vecchio amore e con la giustificazione del proprio temporaneo cedimento come inevitabile, naturale concessione cortese alla gentile propensione di lei (*Di quella cosa* 9-12 «Ma io da parte sol di cortesia / ricevo ciò ch'a voi servir mi tene; / non per amor... / ma per natura, come si convene»). Segno, come dire, della ancora intatta capacità di traino delle prime rime dantesche sul prosimetro, o meglio dell'accoglimento di questo come formidabile e finanche frantumabile repertorio di “nuove” e replicabili situazioni amorose, magari da mettere in relazione con quanto dello stesso autore circolato prima e al di fuori della stesura e divulgazione del *libello*.

Quasi che la *Vita nova*, fin dalla replica dell'Amico (se mai egli ne conobbe la stesura prosimetrica)⁷ o comunque anche fin dal primo Cino da Pistoia, si prestasse all'attenzione come eccezionale repertorio di occasioni amorose da iterare, variare e finanche da integrare secondo le previste ritualità.

Non si tratta dunque banalmente di osservare che ciò che definiamo stilnovismo, al suo esordio sulla scena letteraria del volgare in lingua *disi*, non abbia portato alla immediata, contestuale scomparsa dei triti giochi galanti di un tempo. Quanto piuttosto di rilevare che il fiancheggiamento

⁵ Si cita da ANDREA CAPPELLANO, *De amore*, a cura di Graziano Ruffini, Milano, Guanda, 1980 [RUFFINI], p. 282.

⁶ Vedi DE ROBERTIS 2002, III, pp. 325-31 (e l'ed. commentata a cura dello stesso De Robertis, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2005 [DE ROBERTIS 2005], pp. 307-10). Per ulteriori dettagli sulle questioni che attorno al sonetto si sono ultimamente sollevate rimando all'intervento di ALFREDO COTTIGNOLI *Ancora sul sonetto bolognese della Garisenda* (“*No me poriano zamai far emenda*”) in questo stesso volume.

⁷ Eventualità che, ricordo, è stata sostenuta a suo tempo da GUGLIELMO GORNI, *Il nodo della lingua e il verbo d'amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze, Olschki, 1981, p. 156.

al nuovo verbo fiorentino non si dà, perfino in coloro che fin dalla prima ora irregimentiamo nel drappello, per sola, univoca e militante affiliazione alla inedita e peraltro non del tutto sovrapponibile idealità poetica dantesca e cavalcantiana. Né ciò che se ne allontana dev'essere per forza rubricato o come uno stare al di sotto delle aspettative o come settario e reattivo attardarsi sulle consuetudini poetiche di un tempo.

L'adesione alla poesia d'assoluta e "disinteressata" lode della salutare amata, un indubbio selettivo svecchiamento del lessico e un'accentuata tendenza alla rappresentazione intellettualizzata di uno spesso drammatizzato, interiore strazio amoroso appaiono sì certamente, come dire, il fronte più avanzato e palese della compartecipazione lirica degli stilnovisti. Sono non a caso alcuni dei punti toccati dalla polemica di Onesto da Bologna (si ricordi in particolare il celebre "*Mente*" ed "*umile*" e *più di mille sporte*).

Nondimeno accanto a tutto ciò la tradizione lirica fra fine Duecento e primi del Trecento vive di una varia e complessa gamma di "reazioni" e diversificate risposte (dico risposte in senso del tutto neutro) alla diffusione della poesia dantesca, che ne testimoniano nel senso più autentico la fortuna, ne certificano – non importa quanto trivializzandone gli spunti – il fissarsi in posizione eminente nel repertorio e nell'immaginario poetico dei rimatori coevi.

Ho tentato altre volte questo sentiero ricavandone fra le altre cose l'impressione che ciò che in genere si definisce "post-stilnovismo" è spesso animato da precocissime istanze di semplificativa, riassuntiva lettura e interpretazione del fiorentino e prolifico Dante pre-*Commedia* proprio sul filo della sommatoria di episodi stimabili come analoghi. L'episodio ad esempio della *donna gentile*, già tirato in ballo per il Cino bolognese del ms. Marciano, in genere calamita a sé nella deliberata memoria degli epigoni gli altri testi danteschi in cui si scorge la conflittualità fra due opposti amori, soprattutto il sonetto di Lisetta (*Per quella via che-lla bellezza corre*).⁸

Anche dove non soccorra la formalizzata occasione della *Vita nova*, sembra comunque che la sollecitazione biografico-narrativa si faccia sentire. L'associazione, poniamo, fra le rime cosiddette "petrose" (compresa *Così nel mio parlar* che ora De Robertis vuole distinta dal gruppo)⁹ e la

⁸ GIUSEPPE MARRANI, *Con Dante dopo Dante*, Firenze, Le Lettere, 2004, pp. 54-57, 120-22, con esempi dai sonetti di Nicolò de' Rossi e Sennuccio del Bene.

⁹ D. DE ROBERTIS, *Cominciare con Dante*, in "Per leggere", I (2001), pp. 5-16; e vedi poi DE ROBERTIS 2005, pp. 4-5.

canzone montanina, che è stata vagheggiata a lungo dalla critica moderna soprattutto per quell'apparente accomunarsi nell'ambientazione "alpestre" di una passione amorosa che è ripagata con durezza e ostilità, ha precedenti fin nei testimoni più antichi delle canzoni dantesche. Al di fuori della grande tradizione che De Robertis ha ora denominato *b*, dove notoriamente le canzoni figurano in un costante ordine di trascrizione e dove la montanina, a buona distanza dalle petrose, è posta a chiuder la serie,¹⁰ spicca l'esempio opposto del Barberiniano latino 3953 del trecentista Nicolò de' Rossi dove *Amor da che convien pur ch'io mi doglia* è presa in mezzo proprio fra *Così nel mio parlar* e la sestina doppia *Amor tu vedi ben che questa donna* (pp. 53-56). Dell'abbinamento troviamo del resto vive tracce nella memoria e nelle rielaborazioni in versi dei primi lettori ed epigoni dell'Alighieri, come ad esempio nel son. pseudodantesco (in corrispondenza con Giovanni Quirini) *Nulla me aparve mai più crudel cosa*, o nella canzone, stavolta pseudociniana (ma con una deposizione nella tradizione anche a favore di Dante) *A forza mi convien che alquanto spiri*, dove similmente s'intrecciano memorie petrose ed echi dalla montanina a raffigurare la passione per una donna nemica e vincitrice, *fera* e dal core di ghiaccio per l'insensibilità agli strali amorosi.¹¹

Il rivolgersi alle donne in luogo dell'amata, così com'è inaugurato dal pur più primitivo Dante di *E' m'incresce di me sì duramente* (vv. 84 ss. «I' ho parlato a voi, giovani donne...»), e solennizzato poi nello straordinario capitolo consacrato a *Donne ch'avete intellecto d'amore* (10 [XIX]), non poteva dunque facilmente passare inosservato. Rappresenta in effetti un formidabile spunto innovativo immediatamente catturabile e di fatto sfruttato appieno. Ne approfitta al solito Cino per allestire scenette in assenza di madonna, che ricalcano il dialogo con le compagne della *gentilissima* in occasione della morte del padre di lei, e che traspongono però in un vivo dialogo la scena che nel prosimetro è invece tutta interiorizzata e *ficta*: «però che volentieri l'avrei dimandate se non mi fosse stata riprensione – narrava Dante nel cap. 13 [XXII], 7 – presi tanta materia di dire come s'io l'avessi dimandate ed

¹⁰ DE ROBERTIS 2002, II. *Introduzione*, I, pp. 234-621. Per l'eventualità che tale sequenza si costituisca in base a una precisa volontà d'autore rimando al contributo di GIULIANO TANTURLI *Come si forma il libro delle canzoni?* in questo stesso volume e alla bibliografia *ivi* richiamata.

¹¹ MARRANI, *Con Dante*, pp. 102-105.

elle m'avessero risposto» ecc.¹² Un esempio, quello di Cino, che farà scuola e che ancora indirizza ad esempio la penna del ben più tardo trecentista, forse fiorentino, Lorenzo Moschi, compositore di analoghi scambi dialogici in sonetti fra il suo personaggio di poeta ferito a morte e un gruppo di donne che lo soccorrono mettendolo sulle orme dell'amata (sonn. *Iddio vi salvi, donne oneste e care e Ben vegni tu, che per lo tuo parlare*).¹³

Ma è soprattutto nel rinvigorire l'imperituro gioco galante del parlare all'amata per interposta persona, che il dialogo *in terzo* – direbbe Onesto da Bologna – con le donne guadagna subito interesse e immediata propalazione.

Lo stimolo a rinnovare l'antica sollecitazione di intermediari che rechina a madonna lo sconforto dell'amante, la disperata sua pressione per un cenno di pietà o di comprensione, che è poi sintomo comune della malattia d'amore così com'è descritta fin dal *De amore* di Andrea Cappellano (I v 3: «statim enim [soggetto è il novello amante] adiutorium habere laborat et internuntium invenire»),¹⁴ si arricchisce del personaggio collettivo delle "donne" fra l'altro con la probabile autorizzazione delle prime composizioni dello stesso Dante, del Dante cioè pre-*Vita nova*. Fra i testi rimasti a margine del *libello*, oltre a *Voi donne, che pietoso atto mostrate*, con richiesta del poeta circa il lutto dell'amata e immediata replica delle interpellate, sta anche infatti *Onde venite voi così pensose*, e cioè il sonetto che si è comunemente considerato la stesura iniziale per il primo dei componimenti in morte del padre di Beatrice. Un testo che, nonostante l'apparente somiglianza con *Voi che portate la sembianza umile* di Vn 13 [XXII], 9-10, ha tutta l'evidenza, come si è del resto da tempo rilevato, di ritrarre piuttosto un frangente di "amor doloroso". Le donne – ha chiosato ultimamente De Robertis – «non sono quelle da cui s'individuano "le nove rime", sono semplicemente reduci sconsolate dal tentativo di un'impossibile comunicazione con l'amata e di ottenerne la benevolenza... interpreti viventi della preclusione di "parlare a llei immediatamente, che non è degno" (Vn 5, 15 [XII 8]), a cui lì sarà sostituito, su consiglio di Amore, il rivolgersi alla ballata».¹⁵ Tant'è

¹² Si cita da DANTE ALIGHIERI, *Vita Nova*, a cura di G. Gorni, Torino, Einaudi, 1996.

¹³ MARRANI, *Con Dante*, pp. 25-27.

¹⁴ RUFFINI, p. 8.

¹⁵ DE ROBERTIS 2005, p. 355. Ma sull'argomento si veda già NATASCIA TONELLI, "Piangea madonna" (da "Vita Nuova" XXII a "Rerum vulgarium fragmenta" CLV-CLVIII), in "Studi danteschi", LVII (1985), pp. 27-48.

vero che da queste stesse premesse scaturirà addirittura una ballata, la (forse ciniana) *I' son chiamata nova ballatella*, che, come ancora ha mostrato De Robertis, mira a integrare proprio quel capitolo del *libello*, monco dell'effettiva esecuzione del mandato.¹⁶

Ad un poeta come l'Amico di Dante, da cui è partito il nostro discorso, verosimilmente attratto nell'orbita di testi danteschi non ancora piegati all'inedita biografia letteraria della *Vita nova* o che da essa sarebbero rimasti esclusi, non s'imponeva dunque l'obbligo di trincerarsi dietro la sua sola ispirazione "tradizionale" per riconsegnare con la sua replica la dantesca *Donne che avete* alle formalizzazioni rituali dell'etica cortese.

Scene di intermediazione presso l'amata non mancano del resto nelle ballate di Lapo Gianni (*Eo sono Amor, che per mia libertate*) o in quelle di Gianni Alfani (*Donne, la donna mia ha d'un disdegno*), e tutt'altro che rara è l'eventualità, come ad es. nella canzone adespota *Era 'n quel giorno che l'alta reina* (vv. 65-71)¹⁷ così come fra i sonetti di Cino da Pistoia (*Gentil' donne valenti, ora m'aitate*), che ad essere protagoniste dell'ambasciata siano proprio le compagne dell'amata, che insomma allo "stilnovistico" corteggio di donne sia attribuita una specifica e prevedibile funzione.¹⁸

In questo quadro generale, ma con una collocazione del tutto speciale, credo debba inserirsi il processo di "vestizione" della ballata *Donne, io non so di che mi preghi Amore*.

Tràdita in forma monostrofica da un manipolo di nove manoscritti, fra cui l'Escorialense lat. e.III.23 e suoi affini, che si dividono fra l'assegnazione all'Alighieri e l'adespotia del pezzo, la ballata è stata mantenuta da Domenico De Robertis nel novero delle dubbie. A differenza di Michele Barbi però, De Robertis ha ben distinto in base ai diversi stadi

¹⁶ DE ROBERTIS 2005, II, II, pp. 1050-52, e III, pp. 420-23. Cfr. anche MARRANI, *Con Dante*, pp. 28-29.

¹⁷ Il testo della canzone in G. MARRANI, *Un frammento della fortuna dantesca. La canzone adespota "Era 'n quel giorno che l'alta reina"*, in "Per leggere", V (2003), pp. 5-24: 15-24.

¹⁸ Per questo tipo di sceneggiatura tradizionale in testi di area stilnovistica rimando al ben più dettagliato § 1 di G. MARRANI, *Ai margini della "Vita nova". Ancora per Cino "imitatore" di Dante*, in AA.VV., *La lirica romanza del medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*. Atti del VI convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza (Padova - Stra, 27 settembre - 1 ottobre 2006), a cura di Furio Brugnolo e Francesca Gambino, 2 voll., Padova, Unipress, 2009, II, pp. 757-76: 757-68.

della tradizione tale più antica versione monostrofica, l'unica che potrebbe essere dantesca, da quella tardotrecentesca, pluristrofica e corredata, nei due suoi testimoni mss. Riccardiano 2317 (*ante* 1372) e Palatino 613 della Nazionale di Firenze (sec. XV),¹⁹ dall'accompagnamento di una lunga lettera-esposizione in prosa. Già altre volte lo straordinario lavoro di *recensio* e collazione di De Robertis è servito a individuare e scindere diversi e inconciliabili piani della tradizione dei testi dell'Alighieri (ad esempio per il già ricordato *No me poriano*, e ancora per il son. cosiddetto di Lisetta, *Per quella via che lla bellezza corre*),²⁰ ma in questo particolare caso di *Donne, io non so* la distinzione di un settore di origine più antica dalla versione *recentior* ha finito per mettere in luce una singolarissima pagina della più tarda fortuna del Dante lirico.

Questo il testo della ballata nella versione *brevis*, di cui si trascura in questa sede ogni discussione circa l'effettiva attribuibilità all'Alighieri (rimando, per questo aspetto, alle annotazioni di De Robertis):²¹

d. 2 [App. III]²²

Donne, io non so di che mi preghi Amore,
ché el m'ancide, e la morte m'è dura,
e di sentirlo meno ho più paura.

3

¹⁹ Si vedano le corrispondenti schede in DE ROBERTIS 2005, I. *I documenti*, 1, pp. 314-15 e 409. Il ms. riccardiano è stato additato alcuni anni fa come probabile autografo di Giovanni Boccaccio da BEATRICE BARBIELLINI AMIDEI, *Un nuovo codice attribuibile a Boccaccio? Un manoscritto d'«autore»*, in "Medioevo Romanzo", XXIX (2005), 2, pp. 279-313. Tale conclusione, accolta come plausibile da FRANCESCO BRUNI, *Prove di arcaismo cortese. A proposito di un codice attribuito al Boccaccio (Ricc. 2317)*, in "Giornale storico della letteratura italiana", CLXXXIV (2007), 1, pp. 1-11, sulla base sostanzialmente della congruità della figura e dell'opera del Boccaccio con il generale contenuto del codice, è stata però respinta dalla perizia paleografica di MARCO CURSI, *Boccaccio: autografie vere o presunte. Novità su tradizione e trasmissione delle sue opere*, in "Studj romanzi", n.s., III (2007), pp. 135-63: 149-62. Della prossimità di Boccaccio al riccardiano e finanche di una possibile attribuibilità di *Donne, io non so* nella sua forma pluristrofica al certaldese la Barbiellini Amidei è tornata anche recentemente a discorrere: *Da Dante a Boccaccio. Le ballate del "Decameron" e la ballata con ragione in prosa del ms. Ricc. 2317*, in AA.VV., *La lirica romanza del medioevo*, II, pp. 891-917.

²⁰ DE ROBERTIS 2005, III, rispettivamente pp. 325-31 e 342-51.

²¹ *Ivi*, II, II, p. 997

²² *Ivi*, III, pp. 503-504. Il sospetto che destavano «la dizione e lo stile» delle «due Stanze d'avvantaggio» aveva indotto già il Fraticelli a pubblicare la ballata nella sola

Nel mezzo de la mia mente risplende
 un lume da' begli occhi ond'io son vago,
 che l'anima contenta.
 Ver è ch'ad ora ad ora quindi scende
 una saetta che m'asciuga un lago
 del cor pria che sia spenta. 9
 Ciò face Amor qual volta mi ramenta
 la dolce mano e quella fede pura
 che dovria la mia vita far sicura. 12

Di questo testo che insiste sull'ineliminabile devozione alla sofferenza d'amore, il cui vivo tormento risulta comunque preferibile alla sua cessazione (v. 3), vorrei infatti provare a fornire un generale ambito di riferimento entro la poesia dell'Alighieri o quella a lui prossima, sottolineando anzitutto il suo fiancheggiare nella tradizione altre monostrofiche e dolenti ballate ciniane, dantesche e pseudodantesche. Si pensi, ad esempio, per quel che riguarda il pistoiese, a *Deb, ascoltate come 'l mio sospiro* omometrica di *Donne io non so* e ad essa contigua nel già citato ms. escorialense (f. 76r),²³ o a *Io guardo per li prati ogni fior bianco*, anch'essa sullo stesso metro, che la affianca nel ms. bolognese universitario 1289 (ff. 178r-v). O ancora alla dantesca *Deb, Violetta, che 'n ombra d'Amore* che a *Donne io non so* si approssima sia nel ms. marciano it.IX.213 (f. 19r) che nel ms. padovano della Biblioteca del Seminario 163 (ff. 66v-67r), oppure infine alla nota e controversa *Inn-abito di saggia messaggera*, presente subito a séguito di *Donne io non so* nei marciiani it.IX.191 (il codice Mezzabarba) e it.IX.364 (rispettivamente ff. 63v-64r e 99r-v). Si tratta

redazione monostrofica così come si presenta nella celebre *Giuntina di rime antiche* del 1527 (c. 19v): cfr. *Poesie di Dante Alighieri precedute da un discorso intorno alla loro legittimità* [...] di PIETRO I. FRATICELLI, Firenze, Allegrini e Mazzoni, 1834, pp. 150-51. In favore della paternità dantesca della ballata nella sua intera forma pluristrofica si erano invece espressi ultimamente G. GORNI, *Altre note sulla ballata* (1991), in *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, il Mulino, 1993, pp. 229-31, e LINDA PAGNOTTA, *Repertorio metrico della ballata italiana. Secoli XIII e XIV*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1995, p. L, che scorgeva in *Donne, io non so* l'autorevole modello di trecentesche ballate a tre strofe (di Sennuccio del Bene, Francesco da Barberino e Matteo Frescobaldi) che presentano la medesima figura metrica.

²³ Il ms. escorialense conserva (f. 79v) anche un'altra ballata monostrofica omometrica a *Donne, io non so*: *Lacremando lassasti gli ochi miei* di Guido Novello da Polenta. Altre ballate due-trecentesche condotte sul medesimo schema sono elencate in PAGNOTTA, *Repertorio metrico*, n° 223, pp. 134-38.

tutto sommato di un'ambientazione congrua per la nostra ballata, sia sotto il rispetto metrico che contenutistico.

L'osservazione, bisogna ammetterlo, è un po' superficiale perché prescinde dalle ragioni del costituirsi e del trasmettersi delle diverse serie in ciascun testimone. Ciononostante i testi summenzionati, con eccezione forse di *Deb*, *Violetta*, sembrano davvero ben scelti a delimitare un possibile ambito tematico di riferimento per *Donne io non so*: brevi ballate contenenti concise e sconcertate dichiarazioni della propria pena amorosa per una donna che non è dappresso se non dichiaratamente distaccata o lontana, condizione che attiva l'ossessività del *rimembrare* e/o il ricorso a intermediari o interlocutori altri (la ballata stessa nel caso di *Imm-abito di saggia messaggera*, le *donne* nel caso in oggetto).

Per approssimarsi a Dante, fatto salvo l'immediato e caratteristico disegnarci dello spazio della mente come luogo della presenza dell'*imago* di lei (v. 4, e cfr. ad es. *Amor che movi* 24-26) e per i *begli occhi* (v. 5) che ricorrono anche al v. 7 di *E' m'incresce* («entro 'n quel cor che ' belli occhi feriro»), altro non c'è che invocare il settore delle rime per la pargoletta, cui tradizionalmente si associa *Deb*, *Violetta*, soprattutto per il v. 2 che nel primo emistichio sembra arieggiare *Perché-tti vedi giovinetta e bella* 5 «po' che d'ancider me, lasso!, ti prove», e nel secondo più francamente ripetere «... la morte, che-mm'è dura?» di *Chi guarderà giammai* 4 ugualmente in rima (ma facile) con *paura* (per la rima *dura* : *sicura* serve invece tornare a *Perché-tti vedi* vv. 4 e 6). Si può magari aggiungere, con De Robertis, che l'attacco della stanza ricalca l'esordio di «Degli occhi della mia donna si move / un lume sì gentil...»,²⁴ e che l'infierire del colpo d'amore al cuore è espresso al v. 7 con una locuzione avverbiale (*ad ora ad ora*) che ha uno stringente parallelo nella descrizione dei ripetuti assalti d'Amore in *Così nel mio parlar* 40-41 «Egli alza ad ora ad or la mano, e sfida / la debole mia vita...».²⁵ O ancora che allo

²⁴ L'osservazione è già in GORNI, *Metrica*, p. 231 dove anche si rileva assai finemente, a sostegno dell'attribuibilità a Dante della redazione monostrofica, che l'*incipit* della ballata «è compartito tra *Donne* e *Amore* nei suoi estremi caposaldi» proprio come in *Donne ch'avete* e *Amor tu vedi ben*.

²⁵ La notazione è già nel commento alle *Rime* di Dante di Gianfranco Contini pubblicato in forma riveduta per Einaudi nel 1946 (I ed. 1939) e quindi riprodotto in D. ALIGHIERI, *Opere minori*, 2 voll., 3 tt., Milano-Napoli, Ricciardi, 1979-88, I, I. *Vita nuova*, *Rime*, a cura di D. De Robertis e G. Contini, 1984, p. 505 *ad loc.* (vedi anche ID., *Rime della maturità e dell'esilio*, a cura di Michele Barbi e Vincenzo Pernicone, Firenze, Le Monnier, 1969, p. 668).

stesso Dante rinvia l'attacco in avversativa del v. 7 «Ver è...» che ha un buon numero di attestazioni nella *Commedia* (*Inf.* IV 7, IX 22, XXIX 112 ecc.) e soprattutto nel *Fiore* (XXXI 9, XXXIX 9, LVIII 9 ecc.).²⁶

Se a Dante siamo vicini, si resta comunque fin qui distanti dal Dante in particolare del *libello*. E anche quel conclusivo e confortante ricordo del pegno d'amore della dolce mano di lei (viene in mente *L'Acerba* di Cecco d'Ascoli IV iv 3782-83 «Oimè memoria del passato tempo / Oimè la dolce fe' di quella mano»)²⁷ implica una tipologia di relazione con l'amata, foss'anche una trivializzante drammatizzazione del motivo del *saluto*, impensabile per l'autore della *Vita nova*. E di davvero poco dantesco, men che mai del Dante del prosimetro, c'è quell'accento del v. 11 alla «fede pura», ossia, alla sincera devozione dell'amata, unico aspetto a cui sembra limitarsi la descrizione della di lei virtù.²⁸

Di dantesco c'è casomai la *saetta*, che addirittura prima d'esaurire il suo letale percorso (v. 9 «pria che sia spenta»)²⁹ già ha *asciugato*, ossia disanguato, trapassandolo e «aprendovi una falla» (De Robertis), il ricettacolo del *core*, l'interna e vitale lacuna del sangue, qui con altra immagine

²⁶ Si tratterebbe di una formula di ascendenza arnaldiana, dipendente dalla canzone *Autet e bas entre'ls prim fuelbs* 37 «Vers es qu'ieu l'am, et es orguouills»; cfr. MAURIZIO PERUGI, *Arnaut Daniel in Dante*, in "Studi danteschi", LI (1978), pp. 59-152: 91.

²⁷ CECCO D'ASCOLI, *L'Acerba*, a cura di Achille Crespi, Ascoli Piceno, Cesari, 1927, p. 349.

²⁸ Si dovrà ricordare comunque che il sintagma è più comunemente riferito alla costanza dell'amante, ed è virtù che si rivendica in quanto dovrebbe di per se stessa render degni dell'affettuosa riconoscenza dell'amata. Cfr., fra i molti esempi citabili, oltre ovviamente al Dante di *Ballata, i' vo'* (*Vn* 5, 17 [XII 10]) 26 «con sì fermata fede», Monte Andrea, *Donna di voi* 2 «chi più v'ama a fede pura», o Sennuccio del Bene, *Amor tu-ssai* 50 «... mio corale amore e fede pura» (vedi, nell'ordine, MONTE ANDREA DA FIORENZA, *Le rime*, edizione critica a cura di Francesco Filippo Minetti, Firenze, Accademia della Crusca, 1979, p. 116, e DANIELE PICCINI, *Un amico del Petrarca: Sennuccio del Bene e le sue rime*, Roma-Padova, Antenore, 2004, p. 56).

²⁹ De Robertis pensa che *spgnersi* sia detto della *saetta*, «ritenendo» essa «del significato annesso di 'folgore'» (DE ROBERTIS 2005, *ad loc.*). Ma per *spgnersi* riferito all'«impeto od urto di un corpo in moto» cfr. *Dizionario della lingua italiana* nuovamente compilato dai signori Niccolò Tommaseo e Bernardo Bellini, Torino, Utet, 1865-79, s.v. *spgnere* § 3, e vedi anche ALBERTANO DA BRESCIA, *De amore* IV 23 «...lo scudo dela fede col quale voi possiate spe(n)gnare et ritussare le saiecte del diaule» (in *Il volgarizzamento Bargiacchi dei trattati di Albertano da Brescia*, a cura di Francesca Faleri, ed. interna al corpus dell'Opera del Vocabolario Italiano, consultabile all'indirizzo www.vocabolario.org).

ben propria dell'Alighieri raffigurato come *lago* (il riferimento va ovviamente a *Inf.* I 20 «nel lago del cor...»)³⁰ Ma anche in questo caso siamo semmai nei dintorni se non delle petrose, almeno certo della già citata *Così nel mio parlar* o di *E' m'incresce*, anch'essa – rammento – rivolta a *donne gentili*, dove va in scena un simile mortale assalto al «mezzo del core» (v. 35),³¹ o ancora della montanina, in cui parimenti viva ed esplicita è la raffigurazione guerresca dei colpi d'amore.

Non possiamo determinare con sicurezza se l'autore della “vestizione” della ballata e della lettera in prosa che nel resto della tradizione l'accompagna considerasse o conoscesse come dantesca *Donne io non so*, né a dire il vero possiamo sapere con assoluta sicurezza se di un solo autore si tratta, se cioè la ballata pluristrofica abbia conosciuto anche vita autonoma. L'affermazione del § 2

e io medesimamente scrivo le rime e le lor sentenze...³²

potrebbe infatti facilmente far parte della finzione che presiede alla stesura dell'intera lettera. E a dire il vero certi luoghi della glossa, che paiono fraintendere in più punti il testo poetico (si indicheranno brevemente *infra*), farebbero pensare a due diverse e indipendenti addizioni, una precedente in versi e l'altra successiva in prosa.

Quel ch'è certo però è che sia nel caso delle due stanze aggiunte sia della lettera d'accompagnamento e di chiosa ai versi il ricorso a Dante è ben altrimenti eloquente e ben altrimenti diretto.

Più che la sentenza del v. 19 «Ma ciò non può saper se non chi 'l sente», che arieggia sì *Tanto gentile* 11 («che 'ntender no-lla può chi no-lla

³⁰ De Robertis, pur segnalando l'impaccio della sintassi in questo luogo (vv. 8-9 «m'asciuga un lago / del cor»), spiega l'articolo indeterminativo, di salda attestazione nella tradizione monostrofica della ballata (se ne stacca, ma per correzione, il solo ms. bolognese universitario 1289 che legge *m'ba asciutto il lago d. c.*), come «'un intero', con ricarica della metafora» (DE ROBERTIS 2005, *ad loc.*, e vedi anche DE ROBERTIS 2002, III, p. 502). Mi chiedo se, ad aiutare la comprensione del passo, non serva sottolineare anche il possibile valore epesegetico del complemento di specificazione «del cor»: 'la saetta m'asciuga un intero lago, vale a dire il cuore'.

³¹ DE ROBERTIS 2005, *ad loc.*

³² Il testo della ballata pluristrofica con la lettera d'accompagnamento in prosa si cita da DE ROBERTIS 2002, III, pp. 504-508 ed è riportato per intero in appendice.

prova»), ma è adagio comune qui messo a persuasiva epigrafe dell'insensibilità di lei, merita intanto un cenno la denominazione *questa gentil* del v. 23, che non avrei dubbi indichi la ballata stessa (Contini),³³ anche perché verosimilmente dipendente dalla chiusa di *Ballata, i' vo' che tu ritrovi Amore* (Vn 5, 17 [XII 10]) 43 «Gentil ballata mia...», le cui movenze si presuppongono al punto da rendere antonomastico l'aggettivo.

Ancor più significativo però è che il discorso rivolto alla presenza femminile prosegua tenendo conto proprio di *Voi donne che pietoso atto mostrate*. Si vedano i vv. 26-27 dove s'invera l'istanza dantesca «Deh, s'el'è dessa, più non me ·l celate...» (v. 4) nel suggerimento di guardare e scorgere fra le belle colei i cui *atti* appunto dicano «Quest'è dessa / che sì adorna noi», dichiarino insomma la sua sovrana nobiltà. Che è poi la stessa raccomandazione che è invece il coro femminile a fare a Dante nel sonetto appena citato: «Ma se mirerai el gentil atto / degli occhi suoi, conosceraila poi...», passo esattamente ripetuto nella prosa d'accompagnamento alla ballata (§ 18) dove evidentemente si raccoglie l'invito contenuto nei versi:

Quello che la natura a·lloro per loro acconsentìo, conosceranno poi...

Non mi dilungo su un recupero abbastanza scontato come quello del verbo *adornare* del già citato v. 27, parte del comune lessico amoroso con cittadinanza anche nel Dante del *libello*.³⁴ Piuttosto vorrei sottolineare che l'intera sollecitazione rivolta alle *donne* nella III stanza perché debitamente riconoscano l'eccellenza della bella fra le belle, assume un tono per così dire galante che trivializza e però esplicita, attualizza, con nuovo ricorso a un modello tradizionale (Giacomo da Lentini, *Dal core mi vene* 43-45 «Vostro valore / ch'adorna ed invia / donne e donzelle...»),³⁵ certe affermazioni dantesche circa il rapporto fra Beatrice e le compagne che dalla sua presenza ricevono *vertute*. Penso ad esempio a *Vede perfettamente ogni salute* 3-4 «quelle che vanno con lei son tenute / di bella gratia a Dio render merzede» (Vn 17 [XXVI], 10-13). Ed è spunto vivo già in Cino,

³³ ALIGHIERI, *Opere minori*, p. 506 *ad loc.*

³⁴ Vn 15, 5 [XII 8]; 10, 24 [XIX 13], v. 63.

³⁵ Si cita da *I poeti della scuola siciliana*, 3 voll., Milano, Mondadori, 2008, I. *Giacomo da Lentini*, ed. critica con commento a cura di Roberto Antonelli, pp. 114 e 127-28.

Vedete, donne, bella creatura 5-7 «Ella... / tutte voi adorna similmente; / ponete a li atti suoi piacenti cura».

Può darsi inoltre che il Dante preso in considerazione per il corredo in versi e prosa, a differenza di quello della versione monostrofica, sia già il Dante della *Commedia*.³⁶ Potrebbero esserne spia il paragrafo 1 per quel *dittare* rime, verosimilmente dipendente dal presto celebre «... e a quel modo / ch'e' [= Amore] ditta dentro vo significando» di *Purg.* XXIV 53-54, o il successivo § 16 della prosa per il riferimento all'«empirio cielo dove il nostro creatore imperia e regge», che parrebbe un montaggio da due passi dal II e dal I dell'*Inferno* (rispettivamente vv. 21 «ne l'empireo ciel...» e 127 «... impera e quivi regge»), al quale ultimo certo direi che obbedisce la lezione dei vv. 8-9 della prima stanza dove campeggia stavolta proprio «il lago / del cor» (vv. 19-20 «... la paura... / che nel lago del cor m'era durata»).³⁷

Si noti fra l'altro che la corrispondente *sposizione* sembra introdurre un sincero fraintendimento dell'immagine della *saetta* e del *core*, dato che se ne rileva, parimenti all'effetto del *lume* nella mente, l'efficacia consolatoria. L'interpretazione prosastica introduce infatti un dardo che per il proprio rovente calore (evidente induzione dai verbi *asciugare* e *spegnersi*), ben lungi da portare mortale struggimento, alleggerisce il cuore dal lago di

³⁶ Non del tutto stringenti mi appaiono i parallelismi fra il I dell'*Inferno* e i primissimi versi della ballata procurati in GORNI, *Metrica*, pp. 230-31.

³⁷ Beatrice Barbiellini Amidei ha accostato il passo del primo dell'*Inferno* e i vv. 8-9 di *Donne, io non so* ai vv. 26-28 dell'arnaldiana *Sols sui qui sai lo sobrafan qe-m sortz*: «que ges Roines per aiga que l'engrueis / non a tal briu c'al cor plus larga doz / no-m faz'estanc Amors, can la remire». I versi dovrebbero intendersi con *Amors* soggetto e *doz* 'corrente' complemento oggetto ('che nemmeno il Rodano, per quanta acqua l'ingrossi, non ha tal forza, che Amore nel cuore una corrente più abbondante non mi trasformi in lago, quando la contemplo') e costituirebbero la diretta fonte dantesca senz'altro preferibile alle vulgate nozioni fisiologiche antiche, normalmente allegate nei commenti, che indicano il *cor* quale *fons* o *principium sanguinis* (B. BARBIELLINI AMIDEI, *Dante, Arnaut e le metamorfosi del cuore*, in "La parola del testo", VI [2002], 1, pp. 91-108: 91-98). Tale interpretazione, che qui non si mira a ridiscutere per intero (ma si veda la ben diversa interpretazione che dello stesso passo ha dato ROBERTO REA, *Il cuore inondato. Arnaut Daniel tra "aemulatio" e scrittura*, in "Critica del testo", VIII [2005], 1, pp. 315-31), mi pare però difficilmente adattabile al testo almeno della ballata, che non dubiterei, come già esposto, faccia riferimento al perdersi di quelle funzioni vitali che la fisiologia antica vuole raccolte nel cuore (vedi riassuntivamente la voce *lago* di BRUNO BASILE in *ED*, III, pp. 551-52, e quanto ricordato dalla stessa BARBIELLINI AMIDEI, *Dante, Arnaut*, p. 98).

lacrime che l'opprime, e che si è formato per l'incapacità dell'amante a sfogare dagli occhi tanto sovrabbondante pianto. Interviene insomma a impedire uno dei tipici collassi dell'amatore, quale ricorda anche il trecentista perugino Neri Moscoli in un suo ben noto sonetto che esordisce sulle orme dantesche della pargoletta *Perché tu vede me più d'alcun vago* e si concentra poi (vv. 5-6) nella constatazione della dolorosa indifferenza di Amore «niente cure del doglioso lago / nel qual s'anega quase el debil core»,³⁸ per motivarlo infine (vv. 12-14) a intervenire presso l'amato bene (e per la necessità di sfogare il lacrimoso dolore del cuore vedi anche *Vn 4 [IX], 2; 20 [XXXI], 8, vv. 4-6; 21 [XXXII], 5, vv. 5-8*):

il lume de' belli occhi vostri luce nella mia mente, sicché di quel lume l'anima mia si conforta, perché molte delle mie pene periscono. Nella seconda parte pone come di quel lume scende una saetta calda di tanto ardore, ch'asciuga il lago delle lagrime del mio cuore...

Tale luogo del commento non figura fra i passi adottati dal Contini e da André Pézard a testimonianza della scarsa capacità di comprensione che del testo poetico il glossatore mostra di avere. Contini segnala infatti la cattiva interpretazione in occasione del *suoi* del v. 26 che nel commento (§ 17) è riferito all'amata anziché, come invece richiede il senso, alle donne, mentre il Pézard addita divagazioni e incongruenze negli appena precedenti paragrafi 13 e 14.³⁹ Indizi sufficienti a far supporre che chi ha vergato il testo della lettera sia una persona diversa dall'autore della "vestizione".

Il tipo di fraintendimento o comunque di alterazione del senso originario della prima stanza della ballata ci permette invece meglio di osservare quanto realmente accomuna le due successive superfetazioni. È infatti verosimile che l'idea di un dardo rovente che precipita nel cuore, con le conseguenze esegetiche che già abbiamo indicato quanto all'immagine del *lago* (rinata sulla base del non innocente trascorrere al v. 8 di *un lago del cor* verso il più piano e più riconoscibilmente dantesco *il lago d. c.*), sia stata incorag-

³⁸ Si cita da *Poeti perugini del Trecento. Codice Vaticano Barberiniano latino 4036*, ed. a cura di Franco Mancini, con la collaborazione di Luigi Maria Reale, 2 voll., Perugia, Guerra, 1997, II. *Nerio Moscoli*, p. 108.

³⁹ Vedi rispettivamente ALIGHIERI, *Opere minori*, p. 506 *ad loc.*, e ANDRÉ PÉZARD, "La rotta gonna". *Gloses et corrections aux textes mineurs de Dante*, 3 voll., Parigi-Firenze, Didier-Sansonis, 1967, I. *Vita Nova, Rime, Convivio*, pp. 101-102.

giata anche dai vv. 16-18 che paiono voler ridefinire l'interiore fenomenologia amorosa non puntando più sulla contrapposizione su quanto succede *in mente e in corde amantis*, ma anzi accordando i due stadi dell'interiore penetrazione di amore con l'idea di *pensier* che se ne vanno al cuore ardenti come *facelle* per amor di lei. Come dire: 'ardo tutto d'amore per voi, mente e cuore'. Una volta scardinata dall'autore della vestizione la dominante tematica originaria della ballatina, chi poi ha intrapreso la glossa avrà più facilmente tralasciato o non avvertito affatto la valenza avversativa di quel «Ver è...» del v. 7 e avrà avuto gioco facile ad appiattare entrambi gli amorosi fenomeni interiori in due pari dimostrazioni del *solacium* che dà all'amante il ricordo della prima promessa che ricevette dalla donna diletta (§§ 7-8). Non meriterebbe far qui lunga questione del progressivo e triviale semplificarsi e rendersi viepiù contingente e cerimonioso del testo via via che viene accresciuto e dotato di chiosa, se la nuova direzione impressa a *Donne, io non so* fra prima e seconda stanza non costituisse esattamente la premessa dello schietto ricorso alla parola di Dante che si è fin qui descritto.

A cosa mira infatti in definitiva tanto dispendio, nella nuova veste della ballata, di un Dante esplicitamente, diciamo, aggiornato e pienamente "vitanoviano"?⁴⁰ Quasi il rivolgersi alle *donne* dei primi 12 versi non potesse reggere così, senza un esito, e non si tollerasse la sua sussistenza nella mera esposizione delle proprie irrisolvibili pene, l'ultima stanza della vestizione finalizza il tutto all'ennesima richiesta di mediazione presso l'amata: «fate volgere a me li pensier suoi» ecc. (vv. 28 ss.). A questo punta in definitiva l'estrazione dei moduli dialogici anche dell'Alighieri di *Voi donne che pietoso atto mostrate*, riproposto poi nella parte in prosa sul filo della memoria dei testi danteschi rivolti alla collettività delle compagne di Beatrice e liberamente spogliato del contenuto originario, bastando confortarsi delle modalità di partitura della battute e di una generica adesione a contenuti e lessico d'origine stilnovista.

E si dovrà notare che è proprio a partire dall'obliterazione dell'autistico conflitto fra pena e gioia d'amore e dalla costruzione della solita

⁴⁰ Che sia precisamente questo l'orizzonte dantesco a cui si guarda confermerebbe anche il § 11 della chiosa «... nel cuor mio, dove la vostra bellissima e diletta imagine è pinta» che è sì immagine primitiva e fortunatissima, ma presente anche nel Dante di una canzone tanto facilmente avvicicabile alla *Vita nova* come *La dispietata mente che pur mira* 22 «per man d'Amor là entro pinta sète».

esemplarità d'amante che nella nuova ballata pluristrofica s'introduce l'elemento originariamente assente sì da poter portare a compimento il tradizionale quadretto della schermaglia amorosa. Vale a dire il di lei disdegno. Tale situazione non appartiene affatto alla primitiva ballatina che resta apparentemente irresoluta nell'antinomia fra il diletto e la sofferenza parimenti connaturati ad amore, pur in presenza di una donna che concede di sperare e che non *retraxit manum*.⁴¹ Nota in proposito De Robertis che il motivo dominante della monostrofica è in conclusione ridotto «al confronto tra il lume che splende nella mente e la saetta che [...] prosciuga il cuore al solo pensiero di quanto [...] dovrebbe invece confortare». ⁴² Non così invece la ballata nella sua forma "vestita" che prestissimo presenta la recriminazione e prepara così il ricorso all'intermediazione delle *donne* nella stanza successiva. Se infatti di tanta appassionata devozione fosse consapevole, l'amata «se-n dorria sovente» e verosimilmente si muoverebbe a pietà: ma Amore per quanto scongiurato di toccarle il cuore si rifiuta d'intervenire (vv. 19-21, e vedi ad es. l'"antico" Guido delle Colonne, *La mia vit'è sì fort'e dura e fera* 21 ss. «Se madonna sapesse lo martore / ... / ben credo che mi darea lo suo amore»).⁴³ Difficoltà che la prosa esplicita e individua più circostanziatamente nella mancata concessione dell'atteso *guiderdone* (§ 8: «lo bene che ne' vinti pensieri chiede la mia vaghezza») dopo che lei ha permesso all'amante di sperare (§ 7):

perché s'io non posso venire a torre quella che promessa mi fu, non è maraviglia se mia vita si converte in lagrime, che veramente si possono chiamar lago.

L'appello conclusivo «O donne, che d'Amore angeli siete» ecc. (vv. 22 ss.) e la susseguente chiosa che pure si dilunga sul perché le *donne* meglio di chiunque altro siano da prescegliere come *internuntium* (§ 16: «e così

⁴¹ *De amore* I XIII 77: «Indecens esset et inurbanum spem alicui amoris sub hoc modo largiri; sed aut pure eam concedere debet aut pure negare, quia spe quoque largita potest femina retrahere manum et spem auferre concessam» (RUFFINI, pp. 60-62).

⁴² DE ROBERTIS 2005, p. 517. Si ricordi già Guittone d'Arezzo, [*È*] *soa natura e su' poder d'Amore* 10 «e gioia e dolor mischiatamente rende» (CLPIO L 364; V 408).

⁴³ *I poeti della scuola siciliana*, II. *Poeti della corte di Federico II*, ed. critica con commento a cura di Costanzo Di Girolamo, p. 78 (e si vedano anche i molti luoghi trobadorici allegati in nota da Corrado Calenda, pp. 81-82).

veramente le donne hanno due cose proprie d'operare, la prima de lodare Amore, la seconda d'annunziare l'opera della sua potenza in luogo degno...»⁴⁴ si pongono a questo punto come conseguenza inevitabile e come il naturale fine verso il quale ci si è diretti fin dall'esordio di entrambe le operazioni di vestizione.

Fin qui però niente di particolarmente originale, potendosi accodare quest'ennesimo esempio a quanto si è esemplificato nelle premesse.

La singolarità sta soprattutto nella comitatoria lettera in prosa, diretta all'amata e contenente *sposizioni* partite del contenuto dei versi, proprio come nel *libello* (e si veda anche più particolarmente la formula d'esordio del § 10: «Dico madonna, che...», per cui cfr. *Vn* 1, 8 [II 7]; 2, 10 [VI 1] ecc. a cui si aggiunga, per mera sovrapposizione formale, 6, 10 [XIII 10] «dico "madonna" quasi per...»). Ma non è ancora per questo che si tocca l'apice dello strumentale reimpiego della principale opera giovanile dantesca.

All'esordio stesso della prosa il testo poetico che ci si avvia a chiosare è infatti qualificato come «risposta», nonostante tale determinazione non sia ricavabile in base ad alcun luogo della ballata né nella sua forma monostrofica né nella susseguente versione pluristrofica. Non c'è che immaginare dunque che sia qui sussunta e data pacificamente per acquisita l'aurea situazione del colloquio con le *donne* di *Vn* 10 [XIX]. Ovvero: se si ardisce di rivolgere la parola a donne in materia d'amore solo si fa per servirle, ovvero solo perché da esse si è stati precedentemente interpellati.⁴⁵ E che proprio da quel capitolo del *libello* dipenda l'intera costruzione della glossa attorno a quella primigenia invocazione del *refrain* certifica l'affermazione che subito segue (§ 4), quando cioè l'autore, che si propone, si è detto, anche come artefice della ballata, giustifica il suo rivolgersi in sede poetica alle donne invece che direttamente all'amata come invece nella lettera che al presente le indirizza:

Perché parlar di voi non si convene se non a donne, ragiono sol col loro...

⁴⁴ Su questo aspetto in particolare si insiste a lungo anche nel commento che nel citato ms. Riccardiano 2317 accompagna, ai ff. 62v-63r, il finale *lodamento* di donna (il testo è procurato in BARBIELLINI AMIDEI, *Un nuovo codice*, pp. 311-12).

⁴⁵ E anche si tenga in mente *Vn* 13 [XXII] 7: «E però che volentieri l'avrei dimandate, se non mi fosse stata riprensione...» e la nota di Gorni *ad loc.*

Che è evidente parodia, come si è sempre notato, dell'argomentazione del cruciale capitolo in cui s'introduce *Donne ch'avete intellecto d'amore*: «e pensai che parlare di lei non si convenia che io facesse, se io non parlassi a donne in seconda persona» (*Vn* 10, 12 [XIX 1]). Ovverosia del cardine stesso della svolta poetica del *libello*, qui però formalizzato – e non ne conosco esempi simili – in acquisita, buona norma del portarsi poeticamente in amore.

I due mss. Riccardiano 2317 e Palatino 613 che recano la versione pluristrofica di *Donne io non so* e l'accompagnamento della lettera, sono due testimoni di uno stesso volgarizzamento del *De amore* di Andrea Cappellano.⁴⁶ Questo spiega evidentemente l'annesso esercizio e allettamento della lettera in prosa che tutta si regge sul far comprendere alla destinataria la qualità dell'amore e delle pene di chi la ama, sì che lei ne resti partecipe e amorevolmente intenerita. Come proprio il *De Amore* istruisce (I VII 2):⁴⁷

Sicut enim piscator astutus suis conatur cibiculis attrahere pisces et ipsos sui hami capere unco, ita vero captus amore suis nititur alium attrahere blandimentis totisque nisibus instat duo diversa quodam incorporali vinculo corda unire vel unita semper coniuncta servare.

Per questo, ossia proprio perché alla fine «ogni uomo e ogni donna, che son sotto la forza d'Amore, debbono essere uno medesimo», a lei una buona volta «ne dovrebbe sotto una vista di pietà dolere» (§ 12), il che, se ci allontaniamo dalla lettera e teniamo in secondo piano la *vista di Pietà* di una nota ballata di Cino,⁴⁸ è quanto pure sosteneva il Dante dei capitoli del *gabbo*: «Se lo saveste, non poria Pietate / tener più contra me l'usata prova» ecc.⁴⁹ Facile e autorevole appiglio, questo del Dante che

⁴⁶ A. CAPPELLANO, *Trattato d'amore. Testo latino del sec. XII con due traduzioni toscane inedite del sec. XIV*, a cura di Salvatore Battaglia, Roma, Perrella, 1947 [BATTAGLIA], pp. XXXV-XXXVI (il ms. Palatino della Nazionale di Firenze vi figura con la vecchia segnatura E 5, 6, 23).

⁴⁷ RUFFINI, p. 11. E cfr., per la redazione in volgare comune ai due mss. fiorentini, BATTAGLIA, p. 13.

⁴⁸ *Amor la dolce vista di Pietate*, invocata in BARBIELLINI AMIDEI, *Un nuovo codice*, p. 288.

⁴⁹ *Vn* 7 [XIV], 12, 5-6.

definiamo oggi “superato” dallo sviluppo estremo della *Vita nova*, per chi cercasse nel *libello* il conforto e il diletto di sceneggiature d’amore riconducibili agli automatismi di sempre.

Alleggerita dall’ingombro delle ragioni del proprio autore, memorabile per i capitoli più agevolmente leggibili secondo i dolorosi schematismi che amministrano *ab antiquo* le vicende degli amanti, la *Vita nova* impone così il suo modello anche come norma in amore, come autorevole aggiornamento del più fervido galateo: parole per *donne* e per *donna*.

0 *Questo si è proemio d'una ballata. Per darla meglio ad intendere, si dispone dinanzi in questa forma, distinguendo poi a parte a parte la ballata e la sua sentenza.*

1 A quella in cui l'anima mia amorosamente si nutrica, per la cui bellezza Amore in me prova universalmente le virtù sue, io che son
 2 d'amor armato sotto 'l velo de la vostra luce mi raccomando. Ecco, donna mia, che sopra l'amorosa nostra materia onde la penna d'Amor già vi scrisse, ad onor di voi e consolazione di me, che vostro sono, dette queste parole per ordine di queste rime, le quali voi piaccia di leggere; e non vi de' increscere, in quanto che da voi e da vostre bellezze levarono il lor principio, e io medesimamente scrivo le rime e le lor sentenzie per ordine che 'l suo ingegno ditta.

3 Questa è una ballatetta d'una risposta con tre stanze, e comincia così:

Donne, i' non so di ch'i' mi prieghi Amore,
 ch'ello m'ancide, e la morte m'è dura,
 e di sentir lui meno ho più paura. 3

4 Perché parlar di voi non si convene se non a donne, ragiono sol con loro: po' sentendo ch'Amor mi soverchia tanto con la vostra vaghezza, che, se la virtù sua non scema, a me convien morire, e s'ella mi si facesse men sentire, vorre' anzi morire, sì ch'io non so di ch'io mi prieghi lui; ma a voi piaccia d'aver merzé di me.

5 Nel mezzo de la mente mia risplende
 un lume de' belli occhi ond'io son vago,
 che l'anima contenta.
 Ver è ch'ad ora ad ora indi [di]scende
 una saetta, che m'asciuga il lago
 del cor pria che sia spenta: 9
 ciò face Amor qual volta mi rammenta
 la dolce mano e quella fede pura
 che doveria mia vita far sicura. 12

6 Questa è, donna mia, la prima stanza, la quale pone tre parti; dove, dividendosi per ordine, mostra nella prima parte come il lume de' belli occhi vostri luce nella mia mente, sicché di quel lume l'anima
 7 mia si conforta, perché molte delle mie pene periscono. Nella seconda

a la donna, sicché ciò che la donna vuole voglia egli, e ciò che la donna odia odii elli, vuole Amore che questi siano due e uno sotto la virtù sua: onde sì io son quelli, ché veramente ciòe che la vostra eccellentissima virtù e conoscenza vuole, e io; e se vi piace la vita mia, e io amo di vivere; e se vi piace la morte, e io la chero, in quanto che a me doglia come di vostra cosa; chéd io son vostro e non mio, e voglio esser mio, in quanto ch'ogni cosa che voi avete, i' vorrei che mi si convenisse
 14 d'averla. Nella quinta parte pone come quello ch'i' sento non può sapere se non quella persona a cui Amore li facesse sentire; dove ancora l'anima mia si duole, mostrando che de' prieghi suoi elli non si dea [cura], come chiedere' quello disio che mi fa e ha fatto vostro e suo.

15 O donne, che d'Amore angeli siete
 quando questa gentil a voi s'appressa,
 di me ricordi a voi.
 Guardate infra le belle, e lei vedrete,
 che li atti suoi diranno «Quest'è dessa
 che sì adorna noi»: 27
 fate volgere a me li pensier suoi
 pur con sospiri, che lla parladura
 di que' che fece lei no·lle sia scura.⁵¹ 30

16 In questa stanza pone la sentenza delle donne. Nella prima parte, per angeli d'Amore; e così veramente possono e debbono essere chiamate angeli che li angeli celestiali; li quali dell'empirio cielo dove il nostro creatore imperia e regge, mossono nel principio de la vostra venuta in questa vita in compagnia della vostra persona ad annunziare le bellezze vostre all'umana generazione; e così veramente le donne hanno due cose proprie d'operare, la prima de lodare Amore, la seconda

⁵¹ PÉZARD, "La rotta gonna", p. 101, intende così il passo: «*Quel che fece lei*, 'ce qu'elle a fait', ce sont les douleurs du poète, l'ouvrage de sa belle. *La parladura* [di tutto quello], c'en est le récit, ou plutôt l'éloquente manifestation donnée par les soupirs des dames pitoyables». Ma non c'è dubbio che si debba invece intendere con Contini *quel che fece lei* come 'colui che la compose', ossia l'autore, dove *lei* sta ovviamente per la ballata (ALIGHIERI, *Opere minori*, p. 506 *ad loc.*). I vv. 29-30 della ballata sono stati accostati da BRUNI, *Prove di arcaismo cortese*, p. 6, al Guinizelli di *Voi, ch'avete mutata la mainera* 11 «cotant'è iscura vostra parlatura».

d'anunziare l'opera della sua potenza in luogo degno, propriamente in
 17 parte dove risplende la luce del vostro lume. La seconda, come vi con-
 serva tra lle belle, non per lor virtù, ma [per] quelli atti belli, anzi
 bellissimi, che mi veggion vago e adoreranno loro, sentendosi far di
 degne degnissime. Quello che natura a lloro per loro acconsentio, conò
 18 sceranno poi, e allora pregheranno di quelle pene. La terza parte, che
 se 'l parlare della mia vita vi fosse scuro o grave, che per me vi sia
 lieve sospirar di me, che vostro sono.
 19 Oma' vi piaccia d'aver merzé di me, che la vita mia non muoia sola-
 mente; e perciò vi piaccia di mostrare ch'ella vi sia in grado nella
 risposta di questa lettera, ché senza la vostra consolazione non può
 durare l'affannata vita ne' martiri d'Amore.

Giuseppe Marrani

Dipartimento di Scienze Umane
 Università per Stranieri di Siena

ABSTRACT

"Donne, io non so" and the Fourteenth-Century Fortune of "Vita nova"

The manuscript tradition of the ballad *Donne, io non so* is split radically in two. A first group of manuscripts provides the ballad in monostrophic form. In two other manuscripts, Riccardiano 2317 (*ante* 1372) and BNCF Palatino 613 (sec. XV), we find that two more stanzas and a long prose letter have been added to the same ballad. It is still uncertain whether the monostrophic form of *Donne, io non so* was originally composed by Dante Alighieri. We have no information about the author of the ballad in its pluristrophic form nor about the author of the annexed love letter in the two mentioned Florentine manuscripts. In this longer and more recent version of the ballad, we can however discern an important and still unexplored witness of the late fortune of *Vita nova*: a text which someone perceived, read and used as a new and influential sum of rules in love matters.

RIME ESTRAVAGANTI DI DANTE
PROVENIENTI DALL'ARCHIVIO DI STATO DI BOLOGNA
(CON UN APPROFONDIMENTO DI RICERCA SUL SONETTO
DELLA GARISENDA VERGATO DA ENRICHETTO DELLE QUERCE)

in memoria di mio padre

Premessa

In questo breve contributo si è organizzata la materia in due parti. Se nella prima presento i dati ricavati dall'analisi delle attestazioni (siano esse note o inedite) della produzione poetica dell'Alighieri fermate in maniera avventizia da copisti per passione su registri comunali nello svolgimento di funzioni pubbliche; nella seconda, concentrandomi sull'esame del sonetto della Garisenda, ricostruisco preliminarmente in maniera succinta il quadro familiare e un profilo biografico di Enrichetto delle Querce, quindi offro alcune riflessioni sul testo e la lingua impiegata dal copista, inserendo la traccia nel contesto archivistico e codicologico nel quale si trova ad essere stato fermata da Enrichetto e trasmessa sino a oggi.

1. *Estravaganti dantesche a Bologna*

All'interno del corpus di rime estravaganti trasmesse su supporti documentari molteplici, conservati presso l'Archivio di Stato di Bologna, 120 sono state vergate da notai bolognesi sulle carte dei memoriali tra 1279 e 1333, oltre 200 da notai provenienti da altre città (in servizio a Bologna al séguito di magistrati forestieri) su coperte di registri pubblici (o altri supporti), prodotti all'interno delle curie del podestà e del capitano del popolo, grosso modo tra gli anni '80 del Duecento e i primi decenni del XV secolo.¹

¹ Sulle tracce si rimanda a un recente contributo, nel quale è possibile recuperare

Prendendo in esame questo ampio complesso di testi, si deve constatare che sono proprio le attestazioni di rime dantesche e di terzine della *Commedia* a risultare quelle maggiormente rappresentate: i testi dell'Alighieri sono senza dubbio quelli più noti e quindi quelli più frequentemente trascritti dagli ufficiali comunali impegnati a Bologna tra l'ultimo quarto del Duecento e gli ultimi decenni del Trecento.

Va rilevato sin da ora che tale incartamento costituisce uno dei capitoli più significativi della storia della fortuna felsinea dell'Alighieri, anche se, osservando la provenienza geografica (quanto mai eterogenea) degli scriventi, è evidente che tali testimoni documentino, travalicando i confini urbani della città, il successo della produzione dantesca ben oltre la dimensione locale, come emerge osservando la seconda delle tavole riassuntive qui di séguito offerte.

SEQ. NUM.	INCIPIIT TESTI DANTESCHI REPERITI A BOLOGNA	CRONOLOGIA	EDIZIONE O SEGNA TURA ARCHIVISTICA
1	No me poriano zamay far emenda (sonetto)	1287	ORLANDO ² 31
2	Donne ch'aviti intellecto d'amore (canzone)	1292	ORLANDO 53
3	[Negli occhi porta la mia donna Amore] (sonetto)	1300-1301	ORLANDO XIII
4	Donne, io non so de chi vi preghi amare (ballata, dubbia)	1310	ORLANDO 79
5	Tre donne entron al core me sonn venute (canzone)	1310	ORLANDO XXXIII
6	Così nel mio parlar vòì essere aspro (canzone)	1315	ORLANDO 93
7	E 'l duca lui: Caron, non ti crucciare (<i>Inf.</i> III 94-96)	1317	ORLANDO XXXVII
8	O tu che vieni a lo doloroso hospitio (<i>Inf.</i> V 16-17)	1317	inedito ³
9	Or te stà, che tu sè ben ponito (<i>Inf.</i> XIX 97-98)	1321	ORLANDO 108
10	Amore, che nullo amore perdona (<i>Inf.</i> V 103)	1324-1325	inedito ⁴

la bibliografia pregressa sull'argomento: ARMANDO ANTONELLI, *Una traccia duecentesca del sonetto "I mie' sospir' dolenti m'hanno stanco" di Nuccio Piacente a Guido Cavalcanti (con una nota sulle "tracce" vergate su registri pubblici)*, in "Letteratura Italiana Antica", VIII (2007 [Studi in onore di Mirella Moxedano]), 2, pp. 117-36.

² *Rime due e trecentesche tratte dall'Archivio di Stato di Bologna*, ed. critica a cura di Sandro Orlando, con la consulenza archivistica di Giorgio Marcon, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 2005 [ORLANDO].

³ Bologna, Archivio di Stato [ASBo], Curia del podestà, Giudici *ad maleficia*, *Accusationes*, b. 39/a, reg. 1, *Liber accusationum* (gennaio-luglio 1317).

⁴ ASBo, Capitano del popolo, *Giudici del capitano del popolo*, reg. 731, *Liber inquisitionum* (ottobre 1324-marzo 1325).

11	Amor, ch'al cor [gentil ratto s'apprende] (<i>Inf.</i> V 100)	1324-1325	inedito
12	O Padre nostro, chi in celli stay (<i>Purg.</i> XI 1-24)	1327	ORLANDO XLVIII
13	[Io sentia d'ogni parte trarre guai] (<i>Inf.</i> XIII, 22-29)	1327	ORLANDO XLIX
14	Amor conduxe nui a una morte (<i>Inf.</i> V 106-114)	1332	ORLANDO LIII
15	Amor, ch' a nullo amato amar perdona (<i>Inf.</i> V 103-107)	1332	ORLANDO LIV
16	[Tre donne intorno al cor mi son venute] (canzone)	1334	inedito
17	[Amor, ch' a nullo amato amar perdona] (<i>Inf.</i> V 103)	sec. XIV	ORLANDO LIX
18	Godi, Firenze, poy che sei sì grande (<i>Inf.</i> XXVI 1-3)	1354	ORLANDO D. XIII
19	Amor, che 'l cor [gentil ratto s'apprende] (<i>Inf.</i> V 100)	1364	inedito ⁵
20	S' i' avessi le rime [aspre e chioce] (<i>Inf.</i> XXXII 1)	1368	inedito ⁶
21	Tu me diray chomo te sa de sale (<i>Par.</i> XVII 58-60)	1377	inedito ⁷
22	Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate (<i>Inf.</i> III 7)	1377	inedito
23	Ma si presso al mattino el ver se sogna (<i>Inf.</i> XXVI 7-8)	1381	inedito ⁸
24	Sempre a quel vero chi facia de menziogna (<i>Inf.</i> XVI 124 -126)	1382	inedito ⁹

PROVENIENZA GEOGRAFICA DEI NOTAI	RIFERIMENTO ALLE SEQUENZA NUMERICA DELLE TRACCE	QUANTIFICAZIONE DEGLI SCRIVENTI E DELLE TRACCE
Belluno	19 ¹⁰	1 (1)
Bologna	1, 2, 4, 6, 9, 17	6 (6)
Cremona	18, ¹¹ 24 ¹²	2 (2)
Gubbio	5 ¹³	1 (1)

⁵ *Ivi*, Curia del podestà, Giudici *ad maleficia*, *Libri inquisitionum et testium*, b. 199, reg. 7, *Liber inquisitionum* (maggio 1364).

⁶ *Ivi*, b. 205, reg. 1, *Liber testium* (gennaio-giugno 1368).

⁷ *Ivi*, b. 229, reg. 9, *Liber malleficiorum* (dicembre 1377-aprile 1378).

⁸ *Ivi*, b. 239, reg. 1, *Liber inquisitionum* (gennaio-maggio 1381).

⁹ *Ivi*, *Sentenze*, b. 24, *Liber bannorum* (gennaio-ottobre 1382).

¹⁰ Podestà *Guelfus de Gerardinis* di Firenze, giudice *Ludovicus* di Belluno, notaio *Christophorus Avancii* di Belluno.

¹¹ Podestà *Ottolinus Burri* di Milano, notaio *Iobannes de Visnadello* di Cremona.

¹² Podestà *Bessacionus comes de Plagnano*, giudice *Johannes de Azeolis* di Bertinoro, vicario *Grigorius ser Philippi condam domini Roselmini* di San Miniato *doctor legum* e *Franciscus Simonis de Cingolo doctor legum*, giudice *Franciscus Leonardi* di Firenze *juris peritus*, giudice al disco dell'Aquila *Matheus condam domini Mucciarini* di Urbino; numerosi notai hanno redatto le sentenze. L'estensore della terzina è verosimilmente da identificare con il notaio *Albertus Antonioli* di Cremona.

¹³ Giudice *Petrus Ghigensij* di Gubbio e *Baxianus Lanterii* di Milano, notaio *Massolus Guidoli* di Gubbio.

Modena	12 e 13, ¹⁴ 20 ¹⁵	2 (3)
Montecatino	3 ¹⁶	1 (1)
Montegranario (Ascoli)	14 e 15, ¹⁷ 23 ¹⁸	2 (3)
Montetopoli (Montopoli in Val d'Arno - Pisa)	16 ¹⁹	1 (1)
Padova	21 e 22 ²⁰	1 (2)
San Gimignano	7 e 8 ²¹	1 (2)
San Miniato	10 e 11 ²²	1 (2)

Se limitiamo il nostro campo di osservazione al Duecento, noteremo che le rime d'autore relate in forma avventizia sono rarissime. All'interno del nostro corpus ne possiamo annoverare meno di dieci sulle carte duecentesche dei memoriali e una sola sulle coperte di registri giudiziari prodotti entro il XIII secolo. Siamo attualmente in grado d'identificare, su un complesso di circa cento tracce risalenti al XIII secolo, attestazioni liriche di Giacomo da Lentini, Fabruzzo Lambertazzi, Pilizzaro da Bologna, Albertuccio della Viola, Bonagiunta Orbicciani, Nicolò Salimbeni, Nuccio Piacente, Guittone d'Arezzo, Guido Cavalcanti, Guido Guinizzelli e Dante Alighieri.²³

¹⁴ Podestà *Jacobus domini Canti de Gabriellibus* di Gubbio, giudice *Dinus* di Montecatino, notaio *Liadellus quondam Osci* di Gubbio; da c. 59r podestà *Marsilius de Rubeis* di Parma, giudice *Blaxius de Pasarenis* di Città di Castello (Perugia), notaio *Pace de Teraciis* di Modena, con cui è da identificare l'estensore del componimento poetico volgare.

¹⁵ Podestà *Petrus de Marchionibus Montis Sancte Marie*, giudice *Iohannes quondam Maçete* di Forlì, notaio *Peregrinus quondam Gerardi* di Modena.

¹⁶ Capitano del popolo *Soffredus de Vergiolensis* di Pistoia, giudice *Guidus* di Montealcino, notaio *Ysfacciatus filius Antonij* di Montecatino.

¹⁷ Podestà *Bindaccius de Richasolis*, giudice *Angelus* di Prato, notaio *Angelus quondam domini Jacobi de Montegranario*.

¹⁸ Podestà *Albertus de Guidalocis* di Perugia, giudice *Dominucus Maxii de Zaccheptis* di Osimo, notaio *Andrea Lippucci de Montegranario*.

¹⁹ Podestà *Jacobus domini Tebaldi de Ciaccionibus* di San Miniato, giudici *Johannes Landi della Porta* e *Ughetus* di Prato, notaio *Franciscus quondam Johannis de Montetopoli*.

²⁰ Podestà *Franciscus de Doctis* di Padova, giudice *Boniacobus de Sancto Victo* di Padova, notaio *Petrus Paulus quondam Paduani* di Padova.

²¹ Podestà *Nicolaus domini Bandini de Bandinis* di Siena, giudice *Jacobus* di Tolentino, notaio *Tberius Gani* di San Gimignano.

²² Capitano del popolo *Franciscus quondam Gerii de Bardis* di Firenze, giudice *Conte Tieri* di Prato, notaio *Jacobus olim ser Gualteri* di San Miniato.

²³ Su ciò cfr. S. ORLANDO, "Best sellers" e notai. *La tradizione estravagnate delle rime*

Questi ultimi, il Guinizzelli e l'Alighieri, sono gli unici ad annoverare più di un testo trasmesso in forma estemporanea su registri pubblici duecenteschi. Fenomeno che nel caso di Guinizzelli, lo ricordiamo (ma è fatto notissimo), si manifesta in maniera macroscopica per la reiterata trascrizione del sonetto *Omo ch'è saggio non corre leggero*, cui deve essere allegata la copia del sonetto *Voglio del ver la mia donna laudare*.²⁴ Nel caso di Dante invece, accanto all'incunabolo bolognese del sonetto della Garisenda, *Non me poriano zamay far emenda*, registrato da Enrichetto delle Querce su una carta di guardia del memoriale allestito nel 1287 (Fig. 1), si computa la parte iniziale della canzone *Donne ch'aviti intellecto d'amore*, trascritta da *Petrus Alegrance*, collega e amico di Enrichetto, verosimilmente tra il 28 settembre e il 2 ottobre 1292 sulla ventunesima carta del suo memoriale.²⁵

Se allarghiamo il campo d'indagine, estendendo lo sguardo alle tracce trecentesche che costituiscono il nostro corpus, rileveremo che l'incremento di quelle che riusciamo ad attribuire ad autori noti è consistente; così accanto a rime dei già duecenteschi Giacomo da Lentini, Guido Guinizzelli, Nuccio Piacente, Fabruzzo Lambertazzi, Guido Cavalcanti (e naturalmente Dante Alighieri), possiamo annoverare quelle dell'Abate di Tivoli, re Enzo, Cecco Angiolieri, Cino da Pistoia, Lapo Gianni, Guido Novello da Polenta, Francesco da Barberino, Gherardo da Castelfiorentino, Graziolo Bambioli, Nicolò de' Rossi, Cecco d'Ascoli, Matteo Correggiaio, Onesto da Bologna, Iacopo Alighieri, Matteo Griffoni, Fazio degli Uberti, Antonio Beccari e Francesco Petrarca la fortuna del quale è copiosamente documentata a Bologna tra XIV e XV secolo,²⁶ replicando tra le scritture avventizie

fra Due e Trecento in Italia, in AA.VV., *Nuove prospettive sulla lirica del Duecento*, a cura di Furio Brugnolo e Gianfelice Peron, Padova, Il Poligrafo, 2004, pp. 257-70, da integrare con ARMANDO ANTONELLI, *Un'inedita attestazione duecentesca del sonetto "Omo fallito, plen de van pensieri" di Guittone d'Arezzo*, in "Studi e problemi di critica testuale", LXXIV (2007), pp. 11-25: 24-25.

²⁴ Cfr. A. ANTONELLI, *Una nuova attestazione del sonetto "Omo ch'è saggio non corre leggero" di Guido Guinizzelli e la sua veste grafica*, in AA.VV., *Bologna nel Medioevo*. Atti del colloquio (Bologna, 28-29 novembre 2002), Bologna, Pàtron, 2004, pp. 67-86.

²⁵ La lettura del testimone differisce rispetto a quella offerta da ORLANDO, pp. 79-82 (n° 53), esclusivamente per la lettura del v. 34 «per ch'onne lor vertù aghiça e pere», che io leggo «per che one lor vertù aghiça o pere».

²⁶ Si veda a questo proposito il mio *Tracce estravaganti della fortuna di Petrarca a Bologna (con una nota sull'impaginazione del testo poetico in "Rvf")*, in AA.VV., *Estravaganti, disperse, apocrifi petrarcheschi* (Gargnano del Garda, 25-27 settembre 2006), a cura di Claudia Berra e Paola Vecchi Galli, Milano, Cisalpino, 2007, pp. 165-218.

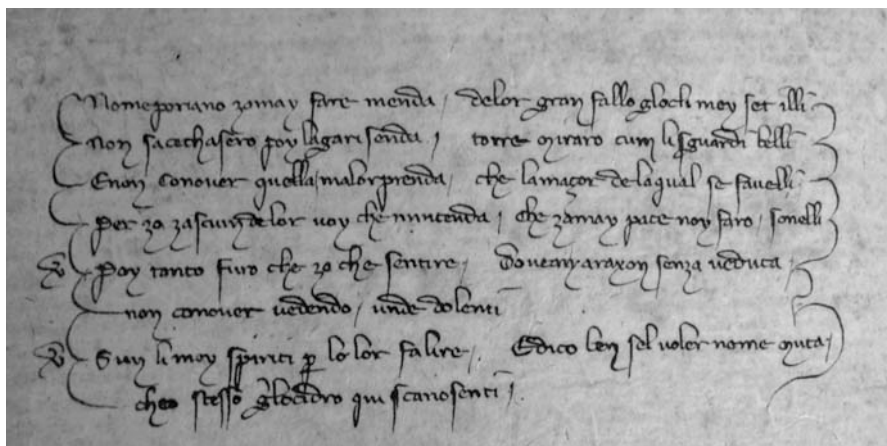


Figura 1 – Bologna, Archivio di Stato, Ufficio dei memoriali, vol. 69 (1287), memoriale di Enrichetto delle Querce, carta priva di cartulazione, *Sonetto della Garisenda*.

bolognesi dell'ultimo quarto del Trecento e del primo del Quattrocento il successo duecentesco di Guinizzelli e quello trecentesco dell'Alighieri.

Raffinando la nostra ricerca e concentrando la nostra attenzione sulla copiosa sequenza di testimonianze estravaganti trecentesche attribuibili all'Alighieri, deve essere segnalato che solo di Dante è possibile documentare (caso unico) una, per così dire, ampia gamma di generi lirici, annoverando tracce di due sonetti, di una ballata (seppur dubbia), di numerose terzine della *Commedia* e di tre canzoni (anche se trasmesse in forma frammentaria), genere lirico che, all'interno del nostro corpus, appare davvero in maniera minoritaria, rispetto ad altre forme poetiche di maggior successo come il sonetto e la ballata. Non a caso siamo in grado di segnalare, oltre alle canzoni dantesche, tra le tracce bolognesi due e trecentesche *Madonna dir ve voio* di Giacomo da Lentini e *Donna me prega* di Guido Cavalcanti, quest'ultima attestata due volte tra il 1301 e il 1310, in modo frammentario.²⁷

²⁷ Cfr. A. ANTONELLI, *Nuovi sondaggi archivistici su Cecco d'Ascoli a Bologna*, in AA.VV., *Cecco d'Ascoli. Cultura, scienza e politica nell'Italia del Trecento*. Atti del convegno

Di Dante possiamo computare nel Trecento il sonetto *Negli occhi porta la mia donna Amore* trascritto dal notaio *Ysfacciatus* di Montecatino su una coperta di un registro giudiziario risalente al biennio 1300-1301, testo conservato in uno stato disperante; la ballata dubbia *Donne, io non so de chi vi preghi amare*, trasmessa in forma incompleta tra il 3 e il 7 maggio 1310 dal notaio bolognese Bonfigliolo di Giovanni del fu Cambio Zambeccari, sulla ventitreesima carta del suo memoriale;²⁸ i primi sette versi della canzone *Così nel parlar* fermata sul cinquantaduesimo foglio del proprio memoriale dal notaio Filippo Panzoni l'undici novembre 1315; e infine la canzone *Tre donne*, relata due volte in forma frammentaria tra il 1310 e il 1334. I primi 9 versi della canzone sono stati trascritti nel 1310 su una coperta di un registro giudiziario confezionato dal notaio *Massolus Guidoli* di Gubbio.²⁹ I versi finali del secondo congedo della canzone sono stati fermati nel 1334 sulla coperta di un registro giudiziario allestito dal notaio Francesco di Giovanni.³⁰ Tale inedita attestazione esibisce una *lectio singularis* rispetto alla tradizione, rappresentata dai sintagmi incipitari *e sofrire* del verso 107 con cui si chiude il testo:

- [106] Chamerra di perdono savio omo non serra,
 [107] e soferire è bel vinciere di guerra.

È significativamente questo l'unico caso di una canzone all'interno dell'intero corpus, accanto a *Donna me prega* di Guido Cavalcanti, ad essere trasmessa da una duplice, seppure parziale testimonianza, contri-

di studi svoltosi in occasione della XVII edizione del Premio Internazionale Ascoli Piceno (Ascoli Piceno, Palazzo dei Capitani, 2-3 dicembre 2005), a cura di Antonio Rigon, Roma, Istituto storico italiano per il Medio Evo, 2007, pp. 241-76: 260 n. 61.

²⁸ La lettura del testimone differisce rispetto a quella offerta da ORLANDO, pp. 117-18 (n° 79), esclusivamente per il v. 7 «Ven ch'ad ora e ad ora che discende», che io leggo «Ver è ch'ad ora e ad ora che discende» e il v. 12 «che dovrebe vita fare sechura», che io leggo «che doiria be' vita fare sechura».

²⁹ La lettura del testimone differisce rispetto a quella offerta da ORLANDO, pp. 200-201 (n° XXXIII), esclusivamente per l'incipit «Tre donne entron dil core me sonn venute», che io leggo «Tre donne entron al core me sonn venute».

³⁰ ASBo, Curia del podestà, Giudici *ad maleficia*, *Libri inquisitionum et testium*, b. 139, reg. 8, *Liber testium*, registro cartaceo di cc. 12 (settembre-novembre 1334); podestà *Jacobus domini Tebaldi de Ciaccionibus* di San Miniato, giudici *Jobannes Landi* Della Porta e *Ugbetus* di Prato, notaio *Franciscus quondam Jobannis de Montetopolì*, il testo è stato trascritto nella coperta.

buendo a documentare in maniera limpida il successo di quei due celebri testi.

2. *Enrichetto delle Querce: quadro familiare e profilo biografico*

Restringendo ora il campo d'indagine del mio intervento alla più antica attestazione dantesca mi preme innanzi tutto ricapitolare in modo succinto alcuni elementi biografici connessi alla figura di Enrichetto delle Querce, riservando poi uno spazio congruo ai dati emergenti dall'analisi del memoriale confezionato nel 1287 dal notaio bolognese (Fig. 2), istituendo un confronto particolare tra la lingua del sonetto della Garisenda e un documento volgare redatto da Enrichetto nel 1295.

Grazie a un accurato lavoro di ricerca d'archivio relativo agli appartenenti della famiglia dei delle Querce sappiamo che molti membri del lignaggio esercitarono per diverse generazioni la professione notarile occupando una posizione di prestigio all'interno della corporazione e di rilievo all'interno degli uffici amministrati dalle istituzioni cittadine. Rivestirono frequentemente incarichi pubblici, venendo eletti nei consigli cittadini, o svolgendo delicate ambascerie al servizio del regime gremio e popolare della città. Occuparono una posizione di prestigio all'interno della società dei quartieri³¹ e un ruolo di controllo autorevole all'in-

³¹ Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, *Schede Ridolfi*, cartella 11, schede 240-49; *Liber sive matricula notariorum comunis Bononie* (1219-1299), a cura di Roberto Ferrara e Vittorio Valenti, Roma, Consiglio nazionale del Notariato, 1980, pp. 105, 113 e 155; ASBo, Comune, *Capitano del popolo, Società d'arti e d'armi*, b. II, Quartieri, *Statuti e Matricole*. Tra gli iscritti alla società mi pare opportuno segnalare nomi d'importanza nell'ambiente culturale felsineo; emerge la presenza del poeta bolognese Onesto, sapiente nel 1297 (cfr. A. ANTONELLI, *Nuove su Onesto da Bologna*, in "I quaderni del M.Æ.S.", X [2007], pp. 9-20), del notaio e cultore di poesia in volgare Biagio Auliveri (cfr. per le rime ORLANDO, pp. 15-25 [n° 6-11]), e per la biografia A. ANTONELLI - RICCARDO PEDRINI, *Appunti sulla formazione socio-culturale del ceto funzionariale del tempo di Dante: sondaggi su documenti e tracce*, in "Il Carrobbio", XXVII [2001], pp. 15-37), Matteo dei Libri, autore delle *Arringhe* in volgare (cfr. per il testo MATTEO DEI LIBRI, *Arringhe*, a cura di Eleonora Vincenti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1974, e per le relazioni professionali con Onesto da Bologna e Guido Guinizzelli A. ANTONELLI, *Nuovi documenti sulla famiglia Guinizzelli*, in AA.VV., *Da Guido Guinizzelli a Dante*, pp. 59-105: 61, 63 e 83, e ID., *Nuove su Onesto*), Federico Pavanese, cui recenti ricerche hanno portato in luce i legami con Monte Andrea e Guittone d'Arezzo (cfr. ID., *In margine ad un documento bolognese su Monte Andrea, poeta fiorentino*, in "Archivio Storico Italiano", CLXCI [2008], 2, pp. 313-20).

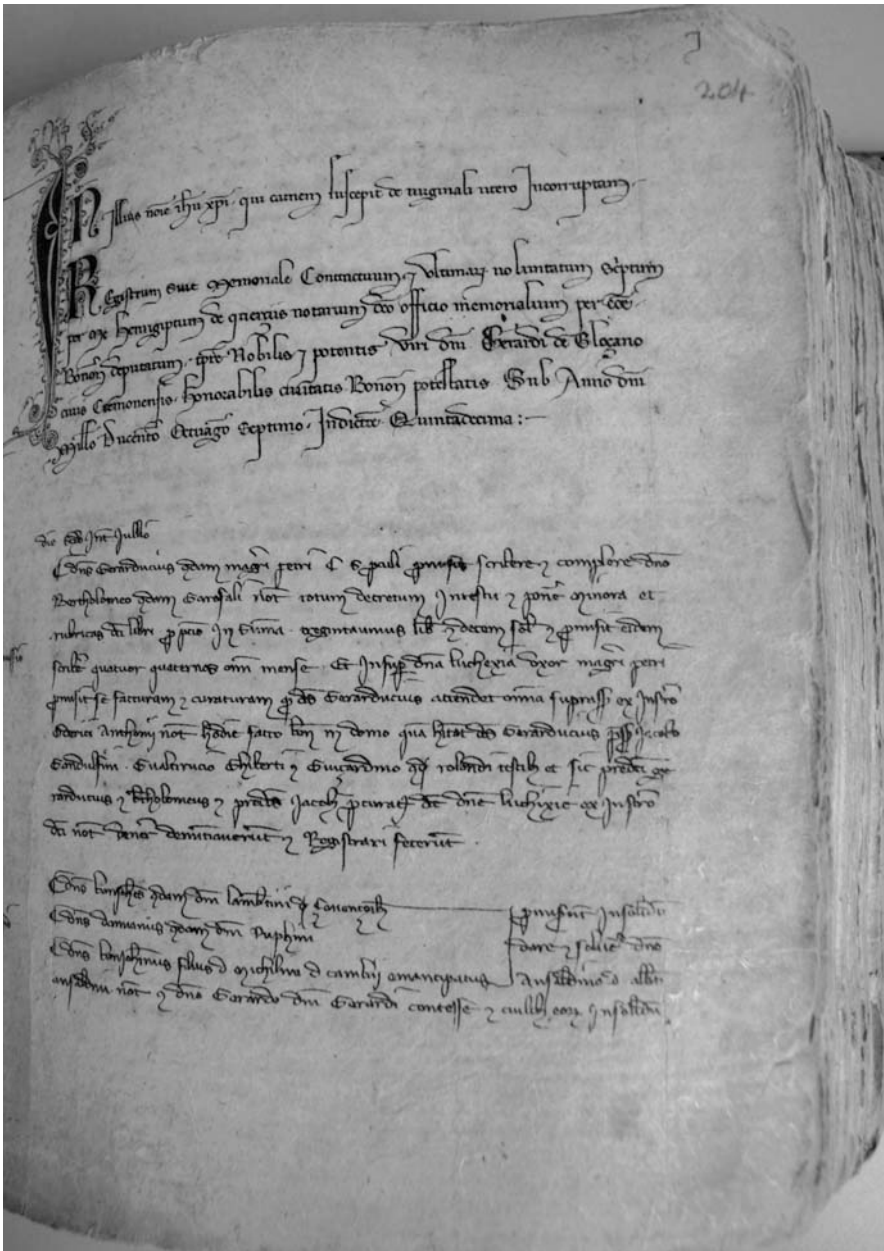


Figura 2 – Bologna, Archivio di Stato, Ufficio dei memoriali, vol. 69 (1287), memoriale di Enrichetto delle Querce, c. 204r.

terno della cappella di Santa Maria dei Guidoscalchi, una delle circoscrizioni urbane del quartiere di Porta Procola, dove la famiglia aveva la residenza.³² Dal punto di vista patrimoniale gli estimi restituiscono un'immagine piuttosto coesa del gruppo familiare discendente da Ugolino, padre del nostro Enrichetto: un nucleo fortemente solidale che preferì amministrare in comune i beni lasciati in eredità dal capofamiglia.³³

Le competenze professionali, le capacità tecniche, l'abilità grafica, la preparazione culturale, il prestigio sociale detenuto tra i colleghi e i convicini, l'adesione ideologica alla parte guelfa durante gli anni di dominio del regime di popolo, la presenza costante esercitata politicamente all'interno dei consigli cittadini, la posizione di vertice acquisita all'interno del ceto dirigente della società dei notai e di quella dei quartieri furono tra i fattori che contribuirono a determinare l'assunzione di responsabilità di Enrichetto e di suo figlio all'interno della *camera actorum* e dell'ufficio dei memoriali tra XIII e XIV secolo. Basti dire che Ugolino delle Querce è presente costantemente all'interno dell'ufficio per due decenni, tra il 1312 e il 1332.³⁴

³² Il nostro notaio è definito in una cedola *dominus Rigittus de Quercis de populo e capitaneus*, con un chiaro riferimento alla sua posizione di vertice all'interno delle schiere dell'esercito bolognese, organizzato per circoscrizioni urbane. Lo stesso anno un membro del lignaggio aristocratico dei Catalani è eletto alla presenza di *Niger delle Querce* e di Federico *Pavanesi* di cui il consanguineo Francesco Pavanesi è eletto ministeriale della cappella nel 1335 grazie ai voti di Francesco Galluzzi nobile geremeo e dei delle Querce. La presenza dei delle Querce quali detentori di un potere di fatto esercitato tra i convicini insieme ad alcuni casati di tradizione nobiliare come i Galluzzi, i da Vetrana e i Catalani emerge dalle cedole superstiti che testimoniano la presenza di Ugolino nel 1332 in qualità di elettore, di Enrichetto, suo figlio, e di Giovanni di Niger in qualità di redattori delle scritture, rispettivamente nel 1342, 1344 e 1345. Enrichetto, nipote omonimo del nostro, fu eletto ministeriale della cappella nel 1347. Su ciò cfr. ASBo, Comune-Governo, b. 119, *Consigli ed Ufficiali del comune, Ministeriali delle cappelle* (1273-1387), Quartiere di Porta Procola, cappella di Santa Maria dei Guidoscalchi, docc. 1 (13 gennaio 1301), 2, 3, 6, 8, 10, 11, 12, 13, 16 (senza data).

³³ Ricordiamo che dai dati patrimoniali registrati negli estimi sfuggono gli stipendi ricavati dall'attività professionale esercitata nello svolgimento dei molti incarichi pubblici e nell'esercizio della professione privata. Tra 1296 e 1305 il patrimonio costituito da Ugolino, padre di Enrichetto, è condiviso in comune da Elena e da Niger, Bartolomeo e Guido rispettivamente madre e fratelli di Enrichetto. Cfr. ASBo, *Estimi*, s. II, b. 20 (1296), Porta Procola, Santa Maria dei Guidoscalchi, docc. 23 e 26; *ivi*, b. 69 (1305), docc. 17 e 21; *ivi*, b. 121 (1307/8), doc. 15; *ivi*, b. 171 (1315/16), docc. 1, 5, 18, 37; *ivi*, b. 219 (1329), docc. 6, 10, 13a, 31, 36 e 39.

³⁴ Memoriale 124 (1312 I sem.), cc. 515-604; 125 (1312 II sem.), cc. 150-90; 126

I suoi registri presentano nell'intitolazione invocazioni, riflessioni devote e preghiere, mentre nella sottoscrizione si osservano alla maniera del padre precisazioni relative a correzioni di atti vergati in registro, a descrizioni archivistiche, talvolta affiancate da chiusure metriche in latino.³⁵

Si tratta di una passione, quella di Ugolino per la poesia in volgare, trasmessagli dal padre da cui ereditò le raffinate capacità d'impaginazione del testo poetico, come dimostrano la *mise en page* e la *mise en texte* delle tre ballate, due delle quali poste ai margini (nella parte finale) del memoriale, come aveva insegnato il padre Enrichetto. Contribuiscono a delineare la figura di Ugolino quale competente cultore di poesia la correttezza metrica perseguita nella trascrizione delle tracce poetiche e ottenuta correggendo gli antigrafì che Ugolino evidentemente aveva a disposizione, mediante il ricorso costante all'espunzione di vocali e di sillabe soprannumerarie o errate, in modo da emendare molti casi di ipermetria, e facendo ricorso a una serie di segni paratestuali e al sistema interpuntivo che gli consentivano di isolare le parti costituenti della ballata.

La prima prova di trascrizione di una ballata da parte di Ugolino risale al 1313. La poesia appare isolata nel foglio, come accade per il sonetto della Garisenda, anche se, a differenza della trascrizione paterna, Ugo-

(1313 I sem.), cc. 495-530; 127 (1313 II sem.), cc. 274-305; 128 (1314 I sem.), 324-71; 129 (1314 II sem.), cc. 331-61; 130 (1315 I e II sem.) cc. 68-108 e 587-619; 131 (1316 I sem.), cc. 390-424; 132 (1316 II sem.), cc. 430-63; 133 (1317), cc. 110-48; 134 (1317), cc. 233-66; 135 (1318), cc. 49-108; 136 (1318), cc. 75-100; 137 (1319), cc. 342-83; 138 (1319), cc. 319-52; 139 (1320), cc. 219-60; 140 (1320), cc. 1-62; 141 (1321), cc. 302-47; 143 (1321), cc. 405-44; 145 (1322), cc. 205-28; 147 (1323), cc. 247-86; 148 (1323), 151 (1324 I sem.), cc. 197-246; 152 (1324), cc. 410-47; 153 (1325), cc. 260-87; 155 (1325), cc. 127-38; 157 (1326), cc. 318-42; 162 (1328), cc. 475-96; 163 (1328), cc. 251-84; 166 (1329), cc. 94-125; 169 (1330), cc. 1-30; 172 (1331), cc. 175-222; 175 (1332).

³⁵ Si veda ad esempio una coppia di esametri leonini presente in ASBo, Ufficio dei memoriali, vol. 125 (1312 II sem.): «Laus tibi Christe, quoniam Liber explicit iste / explicit explicat, ludere scriptor eat». Sulla consuetudine dei notai bolognesi di fare ricorso a sottoscrizioni metriche cfr. GIANFRANCO ORLANDELLI, *Ricerche sulla origine della "Littera Bononiensis": scritture documentarie bolognesi del secolo XII*, in "Bullettino dell'archivio paleografico italiano", n.s., II-III/2 (1956-57), pp. 179-214 e GIAMPAOLO ROPA, *Sulla lingua e su alcuni modi espressivi delle più antiche carte bolognesi (secoli X-XII)*, in AA.VV., *Studio bolognese e formazione del notariato*. Convegno organizzato dal Consiglio notarile di Bologna (Bologna, 6 maggio 1989), Milano, Giuffrè, 1992, pp. 71-115: 108-15.

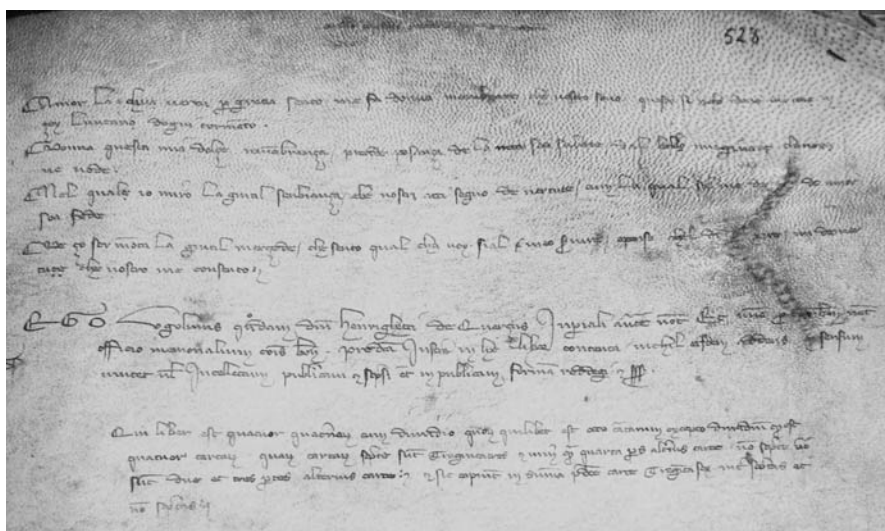


Figura 3 – Bologna, Archivio di Stato, Ufficio dei memoriali, vol. 126 (1313), memoriale di Ugolino delle Querce, c. 528r.

lino aggiunge di séguito alla trascrizione una sottoscrizione notarile e una descrizione codicologica dell'unità archivistica (Fig. 3).³⁶

La seconda prova di trascrizione di un testo poetico Ugolino la offre in conclusione del registro compilato nel 1316 (Figg. 4a e 4b). Il testo è qui incastonato in maniera meno appariscente, ancora una volta al termine del registro, ma in una posizione meno isolata all'interno della pagina; è seguito dalla sottoscrizione notarile e da una descrizione del manoscritto *in scriptio continua*, costituita da tre endecasillabi in latino. La scansione rimica è garantita da un sistema d'interpunzione costituito dai punti fermi e virgole alte, dalla spaziatura che delinea il rapporto tra lo spazio bianco della carta e il nero dell'inchiostro e da lettere di modulo maggiore distribuite sapientemente al principio di ciascuna strofa, mentre segni paratestuali, quali sono le lettere "V" maiuscole tagliate nella gamba, "contrassegnano"

³⁶ ASBo, Ufficio dei memoriali, vol. 126 (1313), memoriale di *Ugolinus q(uondam) Henrighetti de Querçis*, membr., mm. 480x320, cc. 495-530, cartulazione originale j-xxxij, c. 528r.

la ripresa della ballata; infine, i due punti finali con tratto indicano la conclusione della redazione del testo lirico. Si tratta di una ballata minore di tre stanze, dallo schema metrico z_7Z_{11} , a_7B_{11} , b_7A_{11} ; a_7Z_{11} ; la parola *merçede* funge da chiave; la ripresa e la I strofa sono *capdenals*. La II e la III sono *capfinidas*. Al v. 4 è forse opportuno correggere in «che de fede te servo io». Evidenziate le lettere espunte da Ugolino mediante punto sottoscritto.³⁷

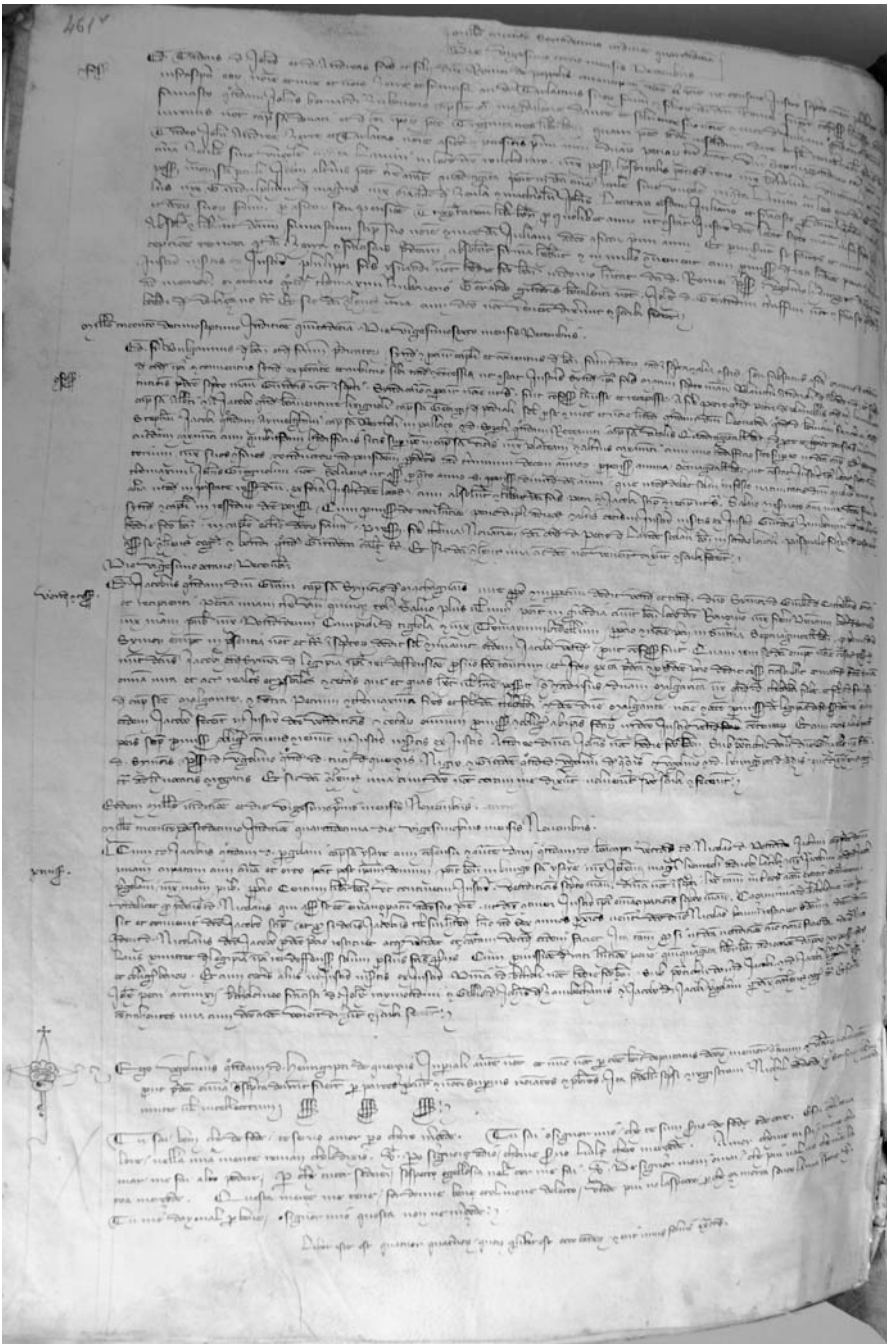
Tu sai bem che de fede / te seruo amor p(er)o chero m(er)çede . Tu sai osi-
gnor mio / che te sum s(er)uo de fed<e> ede core . Esai chel to ualore /
nella mia mente reman chol dixio . V . P(er)o signor<e> edio / chome
s(er)uo lial<e> chero merçede . Amor chome tu sai / merçe chialmar me fai
alto podere / P(er) che tutor sedere / sospett<o> egellosia nel cor me fai . V
. De signor mov<i> omai / che piu ual mo che mai la / toa merçede .
Questa merçé me tene / fôr donne ben<e> e tolmone delecto / Unde più no
laspetto / p(er) che ça morta sento la mia spene / V . | Tu me day mal p(er)
bene / o signor mio questa non ne m(er)çede ;, ||

Liber iste est quatuor quaternorum / quorm quilibet est octo cartarum
/ (et) erit unus folius extraord(inarius) ||

L'ultima ballata, *Quanto s'adorna honor vostra beltate*, Ugolino la ferma su una carta quasi un decennio più tardi, nel 1324, seguendo nell'impostazione del testo le usate competenze (Fig. 5). Ciò che preme segnalare di tale trascrizione sono i versi latini che la incorniciano. La disamina di tale congerie testuale allestita da Ugolino si rivela un'originale antologia di opere retoriche e scolastiche, composta da una prima stringa in cui dobbiamo individuare i vv. 19-20 del I libro dell'*Elegia* di Enrico da Settimello, una seconda in cui dobbiamo individuare i versi conclusivi della favola esopica *De cane et lupo* rielaborata da Gualtiero Anglico e una terza stante nell'esordio del paragrafo 22 del II libro del *De officiis* di Cicerone.

Una sequenza di opere che non stupisce scorgere nella faretra di un notaio colto come doveva essere Ugolino. Si tratta di testi che trovano larga diffusione nell'ambiente culturale cittadino, come del resto dimostra il caso

³⁷ *Ivi*, vol. 132 (1316), memoriale di *Ugolinus quondam Henrigipti de Querçeis*, membr., mm. 490x320, cc. 430-63, cartulazione originale j-xxxij, atti trascritti tra il 2 luglio e il 28 dicembre 1316; la rima si trova al termine del verso del foglio siglato 461v (cartulazione originale xxxij.) di séguito alla trascrizione di 4 atti redatti il 23 dicembre a conclusione del registro. Per l'ed. del testo cfr. ORLANDO, p. 133 (n° 93).



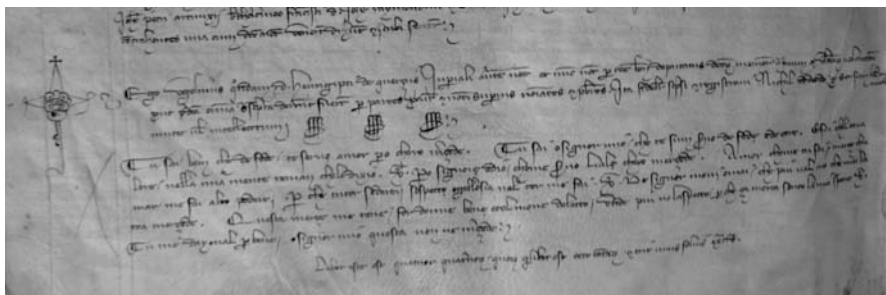


Figura 4a e 4b – Bologna, Archivio di Stato, Ufficio dei memoriali, vol. 132 (1316), memoriale di Ugolino delle Querce, c. 461v.

coevo del notaio Marco di Tommaso di Giovanni *Bonaquante*, che nel suo memoriale confezionato nel 1324 fa uso degli stessi versi del Settimello.

Tale disposizione mentale di Ugolino trova in parte conferma in un secondo coagulo di lacerti di tenore analogo, reperibile già nel memoriale del 1316. Si tratta di una serie di testi in cui fa capolino la tradizione dell'*Aesopus latinus* con un frammento della favola *De ventre et membris* nella versione di Gualtiero Anglico. La trascrizione da parte di Ugolino dei due versi terminali del brano si avvita armoniosamente con due versi tratti da una celebre sentenza di Publilio Siro, divenuta proverbiale nel medioevo.

Per quanto riguarda invece Enrichetto delle Querce, sappiamo che egli occupò una posizione di rilievo all'interno delle istituzioni comunali, ricoprendo l'incarico di notaio degli anziani per ben tre volte (nel 1288, 1299 e 1300). Da una cedola dei ministeriali della cappella di Santa Maria dei Guidoscalchi emergono l'adesione politica popolare e il rango militare acquisito, essendo in essa qualificato come *de populo* e *capitanens*. Enrichetto fu eletto più volte nei consigli cittadini, sicuramente nel 1282 in quello degli ottocento e nel 1287 in quello dei duemila. Fu ministeriale della società dei quartieri nel 1303 e sapiente nel 1309. Nel 1286 il nostro notaio è presente all'*assignatio* dei duemila fanti di parte geremea. L'anno successivo un documento testimonia il forte collegamento di magnati guelfi creatosi intorno alla figura di Enrichetto, che ottiene l'adesione di membri di famiglie aristocratiche come quelle dei Catalani, Symopizoli e Galluzzi.³⁸

³⁸ *Riformazioni e Provvigioni del comune di Bologna (1248-1400)*, a cura di Bruno

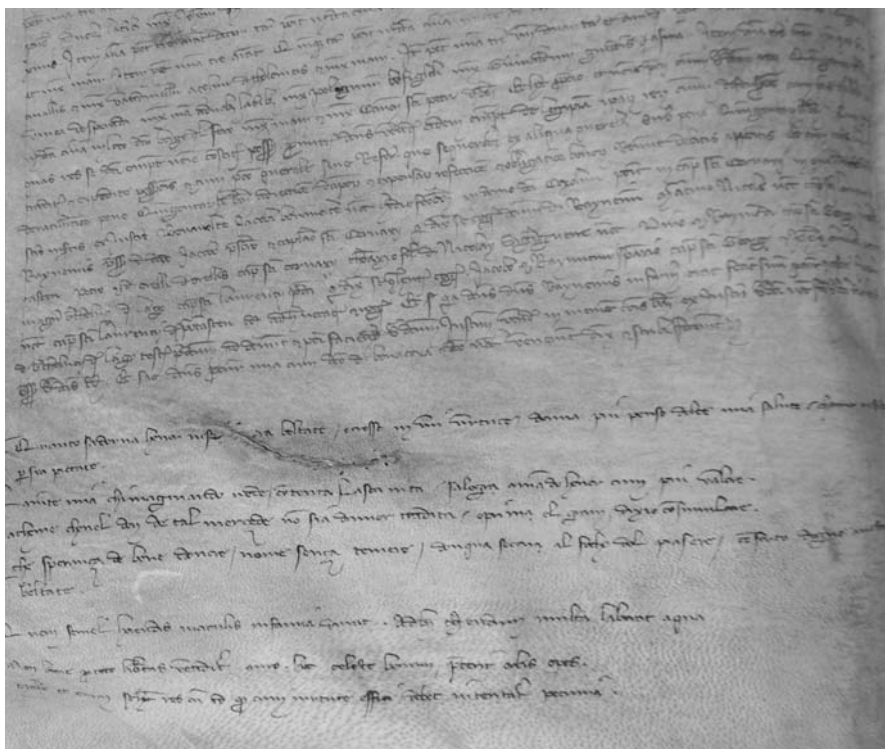


Figura 5 – Bologna, Archivio di Stato, Ufficio dei memoriali, vol. 151 (1324), memoriale di Ugolino delle Querce, c. 203v.

Grazie alle ricerche di Giovanni Livi sappiamo che a Enrichetto furono affidati dalle autorità cittadine alcuni incarichi cancellereschi non ordinari, come il negoziato epistolare disteso con la curia romana nel 1288 e l'am-

Neppi, Roma, Pubblicazioni degli Archivi di Stato, 1961, pp. 9, 29, 31 e 173; ASBo, Comune-Governo, b. 119, *Consigli ed ufficiali del comune, Ministeriali delle cappelle* (1273-1387), Quartiere di Porta Procola, cappella di S. Maria dei Guidoscalchi, doc. 2 (22 giugno 1306); *ivi*, *Elezioni per i consigli del comune*, b. 57 (1250-1386), reg. 1282, c. 2v, 3r e 5r; *ivi*, Consiglio del popolo, b. 62, reg. 4 (1286), c. 3v; reg. 8 (1303), c. 5r; regg. 15 (1309) e 16 (1309); *ivi*, *Ufficio per la condotta degli stipendiari, Assegnazione dei cavalli ai soldati*, b. 10, reg. 1286, c. 2r; reg. 1287; e reg. 1289.

basceria altrettanto delicata presso la curia avignonese nel 1311, dove il bolognese si era recato per richiedere l'intervento pontificio contro la parte ghibellina. Non meno rilevanti sono gli incarichi diplomatici svolti per il comune felsineo nel 1298, 1299 e 1310 a Firenze.³⁹

Non possiamo ricostruire la biblioteca di Enrichetto né ricomporre un quadro d'insieme coerente delle sue letture; la frequentazione con i testi giuridici contenenti le glosse accursiane è però garantita da due documenti del 1302, editi parzialmente da Orlandelli.⁴⁰

La consuetudine con i testi propri della cultura retorica è invece certificata da alcune tracce latine riportate nel foglio prossimale al sonetto della Garisenda, tra cui rinveniamo riferimenti a Seneca e alcuni prelievi dall'epistolario di Pier delle Vigne e dall'*Elegia* di Enrico da Settimello (Fig. 6). Tali fonti sembrano usufruite in forma pulviscolare probabilmente attraverso antologie, agglutinazioni personali, veri e propri montaggi originali di *auctoritates*, alla base della letteratura podestarile, sul modello delle opere scritte da Albertano da Brescia.⁴¹ Se tali testi rientrano nel bagaglio consueto di un notaio mediamente preparato che si trova a vivere nella città felsinea di fine Duecento, più significativo mi pare un recupero pseudo-plautino di forte sapore popolare. Infatti tra le tracce latine vergate in quel prezioso foglio che accompagna le operazioni di trascrizio-

³⁹ Cfr. GIOVANNI LIVI, *Dante. Suoi primi cultori, sua gente in Bologna*, con documenti inediti facsimili e illustrazioni figurate, Bologna, Cappelli, 1918, pp. 5-6; e le voci relative a *Enrichetto dalle Querce* di MARIO SACCENTI ed ELISABETTA PUTINI, rispettivamente in *ED*, II, 1970, p. 680 e *DBI*, XLII, 1993, pp. 705-706.

⁴⁰ G. ORLANDELLI, *Il libro a Bologna dal 1300 al 1330*, Bologna, Zanichelli, 1959.

⁴¹ Su tali argomenti si vedano almeno i contributi – cui rinvio anche per recuperare la bibliografia pregressa sul tema – di ENRICO ARTIFONI, *I podestà professionali e la fondazione retorica della politica comunale*, in "Quaderni storici", LXIII (1986), pp. 687-719; ID., *Retorica e organizzazione del linguaggio politico nel Duecento italiano*, in AA.VV., *Le forme della propaganda politica nel Due e nel Trecento*, a cura di Paolo Cammarosano, Roma, École française de Rome, 1994, pp. 157-82; ID., *Boncompagno da Signa, i maestri di retorica e le città comunali nella prima metà del Duecento*, in AA.VV., *Il pensiero e l'opera di Boncompagno da Signa*. Atti del primo Convegno Nazionale (Signa, 23-24 febbraio 2001), a cura di Massimo Baldini, Greve in Chianti, Grevigiana, 2002, pp. 23-36; MASSIMO GIANANTE, *Retorica e politica nel Duecento. I notai bolognesi e l'ideologia comunale*, Roma, Istituto storico italiano per il medio evo, 1998; ID., *I prologhi del "Liber Paradisus": fonti e problemi*, in AA.VV., *Il "Liber Paradisus" e le liberazioni collettive nel XIII secolo. Cento anni di studi (1906-2008)*, a cura di A. Antonelli e M. Giansante, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 201-28.

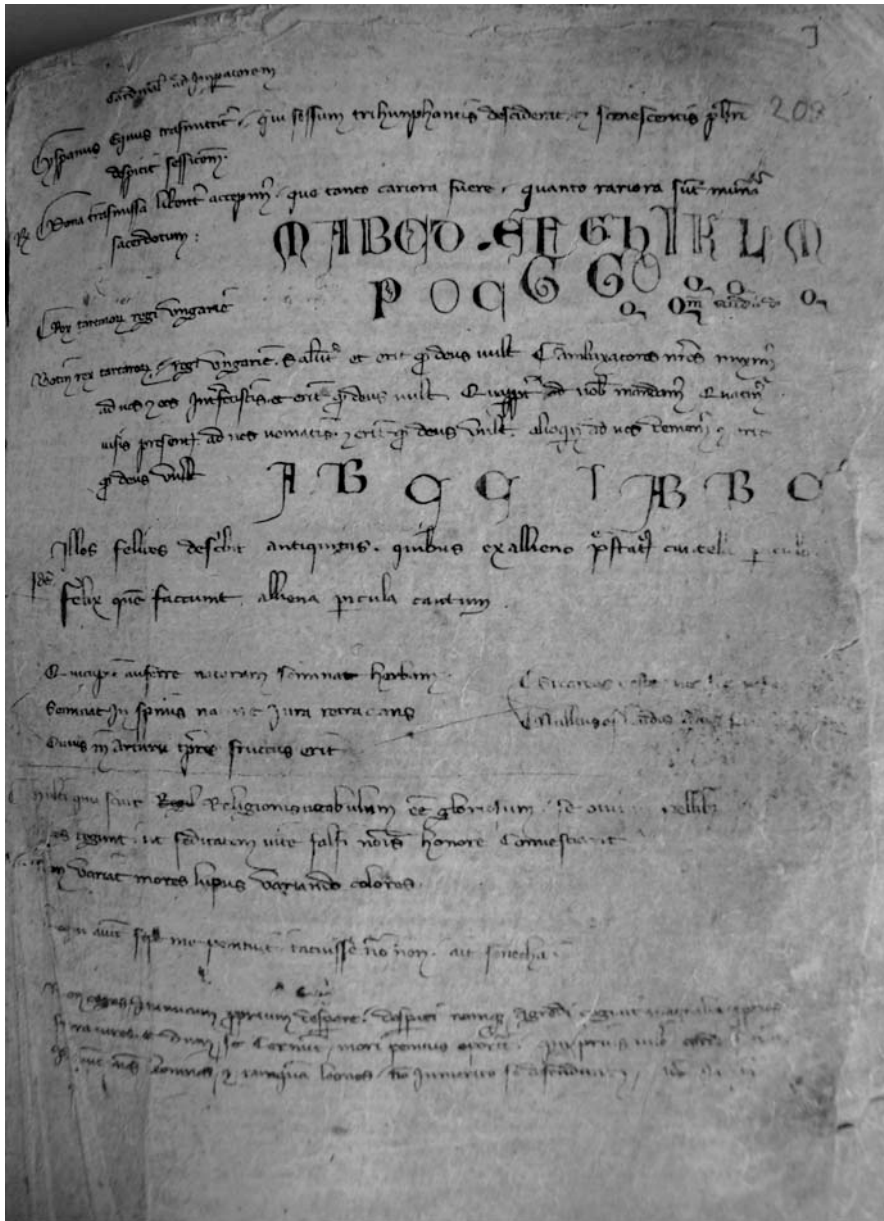


Figura 6 – Bologna, Archivio di Stato, Ufficio dei memoriali, vol. 69 (1287), memoriale di Enrichetto delle Querce, carta priva di cartulazione, scritture avventizie trascritte a precedere il *Sonetto della Garisenda*.

ne del sonetto della Garisenda si conservano due versi divenuti proverbia-
li nel medioevo e attribuiti erroneamente al *Mercator* di Plauto.

Le qualità grafiche e d'impaginatore da copista di professione già poste
in rilievo da Giovanni Livi⁴² trovano conferma in alcuni particolari proce-
dimenti adottati dal notaio per emendare errori sul proprio registro.⁴³
Colpisce soprattutto, caso unico a mia conoscenza tra i notai dei memoria-
li, l'impiego della formula *vacat* per cassare una unità di scrittura errata,
una modalità frequentissima invece tra i copisti di professione (Fig. 7).⁴⁴

La non comune abilità calligrafica della scrittura di Enrichetto trova
modo di esprimersi nelle parentesi disegnate,⁴⁵ come in quella città
orientale che adorna una sequenza di nomi vergati nel registro (Fig. 8).

Ora, per concludere l'analisi del memoriale, mi pare quanto mai
opportuno procedere all'analisi di un documento che ritengo di straordi-
naria importanza per valutare nel caso specifico il valore testuale del-
l'operazione di trascrizione letteraria del testo poetico. Tale documento è
rappresentato da un *Prologus*, posto però al termine delle registrazioni
(cc. 402r-405v), nel quale Enrichetto, mediante un colloquio serrato con
l'archivista incaricato dalle autorità cittadine di preservare e conservare
intatto il manoscritto, riepiloga meticolosamente, con estrema precisio-
ne, ogni forma di errore e tutti i raccordi richiamati nei singoli quader-
ni del *Liber* (Fig. 9).

Dallo studio del prologo emergono la consapevolezza del prestigio cul-
turale e professionale che Enrichetto ha del proprio ruolo e l'autorevolezza
con cui egli si pone nei confronti del *custoditor* dell'archivio pubblico della
repubblica bolognese, in quanto *prepositus* dell'ufficio dei memoriali. Il dia-
logo con il *custoditor* dell'archivio è essenziale per comprendere appieno
l'operazione intellettuale messa in atto dal notaio, che si propone di offri-
re un modello ideale ai colleghi e alle generazioni future, fornendo uno

⁴² Si veda, oltre al citato LIVI, *Dante. Suoi primi cultori*, il recente contributo di
GIULIANO MILANI - MASSIMO VALLERANI, *Esperienze grafiche e cultura notarile a Bologna
tra Due e Trecento*, in AA.VV., *Storia, archivi, amministrazione*. Atti delle giornate di stu-
dio in onore di Isabella Zanni Rosiello (Bologna, Archivio di Stato, 16-17 novembre
2000), a cura di Carmela Binchi e Tiziana di Zio, Roma, Direzione Generale per gli
Archivi, 2004, pp. 311-21.

⁴³ Si vedano ad es. gli interventi correttivi alle cc. 357v e 366r.

⁴⁴ Si veda ad es. l'intervento correttivo a c. 207v.

⁴⁵ Si vedano ad es. gli artifici grafici impiegati alle cc. 261v e 267r.

dm gahis de baracomatris de bolognino
 Berete testis de sic de domusens
 dm domusens pcurator de dm dm

Figura 7 – Bologna, Archivio di Stato, Ufficio dei memoriali, vol. 69 (1287), memoriale di Enrichetto delle Querce, intervento del notaio, c. 207^v.

Die Salva baradecimo jun Augusto
 Francus frater filij dm
 Jacobus ad carm campanary cum aucte q bnfie
 Conagratia Ambolam d Polidom d carm cor antonio
 Gennus filius da dm pcarim
 Eutholus frater filij dm wardi nupary cum aucte
 Gugolinus a gennu d carm d carm d carm
 Nicholus gnos cor antonia
 Gugus frater filij qd da d. Frandi
 Clacarius
 Clencus gno d. Andreyta nupary
 Eubullus gno d. Johim ziam pator z andi gno dm
 Andreyta nupary patorio nore p co
 se ut hie postea Commisus se in dm baracosam gno dm gasam d
 pmpure tamya in arbitratore z amehabem gatoron z bonum dm
 dantes pator pator arbicatori plenum z hiam pator z licentiam lator
 di arbitrandi pntandi z mandu z ipas pator ad pacem z concordiam rediet

Figura 8 – Bologna, Archivio di Stato, Ufficio dei memoriali, vol. 69 (1287), memoriale di Enrichetto delle Querce, disegno del notaio, c. 261^v.

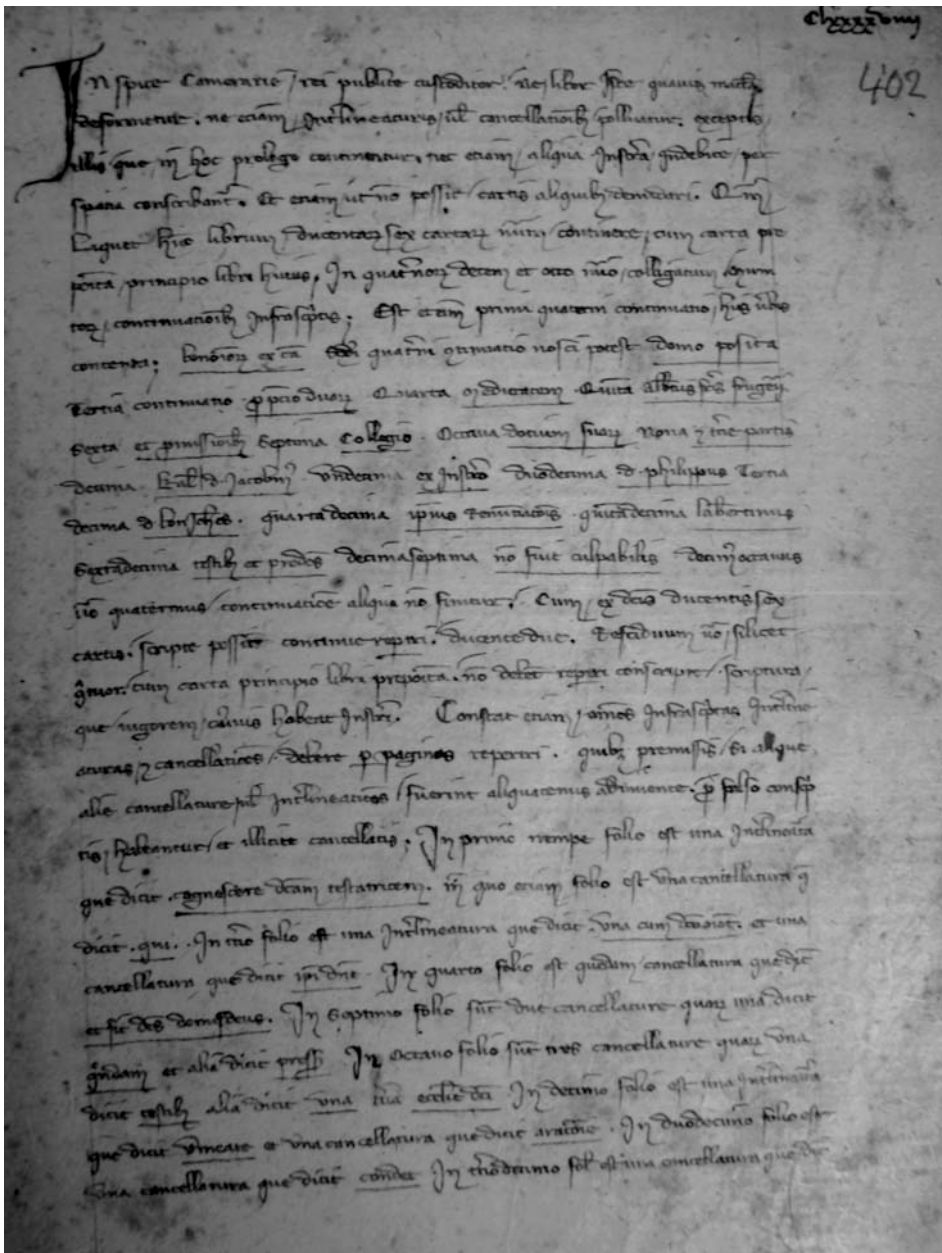


Figura 9 – Bologna, Archivio di Stato, Ufficio dei memoriali, vol. 69 (1287), memoriale di Enrichetto delle Querce, *incipit* del Prologus, c. 402r

strumento straordinario per rigore giuridico, limpidezza esecutiva e intelligibilità. Il *Prologus*, redatto in un latino ricercato, elaborato e cancelleresco (che ci consente di spiccare una cospicua sequenza di lemmi propri del vocabolario filologico e archivistico del tempo), si apre proponendo una scrupolosa descrizione del manoscritto (c. 402r):

Inspice camerarie rei publice custoditor ne *Liber* iste quavis macula deformatur, ne etiam interlineaturis vel cancellationibus polluaturs – exceptis illis que in hoc *Prologus* continentur –, nec etiam aliqua instrumenta indebite per spatia conscribantur; et etiam ut non possit cartis aliquibus denudari quoniam liquet hunc *Librum* ducentarum sex cartarum numerum continere, cum carta preposita principio *Libri* huius, in quaternorum decem et otto numero colligatum, munitorum continuationibus infrascriptis.

Segue un lungo elenco dei termini che inaugurano ciascuno dei quaderni che compongono il *Liber*, tale da garantire al contempo l'integrità del registro e il valore legale delle scritture in esso registrate:

Est etenim primi quaterni continuatio hiis verbis contenta: «bononinorum ex causa»; secundi quaterni continuatio nosci potest: «domo posita»; tertia continuatio: «pro pretio duorum»...

Lunghissima è poi la lista allestita per segnalare scrupolosamente le correzioni esercitate sulle carte del registro, durante l'espletamento giornaliero del proprio lavoro:

Cum ex dictis decentis sex cartis scripte possint continue reperiri ducente due, resciduum vero, silicet quatuor cum carta principio *Libri* preposita, non debent reperiri conscripte scriptura que vigorem cuiusvis habeat instrumenti. Constat etiam omnes infrascriptas interlineaturas et cancellationes debere per paginas reperiri, quibus premissis, si alique alie cancellature vel interlineationes fuerint aliquatenus adimemente, pro falso conscriptis habeantur et illicite cancellatis : in primo nempe folio est una interlineatura que dicit «cognoscere dictam testatricem», in quo etiam dolio est una cancellatura que dicit: «qui»...

In tale sezione, che accoglie una serie di termini tecnici propri del lavoro del copista, emerge lo scrupolo filologico di Enrichetto nel perseguire con tale operazione la fedeltà della copia dell'atto all'originale, come risulta confrontando la riproduzione fotografica del foglio clxxxj (c. 394r) del

registro (Fig. 10) e la descrizione che delle rettifiche operate sull'atto in esso contenuto il notaio si è riservato di segnalare nel *Prologus*:

Anno Domini millesimo ducentesimo octuagesimo nono, inditione secunda, die penultimo intrante maio, ego Henrigiptus de Querçiiis notarius et conditor huius *Libri* secundum formam precepti michi facti per dominum Thomasium de Casalfigono, iudicem et assessorem domini Anthonii de Fisiraga potestatis Bononie, scripti manu Mathioli Bonacapti notarii et precepti facti michi per dominum Henrigiptum Feliciani, proconculus societatis notariorum, scripti manu Petri Guidonis Capelli notarii, suplevi errorem quod feci in ponendo defective in *Memoriali* instrumento confessionis facte per Johannem filium quondam domini Bonjohannis Albergipti de Peppolis, domino Bonguidocio de Paltroneriis de aministracione bonorum et hereditatis dicti domini Bonjohannis in eo quod obmisi scribere in ipso intrumento omnia hec verba que oportebat poni de necessitate in dicto instrumento, videlicet in uno loco: «Bonacursius de Paltroneriis et domina Marchisina mater ipsius Johannis quondam eius tutores», et in alio loco: «stipulantem suo nomine et vice et nomine predictorum dominorum Bonacursii et Marchisine». Que omnia verba posita sunt in margine carte circum dictum instrumentum et interlineavi in dicto instrumento: «filius et heres»; et predicta omnia sunt in clxxxj folio et quia placuit ipsi Johanni et dicto Jacobo, tunc temporis suo curatori constituto ad predicta.

In una proposizione, collocata al termine del *Prologus*, Enrichetto ribadisce in maniera vincolante un concetto giuridico legato alla statuto della propria professione di notaio, che ne qualifica indirettamente l'acribia filologica (Fig. 11):

Igitur fideli custodia muniaris archahivis *Libri* curam et diligentem diligentiam adhibendam ne de tuo defectu fraudium sectatores possent huius *Libri* munditiam aliquatenus conmutare, male suorum scelerum concedente, quoniam si secus fieret tua in insipientiam verteretur et in tui dampnum, detrimentum et aliprobrum redundaret.

Il forte richiamo alle funzioni istituzionali implicate nell'azione conservativa da parte dell'archivista veicola una serie di messaggi di natura sociale, politica e culturale di portata generale, che mi pare esorbitino la semplice responsabilità amministrativa. Concetti espressi mediante un linguaggio nel quale non è possibile non riconoscere tessere elaborate dall'Alighieri in alcuni luoghi delle sue opere latine.

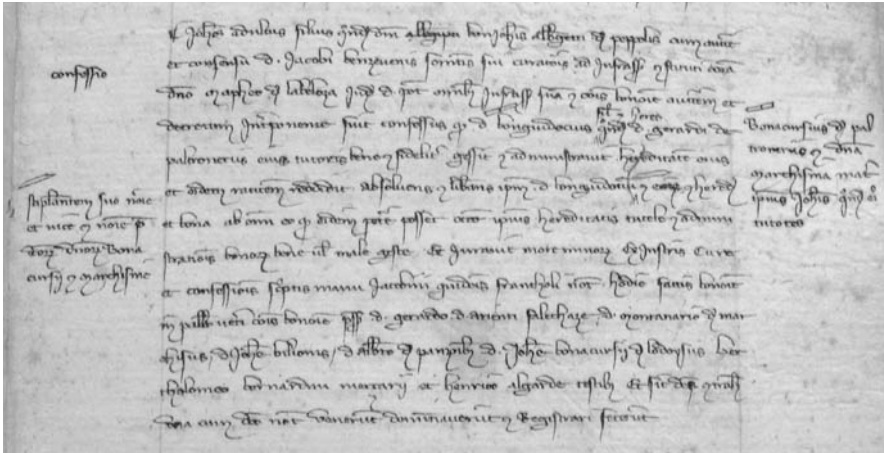


Figura 10 – Bologna, Archivio di Stato, Ufficio dei memoriali, vol. 69 (1287), memoriale di Enrichetto delle Querce, note integrative del notaio, c. 394r.

Il *Prologus* termina con la sottoscrizione del notaio in cui è ribadita ancora una volta la posizione preminente di responsabile dell'ufficio dei memoriali:

Ego Henrigiptus de Querçiiis, imperiali auctoritate notarius et prepositus officio memorialium comunis Bononie, hunc *Librum* fideliter conscripsi et instrumenta que in eo continentur legaliter et sine fraude aliqua registravi.

A giudicare invece la lingua volgare di Enrichetto sulla base dell'atto di divisione del patrimonio della famiglia Pavanesi risalente al 1295 (documento pubblicato nel 1919 dal Livi), essa appare scevra da localismi accentuati (Fig. 12).

La lingua del documento appare fortemente influenzata dal latino, che filtra e regola anche settentrionalismi solitamente ben documentati come la sonorizzazione delle sorde intervocaliche e lo scempiamento delle consonanti intense.

Nell'espressione grafica del documento del 1295, Enrichetto delle Querce impiega costantemente la "esse" <s> per rendere la sibilante sonora in *rasone*, mentre nel sonetto della Garisenda del 1287 impiega il grafema "ics" <x> in *raxon*.

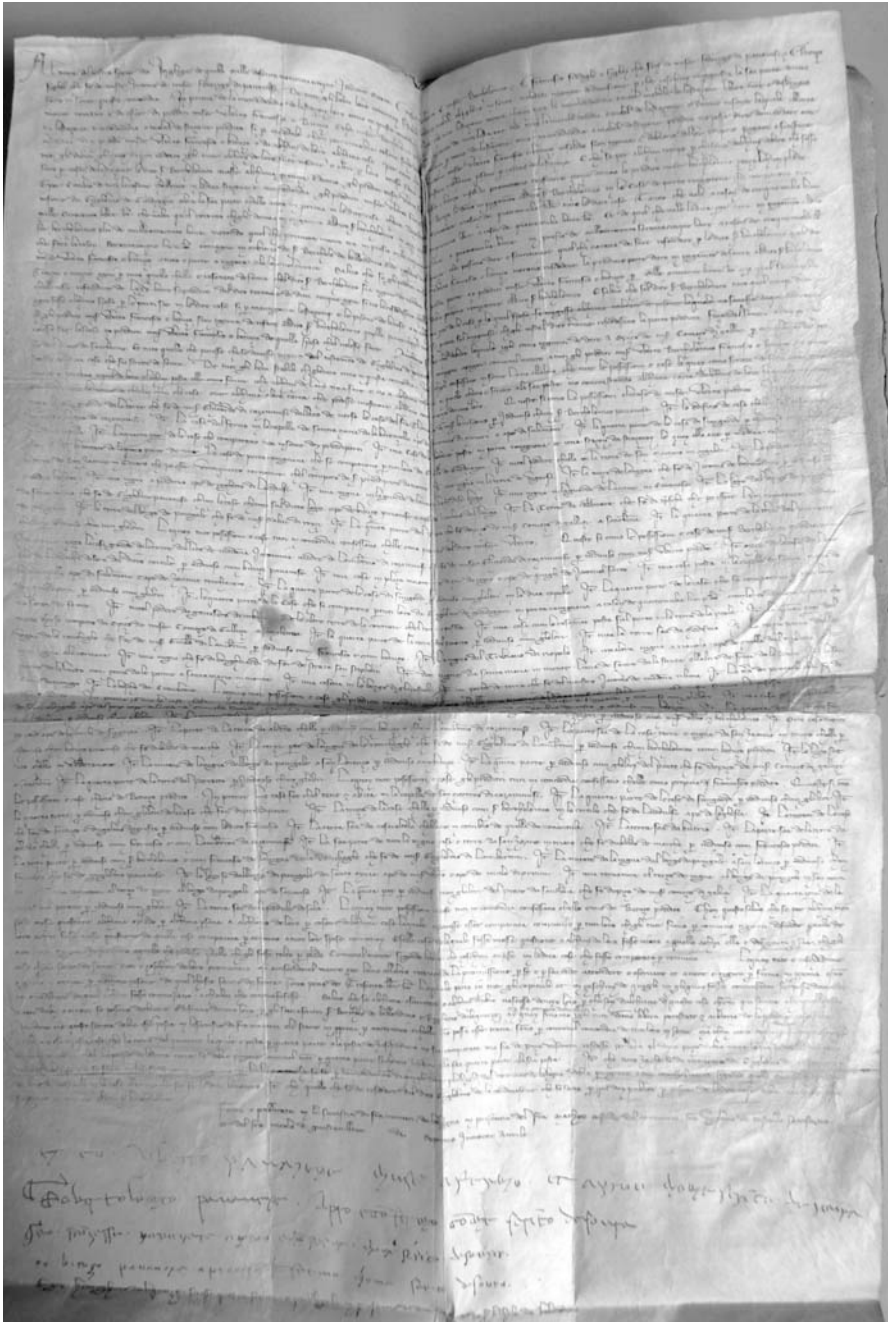


Figura 12 – Bologna, Archivio di Stato, Demaniale, Convento di San Francesco, busta nr. 28/4160, documento nr. 46 (7 aprile 1295).

Per quanto riguarda il vocalismo, il latino favorisce probabilmente il mantenimento di forme in “u” come in *sun* e *unde* nel sonetto della Garisenda, mentre nel documento del 1295 registriamo la forma fiorentina *son*.

Nel consonantismo si nota lo scempiamento delle consonanti intense, ma nel caso delle scempie in *acecaser* e *falire* del sonetto della Garisenda del 1287 notiamo una diversa disposizione di Enrichetto rispetto a quella che emerge nel documento del 1295, in cui forse per la conservazione della grafia latineggiante si mantengono le consonanti doppie (geminate) espresse, con l’eccezione di *miser*, con il grafema della “esse” geminata <ss>. Il medesimo discorso vale per l’uso della scempia in *falire* nel sonetto, di contro all’uso intenso della geminata nel documento.

Infine segnalo l’impiego proprio della grafia bolognese per la “esse” palatale sorda in *scanosenti* documentata nel sonetto della Garisenda, di contro all’uso di una grafia fiorentina nel documento del 1295 nell’uso del termine *nascesse*.

Si potrebbe concludere che la patina locale sistematicamente introdotta nel sonetto ecceda persino l’*usus scribendi* di Enrichetto delle Querce, accorto, come il collega Matteo dei Libri, a smussare quanto possibile il carattere locale della propria scrittura volgare: entrambi forse ricompresi in quell’elenco ideale non esplicitato da Dante nel *De vulgari eloquentia*, in un celebre luogo del trattato in cui il fiorentino celebra i pregi della lingua elaborata da alcuni *doctores felsinei*.⁴⁶

Nel sonetto pare quasi di intravedere in filigrana un lavoro di iper-correttismo bolognesizzante di tutte le forme possibili presenti, di cui probabilmente bisogna attribuire il merito all’autore, non certo al nostro copista, o se non altro all’antigrafo di cui fu in possesso il notaio.

Se ne arguisce allora che lo stato linguistico del sonetto in mano a Enrichetto fosse o il risultato di un interferenza causata dal passaggio di mani che ne condizionarono fortemente la forma grafica del testo in direzione di una marcata coloritura locale, che il nostro notaio ligio al rispetto del documento si guardò dal manipolare, oppure che il testo giunto in mano al nostro fosse il risultato consapevole di un’operazione di travestimento grafico/linguistico operato dall’autore, nel nostro caso da Dante Alighieri.

⁴⁶ A. ANTONELLI - GIOVANNI FEO, *La lingua dei notai bolognesi al tempo di Dante*, in AA.VV., *La langue des actes*. Actes du XI^e Congrès international de diplomatique (Troyes, jeudi 11 - samedi 13 septembre 2003), sous la direction de Olivier Guyotjeannin, disponibile on line all’indirizzo <<http://elec.enc.sorbonne.fr/document297.html>>.

APPENDICE

*Divisione patrimoniale dei Pavanesi (7 aprile 1295)*⁴⁷

¶ Hec cedula est depo(s)ita p(er) d(omi)nos Ubertum, | Bertholomeum, Franciscum et Betucium de | Pavanensib(us) p(er)petuo permansura in sacristia, nisi | d(e) volu(n)tate o(mn)ium eor(um) in concordia peteret(ur), que in | eo casu restitui possit eis. Siquis eor(um) volent | copiam hui(us) cedule possit simi(lar)e exemplum et | nullius alius.

Al nome del nostro signor Deo, in gl'agni de quello milledosentonovantacinque, indicio(n)e octava. ¶ Miser Uberto, ¶ miser Bertholomeo et ¶ Francesco fradegli e figloy che fon de miser Federigo di Pavanisi et ¶ Bituço | figlol che fo de miser Jacomo de miser Federigo di Pavanisi, de tuti gli beni loro comunay sì stabili chomo mobili ch'igl'an(n)no insieme volendo vignire a divisione p(er)ché çaschun recognosca la soa parte, ànno | fatto insieme questa concordia. In prima dela mercadandia dela staçon loro enno in questa concordia, zoè che tuta la staçone intera chum tuta la merchadandia e tuto 'l mobele dela staçone liberam(en)te e disbrigatalmente remane e de' essere di prediti miser Uberto, Francesco e Bituço e che miser Bertholomeo predito sia tacito de tuta la staçone e de tuta la merchadandia e mobel dela staçone e d'onne rasona la quale ell'avea | in la staçone, mercadandia o mobel de staçone predita, sì p(er) cavedale chon per onn'altra casone, sì che da mo inançi p(er) nome dela staçone, over mercadandia o mobel de staçone predita, no possa dire, domandare over | rescodere day pred(i)ti miser Uberto, Francesco e Bituço o da alchun de loro alchuna cosa, per tanto che gli prediti miser Uberto, Francesco e Bituço in solido sian tegnuti e debiano del lor proprio pagare e satisfare | tuti gli dibiti gli quay da qui indreto igli over alchun de loro, tuti insieme o altri p(er) loro avesse a dare o a satisfare a alchuna p(er)sona p(er) casone dela staçone. E che se per alchun tempo p(er) chasone d'alchun debito che fosse | fato p(er) cason dela staçone lo dito s(er) Bertholomeo avesse alchuna greveça o danno, gli prediti miser Uberto, Francesco e Betuço in solido prometeno cons(er)vare çença danno lo predito miser Bertholomeo çenç'alchun plado. | E per cambio de tuta la rasona ch'ell'avea in la dita staçone e mercadandia gli preditti miser Uberto, Francesco e Betuço sì da(n)no in pagam(en)to al dito s(er) Bertholomeo in le⁴⁸ case de porta Ravignana chi comparono tuti⁴⁹ | insieme da Guglelmo de' Guideçagni oltra la soa parte ch'ello avea in prima in le dite case, ch'era dexeset-

⁴⁷ ASBo, Demaniale, Convento di San Francesco, b. 28/4160, doc. 46 (Fig. 12).

⁴⁸ e corretto su *a*.

⁴⁹ sottolineato con lapis: *in le case de porta Ravignana chi comparono tuti*.

te centonara a rason de quatomilia libr(e) tute⁵⁰ le ditte case tanto che vale a rason de cinquemilia livre | milleottocento libre bo(lognini) che valea quel cotanto chi gli danno in pagam(en)to al dito s(er) Bertholomeo inançi millecinquencento libre a rason de quatomilia livre bo(lognini) et de quel che vale la dita p(ar)te data in pagam(en)to al dito | ser Bertholomeo plù de milleottocento livre, metando quel che primeramente era in presio millecinquencento livre a quatomilia livre in presio de milleottocentosetantacinque livre a rason de cinquemilia l(i)b(re) | che farà la rason setantacinque livre bo(lognini) remagna in arbitrio de s(er) Bertholo de Bellondino e de Reghetto dale Querçe che possano dire e sentenciare quel chi vorano de fare refondere p(er) lo dito s(er) Bertholomeo agli diti | miser Uberto, Francesco e Bituço o tuto o parte o negota a la lor voluntate, salvo che se gli prediti miser Uberto, Francesco e Betuço vorano rescodere la preditta parte data in pagam(en)to de sovra al dito s(er) B(er)tholomeo | tra qui e cinque agni p(er) tuto quello ch'ella è rasonata de sovra, che 'l dito s(er) Bertholomeo sia tignu' de rendere la pred(i)ta p(ar)te ay prediti miser Uberto, Francesco e Bituço p(er) milleottocento livre bo(lognini) e p(er) quel sovraplue | ch'ell'avesse refondute de lxxv livre supradite dal dito termene di ditti cinque agni si no la rescodesseno,⁵¹ ch'ella dibia propria remagnire al dito s(er) Bertholomeo e salvo che se 'l dito s(er) Bertholomeo tuto quel tempo di cinque | agni fesse alchuna spesa p(er) le parti soe in le dite case sì p(er) mantignire le staçoni⁵² e le pisoni dele case o in alchuna p(ar)te dele case⁵³ | chi gli preditti mis(er) Uberto, Francesco e Betuço sian tegnuti de refare al dito s(er) Bertholomeo quella parte che gli tocasse p(ro) rata se 'l avignisse ch'igli infra 'l dito t(er)mine rescodesseno la parte preditta façandol sавere al tempo ch 'el | volesse far la spesa ay preditti mis(er) Uberto, Francesco e Betuço de quella spesa ch 'el volesse fare. Anchemò salvo che 'l debito lo quale igli enno tegnuti de dare a Opiço de mis(er) Comaço di Galluci p(er) complem(en)to del presio del prato da Sant'(E)lena et tuto quello che paresse che se dovesse pagare del testam(en)to de Guglelmo de' Pavanisi remagna a pagar comunalmente a tuti gli prediti mis(er) Uberto, Bertholomeo, Francesco e Betuço no contralstando alchuna cosa che sia scritta de sovra. De tuti gli beni stabili ch'igl'anno, enno in questa concordia, zoè ch'igli confessano insieme l'uno all'altro che tute le possessioni e case le quay enno scritte de sotto enno p(ro)prialmente e perteno a quel de loro ala chuy posta elle enno scritte e che alchun de loro no à fare e no à alchuna rason e in quello che no è scritto a la soa posta, no contrastando alchuna carta d'alchun de loro la quale no contelgna solamente lo nome de

⁵⁰ e corretto su *a*.

⁵¹ ms.: *refoodesseno*.

⁵² *i* corretto su *e*.

⁵³ segue cassato con tratto orizzontale della penna: *p(er) la qual spesa se tragesse alchuna utilitate de pisoni la quale no sавesse da qui endrete*.

chului chui è la cosa over alchuna altra carta che podesse mostrare alchuna comunça dentro loro. Queste s'è enno le possessioni e le case de miser Uberto preditto: in primamente | meçala casa grande dala torre che fo de mis(er) Ghirardo de Cazanimesi, dal lato de verso le case del fra' Thomaxe de mis(er) lo vescovo, p(er) indiviso chum s(er) Bertholomeo Pavanense; it(em) lo edificio de casa ch'eli à sul casamento | de mis(er) Liaçaro di Cazanimesi; it(em) la casa dal forno in la capella de Santta Maria dala Baronçella a pe' de Jacomino di Munari e a pe' di Suliman(n)i; it(em) la quarta parte dele case di Sinigardi p(er) indiviso cun gl'altri | in la dita capella; it(em) la quarta parte dele case chi comparono tuti insieme day Prindiparti; it(em) una casa dale becharie posta in porta Ravignana et una staçon da straçaroy le quay ello ave p(er) mado(n)na Costança sua mulglere; it(em) la mitate dela qui(n)ta parte de tute le case de porta Ravignana che se comparono p(er) tuti loro da Guill(ielm)o de' Guideçagni; it(em) tuto 'l podere ch'ell'à in la terra de San Martino in Argele; it(em) lo podere ch'ell'à in | la terra de San Zoanne in Triaro che pò esser vintiquattro tornature che 'l comparò da s(er) Prindiparte d'Aticonte; it(em) una vigna in la terra de Vigorso; it(em) la meça dela vigna che fo de Jacomo de Bernardino p(er) indiviso co(n) | Sandro becharo; it(em) una vigna a Paderno a pe' de Reghetto di Landulfi; it(em) una vigna in la guarda dela citate là o' se dise Vago; it(em) una vigna in la guarda dela citate in Caravase; it(em) lo logo dal Borgo de Panigale da Santa Maria che fo de Guglelmo Pavanese chum le case ch'èno sul ditto logo a pe' de Bituço Pavanese e a pe' de Zanilino dal Borgo; it(em) la terra da Caldarara che fo di Tuschi, che pò esser lxiiij tornature, è d'uno | di Rustigani; it(em) la terra dal Borgo da Panigale che fo de mis(er) Salvi di Royçi; it(em) la qui(n)ta parte del prato che fo d'Opiço de mis(er) Comaço di Galluçi a Sant'(E)lena; it(em) la quarta parte dela t(e)rra dal Perrotto | ch'ell'à p(er) indiviso chum tuti gl'altri. Le quay tute possessioni e casse tuti in concordia confessano ch'elle enno proprie del dito miser Uberto. Queste s'è enno le possessioni e case de mis(er) Bertholomeo preditto: | in prima meça la casa grande dala torre, dal lato de madon(n)a Jacomina madre de Lamb(er)tino di Cazanimesi che fo de miser Ghirardo di Cazanimesi, p(er) indiviso cum mis(er) Uberto pred(i)to; it(em) meça dela casa del cortile di Landulfi da sira del ditto cortile p(er) indiviso cum Bituço Pavanese; it(em) una casa in plaça Maiore a pe' di quì da Regio e a pe' de quigli de Jacomel sarto; it(em) una casa posta in la capella de Santa Maria dalla Baronçella a pe' di Suliman(n)i e a pe' de Zoanne Tenchararo; it(em) la quarta parte dele case di Sinigardi p(er) indiviso cum gl'altri in la dita capella; it(em) la quarta parte dele case che se comparono p(er) tuti loro | day Prindiparti p(er) indiviso cum gl'altri; it(em) le quatro parti dele case che se comparono p(er) tuti loro da Guiglelmo de Guideçagni in porta Ravignana a rason de quattromilia livre bo(lognini) cum le condizioni e patti ch'èlno scritti de sovra; it(em) tuto 'l podere da Gavaseto da Urbiçano e dele altre terre dela contrata ch'el tene e possede; it(em) una casa cum lo casam(en)to posta sul porto in la terra dela Peola; it(em) la qui(n)ta p(ar)te del | prato che se comparò da Opiço de miser

Comaço di Galluçi a Sant'(E)lena; it(em) la quarta parte dela terra dal Perotto p(er) indiviso cum gl'altri; it(em) tuta la terra soa da Medisina; it(em) la terça parte della | vigna dale Ronchagle che foe de mis(er) Guill(ielm)o di Lamb(er)tini p(er) indiviso cum Francesco e cum Betuço; it(em) la vigna dal tribiano da Riopolo; it(em) un'altra vigna a Riopolo a pe' de quella dal tribiano; it(em) | una vigna ala Corvara; it(em) una vigna che fo di Bonghirardi de for de strata San Stephani; it(em) doe vigne da Santa Maria in Monte, l'una de sovra dala strata e ll'altra de sotto dala strata; it(em) la soa | parte del'oliveto cum Petro dale Penne a Santa Maria in Monte; it(em) una casetta in lo Borgo digl'Apostoli; it(em) un pocho de terra che fo del maestro Jacomo de madon(n)a Uliana; it(em) la t(er)ra da Ponteclo che fo di | conti da Panego; it(em) lo boscho da Crevalcore. Le quay tute possessioni e case gli preditti in c(on)cordia confessano ch'elle enno proprie del dito mis(er) Bertholomeo. Queste sì enno le possessioni e case de Fra(n)lcesco preditto: in prima tute le case ch'el tene e ch'el habita in la capella de San Benedetto de porta Nova; it(em) la quarta parte dele case di Sinigardi p(er) indiviso cum gl'altri; it(em) una casa posta in la capella | de Sant'Archangelo a pe' del pozo e a pe' dela rede de Grimaldo speciale; it(em) la mitate dele case che fon de s(er) Fantuço de Scampaniato e d'Ugulino d'Agresto p(er) indiviso cum Betuço,⁵⁴ it(em) la quarta dele case che fon | di Prindiparti p(er) indiviso cum gl'altri; it(em) la mitate dela qui(n)ta parte dele case de porta Ravignana che se comparono da Guglelmo di Guideçagni p(er) indiviso cum mis(er) Ub(er)to (et) Bertholomeo; it(em) otto casamenti | de case a pe' dela circla de S(ar)agoza; it(em) la parte dela terra da Altedo ch'ell'à p(er) indiviso cum Betuço e chum Lamb(er)tino di Cazanimesi; it(em) la parte soa dela casa, terra e vigna da San Zoanne in Triaro ch'ell'à p(er) | indiviso chum Betuço Pavanese, che fo d'Ubaldo de Marcho; it(em) la terça p(ar)te dela vigna dale Ronchagle che fo de mis(er) Guglelmo di Lamb(er)tini p(er) indiviso chum Bertholomeo e cum Betuço preditti; it(em) lo logo soe | tuto ch'ell'à in val de Ravone; it(em) la mitate dela vigna dal Borgo da Panigale a San Lorenço p(er) indiviso cum Bituço; it(em) la qui(n)ta parte p(er) indiviso cum gl'altri⁵⁵ del prato che fo d'Opiço de mis(er) Comaço di Galuçi | a Sant'(E)lena; it(em) la quarta parte dela terra dal Perotto p(er) indiviso cum gl'altri. Le quay tute possessioni e case gli preditti tuti in concordia confessano ch'elle enno proprie d(e) Francesco predito. Queste sì en(n)o | le possessioni e case ch'en(n)o de Betuço predito: in prima le case soe ch'el tene (et) abita in la capella de San Martino di Cazanimesi; it(em) la quarta parte dele case di Sinigardi p(er) indiviso chum gl'altri; it(em) | la quarta parte p(er) indiviso chum gl'altri dele case che fon di Prindiparti; it(em) la meça delà casa ch'ell'a p(er) indiviso cum s(er)

⁵⁴ corretto su scrittura erasa: *Betuço*.

⁵⁵ *i* corretto su *o*.

Bertholomeo in lo cortile che fo di Landulfi a pe' dela glesia; it(em) la mitate dele case | che fon de Fantuço e d'Ugolino d'Agresto p(er) indiviso cum lo dito Francesco; it(em) la terra soa da Casaraltola ch'ell'ave in cambio de quella de Nonantula; it(em) la terra soa da Butrio; it(em) la parte soa dela terra da | Altedo ch'ell'à p(er) indiviso cum Francesco e cum Lamb(er)tino di Cazanimisi; it(em) la soa parte de tuta la vigna, casa e terra da San Zoane in Triaro che fo d'Ubaldo de Marcho p(er) indiviso cum Francesco predito; it(em) | la terça parte p(er) indiviso cum s(er) Bertholomeo e cum Francesco dela vigna dale Ronchagle⁵⁶ che fo de mis(er) Guglelmo di Lambertini; it(em) la mitate dala vigna dal Borgo da Panigale a San Lorenço p(er) indiviso chum | Francesco che fo de Guglelmo Pavanese; it(em) lo logo so dal Borgo da Panigale da Santa Maria a pe' de mis(er) Ub(er)to e a pe' de Nicolò di Prituni; it(em) una tornatura e 'l terço de vigna al Borgo da Panigale in San Martilno; it(em) una tornatura e 'l terço de vigna al Borgo da Panigale a pe' de Savarise; it(em) la qui(n)ta p(ar)te p(er) indiviso cum gl'altri del prato da Sant'(E)lena che fo d'Opiço de mis(er) Comaço di Galuçi; it(em) la quarta p(ar)te dela | terra dal Perotto p(er) indiviso cum gl'altri; it(em) la terra soa dala Padule da Sala. Le quay tute possessioni e case tuti in concordia confessano ch'elle enno de Betuço predito. Chon questo, salvo che se per alchun te(m)po | fosse mossa questione alchuna o plado p(er) alchuna p(er)sona a alchuno de loro p(er) casone d'alchuna cosa la quale aparesse esser comparata comunale p(er) tuti loro, ch'igli tuti siano p(er) comune tignuti defender quello de | loro a chui fosse mossa questione de quella cosa comparata p(er) comune a tute lor spese comunay e se lla cosa dela quale fosse mossa questione a alchun de loro fosse vinta a quello a chui ella è designata p(er) soa, ch'igli | tuti siano tegnuti de satisfare a quello che perdesse quello che gli fosse tolto p(er) plado comunamente secondo l'ivra che çaschun avesse in la dita cosa che fosse comparata p(er) comune. Le quay tute e caschadune | cose ch'e(n)no scritte de sovra tuti e çaschun de loro prometteno a sì avisendevolmente, çoè l'uno all'altro, ricevando la promissione p(er) se e p(er) soa rede, attendere e oservare e avere e tegnir p(er) fermo in p(er)petua e no(n) | vignire in contra p(er) alchuna casone de quel che sia scritto de sovra sotto pena de tresento libr(e) bo(lognini), la quale pena in tuti gli capituli et in çaschun de quigli in gli quay fosse contrafatto se possa domandalre e rescodere da quel a chui fosse contrafatto a chuluj che contrafasesse. Salvo che se alchuna oscuritate o alchun dubio nascesse dentro loro p(er) chason d'alchuna d(e) queste cose ch'en(n)o qui scritte che quelle oscuritati, dubbii o errori se possano declarare e difinire dentro loro p(er) gli sovrascritti s(er) Bertholo de Bellondino e Reghetto dale Querçe e p(er) fra' Petriçolo dal'Avesa⁵⁷ ay quay finamò igli tuti

⁵⁶ corretto su scrittura erasa: *dale Ronc.*

⁵⁷ aggiunto in interlinea con un segno di richiamo: *e p(er) fra' Petriçolo dal'Avosa.*

da(n)no libera potestate (et) arbitrio dele preditte cose fare. | Anchemò che questa scritta debia esse(re) posta in la sacristia di Fra' Minuri e lì stare in p(er)petua p(er) autentico e ch'ella no(n) possa esser tratta se no(n) p(er) comunal concordia de tuti loro insieme, ma chi 'nvorà copia de lor⁵⁸ possa torn'asemplo. | Anchemò chon çò sia cosa che la terra dal Perrotto, la quale è posta p(er) quarta parte ala posta de zaschaduno, no sia comparata ma sia de Puço Vesconte rescossa per loro e 'l ditto Puço debia avere lo presio dela dita terra, | enno in concordia che llo presio dela ditta terra se debia pagare comunalm(en)te p(er) quarta parte sì chomo zaschun à la soa quarta parte à la soa posta. It(em) che tuto zò che se de' recovrare da Guglielmo de' Guideçagni, p(er) | casone dele spese che se fen(n)o in le case d(e) porta Ravignana p(er) lo lavorero che se fe' p(er) co(m)mandam(en)to di quigli day plubighi del comuno de Bologna, debia p(er)vegnire a tuti comunalmen-te secondo quello ch'avesse zaschaduno | de loro de cavedale in le case al tempo che se fe' lo dito lavorero. It(em) che quello che se de' rescodere dal dito Guglielmo dela condanasone che fo fatta p(er) quì day publici p(er) casone dele dite case, debia retornare ala | staçone e niente al dito s(er) Bertholomeo.

Fatta e publicata in la sacristia di Fra' Minuri da Bologna in presencia del fra' Matheo custode del convento, fra' Ugolino de Castello sacristano et del fra' Nicolò di Guastavillani, dì septimo intrante avrile.

¶ *Eo Uberto Pavanexe chusì afirmo et aproo chom'è scritto de sovra.*

¶ *Eo Bertolomeo Pavanexe apro' e co(n)fermo co(m)m'è scritto de sovra.*

¶ *Eo Fra(n)çesco Pavanexe aproo e cho(n)fermo chom'è scritto de sovra.*

*Eo Bituço Pavanexe aproo e cho(n)fermo chom'è scritto de sovra.*⁵⁹

Ego Henregbetto dale Querçe scrissi questa scritta e publiga 'la in presentia di diti frati e de s(er) B(er)tholo de Belondino.

Armando Antonelli
Dipartimento di Scienze Umane
Università degli Studi di Ferrara

⁵⁸ aggiunto in interlinea tramite un richiamo: *de lor*.

⁵⁹ sottoscrizioni autografe.

ABSTRACT

Dante's Extravagant Rhymes from the State Archives in Bologna (with a Research Investigation on the Sonnet of the Garisenda Hand Written by Enrichetto delle Querce)

The paper, in three parts, first analyses the *status quaestionis* and the new testimonies of Dante's extravagant traces in Bologna between 13th and 16th century, then deals with the activity of Delle Querce's Bolognese notarial family and, in the end, examines the sonnet of the Garisenda hand written in 1287 on a book of Memorials by notary Enrichetto delle Querce.

COME SI FORMA IL LIBRO DELLE CANZONI?

Le quindici canzoni di Dante in ordinata sequenza, ora restituita a norma di recensio dall'edizione critica di Domenico De Robertis delle *Rime*, da *Così nel mio parlar vogl'esser aspro* a *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia* (1-15),¹ per due volte nella seconda metà del Quattrocento

¹ 1 [CIII] *Così nel mio parlar*; 2 [LXXIX] *Voi che 'ntendendo*; 3 [LXXXI] *Amor che nella mente*; 4 [LXXXII] *Le dolci rime*; 5 [XC] *Amor che movi*; 6 [XCI] *Io sento sí*; 7 [CI] *Al poco giorno*; 8 [CIII] *Amor, tu vedi ben*; 9 [C] *Io son venuto*; 10 [LXVII] *E' m'incresce di me*; 11 [LXXXIII] *Poscia ch'amor*; 12 [L] *La dispietata mente*; 13 [CIV] *Tre donne*; 14 [CVI] *Doglia mi reca*; 15 [CXVI] *Amor, da che convien*. Così in DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di Domenico De Robertis, 3 voll., 5 tt., Firenze, Le Lettere, 2002 (Ed. Naz., II) [DE ROBERTIS 2002], III. *Testi*, pp. 15-235; e cfr. *ivi*, II. *Introduzione*, II, pp. 1141 ss. (cap. VII. *L'ordinamento delle rime*), in part. per le canzoni fino a p. 1166 e soprattutto pp. 1156-59. Ma per le canzoni non c'è bisogno di leggere questo capitolo riassuntivo e deduttivo, quando si segua la classificazione dei relativi testimoni (cap. I. *La grande tradizione*), *ivi*, I, pp. 13-721. Quindi ciò che qui si cerca di spiegare in modo esplicito è un corollario lì tutto contenuto e formato. Pur essendo convinto di ciò, non mi posso nascondere che proprio D. DE ROBERTIS, al quale certo non risulta dubbia l'ordinata sequenza di quindici canzoni in una posizione altissima entro la recensio, altrimenti non l'avrebbe lasciata intatta in apertura del testo critico, dichiara la sua contrarietà, quasi diffida a parlare di "libro" delle canzoni, "libro", beninteso, da riferire a Dante: *Deus qui...* (per una "canzone" di Dante), in "Modern Philology", CI (2003 [*Una selva filologica. Essays in Honor of Paolo Cherchi*]), 2, pp. 189-203: p. 189 n. 1. Sarà un forte motivo a procedere con massima cautela e a distinguere il più possibile ciò che si dice della serie, che in quanto tale per la sua sostanziale fissità e resistenza entro la tradizione può dirsi libro, da ciò che si può dire su chi ne sia responsabile. Non importerebbe avvertire che le sigle di codici o di raggruppamenti sono quelle dell'ed. critica e i numeri delle rime sono quelli del suo ordinamento.

Antonio di Tuccio Manetti affermava che fossero, tolta la prima e cominciando, quindi, dalla seconda, le quattordici che l'autore aveva disposto di commentare nel *Convivio*, chiamando a riprova l'evidente coincidenza fra i numeri 2, 3, 4 delle quindici e le tre commentate, *Voi che 'ntendendo*, *Amor che nella mente*, *Le dolci rime* («sposene queste tre prime»)² Lino Leonardi,³ che ravvisa in un passo del *Trattatello in laude di Dante* del Boccaccio (prima redazione, 199)⁴ il probabile spunto all'idea esposta dal Manetti, vi affianca la coincidenza, nota e acquisita, anche fra i numeri 13 e 14 (terzultimo e penultimo delle quindici), *Tre donne* e *Doglia mi reca*, e le canzoni verosimilmente destinate al penultimo trattato, sulla giustizia, a norma di *Conv.* I XII 12 e IV XXVII 11,⁵ e all'ultimo, sulla

² Nel codice II IV 126 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Naz⁶), c. 16v, in corrispondenza dell'incipit *Voi che 'ntendendo*, il Manetti scrive: «Queste xiiii^o canzone che seguono alla fila sono quelle che Dante cominciò a commentare per fare el suo Convivio e sposene queste 3 prime» (cfr. DE ROBERTIS 2002, I. *I documenti*, I, p. 215); nel codice Riccardiano 1044 (R44), contenente il *Convivio*, a margine della prima stanza di *Voi che 'ntendendo*, c. 13r: «Ognuno di questi versi qui disotto è 'l prencipio, cioè el primo verso di ciascuna canzone ch'egli intendeva commentare, che erano xiiii»; seguono in colonna gl'incipit delle canzoni 2-15 con una graffa in corrispondenza di *Voi che 'ntendendo*, *Amor che nella mente*, *Le dolci rime* e l'avvertenza: «queste sono exposte da lui» (*ivi*, pp. 343-44).

³ LINO LEONARDI, *Nota sull'edizione critica delle "Rime" di Dante a cura di Domenico De Robertis*, in "Medioevo romanzo", XXVIII (2004), pp. 63-113: 82. Gli stessi dati e in relazione al nodo *Convivio* – quindici canzoni sono considerati da NATASCIA TONELLI, "Tre donne", il "Convivio" e la serie delle canzoni, in GRUPO TENZONE, *Tre donne intorno al cor mi son venute*, Juan Varela-Portas de Orduña (ed.), Madrid, Departamento de Filología Italiana [de la U[niversidad] C[omplutense de] M[adrid] - Asociación Complutense de Dantología, 2007, pp. 51-71: 51-55.

⁴ «Compuose ancora uno commento in prosa in fiorentino volgare sopra tre delle sue canzoni distese, come che egli appaia lui avere avuto intendimento, quando il cominciò, di commentarle tutte» (cito dall'ed. a cura di Pier Giorgio Ricci, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, 10 voll., Milano, Mondadori, 1964-88, III. *Amorosa visione, Ninfale fiesolano, Trattatello in laude di Dante*, 1974, p. 488).

⁵ «Di questa virtù [la giustizia] inanzi dicerò più pienamente nel quartodecimo trattato» (*Conv.* I XII 12); «Ma però che di giustizia nel penultimo trattato di questo volume si tratterà, basti qui al presente questo poco avere toccato di quella» (*ibid.* IV XVII 11). Il collegamento fra *Tre Donne* e il penultimo trattato del *Convivio* in base ai passi citati è dato acquisito all'esegesi e alla storiografia moderna; cfr. a titolo d'esempio e consuntivo la voce *Tre donne* di MARIO PAZZAGLIA in *ED*, V, 1984 (I ed. 1976), p. 709. Lo stesso si dica per *Doglia mi reca* in base al passo indicato qui di seguito e riportato alla nota successiva, rinviando allo stesso titolo alla voce relativa di VINCENZO PERNICONE, *ivi*, II, 1984 (I ed. 1970), p. 531.

liberalità, a norma di *Conv.* I VIII 18 e anche III XV 14;⁶ quindi prontamente riconosce la proposta Manetti sostanzialmente fondata, dal momento che l'edizione critica del De Robertis ha dimostrato come quella serie di quindici non sia una sistemazione editoriale di Giovanni Boccaccio, ma gli preesista. Si ricorda ancora e si precisa che nell'edizione critica la sequenza di quindici canzoni, come non si vede nascere sotto la penna sua, nemmeno si vede formarsi a un certo punto della tradizione e, ancor più importante, che essa non è peculiare del ramo cui le trascrizioni del Boccaccio pertengono, ma in una tradizione non riunita in un archetipo quella sequenza si riscontra fin da principio in punti diversi della linea più alta, diciamo d'orizzonte, che si raggiunge, cioè in più d'un gruppo e in singoli testimoni non riconducibili a un gruppo (testimoni separati), seppure con qualche aggiustamento; che sarà materia centrale e precipua delle riflessioni che ora s'espongono. Lino Leonardi nemmeno s'astiene dal toccare il punto più sensibile: è a suo parere incerto se il Boccaccio, verosimile ispiratore del Manetti, conoscesse direttamente il *Convivio*, tanto meno è probabile che lo conoscesse un eventuale precedente ideatore dell'ordinamento delle quindici canzoni; «se così fosse, la coincidenza seriale delle prime tre canzoni non si spiegherebbe se non attribuendo anche l'ordinamento delle 15 distese appunto alla mano di Dante».⁷

⁶ «Onde, acciò che nel dono sia pronta liberalitate e che essa si possa in esso notare, ancora si conviene essere netto d'ogni atto di mercatantia, [cioè si] conviene essere lo dono non domandato. Perché si caro costa quello che si priega, non intendo qui ragionare, perché sufficientemente si ragionerà nell'ultimo trattato di questo libro» (*Conv.* I VIII 17-18); l'altro rinvio all'ultimo trattato nel contesto che discorre della «moralitate [...] bellezza della filosofia [...] ove è da sapere che li costumi sono beltà dell'anima, cioè le vertudi massimamente, le quali tal volta per vanitadi o per superbia si fanno men belle e men gradite, sì come nell'ultimo trattato vedere si potrà» (III XV 11-14) potrà mettersi in relazione a *Doglia mi reca*, come trovo modernamente espresso da Gianfranco Contini nel cappello alla canzone nel suo commento a D. ALIGHIERI, *Rime*, Torino, Einaudi, 1965³ (I ed. 1939), p. 182, non tanto in quanto canzone che s'appunta e dispiega lo sdegno contro l'avarò (69-126), soggetto al vizio opposto alla virtù della liberalità, quanto canzone che nel suo insieme contempla il rapporto di virtù e bellezza (12-14 «che se vertute a noi / fu data, e biltà a voi, / e a costor di due poter un fare...»); l'antica rubrica la definisce «contra i vitiosi et maximamente contra gli avari» (nella lezione di Add² – Londra, British Library, Add. Mss. 26772 –, in DE ROBERTIS 2002, I, II, p. 449).

⁷ LEONARDI, *Nota sull'edizione*, pp. 82-83.

Intanto si può dare una controprova alla sostanziale coincidenza fra canzoni raccolte nella sequenza di quindici e canzoni destinate al *Convivio*, oltre ciò che si constata in principio (le tre commentate che occupano i posti 2-4) e si arguisce su bonissimi fondamenti in fine (il tema della giustizia e quello della liberalità, connesso a o entro il rapporto virtù-bellezza, che dovevano essere degli ultimi due trattati, sono delle canzoni 13 e 14). Quali canzoni, che non fossero nella *Vita nova*, *Donne ch'avete*, *Donna pietosa*, *Gli occhi dolenti* (per dire le tre maggiori, oltre la stanza *Sì lungamente* e *Quantunque volte*, di due), restano fuori dalla serie delle quindici? Per quanto oggi si conosce ne restano fuori tre: *Lo doloroso amor*, *Ai faus ris*, *Traggemi de la mente Amor la stiva*. Nulla si può dire di questa, non essendone pervenuto che l'incipit. Ma delle altre due si può dire che ben difficilmente potevano essere proposte nel *Convivio*. La prima è una canzone espressamente scritta per Beatrice, indicata per nome al v. 12. Il *Convivio*, pensato per raccogliere le canzoni d'una stagione temperata e virile successiva alla *Vita Nova* e sottoporle a un'«allegorica esposizione» (*Conv.* I I 16-18), avrebbe potuto senz'altro specie per questa via recuperarne di precedenti; ma da *Lo doloroso amor* si sarebbe dovuto eliminare quel nome. Siccome d'un ritocco del genere non c'è traccia, il suo posto, se Dante l'avesse ritenuto opportuno, sarebbe stato solo nella *Vita nova*; non nel *Convivio*. Difatti alle tre canzoni maggiori della *Vita nova* è aggregata in a (As¹ – Laurenziano Ashb. 478 – e R100 – Riccardiano 1100);⁸ fra queste, *Sì sottilmente ch'i non so dir come*, qui attribuita a Dante, e le tre del *Convivio* in Naz¹ (II iv 114 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze), testimone separato;⁹ nel quarto e ultimo (a parte i descripti) codice R91a (Riccardiano 1091, cc. 60r-68v), testimone separato,¹⁰ è posta in principio, ma l'ordine delle successive cinque canzoni non pare, salvo le omissioni, estraneo a quello di a.¹¹ La terza, contesta di francese e di latino, accanto al volgare di *sì*, troppo avrebbe striso con gli ultimi capitoli (x-xiii) del trattato introduttivo e propositivo. Ma, se il libro delle quindici canzoni fosse nato per iniziativa di

⁸ Cfr. DE ROBERTIS 2002, I, 1, pp. 144-48 e 363-65, descrizioni dei codici; II, 1, pp. 19-30, costituzione del gruppo.

⁹ Cfr. *ivi*, I, 1, pp. 210-14, descrizione del codice; II, 1, pp. 635-39 e 644-59, classificazione.

¹⁰ Cfr. *ivi*, I, 1, pp. 356-58, descrizione del codice; II, 1, pp. 635-39 e 642-44.

¹¹ Cfr. *ivi*, pp. 390-92.

chiunque su altra base da quella disegnata per il *Convivio*, verosimilmente per raccoglierne il maggior numero possibile, perché non sarebbero rientrate in gioco anche queste due? *Ai faus ris*, difatti, che godé di maggiore fortuna, fu volentieri collocata in un'appendice che segue e non scompagina per nulla la serie compatta e chiusa nella grande famiglia **b**, ma anche negli affini di Add²,¹² in tre dei quattro rappresentanti di **z**.¹³ Quindi nella sequenza di quindici non entrano canzoni che resultino incompatibili col *Convivio*.

La scelta e sistemazione delle canzoni da commentare nel nuovo prosimetro, per quanto si constata per le tre prime e per quanto si può arguire per le ultime due, è scelta, ovviamente, d'autore. La vicinanza della serie di quindici al *Convivio*, sia nelle presenze, quelle e soltanto quelle con esso compatibili, sia, per quanto il suo stato di libro in gran parte incompiuto permette d'appurare o d'arguire, nella successione, è di conseguenza vicinanza di questa serie all'autore. Si può, però e per ora, parlare di vicinanza, prima s'è detto sostanziale coincidenza; e si potrebbe fermarsi qui e contentarsi, che non è poco: nella sostanza, anche se non si potrebbe dire in tutti i particolari, la serie delle quindici canzoni è cosa che procede dall'autore. In quanto il *Convivio* è in modo esplicito e dichiarato un progetto di libro che, dopo quello riuscito della *Vita nova*, doveva raccogliere quattordici canzoni, in tanto quel corpus definito e affine, seppure cresciuto a quindici, può essere considerato e chiamato a buon diritto il libro delle canzoni di Dante, compatto e compiuto al posto dell'incompiuto *Convivio*.

Tuttavia si devono prendere in considerazione anche i particolari, quelli in cui fra *Convivio*, disegnato e fin dove è realizzato, e libro delle canzoni non c'è corrispondenza o la corrispondenza è sfasata. Si richiamano e si mettono in evidenza questi particolari. Le quindici cominciano con *Così nel mio parlar* e finiscono con *Amor, da che convien*; il *Convivio* prevedeva una canzone in meno, quattordici, comincia con *Voi che 'ntendendo*, cioè la seconda delle quindici, e verosimilmente finiva con *Doglia mi reca*, cioè la penultima delle quindici. In che modo avviene e perché questo mutamento d'assetto? Cioè, come si forma il libro delle canzoni? Ragionando

¹² Si veda *ivi* il prospetto delle pp. 238-41. Gli affini di Add² (per il quale cfr. sotto il contesto della n. 15) sono AD² (Laur. Acquisti e Doni 688) e C⁸ (Vat. Chigiano M IV 79).

¹³ Cfr. *ivi* il prospetto di p. 218.

sull'edizione critica del mio maestro Domenico De Robertis, avevo richiamato quanto è deducibile e dedotto anche nella sua introduzione,¹⁴ che porzioni non casuali della sequenza di quindici o anche la persistenza di certi accoppiamenti non giustificabili per ragioni poligenetiche o l'intera e ordinata serie con piccoli movimenti permettono di riconoscerla nella sostanza o di ravvisarne talvolta brevi, ma non casuali, frammenti anche al di fuori del grande gruppo **b** e dei testimoni indicati come «oltre **b**», cioè Add² (Londra, British library, Add. Mss. 26772), testo, e affini, e R50 (Firenze, Bibl. Riccardiana 1050).¹⁵ Era importante, per la conferma che urgeva, riconoscere quella serie e ordine di quindici canzoni o sue porzioni certe o probabili, al di là di tollerabili discrepanze, in diversi punti della linea più alta raggiunta dalla recensio; non si dice in tutti (restano fuori e irriducibili a quel numero e sequenza di quindici canzoni testimonianze importanti e antiche, come i gruppi **c** e **g**, se non per il persistente gravitare di *E'* *m'incresce* verso le tre petrose invernali o altre coppie e minimi nuclei non spiegabili come spontanee associazioni per spinte oggettive).¹⁶ Non si nasconde, si enunciasse o no o più o meno chiaramente, che, dove quella serie e ordine di quindici canzoni o suoi spezzoni fossero riconoscibili al di là di tollerabili discrepanze, queste erano ritenute, alla stregua della frantumazione della serie ridotta ora a uno ora a altro segmento, alterazioni intervenute a partire dalla sequenza intatta, quale è conservata da **b**, Add² e R50, nel percorso che porta ai materiali testimoni. Ora si vorrebbe dedicarsi proprio a quelle piccole discrepanze e considerarle appositamente. Si prescinderebbe o si continuerebbe a prescindere dalle canzoni della *Vita nova*, che possono intersecarsi in gruppo o individualmente alla serie di quindici; fenomeno che pure a un esame più stringente potrebbe rivelarsi significativo o anche discriminante. I numeri coi quali ora perlopiù s'indicano le canzoni si ricorda che sono quelli che pertengono loro nell'ordinamento normale e finale della serie di quindici.

Il codice L122 (Laurenziano Conv. Soppr. 122, sec. XV, prima metà), che da solo si oppone al resto del gruppo **w** (**w**¹, stante, tuttavia in alter-

¹⁴ Si veda *ivi*, II, il cap. VII, in part. le pp. 1156-59.

¹⁵ Cfr. GIULIANO TANTURLI, *L'edizione critica delle rime e il libro delle canzoni di Dante*, in "Studi danteschi", LXVIII (2003), pp. 251-66: 257-66.

¹⁶ Cfr. *ivi*, pp. 262-63. Ma le presenze e l'ordine per le canzoni di **c** e di **g**, in particolare del suo più antico rappresentante B¹ (Vaticano Barb. Lat. 3953), anche in relazione alla sequenza di quindici devono essere considerate a parte e in modo approfondito.

nativa l'accordo di L122 con L118 ed eventualmente c⁶ contro il solo μ , cioè Mc¹ Ox¹ T³),¹⁷ a parte l'intrusione delle tre canzoni della *Vita nova* e altro fra 13 e 14, porta la serie delle quindici con 1 *Così nel mio parlar* dopo 6, cioè *Io sento sì d'Amor la gran possanza*, e di conseguenza 2 *Voi che 'ntendendo*, prima del *Convivio*, in testa, cioè: (cc. 144v-166v) 2, 3, 4, 5, 6, 1, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, *Donne che avete, Donna pietosa, Gli occhi dolenti*, Cino da Pistoia (ma anonime), *Io non posso celar, Alta speranza*, Guido Cavalcanti (ma qui anonime e scritte di seguito come se fosse una canzone sola), *Poi che di doglia, Io non pensava*, 14, 15; le quindici e le prime due della *Vita nova* hanno attribuzione e rubriche, che sono quelle d'un sottogruppo dib e con esse necessariamente congiunte.¹⁸ Lo stesso avviene nel testimone separato (cioè non riconducibile a un qualche gruppo o famiglia, quindi di peso testimoniale a quelli equivalente) Pa² (Palatino 180 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, sec. XIV),¹⁹ anche se qualche altro spostamento vi si verifica nella seconda metà della sequenza, invertendosi i segmenti 8-9 e 10-15 e dislocandosi lontano la 7, cioè: (cc. 1v-6r): 2, 3, 4, 5, 6, 1, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 8, 9; la 7 è a c. 6v, dopo due canzoni di Fazio degli Uberti e la quinta canzone della *Vita nova*. Tutte le rime vi sono adespote e anepigrafe. Il gruppo v (T⁴ – Milano, Biblioteca Trivulziana, 1073, datato 1405 –, V⁷ – Vaticano lat. 7182, del sec. XVI la sezione che interessa)²⁰ ha simile, non identica situazione. Si comincia anche qui con 2 *Voi che 'ntendendo* e 1 *Così nel mio parlar* si trova fra 5 *Amor che movi* e 6 *Io sento sì*, cioè anticipata d'un posto rispetto a L122 e Pa². Anche qui una qual-

¹⁷ Cfr. DE ROBERTIS 2002, I, I, pp. 161-65, per la descrizione del codice e una generale tavola del contenuto dantesco; II, I, pp. 129-216, per la classificazione sua e del suo gruppo.

¹⁸ Cfr. *ivi*, p. 148 n. 18. Devo qui correggere quanto osservavo e facevo pesare ne *L'Edizione critica delle rime*, pp. 258 ss., cioè che L122 costituisse testimonianza parallela non solo dell'ordinamento delle quindici, ma anche del sistema di rubriche che l'accompagna in b e Add². Purtroppo mi era sfuggita quella nota, in base alla quale va precisato che le rubriche di L122, comprese quelle delle due canzoni della *Vita nova*, sono le stesse e con gli stessi errori del sottogruppo di b, B⁴, Naz⁷, Pr³, Si⁷, L^o(+U²), per cui cfr. DE ROBERTIS 2002, II, I, pp. 452 ss. (tav. 151), e a quelle necessariamente si congiungono.

¹⁹ Cfr. *ivi*, I, I, pp. 295-97, per la descrizione del codice e una generale tavola del contenuto dantesco; II, I, pp. 676-704, per la classificazione.

²⁰ Cfr. *ivi*, I, II, pp. 512-14 e 700-702, per la descrizione dei codici e una generale tavola del contenuto dantesco; II, I, pp. 117-28, per la classificazione.

che perturbazione nella seconda metà, seppure riconoscibile; questo in ogni modo il quadro completo: (T⁴, cc. 146r-152r; V⁷, cc. 485r-492r e 247r-265v, dove la caduta di due carte ha portato via tutta *Così nel mio parlar* e i primi 94 versi di *Io sento sì*): 2, 3, 4, *Donne ch'avete, Donna pietosa*, 5, 1, 6, 7, 9, 8, 11, 10, 13, 14, *Li occhi dolenti*, 15, 12. In Vr¹ (Verona, Biblioteca Capitolare, CCCXIV, sec. XIV), altro testimone separato,²¹ le canzoni sono quattordici, mancando proprio la quindicesima delle quindici, *Amor, da che convien*; l'ordine è alquanto variato, ma si riconosce bene il segmento 5, 1, 6, 7, 9, 8, che trova esatta corrispondenza in v, entro un quadro generale delle canzoni dantesche, che è questo: (cc. 16r-24r) 10, 3, 4, 11, 2, 5, 1, 6, 7, 9, 8, 12, 13, 14. Identico segmento s'intravede in un terzo testimone separato, R29b (Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1029, cc. 264r-276r, finito il 20 settembre 1472),²² esattamente 1, 6, 9, 8, potendo anche presumere che 5 sia stata inghiottita dalla lacuna che interessa i primi tredici versi di 1 (e recuperata da altra fonte in coda); questo, comunque, il generale prospetto delle carte: 13, 2, 3, 1 (vv. 14-83), 6, 9, 8, *Donna pietosa, Gli occhi dolenti*, 12, *Donne che avete, Madonna quel signor, Voi che savete* (vv. 5-28), 5. Nei casi considerati c'è una costante: la serie, quando è più completa e più riconoscibile per l'ordine (L122, Pa², v), comincia con *Voi che 'ntendendo*, cioè come le quattordici canzoni da commentare e le tre commentate nel *Convivio*; *Così nel mio parlar* non è assente, si trova o dopo 5 *Amor che movi*, in quinta posizione o dopo 6 *Io sento sì*, in sesta posizione, cioè in una zona abbastanza individuata, nonostante l'oscillazione d'un posto, che per ora si può ignorare.

Siccome il rapporto di variazione su una base comune fra la sequenza di L122 (w), Pa², v, Vr¹, R29b, aperta da *Voi che 'ntendendo*, e la sequenza di b, Add² e affini, R50, aperta da *Così nel mio parlar*, è dato evidente, la discrepanza, su cui esse si dividono, nella collocazione di questa canzone si può spiegare in due modi. O la canzone per la Pietra in L122 ecc. è stata risucchiata all'interno dalla posizione iniziale che in origine le era toccata, oppure, e al contrario, la sequenza di L122 ecc. con *Voi che 'ntendendo* in testa, garantita dal *Convivio*, è originaria. Nella prima ipotesi bisognerebbe trovare una causa che in testimoni diversi e separati entro la tradizione

²¹ Cfr. *ivi*, I, II, pp. 820-22, per la descrizione del codice e una generale tavola del contenuto dantesco; II, I, pp. 676-704, per la classificazione.

²² Cfr. *ivi*, I, I, pp. 333-35, per la descrizione del codice e una generale tavola del contenuto dantesco; II, I, pp. 661-76, per la classificazione.

venisse a produrre quello spostamento. Facilmente s'è indotti oggi, da quando la critica ha fissato in un nucleo definito e chiuso le quattro canzoni petrose (libro sesto delle *Rime* nell'ordinamento cronologico-tematico di Michele Barbi per *Le opere di Dante* del 1921), a immaginare che *Così nel mio parlar*, denunciandosi subito al v. 2 scritta per la Pietra, potesse essere attirata dalle altre tre in cui la donna è anche così designata, le petrose invernali *Al poco giorno*, *Amor, tu vedi ben*, *Io son venuto*, che fanno massa ai numeri 7, 8, 9. Il movimento d'attrazione andrebbe considerato poligenetico, perché, appunto, di così agevole e palese ragione e soprattutto per necessità, dal momento che L 122 e Pal², per stare ai codici in cui avverrebbe nel modo giusto, non hanno affinità di lezione e sarebbe una petizione di principio stabilirla sulla base di questa peculiarità nell'ordinamento, contraddetta dall'appartenenza di L122 al gruppo w, quale metà del suo stemma. Ma, se l'attrazione di *Così nel mio parlar* e delle tre petrose invernali non potesse spiegarsi che per poligenesi, perché si dovrebbe attuare sempre nello stesso senso e modo, andando quella a collocarsi sempre davanti alle altre tre, e mai dietro, e mai venendo anticipate queste di seguito a quella? Soprattutto, e a definitiva riprova di quanto la spiegazione sarebbe debole, perché quell'avvicinamento poligenetico non si verifica mai nel gran numero dei testimoni di b, la famiglia in cui, insieme a Add² e affini e R50, *Così nel mio parlar* rimane tanto saldamente in testa alle quindici? Forse questo movimento per attrazione si potrebbe supporre, non appurare, nel gruppo z,²³ nel quale questa canzone, assente nel testimone As⁵ (Laurenziano Ashb. 1258, sec. XV),²⁴ risulta integrata insieme a altro lì mancante, cioè 7 *Al poco giorno*, prima, e, di seguito, *Ai faus ris* e la ballata *I' mi son pargoletta* in NA² (Nuovi acquisti 482 della Nazionale Centrale di Firenze)²⁵ e R29a (Firenze, Riccardiana, 1029),²⁶ tutt'e due del sec. XV, mentre nel testimone del 1531 McZ (Venezia, Marciana, It. Z 63),²⁷ recuperata anche 8 *Amor, tu vedi ben*, si premettono 1, 8 e 7 a 9 *Io son venuto*, nel corpo della serie, che così assume la figura delle quindici aperte da *Voi che 'ntendendo* (tipo L122, Pal², v, Vr¹, R29b; nella varietà per la collocazione di *Così nel mio parlar* dopo *Io sento sì* di L122 e Pal²); restano in

²³ Cfr. *ivi*, pp. 217-33.

²⁴ Cfr. *ivi*, I, I, pp. 157-58.

²⁵ Cfr. *ivi*, I, I, pp. 288-90.

²⁶ Cfr. *ivi*, I, I, pp. 333-35.

²⁷ Cfr. *ivi*, I, II, pp. 788-90.

coda anche qui *Ai faus ris* e *I' mi son pargoletta*. Tuttavia, anche in questo gruppo, l'opposizione (tav. 44) dei restanti tre (z') e in assenza di As⁵ della coppia NA² R29a (z") a McZ (tav. 46 bis), senza lezioni congiuntive a livello z nei testi assenti in As⁵ e presenti negli altri tre depone per una loro provenienza da fonti diverse e una diversa collocazione in NA² R29a (z") e McZ. In questo effettivamente e unicamente si verificherebbe una riunione delle canzoni per la Pietra. Ma di per sé sarebbe anche possibile che la sequenza completa di McZ fosse in z, che la perdita del blocco 1, 8, 7 e della non contigua 11 e di quant'altro detto sopra avvenisse in z' e che z" (NA² R29a) recuperasse in coda 7 e 1. Sulla sola base di questa semplice possibilità non si è voluto anettere McZ, anzi, ai testimoni della sequenza di L122, Pal², v, Vr¹, R29b; ma nemmeno si vorrà ora fare gran conto della sua eventuale e isolata prova a favore d'una aggregazione poligenetica di *Così nel mio parlar* alle tre petrose invernali. Esclusa questa spiegazione per L122 (w) e Pal², a maggior ragione per v, Vr¹ e R29b (per i quali sarebbe insoddisfacente e richiederebbero un secondo, altrettanto poligenetico movimento, per invertire la successione di *Io sento sì* e di *Così nel mio parlar*, che contraddirebbe la forza d'attrazione fra questa e le altre canzoni per la Pietra), rimane l'altra, cioè: la sequenza, in quei codici testimoniata intera o per segmenti riconoscibili, che comincia con le tre canzoni commentate nel *Convivio*, porta *Così nel mio parlar* al quinto o al sesto posto, chiude la serie con la Montanina, *Amor, da che convien*, 15, in Vr¹, che la ignora, con *Doglia mi reca*, 14, è sequenza originaria.

Roberto Leporatti (col quale anche ho parlato di quest'argomento con parecchio e determinante profitto in particolare intorno al punto e conclusione centrale esposti nel capoverso precedente) nella sua pubblica lettura delle *Dolci rime*, 4, presso la Società Dantesca Italiana il 22 febbraio, ormai, 2007 e spero presto leggibile a stampa,²⁸ richiamò l'attenzione su un passo del *Convivio*, inferendone quanto ora ripeto. A IV xxvi 8 si promette che di Didone e di Enea si sarebbe discorso nel settimo trattato: «E quanto raffrenare fu quello, quando, avendo ricevuto da Dido tanto di piacere quanto di sotto nel settimo trattato si dicerà, e usando con essa tanto di dilettazone, elli si partio». La spada, d'Enea, onde egli,

²⁸ È ora a stampa in DANTE ALIGHIERI, *Le quindici canzoni*, Lette da diversi, I, 1-7, Lecce, Pensa Multimedia, 2009, pp. 89-117, in part. pp. 92-94 per quanto si enuncerà subito di seguito, ma anche per il generale assunto che qui si cerca di dimostrare e illustrare.

Amore, «uccise Dido» è in *Così nel mio parlar* (v. 36). Questa canzone non sarà stata destinata al commento nel settimo trattato? quindi, non sarà stata al sesto posto nello schema e serie di canzoni del *Convivio*?²⁹ La possibilità dà un consistente appoggio a quanto s'è ora concluso, che la sequenza di canzoni con *Così nel mio parlar* al sesto posto (o al quinto) sia originaria. E questo si pone come punto fermo.

La medesima possibilità in relazione all'alternativa fra una sua collocazione al sesto posto, secondo L122 e Pa², o al quinto, secondo v, Vr¹ e R29b, farebbe anche traboccare la bilancia in favore dei primi. Ma rimane la domanda, sulla quale s'è sorvolato e che ora bisognerà affrontare, perché si dia quell'oscillazione e che cosa possa significare. L'anticipo di *Così nel mio parlar* al quinto posto in v, Vr¹ e R29b potrebbe essere un incidente di tradizione, chiaramente non poligenetico, quindi tale da postulare una loro congiunzione; la quale spiegherebbe anche l'altrettanto comune inversione 9, 8. Ma questi mutamenti d'ordine potrebbero essere classificati come incidenti, solo quando fosse appurato che la successione che verrebbero a infrangere debba essere un dato indubitabile e immutabile: altrimenti, come questa volta, sono casi di adiaforia nella

²⁹ La connessione fra *Così nel mio parlar* e il progettato settimo trattato del *Convivio* in forza del passo citato non sfugge a ogni attento lettore; era esposta, difatti, come mi segnala Giuseppe Marrani, che ringrazio, da GIOVANNI ANDREA SCARTAZZINI nei *Prolegomeni della Divina Commedia. Introduzione allo studio di Dante Alighieri e delle sue opere*, Leipzig, Brockhaus, 1890 (ultimo dei 4 voll. de *La Divina Commedia*, riveduta nel testo e commentata da G.A. Scartazzini, *ivi*, 1874-90), pp. 332-33, che pure in generale allude al perfetto a deduzione da questo passo e dagli altri che annunciano gli argomenti del penultimo e ultimo trattato (cfr. sopra nn. 5 e 6 e contesto), quindi come già tirate: «Sulle orme di questi accenni si credette non senza fondamento di scoprire quali canzoni Dante destinava ad essere commentate nei relativi trattati». Il richiamo al settimo trattato del *Convivio* non era sfuggito nemmeno a Michele Barbi (*Introduzione a D. ALIGHIERI, Il Convivio*, ridotto a miglior lezione e commentato da Giovanni Busnelli e Giuseppe Vandelli, con introduzione di M. Barbi, Firenze, Le Monnier, 1964 [*Opere*, IV; I ed. 1934-37], p. XLVII n. 2), che però fa cenno a puro titolo d'esempio a *Così nel mio parlar*, v. 36: «ma è un rimando a un caso particolare, a un esempio, a cui poteva dar luogo un accenno qualsiasi, anche indiretto, a quell'eroe, com'è, poniamo, nella canzone *Così nel mio parlar* (v. 36)», che anche sarebbe disposto a ammettere in via puramente teorica un'interpretazione non letterale della canzone come riferita all'amore per la filosofia (*ivi*, p. XLIV). Ma il Barbi non era disposto, non si dice a ammettere, ma a considerare se essa potesse essere commentata nel settimo trattato, perché non disposto a considerare la proposta Manetti per il pregiudizio, sfatato dalla recensione del De Robertis, che la sequenza delle quindici canzoni fosse opera del Boccaccio.

successione dei testi. Solo una riunione in forza di lezioni congiuntive dei tre testimoni, della quale nella recensio del De Robertis non trovo traccia,³⁰ verrebbe a tingere di sé e a spiegare a sua norma anche le due peculiarità d'ordinamento. Allora un fenomeno adiaforo, non banale e poligenetico, che si rileva in punti diversi e non altrimenti congiunti della tradizione (v, Vr¹ e R29b) è di necessità un fenomeno redazionale, in questo caso a livello di ordinamento. Non, quindi, incidente di tradizione l'anticipo al quinto posto di *Così nel mio parlar* in v, Vr¹ e R29b, rispetto al sesto di L122 e Pal², come la successione 9, 8, rispetto a 8, 9, ma più facilmente un'indecisione. L'indecisione riguarda il posto esatto da assegnare alle singole canzoni entro un segmento della sequenza di quindici aperta da *Voi che 'ntendendo*, che ormai dallo studio della tradizione dovrebbero essere stato ben inquadrato: 5, 6, 1 (o 1, 6), 7, 8, 9 (o 9, 8). Sono sei canzoni d'amore; in quattro (1, 7, 8, 9) la donna è designata come pietra, in cinque (5, 6, 7, 8, 9) è descritta come giovane. È questo, dunque, il tratto più comune, presente in quasi tutt'e sei le prove: «Per questo mio guardar m'è nella mente / una giovane entrata, che m'ha preso, / ed halli un foco acceso / com'acqua per chiarezza fiamma accende» (5, vv. 24-27), dove l'apparente impossibile, spiegabile, invece, in termini d'osservazione e scienza naturale, anticipa, sia per ciò sia per il generale significato e situazione, il fuoco d'amore che scintilla e divampa dal suo contrario e nel suo contrario, un motivo centrale e tutta l'aria delle tre petrose invernali 7, 8, 9; «Falle sentire, Amor, per tua dolcezza, / lo gran disio ch'i' ho di veder lei, / non soffrir che costei / per giovinezza mi conduca a morte; / ché non s'accorge ancor com'ella piace / né com'io l'amo forte, / né che negli occhi porta la mia pace» (5, vv. 54-60) e qui l'anticipo sulle medesime e su 1 è nel disinteresse, nella freddezza consustanziale all'età della donna: il seme e la previsione della sofferenza che lì si dispiegherà; lo stesso a 6, vv. 46-48: «e se merzé giovinezza mi toglie, / i' spero tempo che più ragion prenda, pur che la vita tanto si difenda», e vv. 67-69: «... quella che non s'innamora, / ma stassi come donna a cui non cale / dell'amorosa mente»; nelle petrose invernali si parla di «questa nova donna» (7, v. 7), di «questa acerba donna» (8, v. 60), di «donna [...] ch'ha picciol

³⁰ Scorrendone le tavole trovo un errore non banalissimo di v e Vr¹ (come di altri testimoni, C¹, Pr¹, sP), ma non di R29 a 8. 61: *io (ioe V⁷) per te, per io porto*: DE ROBERTIS 2002, II, I, p. 120, tav. 24.

tempo», di «pargoletta» (9, vv. 39 e 72). Quindi, *Così nel mio parlar*, che sia al quinto o al sesto posto, è inserita fra le canzoni della donna giovane e acerba, che pertanto assume in essa e nelle tre invernali carattere e appellativo di pietra, esplicando le premesse già chiare nelle prime due: sono tutte canzoni per la Pargoletta, l'unico termine che Dante usa nel fare storia di sé (*Purg.* XXXI 58-60), storia morale e poetica fra *Vita nova* e *Commedia*; che è la stagione del *Convivio* e di quella che qui si vorrebbe ravvisare come conseguenza del suo abbandono, di fatto sua evoluzione senza stacco, che realizzerebbe il secondo libro, dopo la giovanile *Vita nova*, progettato da Dante. All'unico termine autorizzato a designare quella stagione corrisponde la centralità delle canzoni per la Pargoletta entro la sequenza di quindici, di particolare evidenza in una sua divisione tendenziale in pentadi.³¹ A quell'unica denominazione fa riferimento il Boccaccio per gli amori di Dante «in più matura età»;³² così la tradizione: alla Pargoletta le rubriche di Naz¹ riferiscono 5, 1, 9 (e anche 10 —³³ certo che il richiamo nel contesto di ricordo e narrazione dei fatti, a 5, vv. 54-60, riportati appena sopra, di 10, vv. 10-14: «Oimè, quanto piani, / soavi e dolci ver' me si levaro / quand'elli incominciaro / la morte mia, che tanto mi dispiace, / dicendo: "nostro lume porta pace"», in una lettura in progressione viene a costruire un forte legame). In questo più lungo segmento (5-9) e nella sua ragione che *Così nel mio parlar* oscilla indecisa fra quinto e sesto posto è ben tollerabile e poco rilevante. È anche tolta in modo definitivo, come anacronistica, la possibilità, che per altri motivi s'era esclusa, d'un attrarsi entro la tradizione delle quattro canzoni petrose. Di nuovo, dunque, e senza ragionevoli dubbi, avendone definito la sezione centrale, si concluderà che la sequenza di quindici canzoni, aper-

³¹ CARLA MOLINARI nella sua pubblica lettura di *Amor che movi*, presso la Società Dantesca Italiana, del 22 novembre 2007 (stesso ciclo di quella di Roberto Leporatti, di cui sopra, e che, come quella, s'aspetta di vedere presto a stampa), considerando la sequenza di quindici canzoni aperta da *Così nel mio parlar*, ne ravvisava una suddivisione in "pentadi" (ora a stampa, DANTE, *Le quindici canzoni*, pp. 119-44, in part. pp. 121-22).

³² «Né fu solo da questo amore [di Beatrice] passionato il nostro poeta, anzi inchinevole molto a questo accidente, per altri obietti in più matura età troviam lui sovente aver sospirato; e massimamente dopo il suo esilio, dimorando in Lucca, per una giovane, la quale egli nomina Pargoletta. E oltre a ciò, vicino allo stremo della sua vita, nell'alpi di Casentino per una alpigna»: G. BOCCACCIO, *Trattatello*, II red. 35 (in *Tutte le opere*, III, pp. 503-504).

³³ Si veda la descrizione del codice in DE ROBERTIS 2002, I, 1, pp. 210-14.

ta da *Voi che 'ntendendo*, che colloca *Così nel mio parlar* fra le rime per la Pargoletta (5-9), senza decidere fra quinto e sesto posto, è sequenza originaria, ben stretta, se non in tutto coincidente (non s'è detto nulla ancora dell'ultima e quindicesima), allo scheletro poetico del *Convivio*, cioè la serie di canzoni predisposta per esservi commentate.

Ma se questa serie di quindici 2, 3, 4, 5, 6, 1, (o 1, 6), 7, 8, 9 (o 9, 8) ecc. integra o frammentaria in L122 (w), Pal², v, Vr¹ e R29b è originaria, quell'altra, che anticipa in testa *Così nel mio parlar*, e seguita uguale (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 ecc.) testimoniata integra e stabile da b, Add² e affini e R50, andrà considerata perciò non originaria, ma fenomeno della tradizione, anche se non s'individua il punto e momento in cui si forma e si vede spuntare sull'orizzonte di questa bell'e formata insieme e parallelamente all'altra? Non di necessità, perché in una tradizione che non passa attraverso un archetipo i rami paralleli in cui si dispone possono risalire a momenti, fasi e assetti redazionalmente distinti; anzi, quando ordinamenti, quali sono i due simili e diversi della sequenza di quindici considerati, si riscontrino ciascuno in più rami paralleli, perché non congiunti da errori di lezione, non si può parlare d'altro che di assetti redazionalmente distinti. S'intende che specie dal punto di vista dell'ordinamento non è detto né escluso che le diverse figure assunte abbiano rapporto con l'autore. Se è evidente lo stretto rapporto della sequenza 2, 3, 4 ecc. col disegno del *Convivio* e pertanto col suo autore, di per sé nulla sarebbe detto in un senso o nell'altro di quella simile e diversa 1, 2, 3, 4 ecc. Le deduzioni per necessità logica si fermano qui. Oltre si può procedere per ipotesi, che trovano solo nella verosimiglianza e nella connessione e continuità riconoscibile nella catena evolutiva formata da disegno del *Convivio*, ordinamento delle canzoni 2, 3, 4, 5, 6, 1 (o 1, 6), 7 ecc., ordinamento delle canzoni 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 ecc., plausibile giustificazione.

L'ipotesi redazionale per l'ordinamento secondo la sequenza 1, 2, 3, 4 ecc., inserita in una storia della lirica di Dante, che pare più verosimile e lineare, e che si vorrebbe proporre in modo altrettanto semplice e schematico, è questa. Dante, dopo aver sistemato e raccolto nella *Vita nova* una certa fase della propria poesia e un certo numero di rime, canzoni e sonetti e altri metri minori (da questo punto di vista la *Vita nova* è elegia, o anche elegia), considera una fase che in parte e sostanzialmente è posteriore, da consegnare a un secondo libro, che riunisca le canzoni o certe canzoni scritte fino allora, ovviamente non raccolte nella *Vita nova*, ma che anche potevano precederla: solo canzoni, il metro alto del genere tragico, che si vuol codificare nel *De vulgari eloquentia*; un gradino ben sopra la *Vita nova*,

che si supera, ma alla quale non s'intende derogare (*Conv.* I 16-17). Le canzoni, quattordici, saranno commentate in un nuovo libro di versi e prosa, perciò fortemente connesso e fuso, come il precedente. Ma qui la prosa sarà dichiaratamente subordinata alla poesia, la vivanda del metaforico *Convivio*. Pare preferibile pensare che questo fosse progettato intorno e per le canzoni, per dare un'interpretazione, «altra che quella che di fuori mostrano le canzoni predette, per allegorica esposizione» (II 18), che pertanto lasciava piena facoltà di recuperare tutte quelle che si volessero, anche una canzone come *E m'incresce di me*, che appare così legata a Beatrice e alla *Vita nova*, ma che può ben leggersi come un'alternativa alla *Vita nova*³⁴ e, posta in fine o subito di seguito alle canzoni per la Pargoletta come memoria e ricostruzione d'una vicenda, sembra voler sostituire questa a quella, e a quella, contro ogni assicurazione in contrario, derogare. Certamente, tralasciando questioni e osservazioni sulle singole canzoni, che il *Convivio* sia progettato intorno e per le canzoni, è dichiarato da Dante in tutto il contesto del primo capitolo (I 14-18). Perciò, quando il libro in quanto commento e «allegorica esposizione» viene abbandonato, quello scheletro preordinato di quattordici canzoni rimane. Nemmeno si potrebbe escludere che il libro sia messo in crisi proprio dalla resistenza di certe canzoni a incanalarsi entro gli argini dell'allegoria; ma è solo una possibilità, di cui forse Dante e i suoi contemporanei avrebbero riso. Ma intanto è stata scritta la Montanina, *Amor, da che convien*, in un inopinato ritorno all'ispirazione amorosa, considerata ultima nella cronologia del Barbi: e il De Robertis nelle parole dell'epistola che l'accompagna a Moroello Malaspina, «meditationes asiduas quibus tam celestia quam terrestria intuebar quasi suspectas impie relegavit» (4), riconosce proprio l'interruzione del *Convivio*.³⁵ Quell'ultima e nuova canzone viene aggiunta in coda: Dante avrà pur avuto un quaderno dove aveva raccolto le canzoni, mentre in altri fogli il commento col semplice richiamo ai versi e senza l'ordinata e distesa trascrizione della canzone in principio del trattato cresceva e poi s'arrestava.³⁶

³⁴ Si veda in questo volume di Atti la bella e esatta lettura di ENRICO FENZI, *E m'incresce di me sì duramente*.

³⁵ D. ALIGHIERI, *Rime*, ed. commentata a cura di D. De Robertis, con cd-rom, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2005 [DE ROBERTIS 2005], p. 199.

³⁶ È ancora accertamento del DE ROBERTIS 2002, II, II, p. 723-54 (cap. II. *Le canzoni del "Convivio"*), l'opporci della lezione delle tre canzoni copiate in capo ai trattati del *Convivio* e di quella delle citazioni di versi e frasi dentro il commento.

Quel quaderno è per intanto il libro delle canzoni, così come ordinate e come si era progettato di riunire accompagnate dall'esposizione allegorica e dal commento. Se questo viene meno, non viene meno il libro delle canzoni, che può essersi diffuso in quella forma, con *Voi che 'ntendendo* in principio, *Così nel mio parlar* al sesto o quinto posto e con la 15, Montanina, in coda o, forse, anche senza, Vr¹; è la forma che perviene, anche frammentata e in parte scomposta, a L122 (w), Pal², v, Vr¹, R29b.

L'ultima canzone, per cronologia e per ordine, *Amor, da che convien* o Montanina, prima del congedo che ha il particolare e solenne carattere di σφραγίς, si chiude su un motivo e con parole: «E questa sbandeggiata di tua corte, / signor, non cura colpo di tuo strale: / fatt'ha d'orgoglio al petto schermo tale, / ch'ogni saetta lì spunta suo corso; / per che l'armato cor da nulla è morso» (vv. 71-75), che con troppa evidenza ripetono l'inizio di *Così nel mio parlar*: «e veste sua persona d'un diaspro / tal che per lui, o perch'ella s'arretra, / non esce di faretra / saetta che già mai la colga ignuda» (vv. 5-8).³⁷ Forse fu proprio questa corrispondenza patente in posizioni di speciale rilievo (e altre si possono avvertire in puntuali passaggi interni, come nel tono generale delle due canzoni) a spingere *Così nel mio parlar*, dal sesto o quinto posto che occupava, all'apertura, in modo da diventare corrispondenza fra principio e fine del libro, in una saldatura circolare, che forniva un forte legame architettonico, tanto più necessario ora che al connettivo della prosa s'era rinunciato, e che viene a emergere per evidenza e posizione in una trama di altre rispondenze, anche particolarmente suggestive e stupefacenti, che segnano gli snodi e paiono guidare la costruzione di tutta la splendida corona.³⁸ D'altra parte *Così nel mio parlar*, oscillante fra quinto e sesto posto, era l'elemento meno stabile nella sezione 5-9, che s'è riconosciuta come intitolata alla Pargoletta, e l'unica che non facesse cenno all'età acerba della donna e che perciò agevolmente potesse esserne tratta.

³⁷ Il riscontro è di facile e generale percezione, si veda quanto si richiamava in TANTURLI, *L'Edizione critica*, p. 265 n. 10 (lì anche, pp. 265-66, il riconoscimento del carattere di σφραγίς nel congedo di 15) e ora DE ROBERTIS 2005, p. 208.

³⁸ Questa trama è stata attentamente percorsa da N. TONELLI, *Rileggendo le "Rime" di Dante secondo l'edizione e il commento di Domenico De Robertis: il libro delle canzoni*, in "Studi e problemi di critica testuale", LXXIII (2006), pp. 9-59: 35-53; alcuni richiami emergenti e strategici sono rilevati anche da me, *L'Edizione critica*, pp. 264-65.

Come incipit, fra quelli della canzoni, «che tutte hanno generosi cominciamenti»,³⁹ *Così nel mio parlar vogl'esser aspro / com'è negli atti questa bella pietra* s'avvantaggia anche d'una forza e impostazione propositiva, da parer fatto apposta per essere generale proemio. È questa l'unica fra le quindici canzoni e ogni altra di Dante, fuor che una, a inalberare in principio il verbo di volontà: il *voglio* della grande canzone di Guido Cavalcanti (*Donna me prega, per ch'eo voglio dire*), della propria, l'unica altra sua, *Donne ch'avete intellecto d'amore, / i' vo' con voi della mia donna dire*, prima e cuore della *Vita nova*, di quella di Giacomo da Lentini *Madonna dir vi voglio / como l'amor m'ha preso*, che è generale incipit del canzoniere Vaticano lat. 3793,⁴⁰ il grande canzoniere fiorentino del tempo del giovane Dante. Essenziali appaiono i rinvii all'altro suo libro di poesia, perché così si raccoglie l'intenzione e proposito dell'abbandonato *Convivio* di superarlo senza derogarvi, e al canzoniere Vaticano, perché evocarlo in principio del suo voleva dire non tanto segnare per la seconda volta, dopo, appunto, *Donne ch'avete*, il «nodo» che lo separava dal Notaio e Guittone e col quale li superava (*Purg.* XXIV 55-57), ma mettere in rapporto e paragone il suo, individuale, con quell'altro collettivo. L'attacco che s'appella, inchiudendovi l'argomento, alla sfera volitiva trova anche corrispondenza nell'opera maggiore d'un grande classico, le *Metamorfosi* d'Ovidio: «In nova fert animus mutatas dicere formas / corpora»: bella per un libro e opportuna autorità. Come incipit di libro se *Così nel mio parlar* ha un rivale, lo ha proprio in quello che va a scalzare, *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete, / udite il ragionar ch'è nel mio core, / ch'i' nol so dire altrui, sì mi par novo*, tanto che il Petrarca lo risarcirà, ma traendolo all'elegia, col farlo incipit dei suoi *Rerum vulgarium fragmenta*.⁴¹ D'altra parte i due inizi (in quanto tali e astraendo dallo sviluppo delle relative canzoni) nell'ordine che assumono vengono a alludere, se non a assolvere ai momenti proemiali d'enunciare l'argomento e invocare-dedicare, chiamando all'ascolto, in un rapporto non alternativo, ma complementare. Da queste ragioni e architettoniche, il richiamo fra inizio di *Così nel mio*

³⁹ Questo il noto e centrato giudizio di Leonardo Bruni Aretino nelle *Vite di Dante e del Petrarca* (in *Opere letterarie e politiche di Leonardo Bruni*, a cura di Paolo Viti, Torino, Utet, 1996, p. 551).

⁴⁰ Anche per questo ben pregnante richiamo si rinvia a DE ROBERTIS 2005, p. 6, come per quello del Cavalcanti.

⁴¹ Cfr. ancora *ivi*, p. 22.

parlar e fine di *Amor da che convien*, la canzone sopravvenuta dopo il *Convivio*, e allusive dell'importante attacco col verbo di volontà probabilmente è determinato l'avvicinarsi in testa alla sequenza.

Il mutamento che nella tradizione si osserva tra L122 (w), Pal², v, Vr¹, R29b, da una parte, e b, Add² e affini e R50, dall'altra, è un movimento tutto e decisamente redazionale, impensabile nella fedeltà e talvolta anche automatismo della copia; possibile, invece, per volontà d'un rimaneggiatore che studia, capisce e ritocca di conseguenza la struttura dell'insieme: insomma in relazione a essa un secondo autore. Per non moltiplicare enti senza una sicura, anzi senz'un'ombra di necessità a me ne basta uno; non so a voi.

Giuliano Tanturli

Dipartimento di Studi sul Medioevo e Rinascimento
Università degli Studi di Firenze

ABSTRACT

The Making of the Canzoni Book

The author supports the theory that the series of Dante's fifteen canzoni usually passed down in the manuscript tradition goes back to the fourteen poems originally conceived to be commented on in the *Convivio*. Despite the incompleteness of this work its poetic structure survives, as clearly shown by the manuscripts opening the series of fifteen canzoni with *Voi che 'ntendendo* and having *Così nel mio parlar* in the fifth or sixth place. The author also argues that the writing of the fifteenth canzone *Amor, da che convien* after Dante gave up the *Convivio* and the "promotion" of *Così nel mio parlar* to the opening position established the final and independent pattern of the canzoni series or canzoni book.

E' M'INCRESCE DI ME SÌ DURAMENTE

Michele Barbi in un saggio del 1935 apparso negli “Studi danteschi”, *Per chi e quando sia composta la canzone “E' m'incresce di me”*,¹ ha dato un contributo essenziale alla comprensione e alla collocazione della canzone nel quadro della giovanile produzione di Dante, e nella sostanza ad esso ci si è poi sempre attenuti. Barbi analizza i numerosi contributi critici precedenti, fa il minuzioso punto sulla situazione e conclude che non ci sono dubbi: «la canzone va posta nel periodo dell'amor *forte*, dell'amor *doloroso*, del quale nella *Vita Nuova* furono accolti soltanto i quattro sonetti dei §§ XIII-XVI [6-9 ed. Gorni]; ossia va ricongiunta con quelle rime che furono narrative dello stato del poeta e che terminarono col suo proposito di prendere a trattare materia più alta, la lode di Beatrice. Nella poesia si nota ancora una forte impressione cavalcantiana (cfr. la canzone di Guido, *Io non pensava* [IX]), della quale nelle rime *nove*, iniziate con *Donne ch'avete*, Dante mostra d'essersi liberato». In altri termi-

¹ MICHELE BARBI, *Per chi e quando sia composta la canzone “E' m'incresce di me”*, in “Studi danteschi”, XIX (1935), pp. 97-116. Tale saggio è riprodotto dopo il testo commentato della canzone in DANTE ALIGHIERI, *Rime della “Vita nuova” e della giovinezza*, a cura di M. Barbi e Francesco Maggini, Firenze, Le Monnier, 1956, pp. 244-56, e ancora in M. BARBI, *Problemi di critica dantesca. Seconda serie (1920-1937)*, Firenze, Sansoni, 1965 (I ed. 1941), pp. 253-66. Avverto che citerò le liriche di Dante secondo il testo De Robertis, ove la canzone ha il n° 10 [LXVII ed. Barbi]: D. ALIGHIERI, *Rime*, ed. commentata a cura di Domenico De Robertis, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la fondazione Ezio Franceschini, 2005 [DE ROBERTIS], ma che manterrò la forma precedente quando compaia all'interno di citazioni di altri studiosi (così come farò per la *Vita nova*, che cito dall'ed. a cura di Guglielmo Gorni, Torino, Einaudi, 1996).

ni, e di là dalle gabbie di una cronologia in parte ideale, potremmo anche dire che *E' m'incresce* fa parte di una linea o esperienza poetica fondamentale tributaria a Cavalcanti e agli istituti della tradizione lirica precedente, rimasta fuori dalla *Vita nova*. La linea, dunque, che entro il libello viene rappresentata da quei quattro sonetti e ridotta a un momento storicizzato e infine superato dalla grande svolta dello stilnovismo dantesco, con la quale Dante cessa di parlare di sé e affronta «materia nuova e più nobile che la passata», alla luce della nuova concezione d'amore che trova la sua adeguata forma nello «stilo della loda».

Questo inquadramento è mantenuto e riargomentato da Contini (la prima edizione del suo commento è del '39), che riporta, come Barbi, questa canzone all'altra, *Lo doloroso amor che mi conduce* (16 [LXVIII]), nella quale Beatrice è esplicitamente nominata nel verso finale della prima stanza (v. 14, «Per quella moro c'ha nome Beatrice»), al sonetto *Ne le man vostre, gentil donna mia* (50 [LXVI]) e infine a quei quattro sonetti inclusi nella *Vita nova*, cioè *Tutti li miei pensier' parlan d'Amore*, *Con l'altre donne mia vista gabbate*, *Ciò che m'incontra, nella mente more*, *Spesse fiate vegnonmi alla mente*, e che scrive: «Quando Dante accolse e organizzò una parte della sua produzione giovanile nel “romanzetto teologico”, doveva necessariamente escluderne quanto si riferisce a una Beatrice troppo donna, non ancora sublimata». Anche se con qualche cautela in più, lo segue Mattalia, che abbozza una sorta di doppia via perseguita da Dante: «La canzone, tutta fuori della linea e del clima delle *nuove rime*, ci presenta un Dante nel quale all'influsso cavalcantiano [...] si sono già aggiunti la sottigliezza e il rigore teorici e terminologici delle scuole di filosofia, e che perciò, al di sopra o al di qua delle nuove rime dà la mano al poeta delle canzoni allegorico-dottrinali».² Raccogliono e sviluppano queste indicazioni gli editori inglesi Foster e Boyde che in nome di una stagione pienamente cavalcantiana di Dante modificano l'ordinamento di Barbi creando una “sezione” (i loro d 25-32),

² D. ALIGHIERI, *Le Rime*, a cura di Daniele Mattalia, Torino, Paravia, 1943, p. 56. Dove si può però osservare che quella *sottigliezza* speculativa applicata all'analisi psicologica non è alternativa all'influsso di Cavalcanti, e che già Contini avvertiva la necessità di non infilare troppo presto la canzone in un binario morto scrivendo che da essa Dante «giungerà ai colori fondi e visionari della poesia della morte nella canzone *Donna pietosa*, ma qui si prepara a quei toni con la più temperata elegiacità che si rivela nei settenari della sirima; così il suo studio dei grandi Provenzali, la sua passione di virtuoso per lo stile tragico, venivano a ritrovare intime necessità del suo spirito».

che comprende nell'ordine la canzone *Lo doloroso amor* (più per la sua forte patina arcaica, in verità, che per il suo tono cavalcantiano, ridotto rispetto alle liriche che seguono),³ i quattro sonetti dell'"amor doloroso" della *Vita nova*, i due sonetti *Degli occhi della mia donna si move* e *Ne le man vostre, gentil donna mia* (58 [LXV] e 50 [LXVI]) e infine, n° 32, *E' m'incresce di me*. Le ragioni di questa decisione stanno tutte in quanto s'è accennato sin qui: essere cioè queste liriche, interne ed esterne alla *Vita nova*, una sorta di provvisorio approdo rispetto al quale spicca il salto dialettico costituito dalle "nuove" rime, a partire da *Donne ch'avete*. Gli studiosi inglesi in una breve introduzione al gruppo da essi costituito riassumono i termini essenziali del percorso lirico dantesco sottolineando la funzione chiave del momento cavalcantiano: «what distinguishes this present group is that here Cavalcanti's influence is predominant. Not only do the poems share his stylistic ideal, they give expression to a conception of love which is quintessentially Cavalcantian: it is a painful, destructive passion, at times explicitly hostile to the lover's reason: a contrast indeed to the general optimism noted in the earlier poems. Nor is the influence limited to the general conception: Cavalcantian words and phrases are borrowed freely. More important still, most of the poems are given over to what was Cavalcanti's main preoccupation: the representation of the lover's *condizione* or *stato* in terms of a drama played out by the personified faculties of the lover's body and soul [...]. In general, the sequence in which the poems are presented in the VN accords well with the evidence provided by the poems themselves: first come those expressing a concept of love scarcely, if at all, distinguishable from that of countless predecessors and contemporaries; then comes the liberation from that early manner, by "submission" to the influence of Cavalcanti; finally Dante's discovery of his own conception and his own voice with *Donne ch'avete* and the following poems».⁴

³ Occorre anche dire che l'accostamento tra *E' m'incresce di me* e *Lo doloroso amor*, già fatto da Barbi e poi da tutti confermato, è tra l'altro indirettamente rafforzabile attraverso le comuni aperture verso le petrose. Vedi *Lo doloroso amor* 7, «e 'l colpo suo, c'ho portato nascoso», e *Amor, tu vedi* 15, «porto nascoso il colpo della pietra».

⁴ *Dante's Lyric Poetry*, [by] Kenelm Foster and Patrick Boyde, 2 voll., Oxford, Clarendon Press, 1967, II. *Commentary* [FOSTER - BOYDE], p. 72 (*Introductory Note to Nos. 25-32*). Occorre però aggiungere che gli studiosi si preoccupano di avvertire che il loro *non è* uno schema cronologico: vedi per questo avanti, in ciò che si dirà commentando il v. 73 della canzone.

Nella sintetica e bella “voce” dedicata alla canzone nell'*Enciclopedia dantesca*, Mario Pazzaglia torna a puntualizzare tutto ciò: «La canzone va ricondotta, insieme con *Lo doloroso amor*, alla quale sembra però posteriore per la più salda strutturazione sintattica e figurativa, al momento in cui D. aderì più intimamente al modello cavalcantiano», e però si preoccupa anch'egli come Contini e Mattalia di tenere le fila di un discorso più lungo sottolineando assai opportunamente come molto di *E' m'incresce di me* si ritrovi addirittura nell'ultima canzone di Dante (e ultima della serie delle quindici già fatta risalire a Boccaccio), la tarda “montanina” *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*. Aggiunge la preziosa osservazione che si tratta del «primo tentativo di una storia totale di un'esperienza», e scrive ancora: «È la *Vita Nuova* che non fu scritta: una possibilità rifiutata per la svolta radicale di *Vn XVIII* e delle *nuove rime*, ma pervenuta già a quella capacità di scavo interiore, di colorito fondo e drammatico che resterà un acquisto non più obliato della poesia di Dante». ⁵ E anche De Robertis parla di una «variante o alternativa» in direzione dolorosa alla *Vita nova*, a ridosso o in parallelo alla svolta attuata con *Donne ch'avete*, e questo è pure il quadro cui ha recentemente accennato Gorni. ⁶ Sì

⁵ MARIO PAZZAGLIA, voce *E' m'incresce di me sì duramente*, in *ED*, II, 1970, pp. 663-64.

⁶ DE ROBERTIS, p. 131; G. GORNI, *Dante. Storia di un visionario*, Roma - Bari, Laterza, 2008, p. 131. Ma si veda anche la fine nota introduttiva di Angelo Jacomuzzi alla canzone in D. ALIGHIERI, *Rime*, in *Opere minori*, Torino, Utet, 1983, pp. 157-351: 211. Tornando a De Robertis, sono in ogni caso molte le citazioni possibili, dagli studi che egli nel corso di una vita ha dedicato alle rime dantesche. In *La prima vocazione di Dante* per esempio egli insiste sulla possibile vicinanza / alternativa rappresentata da *E' m'incresce di me* rispetto a *Donne ch'avete*: «Una canzone come *E' m'incresce di me sì duramente*, tutta d'amor doloroso, potrebbe anche costituire un'alternativa a *Donne ch'avete intelletto d'amore* – almeno fino al precisarsi, attraverso i successivi sonetti, dello stile della lode, nella canzone che lo inaugura fortemente compromesso con lo stile opposto – e ciò proprio nel senso di una più ampia scansione e ricapitolazione della vicenda amorosa, dello spostamento dell'elegia verso la storia (si noti che *E' m'incresce di me* non è rivolta a madonna, e ha già come pubblico le donne belle e pensose d'amore); tanto che sarà impossibile a Dante, in sede appunto di storia, non ricuperarne il recuperabile giusto nel capitolo II della *Vita Nova*» (in “Lecture Classensi”, IV [1973], pp. 220-60; poi in D. DE ROBERTIS, *Carte d'identità*, Milano, Il Saggiatore, 1974, pp. 69-102; infine in ID., *Dal primo all'ultimo Dante*, Firenze, Le Lettere, 2001, pp. 3-29, donde cito: pp. 10-11). Oppure in *Identità di Beatrice* ove la canzone è definita «una specie di “vita nuova”, una “vita nuova” a rovescio, senza riscatto, l'alternativa alla proclamazione

che, infine, sembra che il discorso su *E' m'incresce di me* sia ormai solidamente ancorato a due motivi di fondo: uno per dir così negativo, legato a un giovanile e coinvolgente attraversamento dell'esperienza cavalcantiana che trascina con sé quella visione dolorosa e drammatica dell'amore che la *Vita nova* rifiuta imboccando tutt'altra strada, e uno positivo, che consiste, per contro, nella lunga risonanza e sviluppo che i motivi e i toni della canzone avranno nelle successive liriche di Dante, sino a giungere all'ultima, alla "montanina". Ch'è poi lo stesso che dire della provocatoria carica dialettica e della nutritiva lezione del «primo amico» che, ormai lo si sa, non è certo rimasta confinata a un episodio di gioventù dal quale la *Vita nova* l'avrebbe «liberato» (secondo l'espressione, in questo caso non del tutto felice, di Barbi).

Prima di chiudere questo sommario "cappello" è opportuno dire qualcosa sulla metrica della canzone, che ha sollecitato negli studiosi alcuni interessanti rilievi circa l'articolazione del discorso dantesco. *E' m'incresce di me* è composta di sei stanze di quattordici versi con la sirma indivisa, *concatenatio* e *combinatio* finale, a norma di *Dve* II XIII 7-8, secondo lo schema: AbC AbC, CDEdFfEE, più il congedo uguale alla sirma. Le prime tre stanze sono legate tra loro mediante l'artificio delle *coblas capfinidas*, che si ha quando «una parola (ma non necessariamente la parola in rima) dell'ultimo verso di ogni strofe è ripetuta all'inizio o all'interno del primo verso della strofe che segue. La ripetizione può essere tautologica, equivoca, o derivativa», ecc.⁷ Qui, vv. 14-15, «dicendo: "Nostro lume porta pace". // "Noi darem pace al core, a voi diletto"»; vv. 28-29, «e partir la conviene *innamorata*. // *Innamorata* se ne va piangendo», e in questi termini è un caso unico in tutto Dante, che altrove sfrutta questa possibilità in maniera varia e leggera, ma sempre assai abile nel creare una forte trama discorsiva tra stanza e stanza.⁸ Il caso della presen-

dello "stil novo", o meglio l'altra via, la via diciamo pure cavalcantiana, dell'esperienza stilnovistica dantesca» (in AA.VV., *Omaggio a Beatrice [1290-1290]*, a cura di Rudy Abardo, Firenze, Le Lettere, 1997, pp. 11-21, ora in DE ROBERTIS, *Dal primo all'ultimo Dante*, pp. 111-23: 115).

⁷ COSTANZO DI GIROLAMO, *Elementi di versificazione provenzale*, Napoli, Liguori, 1979, p. 61.

⁸ Vedi *Lo doloroso amor* 14-15, «"Per quella moro c'ha nome Beatrice". // Quel dolce nome che mi fa il cor agro» (con doppio ossimoro). Ma segnalerei soprattutto la canzone *Lo occhi dolenti* (Vn 20 [XXV]), ove il legame è più allentato e infine quasi indistin-

za parziale dell'artificio è tutt'altro che raro sia in area provenzale⁹ che siciliana e conosce molte varianti, specie quando entro lo stesso componimento si alternino collegamenti interstrofici rigorosi con altri assai più elastici mentre alcune stanze ne siano del tutto prive.¹⁰ Con tutto ciò, nel

to riguardando ora l'ultimo, ora il penultimo o terzultimo verso della stanza e il primo o il secondo della successiva: 13-15, «*che s'è n'è gita in ciel*» subitamente, / e ha lasciato Amor meco dolente. // *Ita n'è Beatrice in l'alto cielo*»; 28-30 «non era degna di s'è *gentil* cosa. // Partissi de la sua bella persona / piena di grazia l'anima *gentile*»; 41-45, «chi vede nel *pensero* alcuna volta / quale ella fue, e com'ella n'è tolta. // Dannomi angoscia li sospiri forte, / quando 'l *pensero* ne la mente grave / mi reca»; 54-58, «Poscia *piangendo*, sol nel mio lamento / chiamo Beatrice, e dico "Or se' tu morta?"; / e mentre ch'io la chiamo, me conforta. // *Pianger* di doglia e sospirar d'angoscia / mi strugge». Analogamente ciò avviene, ma con minore regolarità, in *Io sento s'è d'Amor* (6 [XCI]): vedi almeno 15-17, *occhi / occhi*; 31-35, *s'io 'l credessi far / quand'io farei*; 64-65, «ch'Amor di tanto onor *m'ha fatto* degno. // Altro ch'Amor non mi potea far tale», e con variazioni ulteriori, in *Così nel mio parlar* (1 [CIII]). Altro sarebbe da osservare, ma forse basta per giudicare troppo drastica la sottovalutazione del fenomeno da parte di P. BOYDE (*Dante's Style in his Lyric Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1971, p. 239), che lo liquida in poche parole osservando che esso è presente in forma pura *solo* (corsivo suo) tra la seconda e la terza stanza di *E' m'incresce di me*, e che, nonostante la presenza di altri sparsi casi di concatenazione debole, si tratta di qualcosa di poco significativo, al punto che «On the whole, then, it is reasonable and significant to say that Dante's *canzoni* do not have "coblas capfinidas"».

⁹ Rimando all'ampio studio con esaustiva schedatura di testi di GIOSUÈ LACHIN, *Le "coblas capfinidas" dei trovatori*, in AA.VV., *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, a cura degli allievi padovani, 2 voll., Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2007, I, pp. 59-122 (in part. pp. 119 ss.).

¹⁰ Contini ricorda nel "cappello" la canzone di Guittone per Montaperti, *Abi lasso, or è stagion de doler tanto*, e l'altrettanto famosa del Guinizzelli *Al cor gentil rempaira sempre amore*: ma in esse l'artificio investe la totalità delle stanze. Per il suo uso parziale all'interno di uno stesso testo, per l'area siciliana basta una scorsa alla casistica offerta dalla nota metrica che accompagna i testi nella recente ed. in 3 voll., promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, de *I poeti della scuola siciliana*, Milano, Mondadori, 2008 (dalla quale cito qui e in seguito). Avvertendo che ogni volta riassume una situazione metricamente complessa e caratterizzata dalla presenza di collegamenti non rigorosi e addirittura dubbi, si veda per esempio nel primo volume, dedicato a Giacomo da Lentini, a cura di Roberto Antonelli, *Meravigliosa-mente*: 7 stanze, *capfinidas* I-II e IV-V; *Guiderdone aspetto avere*, ove secondo i diversi manoscritti su quattro stanze c'è collegamento tra II-III oppure tra I-II; *Amor non vole*: 5 stanze, *capfinidas* III-IV; *La 'namoranza disiösa*: 6 stanze, *capfinidas* I-II-III; *Ben m'è venuto*: 5 stanze, *capfinidas* III-IV. Nel secondo volume, Ruggeri d'Amici, a cura di Aniello Fratta, *Sovente Amore*: 4 stanze, *capfinidas* III-IV; Tommaso di Sasso, a cura di Stefano Rapisarda, *L'amoroso*

nostro caso l'evidenza congiunta dell'artificio e della sua limitazione alle prime tre stanze è tale da non potersi scansare l'ipotesi di una precisa volontà d'artista, e il primo passo in questo senso sta nel notare che *E' m'incresce di me* ne risulta divisa, così, in due parti. E appunto Contini nel "cappello" ripetutamente citato, dopo aver qualificato l'espedito di «vero e proprio arcaismo», continua: «Se Dante l'abbandona nella seconda parte della lirica, è perché questa [...] risulti divisa in due metà esatte (più il congedo). Nella prima gli effetti micidiali sono descritti dal punto di vista soggettivo, interno, dell'uomo sedotto e ingannato; nella seconda, da un punto di vista oggettivo, storico, in tre momenti ben distinti secondo le strofi: attuale regno spietato dell'immagine della donna nella memoria; primi effetti miracolosi alla nascita della donna; percezione che l'intelletto ebbe della cominciata schiavitù al primo incontro con lei».

La conversione del dato metrico-retorico in uno schema interpretativo dei contenuti della canzone è efficace, e quello di Contini resta un gran bel riassunto. Il nesso, tuttavia, che lega l'artificio delle *coblas capfinidas* all'articolazione del discorso dantesco resta labile, riducendosi al fatto tutto esterno e strumentale di rendere percepibile – materialmente percepibile – uno stacco tra le prime tre e le ultime tre stanze, quando invece la vera divisione passa con ogni evidenza tra la quarta e la quinta, là dove il racconto precipita di colpo nel passato, retrocedendo addirittura al momento della nascita della donna (v. 57, «Lo giorno che costei nel mondo venne...»). Ma tutta la canzone è attraversata da un gioco fittissimo di richiami interni e da un intarsio di piani logici e temporali fissati ad alcune costellazioni lessicali (bastino le simmetrie significative create dal continuo ritorno della parola tematica *occhi*, segnalate da tutti i commentatori), sì che altri schemi sono utilmente proponibili. Per parte loro Foster e Boyde trovano insoddisfacente quello suggerito da Contini, e ne tentano un altro che meglio renderebbe giustizia al sofisticato intreccio delle sequenze temporali: «However, a division into 3+3 does rather obscure the sophisticated handling of the time sequence of

vedere: 4 stanze, *capfinidas* I-II; *D'amoroso paese*: 5 stanze, rigorosamente *capfinidas* I-II; Guido delle Colonne, a cura di Corrado Calenda, *Ancor che l'aigua*: 5 stanze, *capfinidas* I-II-III; Rinaldo d'Aquino, a cura di Annalisa Comes, *Amor, che m'è 'n comando*: 3 stanze, non rigorosamente *capfinidas* I-II; Piero della Vigna, a cura di Gabriella Macciocca, *Uno piacente sguardo*: 7 stanze, *capfinidas* III-IV, ecc.

the episodes in the poem which rather suggest a division $(2+2)+2$. The first stanza states (lines 1-9) the theme of the whole poem – D is *now* at the point of death owing to the suffering caused by his love (lines 5-6). Then (lines 10-14) and in the following stanza [...] we are returned in time to the moment of the *innamoramento*, and this leads immediately to our learning the cause of D's present suffering, and thus being brought "up to date" (lines 18-28). The third and fourth stanzas are devoted exclusively to the theme of imminent death: seen first from the point of view of the *anima* which has retreated into the *core* (lines 29-42) and then from the point of view of the image of the lady, who as displaced the *anima* in the *mente* (lines 43-56): the fourth stanza ending with the main theme: *però che 'l mio sentire è meno assai / ed è più presso al terminar de' guai*. The next two stanzas (5 and 6) seem almost to constitute a new start: D's present state is not mentioned again till the last lines of the *congedo* (which is thus closely woven into the total structure), and we are returned in time to the period even *before* the *innamoramento*: to the day of the lady's birth, and then to the day in which the poet first saw her, and recognized that he would fall in love with her as soon as her eyes so desired – "tosto che fia piacer de li *occhi* suoi". The mention of *occhi* recalls the theme of the lady's eyes in lines 7-23. Thus there are five moments in time, and they are introduced in the order 5 (present) - 3 - 4 - 5; 1 - 2 - 5: a nice example of the *ordo artificialis* as recommended in the medieval *artes poeticae*.¹¹

Ecco dunque un altro bel riassunto, che coglie con sottigliezza tutta una serie di slittamenti temporali attorno ai quali la canzone è costruita: dal momento iniziale dello *shock* emotivo provocato dalla nascita della donna al momento nel quale il poeta finalmente gode per la prima volta della sua vista, che ancora *non* è il momento dell'innamoramento vero e proprio: a ciò occorre infatti lo scatto ulteriore di lei che volge i suoi occhi folgoranti su di lui e accende con crudele premeditazione il fuoco che lo distruggerà. E di qui le radici della sofferenza, e la dedizione totale del poeta e il "tradimento" da parte di lei che, quando capisce d'averlo in suo potere, gli si nega, e infine il doppio presente: quello che guarda indietro e ritrova tutte le ragioni dell'insopportabile dolore e le ripercorre, e quello che guarda avanti, all'affievolirsi delle facoltà vitali e alla

¹¹ FOSTER - BOYDE, p. 89.

morte imminente.¹² Detto questo, è chiaro che nel disegno della canzone tracciato da Foster e Boyde scompare ogni traccia della funzione assegnata da Contini alle *coblas capfinidas* dalle quali siamo partiti, e non sarà dunque un caso se proprio Boyde le giudicherà poco meno che insignificanti.¹³ Ma ciò lascia poco o tanto insoddisfatti e la puntuale nettezza del fenomeno continua a stimolare la ricerca delle sue possibili ragioni. Alla fine, dunque, nel quadro di qualche riflessione sul cavalcantismo anticavalcantiano di Dante e fuori da ogni impossibile e impropria pretesa di dare la “giusta” spiegazione, mi azzarderò a dirne qualcosa di più.

Ancora circa l'aspetto metrico, vorrei richiamare da ultimo alcune osservazioni di Pazzaglia che di nuovo aprono a una considerazione d'insieme della canzone e che mi sembrano particolarmente centrate. Scrive dunque lo studioso: «Ancor più notevole è il rapporto stabilito fra struttura metrica e sintattica della strofa, che riflettono, nel loro dialettico comporsi, la stessa dialettica del sentimento. La *concatenatio* e i primi due versi della sirma sono, in prevalenza, fusi con la fronte in un unico blocco narrativo, mentre il primo settenario della sirma segna l'inizio di un più intenso movimento patetico, ribadito dalla misura accelerata del secondo settenario e dal concludersi della stanza con due coppie di versi a rima baciata. In questa nuova divisione, in contrasto con quella segnata dallo schema metrico, si ha così una prima parte prolungata oltre la misura ritmica consueta, in una sorta di *enjambement* strofico». È in effetti così, e la cosa spicca evidente nella prima stanza, ove la frase d'apertura si prolunga entro la sirma sino al v. 9, ed è il settenario successivo che segna lo stacco e, con bella torsione temporale, l'immersione diretta nel passato che torna dunque a farsi presente: «Oimè, quanto piani, / soavi e dolci ver' me si

¹² Con maggiore semplicità anche Pazzaglia, nella “voce” citata, sostituisce a quello di Contini uno schema che considera le stanze a coppie: «Nelle prime due, dopo una confessione di cruccioso dolore, c'è il ricordo estatico degli occhi *soavi e dolci*, della felicità da essi promessa e negata. Le due seguenti insistono sull'angoscia attuale e sulla distruzione delle potenze dell'anima, personificate secondo il modulo cavalcantiano, col loro pianto sul quale si leva crudele il “grido” dell'immagine trionfale e impietosa della donna che spinge l'anima a morte. Le due ultime ripropongono la storia d'amore e di dolore in un'atmosfera misteriosa e fatale; descrivono il miracoloso turbamento di D. alla nascita di Beatrice, quasi un senso di tremore ritrovato alle oscure radici del vivere, poi l'apparire di lei e il suo insignorirsi dell'animo di D., con una dialettica inestricabile di estasi contemplativa e di angoscia per la passione insoddisfatta».

¹³ Vedi sopra, n. 7.

levaro...» (c'è pur qualcosa, qui e nel v. 57, che è passato in *Cbiare, fresche et dolci acque* di Petrarca!). Così avviene anche nella stanza seconda, anche se ora lo stacco è meno rilevato prevalendo la continuità sintattica del discorso che impegna unitariamente tutta la stanza (v. 24, «ond'è rimasta trista / l'anima mia...»); nella quarta (v. 52, «Questo grida il disire / ...»); nella quinta, ancora con prevalenza della sintassi continua (v. 66, «e se 'l libro non erra»); nella sesta, infine, ove il primo settenario della sirma apre il discorso diretto dello “spirito della vita” (v. 80, «“Qui giungerà...”»). Potremmo dire, insomma, che la struttura metrica è perfettamente assorbita in quella sintattica, e che la sintassi con i suoi mobili, ripetuti passaggi, segue altrettanto perfettamente l'intreccio dei movimenti temporali e la loro articolata messa in scena. Ma su ciò dovrò brevemente tornare poco avanti. Ora, è il momento di passare al testo della canzone, a un tentativo di parafrasi e di annotazione e a qualche conclusione che precisi e sviluppi alcuni dei nodi critici accennati in questa presentazione.

E' m'incresce di me sì duramente ch'altrettanto di doglia mi reca la pietà quanto 'l martiro,	3
lasso, però che dolorosamente sento contra mia voglia raccoglièr l'aire del sezzaio sospiro	6
entro 'n quel cor che' belli occhi feriro quando li aperse Amor co' le sue mani per condurermi al tempo che mi sface.	9
Oimè, quanto piani, soavi e dolci ver' me si levaro quand'elli incominciaro	12
la morte mia che tanto mi dispiace, dicendo: «Nostro lume porta pace».	
«Noi darem pace al core, a voi diletto»	15
diceano agli occhi miei quei della bella donna alcuna volta; ma poi che sepper di loro intelletto	18
che per forza di lei m'era la mente già ben tutta tolta, co' le 'nsegne d'Amor dieder la volta;	21
sì che la lor vittoriosa vista poi non si vide pur una fiata:	

ond'è rimasta trista	24
l'anima mia che n'attendea conforto; ed ora quasi morto	
vede lo core a cui era sposata, e partir la conviene innamorata.	27
Innamorata se ne va piangendo fora di questa vita	30
la sconsolata, che la caccia Amore. Ella si move quindi sì dolendo, ch'anzi la sua partita	33
l'ascolta con pietate il suo Fattore. Ristretta s'è entro 'l mezzo del core con quella vita che rimane spenta	36
solo in quel punto ch'ella se n va via, ed ivi si lamenta d'Amor che for d'esto mondo la caccia, e spessamente abbraccia	39
li spiriti che piangon tuttavia, però che perdon la lor compagnia.	42
L'immagine di questa donna siede su nella mente ancora, là ove la puose quei che fu sua guida;	45
e non le pesa del mal ch'ella vede, anzi vie più bella ora che mai e vie più lieta par che rida,	48
ed alza gli occhi micidiali, e grida sopra colei che piange il suo partire: «Vanne, misera, fuor, vattene omai!».	51
Questo grida il disire che mi combatte così come suole, avegna che men duole,	54
però che 'l mio sentire è meno assai ed è più presso al terminar de' guai.	
Lo giorno che costei nel mondo venne, secondo che si truova	57
nel libro della mente che vien meno, la mia persona pargola sostenne una passion nova, tal ch'io rimasi di paura pieno;	60

ch'a tutte mie virtù fu posto un freno subitamente, sì ch'io caddi in terra per una luce che nel cuor percosse; e se 'l libro non erra,	63 66
lo spirito maggior tremò sì forte che parve ben che morte per lui in questo mondo giunta fosse; ma or ne 'ncresce a quei che questo mosse.	69
Quando m'aparve poi la gran biltate che sì mi fa dolere,	72
donne gentili a cui i' ho parlato, quella virtù c'ha più nobilitate, mirando nel piacere,	75
s'accorse ben che 'l suo male era nato; e conobbe il disio ch'era creato per lo mirare intento ch'ella fece,	78
sì che piangendo disse a l'altre poi: «Qui giugnerà, in vece d'una ch'i' vidi, la bella figura che già mi fa paura, che sarà donna sopra tutte noi tosto che fia piacer degli occhi suoi».	81 84
I' ho parlato a voi, giovani donne ch'avete gli occhi di bellezze ornati e la mente d'amor vinta e pensosa, perché raccomandati vi sian li detti miei ovunque sono; e 'nnanzi a voi perdono la morte mia a quella bella cosa che me n'ha colpa e mai non fu pietosa.	87 90

(1-9) La pena e il dispetto che provo verso me stesso sono talmente intensi che l'autocommiserazione mi procura una sofferenza pari a quella che mi procura il martirio al quale sono sottoposto. Me infelice! ch'io sento dolorosamente e contro la mia volontà che il soffio dell'ultimo respiro si raccoglie nel cuore ferito dai belli occhi di lei: occhi che Amore stesso aperse con le sue mani per condurmi sino al presente del mio annientamento. (10-14) Ahimè, quanto ben disposti e soavi e dolci si levarono verso di me quegli occhi nell'istante in cui, dicendo: «La

nostra luce porta pace», cominciarono invece a darmi la morte che tanto mi angoscia!

(15-23) Gli occhi della bella donna avevano più volte detto ai miei: «Noi daremo pace al cuore, e piacere a voi», ma appena compresero in virtù della loro capacità che il potere di lei mi aveva interamente conquistato la mente, se ne partirono, e insieme sparirono le loro palesi espressioni d'amore, sì che, da allora, neppure una volta ho potuto contemplarne il vittorioso sguardo: (24-28) onde l'anima mia che n'aspettava conforto è caduta nella tristezza e ora vede quasi morto il cuore al quale era unita, ed è giocoforza che, innamorata com'è, se ne separi.

(29-34) Innamorata, l'anima mia sconsolata esce piangendo dalla vita dalla quale Amore la caccia, e lo fa con tali lamenti che Iddio stesso l'ascolta con pietà prima del definitivo distacco (35-42): l'anima s'è infatti ristretta nella parte più interna del cuore insieme con quell'estremo soffio di vita che si spegne solo nel momento ch'essa se ne va, e qui si duole d'Amore che la caccia fuori da questo mondo, e ripetutamente abbraccia gli spiriti vitali che piangono la perdita della loro compagna.

(43-51) L'immagine di questa donna occupa e domina ancora la mia mente nella quale Amore l'ha insediata dopo avervela condotta, e non si cura della sofferenza che pur vede in me: addirittura ora mi appare più bella che mai, e più che mai lieta la vedo ridere mentre alza gli occhi assassini e grida all'anima che se ne va in lacrime: «Vattene fuori, disgraziata! Vattene finalmente!». (52-56) Così grida l'immagine attraverso il desiderio che mi ossessiona e che sempre mi fa guerra: anche se ora ne soffro meno perché la mia sensibilità vitale si è assai ridotta ed è ormai vicina a cessare del tutto.

(57-65) Il giorno che costei venne al mondo, secondo quanto rintraccio nella mia indebolita memoria, io, allora fanciullo, provai uno *shock* emotivo tanto misterioso e insolito che mi lasciò pieno di terrore, sì che le mie facoltà ne furono immediatamente bloccate ed io caddi a terra per la luce che mi percosse il cuore, (66-70) e se la memoria non m'inganna lo spirito stesso della vita tremò con tanta forza che mi sembrò fosse giunto per lui, in questo mondo, il momento della morte. Ma Iddio, che di tutto ciò fu principio e causa, ancora adesso non vuole che ciò avvenga.

(71-79) In seguito, donne gentili alle quali mi sto rivolgendo, quando ho visto la gran bellezza che mi dà tanto dolore, quel medesimo nobi-

lissimo spirito della vita contemplando l'oggetto del suo piacere ben s'accorse che era nato ciò che l'avrebbe distrutto e conobbe il desiderio che la sua stessa estatica contemplazione aveva generato, sì che disse piangendo a tutte le altre mie facoltà: (80-84) «A voi non giungerà la donna che ho veduto, ma la sua bella immagine che sin d'ora mi fa paura, ed essa eserciterà il suo dominio su tutte noi sin dal primo momento in cui i suoi occhi lo vorranno».

(85-89) Io mi sono rivolto a voi, giovani donne ch'avete gli occhi ornati di bellezza e la mente vinta e turbata da Amore, affinché vi siano cari i miei versi ovunque vi giungano; (90-92) e dinanzi a voi dichiaro di perdonare la mia morte a quella bella donna che n'è colpevole verso di me e che mai mi fu pietosa.

1 ss. L'apertura è sul presente della doppia sofferenza che rende il poeta odioso a se stesso: quella del *martiro* d'amore e quella, riflessa e altrettanto cruda, della consapevolezza, della *pietà* attraverso la quale il poeta si guarda e pone la fondamentale premessa per poter narrare la propria storia. Questa *pietà* è infatti il "sentimento di sé" che riempie la canzone e che puntualmente e fatalmente si traduce nella percezione di sé *nel tempo*: il tempo della morte imminente, onde il proprio *sospiro* è percepito come l'ultimo respiro o rantolo d'agonia di un cuore che istantaneamente rievoca il passato nel quale ha avuto origine la ferita che lo sta uccidendo e insieme, nella misteriosa contemporaneità della coscienza, ricostruisce il percorso (*per condurermi*) sino al presente dell'estremo disfacimento, secondo un andamento che nell'alternanza verbale di presente e passato (*seno raccoglièr / feriro / aperse / sface*) s'avviluppa a chiasmo su di sé. In tal senso, la canzone può essere vista come un viaggio all'indietro, alla ricerca delle radici della situazione presente: l'ultimo suo verso prima del congedo, infatti, chiude proprio là donde questa prima stanza prende le mosse.

1. *E' m'incresce di me*: 'sono odioso, insopportabile a me stesso'. Ma non è facile tradurlo perché implica tanto il rifiuto e la condanna di sé quanto, seppure in subordine, l'autocommiserazione. Non direi del tutto esatta, quindi, la parafrasi di Contini, seguito da Foster e Boyde: 'ho compassione', che fa del verbo una sorta di duplicato della *pietà* (vedi) e privilegia la linea tematica che va da Cavalcanti, XVI 1-2: «A me stesso di me pietate vene / per la dolente angoscia ch'i' mi veggio»; a Dante, qui e in *Vn* 9 [XVI], 7, son. *Spesse fiate vegnonmi alla mente* 1-3: «Spesse fiate

vegnonmi alla mente / l'oscare qualità ch'Amor mi dona, / e vienmene pietà», e *ibid.* 24, a proposito dell'incontro con la donna gentile: «Onde con ciò sia cosa che quando li miseri veggiono di loro compassione altrui più tosto si muovono a lagrimare, quasi come di sé stessi avendo pietade»; e infine a Petrarca, *Rvf* 264: «I' vo pensando, e nel penser m'assale / una pietà sì forte di me stesso» (ma vedi molti altri rinvii nell'ed. Cassata).¹⁴ Qui infatti questa linea gravita attorno alla *pietà* del v. 3, e non è che una componente della situazione che vede l'autocommiserazione (la *pietà*) sommarsi agli stimoli dolorosi dell'amore frustrato (il *martiro*) nel generare un onnicomprensivo stato di dolore (la *doglia*) che rende insopportabile il poeta a se stesso e rende, insomma, insopportabile la vita (meglio dunque Mattalia, dalla cui lunga nota si ricava che il poeta è 'profondamente scontento di se stesso'). Nella sostanza parrebbe dunque più pertinente il rimando all'attacco di Guittone, XXVI: «Vergogna ò, lasso, ed ò me stesso ad ira» (*lasso* è anche in Dante, v. 4). Onde in quel *m'incresce di me* che trascina un'idea di rifiuto è incapsulato e sottilmente annunciato anche il tema appena successivo (vv. 5-6) della morte imminente. Così meglio si spiega anche il *duramente*, 'fortemente', per il quale si può rinviare a Brunetto, *Tesoretto* 2183, «pensando duramente» ('intensamente'); *Vn* 5 [X], 1, «mi pensava duramente» (Gorni, *ad locum.*: 'me ne crucciavo molto'); Giamboni, *Libro de' Vizî e Virtudi* II 1, «Lamentandomi duramente»; IV 3, «suspignano [...] duramente» (citato da De Robertis, che ricorda la variante *malamente*, e, in un solo codice, *fortemente*).

3. *pietà*: 'autocompassione', e dunque anche 'dolorosa coscienza di sé' e di ciò che appartiene al momento soggettivo, che nel corso della canzone si preciserà come tirannia ossessiva esercitata non da una creatura reale ma da un'immagine interiore fatta agire e parlare dalla fantasia alterata: onde appunto l'intima contraddizione e il tendenziale rifiuto della parte di sé che mette il soggetto contro se stesso (*m'incresce di me*). Tale momento soggettivo determina la condizione presente come e più del momento oggettivo e diciamo pure esterno (la donna) compendiato dal

¹⁴ GUIDO CAVALCANTI, *Rime*, ed. critica, commento, concordanze a cura di Letterio Cassata, Anzio, De Rubeis, 1993, p. 96 (ma uso anche l'ed. a cura di D. De Robertis: G. CAVALCANTI, *Rime*. Con le *Rime* di Iacopo Cavalcanti, Torino, Einaudi, 1986).

martiro che da lei gli è inflitto. Vedi il *martiro* associato a *doglia* in Piero della Vigna, *Amore, in cui disio ed ò speranza* 19, «ch'eo non curo s'io doglio od ò martiro»; in Monte Andrea, *Oimè dolente! Più di nullo affanno* 5, «Martiro e doglie assai co meco stanno».

4. *dolorosamente*: in punta di verso anche in Cavalcanti, *Noi siàn le triste penne sbigotite* 3-4, «avemo scritte dolorosamente / quelle parole». Ma già in Mazzeo di Ricco, *Amore, avendo interamente voglia* 48, «assai più dole dolorosamente», con la figura etimologica richiamata anche dalla *doglia* di Dante (v. 2).

5. *contro mia voglia*: Dino Frescobaldi, *Amor, tu se' vago di costei* 13-14, «mi conven sofferir contra mia voglia / tremando per paura de la morte». – *l'aire del sezzaio sospiro*: l'aria dell'ultimo respiro. In Cino, *Donna, il beato punto* 3 e 11, «l'aer del sospiro».

6-7. *entro 'n quel cor ... con le sue mani*: con qualche analogia Dino Frescobaldi XIII 1-2, «La foga di quell'arco che s'aperse / per questa donna co le man d'Amore» (in lui è immagine costante e dominante quella dell'arco d'Amore e delle sue saette la cui micidiale potenza è qui tutta attribuita agli *occhi* di lei).

9. *per conducermi al tempo che mi sface*. per condurmi sino al momento della mia morte. Vedi soprattutto Cavalcanti, *La forte e nova mia disavventura* 22-23, per il tragitto «da speranza, ch'è stata fallace, / nel tempo ch'e' si more» (*e'* = «lo spirito del cor» del v. 19). In questa stessa lirica, v. 2, «m'ha desfatto nel core»; v. 4, «Disfatta m'ha già tanto de la vita»; v. 6, «anima destrutta»; 25, «Parole mie disfatt'e paurose» (ma ancora, per es., *Voi che per li occhi* 9, «Questa virtù d'amor che m'ha disfatto»); Monte Andrea, *Oi doloroso, in dolor consumato* 15, per Amore «par ch'e' mi sfaccia»; Bonagiunta, ball. *Tal è la fiamma e il foco* 5-6 (è la donna che parla), «sì che tutta per voi mi distruggo e disfaccio, / sì come si sface la rosa e lo fiore»; Dino Frescobaldi, *Quant'e' nel meo lamentar sento doglia* 16, «lei strugg'e disface». *Sface* in rima anche in Guittone nelle canzoni *Altra gioi non m'è gente* 40 e *Gioia gioiosa piagente* 30 (è Amore che «strugge e sface»). De Robertis rimanda a *Inf.* VI 42, «tu fosti prima ch'io disfatto fatto».

10. *Oimè...:* lo stacco, attraverso il repentino salto all'indietro della memoria, conferma e fa più drammatico il fitto andirivieni tra passato e

presente. Ed è il passato che riempie di sé il presente, che ha “cominciato” il presente: si osservi l'intensa corrispondenza tra *per conducermi* e *incominciario* che suggeriscono il percorso che ha trasformato per via la speranza amorosa in disinganno e morte. – *piani / soavi e dolci*: *piani* associato a *dolci*, in *Tesoretto* 2013, «dolci motti e piani», e in *Intelligenza* 30, 7-8, «Così fa la mia donna alli orgogliosi, / che li fa dolci e piani ed amorosi». Cavalcanti, *Di vil matera mi conven parlare* 10, «là dove insegna Amor sottile e piano».

12-13. *incominciario / la morte mia che tanto mi dispiace*: Cavalcanti, *La forte e nova mia disaventura* 18-21, «Pieno d'angoscia, in loco di paura / lo spirito del cor dolente giace / per la Fortuna che di me non cura, / ch'è volta Morte dove assai mi spiace».

14. *Nostro lume porta pace*: la passata promessa di felicità è riportata al presente e riattualizzata dinanzi alla realtà che la smentisce. Per *pace* come 'beatitudine amorosa' vedi per es. *Amor che nella mente mi ragiona* 26, «quando Amor fa sentir della sua pace»; *Amor che movi tua virtù dal cielo* 60, «negli occhi porta la mia pace» (in *Vn* 14 [XXIII], 8, Dio è «lo Principio della pace», e nella canzone per la morte di Beatrice, *Gli occhi dolenti per pietà del core* 15-16, «Ita n'è Beatrice in alto cielo, / nel reame ove gli angeli àno pace»), ecc. Ma già Giacomo Lentini, *Guiderdone aspetto avere* 28, «da donna troppo fera – spero pace». Per la *pace* recata dalla vista di lei vedi pure *Ballata, i' vo' che tu ritrovi Amore* (*Vn* 5 [XII]) 16: «fa che li anunzî un bel sembiante pace» (ove però *pace* vale 'perdono', come in *Lo doloroso amor* 35). La parola *pace* non è, comprensibilmente, del lessico di Cavalcanti per il quale l'amore è precisamente, in sé, il contrario di ogni pace (una sola occorrenza in questo senso, *Io non pensava che lo cor giammai* 5-6, «Non sent'io pace né riposo alquanto / poscia ch'Amore e madonna trovai»), e molto potrà fare ma certo non prometterla. Ha dunque qualche significato il fatto che sia termine ben dantesco, dalla *Vita nova* in poi, e che qui, in particolare, su di essa si realizzi l'artificio della *cobla capfinida*, che sarà poi ripetuto anche tra la seconda e la terza stanza con il ritorno della parola *innamorata*.¹⁵ In questo primo

¹⁵ Per queste due occorrenze del fenomeno, vedi già nella prima parte di questo intervento, nn. 6-10.

caso, la figura della ripetizione assume un risalto tutto speciale perché è posta all'interno di un'altra ripetizione e da essa obbligata, cioè la ripetizione del messaggio recato dagli occhi di lei ed espresso in forma di discorso diretto che chiude e apre le due stanze: «Nostro lume porta pace», e «Noi darem pace al core». L'amore nell'istante della sua prima e più sconvolgente e "vera" rivelazione altro non è dunque che promessa di *pace*: è esso stesso *pace*, e nella *pace* sta il suo infinito potere di seduzione. Né la canzone smentisce questa verità. La conferma, al contrario, perché la contraddizione tra la natura di Amore alla quale Dio stesso presiede (v. 70, «quei che questo mosse») e il comportamento della donna non è risolvibile attraverso un'altra idea ed esperienza d'amore, come sarebbe quella di Cavalcanti, ma apre una ferita reale e immedicabile al fondo della quale non può esserci che quella sorta di morte sacrificale e riparatrice della quale parla il congedo. Si dica anche che sulle implicazioni profonde della realtà tanto violenta e "innaturale" dell'amore non corrisposto Dante si arrovererà più avanti, dalle rime per la "pargoletta" alle "petrose", non a caso anticipate da qualche tratto della nostra canzone (vedi vv. 18 e 47 ss.).

15. *pace ... diletto*: per questa distinzione, si può forse ricordare il sonetto *Due donne in cima della mente mia*, in cui Dante *fa quistion* come possano accordarsi virtù e bellezza.

17. *alcuna volta*: più di una volta (piuttosto che 'talvolta'). La notazione, che può collegarsi alla dimensione temporale allusa da *per condurcermi* e *incominciario* della stanza precedente, ha valore di conferma: il soggetto non si è ingannato credendo a una promessa più volte ripetuta.

18 ss. *ma poi che sepper di loro intelletto / che per forza di lei / m'era la mente già ben tutta tolta*: come compresero che la mente mia era stata completamente conquistata (*tolta*) da lei (*per* d'agente). Vedi avanti, vv. 43 ss., e *Amor, tu vedi ben che questa donna* 4-6, «... poi s'accorse ch'ell'era mia donna / per lo tuo raggio che al volto mi luce, / d'ogni crudelità si fece donna» (Barbi-Maggini); Iacopo d'Aquino, *Al cor m'è nato e prende uno disio* 9-10, «Amore, che m'à tolto / core e disio e tuta la mia mente». Per la *mente* vedi, citato da Contini, *Conv.* IV xv 11, «dico intelletto per la nobile parte de l'anima nostra, che con uno vocabulo "mente" si può chiamare». L'espressione *sepper di loro intelletto* varrà per 'compresero' (De Robertis: *intellegerunt*): ma è in ogni caso della donna amata avere *dolce*

intelletto (Cavalcanti, XXXV 42; Lapo, XII 38), e naturalmente *intelletto d'amore*. Il passaggio è decisivo perché costituisce lo snodo tra il *prima* e il *dopo*: la donna (i suoi occhi) si sottrae alla vista dell'amante quando con la forza del suo *intelletto* si rende conto che costui il suo *intelletto* l'ha perso... Si intenda che una volta perfezionata la conquista, certa del proprio trionfo, la donna abbandoni crudelmente il poeta al suo destino. Ma il testo può anche suggerire che la mente del poeta priva del *fedele consiglio della ragione* e ridotta a teatro dell'irrazionale fenomenologia del desiderio ne condanna l'amore alla frustrazione, perché è la donna per prima a rifiutarlo (Vn 1, 10 [II 9], «E avegna che la sua ymagine, la quale continuamente meco stava, fosse baldanza d'Amore a signoreggiare me, tuttavia era di sì nobilissima virtù, che nulla volta sofferse che Amore mi reggesse senza lo fedele consiglio della Ragione in quelle cose là dove cotale consiglio fosse utile a udire»). Questi versi contengono, insomma, una bella ambiguità, insinuando un tendenziale rovesciamento delle parti e persino una paradossale giustificazione del comportamento della donna. La canzone non sviluppa questa linea: ma resta che la perdita della ragione qui dichiarata getti un inquietante filo di luce anche sulle stanze seguenti – la quarta in particolare –, là dove attorno all'immagine della donna il poeta sviluppa il proprio masochistico delirio. E questo è un tratto certamente cavalcantiano.

20. *ben tutta*: completamente.

21. *co · le 'nsegne d'Amor dieder la volta*: sono gli occhi di lei che fuggono, si sottraggono alla vista di lui, insieme alle *insegne d'Amor* in essi dispiegate. In sostanza, la donna smette di mostrarglisi amorosa, e gli si nega persino alla vista. Vedi, per siffatte *insegne* 'segni evidenti d'amore', Vn 2, 4 [IV 2], «Dicea d'Amore, però che io portava nel viso tante delle sue insegne, che questo non si potea ricoprire». De Robertis a proposito del nostro verso ricorda *Fiore* 175, 4, «Forse ch'e' volgeria la sua bandiera»;¹⁶ Gorni, *ad locum*, ricorda l'*incipit* di Petrarca, *Rvf* 54, *Perch'al viso d'Amor portava insegna*: e s'aggiunga che quella di Dante da Maiano è «Bandera de le donne innamorate» (*Cera amorosa di nobilitate* 5). Ma l'im-

¹⁶ D. DE ROBERTIS, *La traccia del "Fiore"* (1997), in *Dal primo all'ultimo Dante*, p. 54.

magine del 'portare insegna' è diffusissima nell'antica lirica: vedi la nota di Antonelli a Giacomo da Lentini, *Or come pote* 14,¹⁷ facilmente incrementabile. Considerando che il *nostro sire* Amore «porta di merzede insegna» (Cavalcanti, *Se vedi Amore, assai ti priego Dante* 14) si dovrà intendere che tale sottrazione priva l'amante di ciò che Amore porta in sé, per sua intrinseca natura: la vista, sì, ma anche la speranza, o la promessa, di una possibile *pace* (vedi sopra, n. al v. 14). Sparisce la donna, e sparisce la speranza. Il che corrisponde a una delle arcate strutturali della canzone: l'opposizione tra due tempi, il *prima* della promessa che si rivela illusoria e il *dopo* reale della privazione, del dolore, della morte. Per l'espressione *mettere in volta* o *dar volta*, vedi anche *Inf.* XXI 136; XXX 94; *Purg.* V 41, ecc.

22. *vittoriosa vista*: non è che, semplicemente, Dante perda la *vista* di lei, e cioè non riesca più a vederla. L'intreccio è più suggestivo perché, come l'aggettivo ben specifica, dal momento che la donna si sottrae alla sua vista egli perde ciò che davvero l'ha conquistato: lo sguardo di lei che *vede* lui (per questa reciprocità di sguardi, necessaria all'amore, Cavalcanti, *Donna me prega* 57-58, e *Convivio* II IX 4-5, ma vedi anche qui avanti, v. 84).

25-27. *l'anima ... lo core a cui era sposata*: sin qui attori principali sono stati gli occhi di lei dialoganti con quelli di lui. Di qui, dopo che il poeta ha perduto la *vista* di lei, il dramma si fa interiore. L'anima qui e in seguito è l'equivalente del principale tra gli spiriti, lo spirito vitale, lo «spirito maggior» del v. 67, insomma la vita stessa che ha sede nel cuore: Cavalcanti, *Perch'ì' no spero* 24-26, «mena l'anima teco [...] quando uscirà dal core». Si veda *Vn* 1, 5 [II 4] (prima apparizione di Beatrice, a nove anni), «In quel puncto dico veracemente che lo spirito della vita, lo quale dimora nella secretissima camera del cuore, cominciò a tremare sì fortemente, che apparì nelli menomi polsi orribilmente; e tremando disse queste parole: "Ecce Deus fortior me, qui veniens dominabitur michi!"». Che tale spirito vitale risiedesse nel cuore e a lui fosse *sposato* è dottrina di Aristotele, di cui vedi per es. *De part. animalium* III 3, 665a 12, trad. Vegetti: 'Sul davanti e in posizione centrale è infatti sito il cuore, nel

¹⁷ *I poeti della scuola siciliana*, I, p. 433.

quale noi affermiamo risiedere il principio della vita e di ogni movimento e facoltà percettiva' (nella trad. latina di Michele Scoto incorporata da Alberto Magno nel suo *De animalibus*: «Cor enim in parte priori atque in medio situm est, in quo principium vite omnisque motus et sensus esse censemus»). Vedi anche avanti, vv. 29-31, e *Vn* 1, 8 [II 7], «Amore signoreggiò la mia anima, la quale fu sì tosto a· llui dispensata».

28-29. *e partir la conviene innamorata. // Innamorata se ne va piangendo*: per questa ripresa a mo' di *cobla capfinida* che lega la seconda e la terza stanza, oltre a quanto già detto sopra, vedi Piero della Vigna, *Uno piagente sguardo* 27-28 (terza e quarta st.), «ed io m' innamorai. // Di quella innamoranza...» (De Robertis: s'aggiunga che il riscontro trae forza particolare dal fatto che le tre prime stanze di Piero sono tematicamente affini a quelle di Dante). Sulla base di questo e del caso precedente, vv. 14-15, Contini ha ipotizzato una consapevole divisione della canzone in due parti (3+3: vedi il primo paragrafo di questo intervento). Non sarà inutile segnalare che, come *pace*, neppure *innamorato-a* e *innamorarsi* appartengono al lessico di Cavalcanti, dal quale sono del tutto assenti. Ma di lui vedi *Deb, spiriti miei, quando mi vedete* 8, «che son da lui [*dal cuore*] le sue virtù partite»; *L'anima mia vilment'è sbigotita* 6, «[*l'anima*] è per temenza dallo cor partita», ecc. (vedi anche i vv. che seguono); Cino, *Sì m'ha conquiso la selvaggia gente* 9-10, «voglio innanzi che faccia partita / l'anima dallo cor».

29-31. *Innamorata se ne va piangendo / fora di questa vita / la sconsolata*: Cavalcanti, *Io non pensava* 9-10, «La mia virtù si partìo sconsolata / poi che lassò lo core» (ma anche in *Vn* 21 [XXXII], son. *Venite a 'ntender li sospiri miei* 3, «li qual' disconsolati vanno via»). Per questa *virtù*, vedi sopra, vv. 25-27. Nardi scrive: «Il cuore, nella dottrina aristotelica, non solo è il primo organo che si forma nello sviluppo embriologico del corpo umano, ma esso è inoltre la sede di tutte le virtù, che, per mezzo di quei sottilissimi veicoli che sono gli spiriti esalati dal sangue grazie al calore, dal centro della vita s'irradiano a tutti gli altri organi e danno a questi il potere di compiere le loro rispettive e specifiche funzioni [...]. Dal cuore parimenti traggono origine anche la virtù naturale e la virtù animale che hanno come organo e sede propria rispettivamente il fegato e il cervello. Ad ogni modo, anche secondo Galeno, nel cuore aveva la sua propria sede la virtù vitale. La quale viene così definita da Avicenna: "Vitalis vero virtus est illa, quae spiritus esse conservat, qui sensus et motus vehiculum

existit et ipsum reddit aptum ad eorum impressiones recipiendas [...] Et huius quidem virtutis sedes et operationis ipsius processus est cor” [*Canon totius medicinae, I, fen. 1, dottr. 6, c. 1*].¹⁸ Per il modulo stilistico *la sconsolata*, vedi Vn 28 [XXXIX], son. *Lasso per forza di molti sospiri* 12: pensieri e sospiri «anno in lor, li dolorosi, quel dolce nome di madonna scripto»; *Così nel mio parlar* 40-41, «sfida / la debole mia vita esto perverso»; *No me poriano za mai far emenda* 14, «eo stesso gl’occidrò quì scanoscenti». ¹⁹ E Dino Frescobaldi, *La foga di quell’arco che s’aperse* 11, «la sconsolata [*l’anima*] fu d’angoscia involta».

33-34. *anzi la sua partita / l’ascolta con pietate il suo Fattore* «Intervento di Dio *in articulo mortis*. Questo pensare al Creatore è anche stilnovistico (era già dei Provenzali e dei Siciliani), ma non è punto cavalcantiano (Guido, l’epicureo, nomina Dio solo nella convenzionale ed evidentemente giovanile ballata *Fresca rosa novella*)» (Contini). La pietà di Dio è in ogni caso dovuta, visto che è da lui che tutto «questo mosse», e che è appunto la sua pietà a trattenere il poeta appena di qua dalla morte (vedi avanti, v. 70).

35-36. *Ristretta s’è entro ’l mezzo del core / con quella vita che rimane spenta / solo in quel punto ch’ella se n va via*: lo spirito vitale che risiede nel cuore e senza il quale la vita cessa (vedi sopra, vv. 25-27 e 29-31, e soprattutto «l’aire del sezzaio sospiro» del v. 6) s’è ora arroccato e quasi concentrato a estrema difesa nella parte più interna, più intima di esso: *entro ’l mezzo del core*. In Vn 9 [XVI], son. *Spesse fiate vegnonmi alla mente* 6-8, «la vita quasi m’abbandona; / campami un spirto vivo solamente»; tale *spirto* che tiene il poeta al limitare della morte sarà appunto l’ultimo e il più forte, dopo che gli altri sono *spenti*, cioè lo spirito vitale. Per l’equazione tra lo spegnersi e il morire, vedi Monte Andrea, *Or è nel campo entrato tal campione* 66, «Sì sono spento, pur conven che mora»; *Aimè lasso, perché a figura d’omo* 49, «s’io son morto e spento».

38-39. *si lamenta / d’Amor che for d’esto mondo la caccia*: Monte Andrea, *Oi doloroso, in dolor consumato* 13 e 16, detto del cuore: «ferendo il caccia

¹⁸ BRUNO NARDI, *Dante e la cultura medievale. Nuovi saggi di filosofia dantesca*, Bari, Laterza, 1949 (I ed. 1942), pp. 9 ss.

¹⁹ Vedi DE ROBERTIS, *Dal primo all’ultimo Dante*, p. 5.

– Amor, che l'à conquiso». Ma vedi *Vn* 7 [XIV], son. *Con l'altre donne mia vista gabbate* 9-10, Amore «fere tra' miei spiriti paurosi, / e quale ancide e qual pinge di fore».

41-42. *li spiriti che piangono tuttavia, / però che perdon la lor compagnia*: e perdendo la *compagnia* del loro «spirito maggior» essi stessi muoiono. Questa rappresentazione mette dunque in scena l'estremo addio che le facoltà vitali, dalle principali alle minori, si scambiano nel momento in cui si scindono tra di loro e si preparano a morire. Tutta cavalcantiana è questa sceneggiatura che, per gli *spiriti*, ha l'appoggio di intere serie: *Io non pensava che lo cor giammai* 13-14, «Amore / ruppe tutti miei spiriti a fuggire», e 48-51, «li spiriti fuggiti del mio core [...] e vanno soli, senza compagnia»; *Perch'ì no spero* 17-19, «Tu senti, ballatetta, che la morte / mi stringe sì, che vita m'abbandona; / e senti come 'l cor si sbatte forte / per quel che ciascun spirito ragiona». Ma ancora *Voi che per li occhi mi passaste 'l core* 6; *Io temo che mia disaventura* 11 e 14, ecc.

43-45. *L'immagine di questa donna ... sua guida*: l'immagine di questa donna si è stabilmente installata nella mia mente, postavi da Amore che l'ha guidata sin là (naturalmente dopo averla fatta passare attraverso gli occhi). La particolare pregnanza di questi versi sta nel fatto che in essi Dante attua un intenso rovesciamento / parodia della tradizionale immagine della Ragione installata in alto, nel capo – l'*arx rationis*, appunto, o il cavalcantiano (ma anche di Lapo Gianni, *Angelica figura novamente* 22) *assar de la mente* del sonetto *Vedeste, al mio parere, onne valore* 6 – donde emana i suoi ordini: dimostrandosi così, nei fatti, che davvero «per forza di lei / m'era la mente già ben tutta tolta» (vv. 19-20), cioè che la torre fortificata tenuta dalla Ragione era stata conquistata dal nemico – l'immagine della donna – in essa penetrato con l'aiuto di Amore. Vedi *Conv.* II II 3, ove «quella gloriosa Beatrice tenea ancora la rocca della mia mente». In *Donne ch'avete* 51-53 obiettivo finale degli sguardi di lei è invece, più tradizionalmente, il cuore: «Degli occhi suoi, come ch'ella li mova, / escono spirti d'amore infiammati, / che fèron gli occhi a qual che allor la guati, / e passan sì che 'l cor ciascun ritrova»; ma si veda la forza guerriera della *fulminatio* in Guinizelli, *Lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo* 9-11, «Per li occhi passa come fa lo trono, / che fer' per la finestra della torre / e ciò che dentro trova spezza e fende». Il motivo dell'*immagine* o della *figura* della donna che s'imprime in maniera indelebile, e spesso distruttiva, nella mente dell'amante è sviluppato in *Vn* 1, 2-9 [II 1-8] e

ripreso con forza particolare nella tarda "montanina", *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia* 16 ss., con accentuazione della responsabilità dell'«anima folle» di chi in tal modo «dipinge e forma la sua pena», condannandosi da sé alla sofferenza e alla morte per amore. Per siffatta "pittura" vedi anche *La dispietata mente* 21-22, «per man d'Amor là entro pinta sète»; *Volgete gli occhi a veder chi mi tira* 9-11, «ch'elli m'è giunto fero nella mente / e pingevi una donna sì gentile / che tutto mio valore a' piè le corre»; *Voi donne, che pietoso atto mostrate* 2-3, «chi è 'sta donna che giace sì vinta? / Sarebbe quella ch'è nel mio cor pinta?». L'origine del motivo è provenzale, anche se non vi è troppo frequente (Bernart de Ventadorn, Sordello, Folchetto)²⁰ e poi siciliana: ma ancora Lapo Gianni, per es., *Gentil donna cortese e dibonare* 3-4, «'n la mente / vi porto pinta», e *Angioletta in sembianza* 25-26, «Non può vincere Amore / di pinger ne la mente». Vedi in particolare Giacomo da Lentini, *Meravigliosa-mente* 4-11 e 19-24, «Com'omo che ten mente / in altro exemplo pinge / la simile pittura, / così, bella, facc'eo, / che 'nfra lo core meo / porto la tua figura. / In cor par ch'eo vi porti / pinta como parete / [...] / Avendo gran disio / dipinsi una pittura, / bella, voi simigliante, / e quando voi non vio / guardo 'n quella figura / e par ch'eo v'aggia avante», il quale ha dato origine a una lunga serie di riprese.²¹

46. *e no le pesa del mal ch'ella vede*: il motivo topico, anticipato in 18 ss. e sviluppato nei versi seguenti, è anche in *Lo doloroso amor* 1-3, «Lo doloroso amor che mi conduce / a fin di morte per piacer di quella / che lo mio cor soleva tener gioioso» (Barbi-Maggini): lo stesso *piacere* 'volontà' anche qui avanti, v. 84 (vedi).

²⁰ Vedi ERIC JAGER, *The Book of the Heart*, Chicago - London, The University of Chicago Press, 2000, pp. 69 ss.

²¹ Per tali riprese e per la bibliografia relativa, si veda la nota a Giacomo da Lentini, *ad locum*, di R. Antonelli, nella recente ed. de *I poeti della scuola siciliana*, alla quale sempre mi riferisco (cfr. n. 10); il fitto volume di FRANCO MANCINI, *La figura nel cuore fra cortesia e mistica. Dai Siciliani allo Stilnuovo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1988; AA.VV., *Capitoli per una storia del cuore. Saggi sulla lirica romanza*, a cura di Francesco Bruni, Palermo, Sellerio, 1988, e qui in particolare F. BRUNI, *Le costellazioni del cuore nell'antica lirica italiana*, pp. 79-118, e RITA LIBRANDI, *Dal cuore all'anima nella lirica di Dante e Petrarca*, pp. 119-60 (in part. pp. 119-32). Vedi avanti, vv. 80-81.

47-48. *anzi vie più bella ora / che mai e vie più lieta par che rida*: per *più bella* De Robertis annota: «abbellita nell'immaginazione». Ma per il concetto vale il rinvio alla tarda "montanina", v. 15, «pietà farìa men bello il suo bel volto»: insomma, la donna è *più bella* perché il poeta l'immagina qui e là nella pienezza del suo trionfo che nulla, neppure la pietà, riesce ad offuscare. Circa il suo *ridere*, che aggiunge un tratto di speciale sadismo alle topiche immagini della durezza, crudeltà e indifferenza di lei, vedi Cavalcanti, *S'io fosse quelli che d'Amor fu degno* 8-11, «un prest'arcier [*la donna*] di lui ha fatto segno, / e tragge l'arco che li tese Amore, / sì lietamente che la sua persona / par che di gioco porti signoria», e *I' prego voi che di dolor parlate* 4-10, «Davante agli occhi miei vegg'io lo core / e l'anima dolente che s'ancide, / che mor d'un colpo che li diede Amore / ed in quel punto che madonna vide. / Lo su' gentile spirito che ride, / questi è colui che mi si fa sentire, / lo qual mi dice: "E' ti convien morire"» (per Cassata chi *ride* è Amore, mentre De Robertis sembra preferire la donna). Onesto da Bologna, vv. 1-3, «Sì m'è fatta nemica la Mercede, / che sol per me di crudeltà si vanta; / e s'io ne piango, ella ne ride e canta».

48-49. *ed alza gli occhi micidiali, e grida*: la fantasia dipinge la donna nel suo massimo splendore, sì che la privazione di lei è vissuta come il massimo della crudeltà. Questa donna 'micidiale' ('assassina', dal latino tardo *homicidialis*, con aferesi) pare già quella che in *Così nel mio parlar* 58 è definita «scherana micidiale e latra». L'aggettivo, oltre queste due occorrenze, è anche in Cino, *La dolce vista* 46, «Amor, ad esser micidial piatoso / t'invita il mio tormento». Ma per il diretto riferimento alla donna (o ai suoi occhi) occorre risalire ai siciliani: Rinaldo d'Aquino, *Amorosa donna fina* 34-36, «ché gli sguardi micidiali / voi facete tanti e tali, / che aucidete la gente», e Piero della Vigna, *Uno piagente sguardo* 13-15, «quand'egli [*gli occhi dell'amante*] s'avisaro / cogl'ochi suo' micidare [*gli occhi assassini di lei*], / e quegli ochi m'anno conquiso e morto». Si veda poi Lapo Gianni, *O Morte della vita privatrice* 39-40 (detto della Morte), «di noi fa' segnale / di colpo micidiale»; Chiaro, *La mia vita* 61-62, «poi non trovo omo amico, / de le mie mani saròne micidiale» (canzone notevole per lo sviluppo del motivo del masochismo amoroso). Si può aggiungere, infine, che nel sonetto *Lo sottil ladro che negli occhi porti* 12 (d. 5 [App. XVII]), ora dato, a parità di condizioni, preferibilmente a Cino, torna l'aggettivo riferito direttamente alla donna, «ma- ttu sé micidiale». E qui è anche il motivo del disfacimento: vv. 5-6, «Tu [*la*

donna] che a · ffar questo l'aiuti e conforti / però che sospirando si disfac-
cia [*il cuore*]]; e l'intrusione del motivo del 'dispiacere' di lei: v. 7, «fug-
gendo mostri poi che · tti dispiaccia» (anche se è proprio l'altalena tra
incombente presenza della sua bellezza e fuga e privazione che sta ucci-
dendo insieme il poeta e il suo cuore: al v. 8, «e 'n questa guisa n'hai già
quasi morti»).

51. «*Vanne, misera, fuor, vattene omai!*»: vedi *Vn* 8 [XV], son. *Ciò che m'incontra, nella mente more* 1-8, «Ciò che m'incontra, nella mente more, / quand'io vegno a veder voi, bella gioia; / e quand'io vi son presso, io sento Amore / che dice: "Fuggi, se 'l perir t'è noia!". / Lo viso mostra lo color del core, / che tramortendo ovunque po' s'appona; / e per l'ebrietà del gran tremore / le pietre par che gridin: Moia, moia!» (Gorni, *ad locum*, scrive che si tratta di una «minaccia senza tregua», e che è probabile che «il soggetto, nel suo delirio, immagini che anche le pietre parlino e lo minaccino, in una sorta di paventata lapidazione»).

52. *il disire*: non è tanto l'oggetto del desiderio, e cioè la donna reale e ostile, o l'immagine che il poeta porta in sé, quanto in senso proprio il desiderio che il poeta ha di lei che gli offusca la mente e lo *combatte* e fa dell'amore una malattia mortale.

54. *avegna che men duole...*: in due modi. Il primo, passivo, perché la sua sensibilità di morente va diminuendo e in qualche modo lo anestetizza al dolore. Il secondo, perché tale declinante sensibilità perde le sue capacità di concentrazione fantastica e rende più sfocata la micidiale immagine interiore che lo perseguita. Qualcosa del genere è nel sonetto di Cavalcanti già citato *I' prego voi che di dolor parlate* 18-24.

57 ss. Questa quinta stanza racconta i misteriosi e miracolosi effetti della nascita di Beatrice sull'ignaro poeta quali la sua indebolita memoria li ricorda; tali effetti sono confermati nel loro valore profetico dalla sesta e ultima, dedicata alla prima reale apparizione di lei (v. 71, «Quando m'aparve poi...»). Questa sceneggiatura spartita in due momenti è rifiutata nella *Vita nova* che tace della nascita di Beatrice e dei due momenti fa uno solo riportando quel primo *shock* e quel tremito mortale al diverso motivo dell'imperio totale che la donna, una volta veduta, esercita sul poeta. Ecco il racconto della *Vn*, 1, 4-8 [II, 3-7], del quale *E' m'incresce di me* è «l'equivalente in poesia (anche dal punto di

vista narrativo)» (De Robertis), ove sono in scena lo «spirito della vita», lo «spirito animale» (cioè l'anima sensitiva), e lo «spirito naturale» (cioè l'anima nutritiva: vedi le note di Gorni con le opportune citazioni dal *De spiritu et respiratione* di Alberto Magno, I 2, 2-4): «Apparve vestita di nobilissimo colore umile e onesto sanguigno, cinta e ornata alla guisa che alla sua giovanissima etade si convenia. In quello puncto dico veracemente che lo spirito della vita [lo *spirito maggiore* del v. 67], lo quale dimora nella secretissima camera del cuore, cominciò a tremare sì fortemente, che apparìa nelli menomi polsi orribilmente [vedi qui vv. 66-68]; e tremando disse queste parole: “Ecce Deus fortior me, qui veniens dominabitur michi!”. In quel puncto lo spirito animale, lo quale dimora nell'alta camera nella quale tutti li spiriti sensitivi portano le loro perceptioni, si cominciò a maravigliare molto, e parlando spetialmente alli spiriti del viso, disse queste parole: “Apparuit iam beatitudo vestra!”. In quel puncto lo spirito naturale, lo quale dimora in quella parte ove si ministra lo nutrimento nostro, cominciò a piangere, e piangendo disse queste parole: “Heu, miser, quia frequenter impeditus ero deinceps!” [vedi v. 63, «a tutte mie virtù fu posto un freno»]. D'allora innanzi, dico che Amore signoreggiò la mia anima, la quale fu sì tosto allui disponsata, e cominciò a prendere sopra me tanta sicurtade e tanta signoria per la virtù che li dava la mia ymaginatione, che me convenia fare tutti li suoi piaceri compiutamente» [vedi vv. 80-84, «Qui giugnerà, in vece / d'una ch'i vidi, la bella figura [corrisponde alla *ymaginatione*] / che già mi fa paura, / che sarà donna sopra tutte noi / tosto che fia piacer degli occhi suoi»]. In altri termini, la canzone gravita sul momento della nascita di Beatrice e su quello della sua prima apparizione al poeta; la *Vita nova* opera una scelta diversa e decide di gravitare sulla prima apparizione e sulla morte di lei. Non c'è dunque dubbio che *E' m'incresce di me* costituisca, come ha scritto Pazzaglia, un «primo tentativo di una storia totale di un'esperienza», e che però rispetto a un simile tentativo la *Vita nova* costituisca una ulteriore novità, sul piano della struttura e del significato. Non parlerei dunque di «variante o alternativa» in direzione dolorosa, come fa De Robertis (che però già avvertiva anch'egli, annotando l'*incipit* della *Vita nova*, che la canzone è «il primo tentativo di interpretazione e sistemazione storica della propria esperienza, e dunque il precedente della *Vita Nuova* stessa»): la canzone non può aspirare a tanto, ed è invece lo straordinario documento del più alto punto d'arrivo di Dante prima della *Vita nova* – alle soglie della *Vita nova* – e per vari aspetti quasi lo scrigno dal quale la prima parte del libello ha tratto fuori tanti dei suoi

motivi. Non è però della *Vita nova* che qui si può qui parlare, anche se la sua novità rispetto alla canzone, con il suo porre al centro non già l'irrisolvibile *topos* della morte del poeta innamorato ma piuttosto quello della morte di Beatrice, di tutt'altra e incommensurabile potenza fondativa, resta l'argomento di gran lunga più affascinante.

57. *Lo giorno che costei nel mondo venne*. Monte Andrea, *Ai come spento son* 10-11, «[*Dolor*] mi prese e colpìo /quell'or ch'io prima in questo mondo venni».

59. *nel libro della mente che vien meno*: la memoria, che si sta indebolendo, così come si stanno indebolendo tutte le facoltà vitali del soggetto (vv. 55-56). La metafora della memoria come "libro" (poco avanti, v. 66, la memoria è semplicemente «il libro») anticipa il fulminante *incipit* della *Vita nova*: «In quella parte del libro della mia memoria dinanzi alla quale poco si potrebbe leggere...», con l'ovvia differenza che nella canzone il libro è ormai dato per finito, in via di esaurimento tanto soggettivo che oggettivo. Tale metafora si collega a una lunga serie di attestazioni dovute non solo a Pier delle Vigne, come tutti i commenti hanno sin qui sottolineato, ma anche ad Agostino, *Retractationes* XVI, PL XXXII 612: «Hanc [*disputationem*] in librum memoriae mandandam conferre curavimus», a Pelagio, a Ruperto di Deutz, a Gerhoch di Reichersberg, a Pietro di Blois, a papa Innocenzo IV che nel 1251 scriveva alla regina Bianca: «Hec quippe antiqua leguntur in libro illabilis memorie...».²² Qui è però necessario aggiungere che la presenza sia pur per metafora della memoria all'interno della fenomenologia dell'amore ha risonanze speciali, dal momento che Cavalcanti afferma come amore «In quella parte dove sta memora / prende suo stato» (*Donna me prega* 15-16), e Nardi spiega: «La parte dove sta memoria è l'anima sensitiva. La quale è dotata di cinque sensi esterni e di quattro sensi interni: il *sensus communis*, la memoria, l'immaginativa o fantasia, cui gli psicologi arabi aggiunsero l'estimativa, che nell'uomo si disse cogitativa; alla conoscenza sensibile tien dietro l'appetito sensibile o *epizumìa*, col quale appunto

²² Ex *Innocenti IV registro*, n° 93, nelle *Epistolae saeculi XIII e regestis Pontificum Romanorum selectae*, per G[eorgium] H[einricum] Pertz, edidit Karolus Rodenberg, 3 voll., Berolini, apud Weidmannos, 1883-94, III, 1894, p. 75: per indicazioni più precise, vedi ENRICO FENZI, *Il libro della memoria*, in AA.VV., *Dante in lettura*, a cura di Giuseppe De Matteis, Ravenna, Longo, 2005, pp. 15-38: 17-20.

si connette la passione amorosa. Perciò dice che questa passione prende suo stato *in quella parte dove sta memora*». ²³ In effetti, poiché la vicenda amorosa si svolge quasi tutta in assenza della donna e, per contro, davanti all'incombente immagine mentale di lei, si può ben dire che tutto avviene nel teatro della memoria: che l'amore è memoria.

60-61. *la mia persona pargola sostenne / una passion nova*: a rigore, al momento della nascita di Beatrice Dante aveva un anno, il che prova *ad abundantiam* che l'emozione provata in quel momento era per lui affatto *nuova*, mai sperimentata prima e di natura misteriosa. Vedi Lapo Gianni, *Donna, se 'l prego de la mente mia* 40-41, «quando mirai ne' vostri occhi amorosi, / e sostenni passione in ciascun membro». In *Vn* 5, 9 [XII 2] Dante, di sé, «m'addormentai come uno pargoletto battuto lagrimando».

62. *di paura pieno*: Giacomo da Lentini, *Uno disio d'amore sovente* 27, «Amore è piena cosa di paura»; Cavalcanti, *Io non pensava che lo cor giammai* 52, «e son pien' di paura»; *Io temo che la mia disaventura* 3-4, «i' sento nel cor un pensiero / che fa tremar la mente di paura»; *La forte e nova mia disaventura* 18-19, «Pieno d'angoscia, in loco di paura, / lo spirito del cor dolente giace», ecc. Vedi ancora *Vn* 6 [XIII], son. *Tutti li miei pensier' parlan d'Amore* 8, «tremando di paura che è nel core», e il sonetto per De Robertis probabilmente dantesco, e che ha qualche punto di contatto con la nostra canzone, *Se 'l viso mio a la terra si china* 3-4, «paura [...] di me si fa regina».

63. *a tutte mie virtù fu posto un freno / subitamente*: tutte le facoltà vitali del poeta "pargolo" subiscono un improvviso collasso. Il senso è dunque in parte diverso da *Vn* 1, 7 [II 6], citato sopra, vv. 57 ss., perché l'effetto è limitato allo "spirito naturale", ed è in ogni caso diluito nel tempo, mentre qui è istantaneo e comporta che il poeta immediatamente svenga. La metafora equestre del *freno* è frequente, dai siciliani in poi, ma ha senso ancora diverso, riferendosi alla imperiosa guida di Amore che sottomette l'amante e lo doma.

²³ B. NARDI, *Noterella polemica sull'averroismo di Guido Cavalcanti*, in "Rassegna di filosofia", III (1954), pp. 47-71: 59. Quando rinvio a *Donna me prega* faccio riferimento a E. FENZI, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, Genova, il Melangolo, 1999, ove, con la canzone, è anche edito, tradotto e annotato il commento di Dino del Garbo, insieme ad altri commenti antichi.

64-65. *sì ch'io caddi in terra / per una luce che nel cuor percosse: Così nel mio parlar* 35, «E' m'ha percosso in terra», e Guinizzelli, *Dolente, lasso, già non m'asecuro* 4, Amore «mantenente a terra mi dibatti». Vedi Seneca, *Hercules* 813-14, «et nitor / percussit oculos lucis ignotae novos» (si tratta di Cerbero che è tratto fuori dall'Ade e incontra per la prima volta la luce del giorno). Il riscontro pare assai pertinente, ma archetipo di tale caduta per fulgurazione è san Paolo: *Acta ap.* 9, 3-4, «Et cum iter faceret, contigit ut appropinquaret Damasco; et subito circumfulsit eum lux de caelo, et cadens in terram audivit vocem...». Vedi anche *Inf.* III 33, «La terra lacrimosa diede vento, / che balenò una luce vermiglia / la qual mi vinse ciascun sentimento; / e caddi come l'uom cui sonno piglia», e *Inf.* V 142, «e caddi come corpo morto cade». È difficile negare, a questo punto, pur senza appesantire il discorso in maniera inopportuna, che questa misteriosa abbagliante *luce* che accompagna una *nascita* abbia il suo lontano e antifrastico archetipo in Cristo, luce vivificante e sole di giustizia che appare all'orizzonte dell'umanità: luce che invade la capanna di Betlemme al momento della nascita, e che fa del battesimo l'atto di *illuminazione* che trasforma i fedeli in “figli della luce”: «Eratis enim aliquando tenebrae, nunc autem lux in Domino: ut filii lucis ambulate» (*Efesini* 5, 8); e ancora, per es. 2 *Corinzi* 6, «quoniam Deus, qui dixit de tenebris lucem splendescere, ipse illuxit in cordibus nostris», mentre nel racconto del *Protovangelo di Giacomo* 18-19, al momento della nascita il tempo si ferma e tutto e tutti si immobilizzano: una nube di luce avvolge la grotta, e quando si ritira appare una gran luce che gli occhi non riescono a sopportare (una fitta rassegna di miracolosi segnali, spesso di tipo luminoso, della nascita di Cristo è nella *Legenda aurea*, VI *De nativitate domini*).²⁴ Il punto andrebbe approfondito (richiamando magari sullo sfondo, per il motivo della nascita miracolosa, la quarta egloga di Virgilio?) con l'aiuto per es. di Giorgio Stabile che ha minuziosamente analizzato la *fulguratio* della quale è vittima Dante in *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*, la “montanina”, e di Mira Mocan.²⁵ Per l'impotenza

²⁴ IACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea*, ed. critica a cura di Giovanni Paolo Maggioni, 2 voll., Bottai (Impruneta), Sismel - Edizioni del Galluzzo, 1998, I, pp. 68 ss.

²⁵ Del primo vedi *Modelli naturali e analisi della vita emotiva. Il caso di Dante*, “Rime”, CXVI (1981), ora in *Dante e la filosofia della natura. Percezioni, linguaggi, cosmologie*, Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2007, pp. 69-83; della seconda, *La trasparenza e il riflesso*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.

dell'occhio umano, soverchiato dalla luce del sole e/o divina, vedi *Amor che ne la mente* 60; *Conv.* II XIII 5 e III VIII 14; *Purg.* XVII 52-53 e XXXII 11; *Par.* XXIII 33 e XXV 118-23.

66. *se 'l libro non erra*: è il *libro della mente* del v. 59, cioè la memoria. Per la formula, vedi *Fiore* 112, *Tanto quanto Gesù andò per terra* 4, «se- llo Scritto non erra», e, con Contini e De Robertis, *Lunardo del Guallacca*, *Sì come 'l pescio al lasso* 13, «Se lo scritto non mente».

67-69. *lo spirito maggior ... giunta fosse*: si osservi come sia sottolineato il nesso funesto tra la nascita di lei – v. 57: il «giorno che costei *nel mondo venne*» – e la morte del poeta – «che parve ben che [...] per lui *in questo mondo giunta fosse*» (corsivi miei). La sceneggiatura relativa allo *spirito maggior* e agli altri spiriti discacciati da Amore ha stretti rapporti, come s'è appena visto, con il proemio della *Vita nova*. Ai vv. 67 e 74, *lo spirito maggior* e la *virtù* ('facoltà') *c'ha più nobilitate* sono, in entrambi i casi, il principale tra gli spiriti: lo spirito vitale, la vita stessa, arroccata nella parte più interna, più intima del cuore, *'l mezzo del core* del v. 35, com'è nel sonetto sopra citato *Se 'l viso mio a la terra si china* 13, «lo spirito vezzoso de la vita» (vedi anche Lapo Gianni, *Nel vostro viso angelico amoroso* 4, «lo spirito vezzoso»).

70. *ma or ne 'ncresce a quei che questo mosse*: per Contini si tratta di Dio stesso, come al v. 34, dato che Amore qui non ha pietà (vedi *Amor che nella mente mi ragiona* 72, «costei pensò Chi mosse l'universo»). De Robertis osserva che «non si può escludere che alla fine del dramma Amore, che ne fu causa, non si commuova». Potrebbe essere, ma credo, su altra base, che abbia ragione Contini. Il fenomeno che Dante rievoca, infatti: blocco delle facoltà, collasso per *shock* luminoso, tremito mortale, va riportato all'istante della nascita della ancora sconosciuta Beatrice, ed ha dunque carattere divino e altamente misterioso e profetico (la *persona pargola* del poeta è ignara di tutto, e soprattutto di Amore) e non può in effetti essere stato *mosso* da altri che da Dio stesso che già ha ascoltato *con pietate* le lamentele dell'anima. Insomma, quel fenomeno non è frutto dell'azione di Amore, che propriamente agisce più tardi, in un secondo tempo, a partire da quando «m'aparve poi la gran biltate» (v. 71) e cioè, necessariamente, attraverso la vista, come insegnava il Cappellano qui seguito alla lettera (vv. 77-78: «conobbe 'l disio ch'era creato / per lo mirare intento ch'ella fece») e all'interno di una coscienza formata: quan-

do, dunque, quella premonizione d'origine divina s'invera, appunto, in un amore. Quanto al significato, esso comporta uno stacco: si dovrà intendere infatti che Iddio *ora* non vuole (*ne 'ncresce*) la morte del poeta che allora, al momento della nascita di Beatrice, era solo la metafora che designava lo stato allucinato dell'*excessus mentis* e della totale alienazione sensoriale, ma che in verità ha cominciato il proprio cammino *dopo* che la bellezza della donna si è rivelata al poeta, *dopo* che gli occhi di lei gli incendiassero il cuore e *dopo* che il poeta, abbandonato a se stesso, diventasse preda delle immagini distruttive generate dall'amore frustrato. In altri termini, quell'inaudito e miracoloso *sbock* provato al momento della nascita dell'ancora sconosciuta donna ha valore profetico nei confronti della successiva rivelazione d'amore, ma allo stesso tempo è anche la prefigurazione, in quel collasso di ogni facoltà vitale che vale come anticipata esperienza della morte: del destino di morte che *ora* davvero incombe e che solo la volontà divina sembra ritardare.

71. *Quando m'aparve poi la gran biltate*: Foster - Boyde e De Robertis rimandano all'*incipit* di Guillhelm de Cabestanh, «Lo jorn qu'ie· us vi, dompna, primeiramen»²⁶ (che entrambi però citano a proposito del v. 57). *Vn* 1, 2 [II 1], «Nove fiate già appresso lo mio nascimento era tornato lo cielo della luce quasi a uno medesimo puncto quanto alla sua propria giratione, quando alli miei occhi apparve prima la gloriosa donna della mia mente».

73. *donne gentili a cu' i' bo parlato*: forse Dante rimanda qui a *Donne ch'avete intelletto d'amore*? Con la conseguenza di fare questa nostra canzone posteriore a quella? Non credo, ed è importante la nota di Contini che risponde a possibili dubbi: «Non allusione (come si credette) ma preallusione delle *Donne ch'avete intelletto d'amore*. Quando nella *Vita Nuova* XIX, Dante espone il suo pensiero che non si convenga di parlar di Beatrice se non "a donne in seconda persona, e non ad ogni donna, ma solamente a coloro che sono gentili e che non sono pure femmine", non segna l'inizio storico di un'abitudine (del resto preparata dal tritissimo costume stilnovistico di proiettare l'amata sopra uno sfondo corale d'altre donne), bensì

²⁶ In MARTÍN DE RIQUER, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 tt., Barcelona, Planeta, 1975, III, pp. 1077-78 (*BdT* 213, 6).

la isola come motivo di poesia». Resta che l'espressione di Dante è precisa, tanto da indurre gli editori inglesi, nella loro nota al verso, a un mezzo passo indietro rispetto alla loro sistemazione: «There is no need to see this as an allusion *back* to *Donne ch'avete* [...] although there is equally no need to accept the VN hypothesis that *lo stilo de la loda* is *chronologically* distinct from and subsequent to the poems of dolorous love. Stylistically and metrically this canzone [*E' m'incresce di me*] seems in some ways later than *Donne ch'avete*». ²⁷ Ma vedi anche De Robertis: «il motivo è ad ogni modo unitivo della presente canzone e di *Donne ch'avete*: restando pur inteso che ciò non implica una scalatura cronologica», con citazione di Foster - Boyde e l'osservazione che la canzone ha nei codici una posizione avanzata. Ma sia negli editori inglesi che qui in De Robertis ciò non va senza qualche contraddizione, particolarmente evidente, mi pare, in quest'ultimo, quando nel "cappello" alla canzone, p. 131, scrive a proposito di queste "gentili": «Ma le donne hanno "la mente d'amor vinta e pensosa", non ancora "intelletto d'amore", la canz. *Donne ch'avete* e soprattutto la scoperta ad essa ricondotta del nuovo "fine" sono di là da venire». Il che è forse troppo, come anche in Gorni: questa canzone e *Lo doloroso amor* sarebbero "candidabili" a far parte della *Vita nova*, con la precisazione che le gentili del congedo sono «di condizione inferiore» rispetto a quelle che avranno intelletto d'amore. ²⁸ Credo che la soluzione del dilemma sia quella offerta dal commento Barbi - Maggini che intende: 'donne gentili, alle quali ho sin qui parlato', sulla base del rinvio al primo verso del congedo, 85, «Io ho parlato a voi, giovani donne», e non ammette dunque il rapporto con *Donne ch'avete*, azzerando così il problema.

74. *quella virtù c'ha più nobilitate: ancora lo spirito maggiore*. Vedi sopra, vv. 67-69.

75. *mirando nel piacere: contemplando l'oggetto del proprio piacere, il volto di lei*. Vn 11 [XX], son. *Amore e 'l cor gentile sono una cosa* 10-11: alla

²⁷ Ha attirato la mia attenzione su questa nota ANNA FONTES BARATTO, *L'avvento d'amore come evento nella canzone "E' m'incresce di me sì duramente"*, in AA.VV., *Le "Rime" di Dante*. Atti della giornata di studi (16 novembre 2007), a cura di Paolo Grossi, Parigi, Istituto Italiano di Cultura, 2008, pp. 107-21: 108 n. 1.

²⁸ GORNI, *Dante. Storia di un visionario*, pp. 131-32.

vista della bellezza «dentro al core / nasce un disio della cosa piacente»; ivi 22 [XXXIII], canz. *Quantunque volte, lasso, mi rimembra* 20, «'l piacere della sua biltate»; *Conv.* III VIII 4-5, «quando dico cose appariscon ne lo suo aspetto, io commendo lei da la parte del corpo. E dico che ne lo suo aspetto appariscono cose le quali dimostrano de' piaceri di Paradiso» (*Amor che nella mente mi ragiona* 55-56, «Cose appariscon nello suo aspetto / che mostran de' piacer di paradiso»). Per Cavalcanti, *Donna me prega* 13 è dall'esca del *piacimento* che si forma il verbo *amare* («e 'l piacimento che 'l fa dire amare»).²⁹ Questo del *mirare* direttamente la donna si trasforma nella “montanina” nel motivo del poeta che non regge alla presenza “insopportabile” di lei, e nel collasso che lo coglie quando egli giunge «colà dov'ella è vera» (v. 35).

77-78. *e conobbe il disio ch'era creato / per lo mirare intento ch'ella fece*: è perfetta la corrispondenza con il famoso inizio del *De amore* di Andrea Cappellano: «Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexu, ob quam aliquis super omnia cupit alterius potiri amplexibus et omnia de utriusque voluntate in ipsius amplexu amoris praecepta compleri», con quello che segue: «Non quaelibet cogitatio sufficit ad amoris originem, sed immoderata exigitur». Ma il *conobbe* è pregnante: il soggetto è consapevole ed è il primo spettatore di ciò che in lui avviene.

79. *a l'altre*: alle altre virtù, o facoltà (con lo stesso rapporto che c'è, nella prima parte della canzone, tra l'*anima* e gli *spiriti*).

80-81. *Qui giugnerà, in vece / d'una ch'i' vidi, la bella figura*: giugnerà *qui*, cioè nella mente (vedi vv. 43 ss.), l'immagine di lei. In punto di logica, tale affermazione adatta una famosa frase di Aristotele nel *De anima* III 8, 432a 1, che nella traduzione di Guglielmo di Moerbeke suona: «non enim lapis in anima, sed species» ('nell'anima non c'è la pietra, ma la sua forma'), citata da Dino del Garbo nel suo commento a *Donna me prega* 15-16, «Similiter declaratum est in scientia naturali quod, sicut lumen recipitur in aere et species rerum coloratarum cum lumine intentionaliter, et

²⁹ Vedi G. GORNI, *Lettera Nome Numero. L'ordine delle cose in Dante*, Bologna, il Mulino, 1990, pp. 50-56.

non recipitur res ipsa materialis (lapis enim non est in anima, sed species lapidis, ut dicit Philosophus), et propterea in memoria illius qui amat non retinetur et conservatur res materialis que amatur, sed species rei intentionalis». ³⁰ Giacomo da Lentini, *Or come pote* 11-12, dopo essersi chiesto: «Or come pote sì gran donna entrare / per gli occhi miei che sì piccioli sone?», conclude: «così per gli ochi mi pass'a lo core / no la persona, ma la sua figura» ³¹ (per il tema poetico della *figura* dipinta nel cuore vedi soprattutto, ancora di Giacomo, *Meravigliosa-mente* 4-24, citato sopra, vv. 43-45).

82. *che già mi fa paura*: in relazione con il *giungerà* e poi con il *sarà*, ha valore profetico: 'mi fa paura sin d'ora, ancor prima ch'essa giunga e ci domini'. Perché l'amore sviluppi le sue potenzialità, anche quelle distruttive, ci vuole tempo: dapprima l'iniziale *disio* della bellezza si appropria mentalmente dell'immagine e l'ossessiva presenza – l'*immoderata cogitatio* – di tale immagine produce l'amore. Con l'aggiunta che è pure necessaria una qualche forma per quanto tenue di assenso da parte di lei, che suoni come una promessa e autorizzi la speranza (vedi qui vv. 14-17 e, sotto, v. 84). Vedi il già citato sonetto *Amore e 'l cor gentil sono una cosa* che sviluppa il tema di questa gradualità, e *Conv.* II II 3, «Ma però che non subitamente nasce amore e fassi grande e viene perfetto, ma vuole tempo alcuno e nutrimento di pensieri», ecc.

83. *donna*: etimologicamente, padrona, signora (*domina*). *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete* 48, «e pensa di chiarla donna omai»; *Amor tu vedi ben che questa donna* 4, «e poi s'accorse ch'ell'era mia donna». Ma è d'uso normale, sino alla famosa invettiva contro l'Italia, «non donna di provincie, ma bordello» (*Purg.* VI 78).

84. *tosto che fia piacer degli occhi suoi*: non appena la donna lo vorrà (*piacer* è in corrispondenza equivoca con il *piacere* del v. 75). Non basta dunque il *piacere* suscitato in lui dalla vista, perché a quel punto, a produrre uno

³⁰ In FENZI, *La canzone d'amore*, pp. 92-94.

³¹ Sfiore appena, così, un tema importante che investe direttamente le antiche teorie della visione: si veda al proposito NATASCIA TONELLI, *De Guidone de Cavalcantibus physico (con una noterella su Giacomo da Lentini ottico)*, in AA.VV., *Per Domenico De Robertis. Studi offerti dagli allievi fiorentini*, Firenze, Le Lettere, 2000, pp. 459-508: 480-84.

scatto ulteriore, occorre che pure la donna “decida” di essere amata e con il suo fascino perfezioni la conquista. Per una tale irresistibile promessa di piacere, vedi Cavalcanti, *Donna me prega* 57-60, «Da simil tragge complessione sguardo / che fa parere lo piacere certo: / non po' coverto star quand'è sì giunto. / Non già selvagge, le bieltà son dardo...» (e qui sopra, vv. 14-17, 22 e 82).³² Ma è soprattutto importante osservare, per quanto riguarda l'articolazione interna della canzone, che quest'ultimo verso dell'ultima stanza, prima del congedo, coglie il punto dal quale muove la prima stanza: in effetti, la donna vorrà divenire *donna* di lui e a ciò si adopereranno i suoi occhi che gli si leveranno *piani, soavi e dolci* e lo soggiogheranno con la loro promessa d'amore: «Nostro lume porta pace...».

85-87. *I' ho parlato a voi ... vinta e pensosa*: vedi sopra, v. 73, e qui in particolare la citazione di De Robertis e di Gorni che, mi pare, scavano un solco troppo profondo tra queste giovani interlocutrici che conoscono i turbamenti d'amore e le donne che hanno *intelletto d'amore*, nella *Vita nova* (in ogni caso, parrebbero esser loro più vicine delle gentili del sonetto *Onde venite voi così pensose?*). In realtà, qui è già ben a fuoco il tema suggestivo del “coro” femminile che accoglie e quasi ripara in sé la puntuale vicenda del protagonista e la restituisce a una partecipata ed eletta

³² Si apre qui, come sempre quando si cita *Donna me prega*, una delicata questione interpretativa che la Tonelli ha intelligentemente sollevato. Osserva infatti la studiosa che pare strano che nei versi citati Cavalcanti ammetta una reciprocità d'amore basata sulla *complessione*, che aprirebbe le porte a una concezione affatto diversa da quella illustrata dalla canzone: «È assolutamente egocentrica e priva della possibilità del rispecchiamento in altro da sé la passione sofferta per questo tipo d'amore; persino la persona fisica che l'ha suscitata è riportata, soggettivamente, a niente più che *veduta forma*» (TONELLI, *De Guidone de Cavalcantibus*, pp. 504 ss.). È così infatti, dato che, detta un poco alla grossa, per Cavalcanti e per le teorie mediche che costituiscono la base del suo pensiero l'amore è essenzialmente uno “stato” del soggetto – tecnicamente un *accidente* – che è sì innescato da un oggetto esterno, ma che segue poi percorsi mentali e fisici tutti suoi che non comportano alcun effettivo principio di relazione (onde la pertinenza della ricorrente metafora del dardo e della ferita). Per quanto riguarda l'interpretazione di quei versi di Cavalcanti, non posso discuterne qui: mi basta invece che per Dante non sia assolutamente così e che – diremmo agostinianamente – sia essenziale precisamente la qualità e la relazione con l'oggetto che ha ispirato l'amore: un amore che per questa via impegna tutte le risorse dell'intelletto affinché il soggetto possa uscire da sé e comprendere e amare sempre più una perfezione che lo trascende. Lo *stile della loda* è la sublimazione coerente di questa impostazione, del tutto anti-cavalcantiana.

dimensione sociale che si fa garante della sua verità. In tal senso, l'aggettivo *pensosa* fa aggio su *vinta*, perché appunto è del cuore gentile fare dell'amore un "pensiero d'amore" votato all'inquietante potere dell'immagine custodita. Finissimo al proposito nelle sue multiple associazioni tra *paura* e *memoria* riesce Lapo Gianni, *Ballata, poi che ti compuose Amore* 25-27, «Appresso che lo tuo dire amoroso / prenderà la sua mente con paura / del pensoso membrar ch'Amor le dona». Anche in Monte Andrea, *Ai, Deo merzé, che fia di me, Amore?* 30, Amore ne fa «lo cor pensoso», e così poi in Dino Frescobaldi, *Al vostro dir, che d'amor mi favella* 14, Amore «andar mi fa con la mente pensosa», ecc. (ma particolarmente e ripetutamente *pensoso* è il Dante della *Vita nova*). Questo rivolgersi al pubblico delle giovani innamorate è motivo già guittoniano, *Non oso dir, né farne dimostranza* 9-13, «Onde prego voi, donne innamorate / e quanti innamorate son di core, / che chiamino mercé per cortesia / a quella ch'è la fior de le contrate, / ch'aggia membranza di quel che si muore». Anche Lapo Gianni, nel congedo di *Eo sono Amor che per mia libertate* 37, si rivolge alle «Donne e donzelle ch'amate ragione» (ove *ragione* varrà 'giustizia').

90-92. *'nmanzi a voi perdono ... pietosa*: chiama le donne a testimoni del perdono che rilascia alla donna pur colpevole della sua morte. Un analogo congedo è in Onesto da Bologna, *Abi lasso taupino! Altro che lasso* 41-50, nel quale il poeta invita la canzone «di fede e di pietà [...] vestita» a recarsi presso le donne affinché intercedano per lui condannato dalla crudeltà di lei, e però conclude: «ma quanto per me posso, io le. I perdono». Anche se ad altro proposito, vedi la chiusa di *Tre donne* 107, «ché perdonare è bel vincere di guerra», che rovescia la conclusione di *Così nel mio parlar* 83 (questa sì in chiave erotica), «ché bello onor s'acquista in far vendetta». Per *bella cosa* ('creatura'), detto di Beatrice, vedi *Donne ch'avete* 43, «mortal cosa», e 46, «cosa nova»; *Gli occhi dolenti* 28, «gentil cosa». È già in Giacomo da Lentini, *Dal core mi vene* 24, «aulente cosa»; Guittone, *Abi, lasso, che li boni e li malvagi* 66, «gentil cosa»; Lapo Gianni, *Angioletta in sembianza* 27, «novella cosa».

È stato scritto e in buona sostanza si è continuato a ripetere (con particolare forza da Foster e Boyde, s'è visto) che «il gruppo di liriche di cui si discorre [del quale la canzone fa parte] nasce indubbiamente sotto il segno del gusto cavalcantiano, cioè d'uno stilnovismo ascrivito alle ipostasi più rigorose dell'analisi psicologica (occhi, cuore, spiriti e spiritelli), e dedicato di più a una dolorosità programmatica: quella che dettò a Guido molti

sonetti, alcune ballate e la canzone *Io non pensava che lo cor giammai*» (Contini). È del tutto vero, ma non basta più, perché in verità l'elemento di maggior interesse che definisce l'ambiguo impasto di un testo come la nostra canzone sta precisamente nella forza minuziosa con la quale il modello cavalcantiano agisce sul giovane Dante, e però nel suo complesso impatto nel momento in cui si cala entro un orizzonte concettuale e morale affatto diverso e addirittura inconciliabile. Può essere, insomma, che almeno una parte della vicenda poetica del giovane Dante la si possa riassumere nella formula di un cavalcantismo anti-cavalcantiano del quale *E' m'incresce* è una sorta di manifesto e la *Vita nova* costituisce il superamento.

Vediamo in concreto quali elementi offra al proposito la nostra canzone. Senza sottilizzare troppo e in sede di conclusione, si può tranquillamente dire che in essa molte tessere tradizionali, diciamo siciliane (Guittone pare quasi assente nonostante il suo bell'appello alle «donne innamorate» e a «quanti innamorati son di core»: vedi vv. 85-87), si lasciano riconoscere abbastanza facilmente: si torni per ciò alle note ai vv. 3, 4, 14, 18, 21, 28-29, 43-45, 48-49, 62, 80-81. Non tutte sono egualmente cogenti, come non lo sono quelle che paiono rimandare a Monte Andrea o a Bonagiunta o a Onesto, ma con opportune distinzioni e cautele l'altissimo livello dell'apprendistato dantesco ne esce a grandi linee definito. E definito esce pure il comune terreno che si va costituendo con gli "stilnovisti" fiorentini Lapo Gianni e Dino Frescobaldi (il quale deriverà molto proprio da Dante). Ma non è dubbio che a dominare sia Cavalcanti: da lui s'è citato molto, ma si sarebbe pur potuto cambiare ogni citazione con qualche altra, forse più adatta o pertinente, e il risultato non sarebbe cambiato. Contini giustamente lo ritrova nella «dolorosità programmatica» e nelle «ipostasi più rigorose dell'analisi psicologica (occhi, cuore, spiriti e spiritelli)», ma non è tutto, perché ciò rimanda a un fondo di cultura medico-fisica che percorre la canzone ed esclude aperture di tipo trascendente, riconducendo per intero la fenomenologia dell'amore ai moti di un'anima sensitiva ch'è la sorella maggiore dei vari spiriti organici e che, come *spirito maggior* e cioè principio vitale o «spirito della vita» (v. 6), finisce per sovrapporsi alla *virtù c'ha più nobilitate* del v. 74, cioè «lo spirito animale, lo quale dimora nell'alta camera nella quale tutti gli spiriti sensitivi portano le loro percezioni». ³³ Ed è

³³ Così *Vn* 1, 6 [II 5], citata a proposito del v. 74 da De Robertis. Vedi sopra, ai vv. 57 ss.

sullo sfondo di questa concezione medico-fisica dell'amore d'impronta tutta cavalcantiana che il tema della morte del soggetto evita di essere un mero *topos* ed acquista, per contro, la sua essenziale giustificazione, quale inevitabile approdo del progressivo turbamento e intoppo delle facoltà vitali.

Detto questo, la forza singolare della canzone sta nel fatto che agli elementi tipicamente cavalcantiani se n'accompagnano altri che non sono affatto, dando origine a un impasto originale entro il quale, alla fin fine, c'è assai più Dante che Cavalcanti. Intanto, per quanto i margini di questo discorso siano abbastanza stretti, direi che non è cavalcantiano il protagonismo della donna dal quale dipende la sorte del poeta. È lei infatti che conquista promettendo *pace* e *diletto*, e che intenzionalmente perfeziona il suo ruolo di dominatrice: «sarà donna sopra tutte noi / tosto che fia piacer degli occhi suoi» (vv. 83-84), ove il suo *piacere* / volontà – è già stato notato – soverchia l'altro *piacere*, quello passivo che il soggetto trae dalla sua bellezza. Il che significa che l'ambito dell'interiorità e la sua minuziosa psicologia in ultima analisi cede a qualcosa che è esterno al soggetto e che gode di autonomia e forza propria. Ciò, date le premesse, non è banalmente riducibile al trito motivo della durezza e crudeltà della donna perché, seppur in embrione e per via negativa, comincia a fare di lei una protagonista.

Ma c'è un altro elemento, diretto e intrigante, che ci allontana da Cavalcanti. Ai vv. 34 e 70, compare infatti un Dio misericordioso che ascolta con pietà i lamenti del poeta e non permette che costui muoia, ma che insieme si rivela come il “primo motore” della sua vicenda. Anche questa presenza, impensabile in Cavalcanti, delinea, come e più la presenza della donna, un orizzonte esterno che sovradetermina la dimensione strettamente individuale dell'esperienza amorosa del soggetto e insomma la trascende, instaurando un principio di contraddizione o, in ogni caso, una fortissima tensione dialettica. Né la cosa resta irrelata. Al contrario. Nella quinta stanza (vv. 57-70), lo *shock* misterioso provato nel momento della nascita della donna ha la propria origine in un decreto o volontà divina, sì che ne risulta definitivamente accertato il carattere provvidenziale e soprannaturale di quell'amore, e insieme l'oggettiva dismisura nei confronti delle capacità dell'amante ancora *pargolo*, consegnato sin dalla nascita a un destino più forte di lui. Torniamo a Cavalcanti. Se costui si descrive vittima di una passione adulta che muove dalla sua anima sensibile, quale forza interna che agisce su di lui e alla quale non è possibile resistere, Dante è per contro soggiogato da

qualcosa che gli è esterno e superiore, anche sul piano intellettuale: da una forza trascendente e oggettiva alla quale è impossibile non consegnare la propria vita. Meglio: alla quale la sua vita è stata consegnata *da sempre*. L'unicità di Beatrice è alle porte.

Tutto questo per dire che anche il Dante più doloroso e cavalcantiano – che deriva pensieri ed espressioni direttamente da Cavalcanti, come fa in questa canzone e nelle altre liriche “dolorose” della *Vita nova* che precedono la stagione della *loda* – non lo è mai sino in fondo, in maniera radicale. Si potrebbe dire che il suo cavalcantismo è soggettivo, non oggettivo, in quanto riguarda essenzialmente la sua personale condizione di sofferenza e dolore, e non riguarda invece la totalità del fenomeno amoroso in quanto tale, entro il quale il ruolo dominante si avvia ad essere occupato dalla donna (bastino i miracolosi e affatto misteriosi effetti della sua venuta al mondo, e il primato affidato alla *sua* volontà: al *suo* piacere...), sì che, con paradosso solo apparente, diventa del tutto naturale che l'approdo di questo fascio di tensioni sia, infine, lo *stile de la loda*, cioè un atto di piena dedizione a qualcosa che trascende il soggetto e però lo determina e ne incarna la verità più profonda. In altre parole, il dolore / la morte di lui cessa di essere importante (anche perché questa situazione-limite non può essere troppo protratta, e dà in ogni caso in un vicolo chiuso) e il discorso non può che volgersi alla sublimità di lei.

Prima di chiudere, ancora una breve riflessione su un punto lasciato in sospenso: quello della funzione delle stanze *capfinidas*, se pur ne hanno una che esorbiti dal puro fatto tecnico. Ho anticipato che sarebbe sciocco pretendere di avere individuato in modo univoco la spiegazione giusta, il che, detto diversamente, vuol dire che personalmente non ho alcuna spiegazione. Una cosa vorrei tuttavia insinuare: come s'è detto, salvo una ininfluente eccezione, la *pace* non fa parte del lessico cavalcantiano, e non ne fa parte, stavolta senza eccezioni, neppure l'*innamorarsi* e tutta la sua famiglia (cosa questa che mi sembra del tutto coerente con la sua visione dell'amore, ma che dovrebbe provocare qualche curiosità in più). Ora, che proprio nella prima parte della canzone ov'è quella drammatizzazione prettamente cavalcantiana tra cuore, anima e spiriti ci siano, a far da perno tra le stanze, proprio due parole che *non* sono, e *pour cause*, cavalcantiane può non essere un caso. Si rifletta quanto meno sul fatto che non c'è nulla di meno cavalcantiano (e più dantesco) che attribuire alla natura positiva dell'amore una promessa di *pace* – la pace di cui Beatrice godrà in cielo con gli angeli –, e che la condizione di *innamorato*, che rimanda a una altrettanto positiva e totalizzante dedizione amorosa, non sembra

neppure lessicalmente applicabile a chi, come Cavalcanti, concepisca l'amore come un oscuro *accidente* dell'animo e un totale sovvertimento degli equilibri psico-fisici del soggetto, capace di portarlo a una morte per nulla poetica ma reale. Sembra dunque che sia almeno vero di fatto che la promessa di *pace* da una parte, e l'anima *innamorata* dall'altra costituiscono, attraverso il rilievo a loro attribuito dall'artificio metrico, una sorta di contropinta destinata a contenere la dilagante presenza di Cavalcanti: quanto all'attribuire tutto ciò all'astuzia di Dante, ognuno giudichi da sé.

La canzone, oltre che molto bella, è dunque assai interessante perché non è semplicemente qualcosa che va assieme alla prima parte della *Vita nova* e che però la *Vita nova* supera in tutt'altra direzione, ma perché costituisce un nodo complesso di esperienze e tensioni che sta a monte di essa e dal quale il libello, scegliendo e rifiutando, prende le mosse. In questo senso, la *Vita nova* sarà pure un'"opera prima", ma per quanto qui interessa è piuttosto il punto di arrivo delle esperienze precedenti, attraverso le quali Dante ha cominciato a tessere i vari fili della sua particolarissima affabulazione lirica.

Enrico Fenzi

Università degli Studi di Genova

ABSTRACT

"E' m'incresce di me sì duramente"

The critical essay on Dante's early canzone *E' m'incresce di me* starts by examining the most important critical contributions (Barbi, Contini, Mattalia, Foster - Boyde, Pazzaglia, De Robertis ...), which have clearly defined its position: the work was composed before *Vita nova* and is directly influenced by Cavalcanti's model in lexicon and imagery as well as in its sombre and sorrowful conception of love. A paraphrase of the text then follows with a reading of each stanza which reveals the signs of the poet's apprenticeship as Dante attempts to tell his own tale within the framework of such a model for the first time. The conclusion underlines the differences with *Vita nova* and tries to define how Dante is influenced by, but also stands against, Cavalcanti's model, thus creating an original and prodigious mix.

ALCUNI ANTEFATTI DELLA “PETROSITÀ” DANTESCA

Nella sequenza di quindici canzoni che apre le *Rime* dantesche secondo l'edizione curata da Domenico De Robertis¹ l'esperienza petrosa assume forte risalto: al primo posto sta infatti *Così nel mio parlar vogl'esser aspro*, mentre al “centro” della sequenza (settimo, ottavo e nono posto) stanno rispettivamente la sestina *Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra*, la «sestina doppia» *Amor, tu vedi ben che questa donna* e *Io son venuto al punto della rota*.² De Robertis ha ribadito in più sedi che l'ordinamento delle canzoni non risulta attribuibile a Dante;³ sta comunque assumendo consistenza, in forma prudente e ragionevole, l'ipotesi secondo cui tale ordinamento rispecchi una volontà autoriale.⁴

¹ DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di Domenico De Robertis, 3 voll., 5 tt., Firenze, Le Lettere, 2002 (Ed. Naz., II) [DE ROBERTIS 2002], seguita dall'ed. commentata di cui alla n. 3.

² Su tale circostanza, sul fatto che la doppia sestina, la cui «novità [...] / [...] non fu mai pensata in alcun tempo» (vv. 65-66), è collocata al «centro del centro», sul fatto che la “montanina” *Amor, tu da che convien pur ch'io mi doglia*, con i suoi non trascurabili recuperi “petrosi” è collocata al quindicesimo e ultimo posto, si veda GIULIANO TANTURLI, *L'edizione critica delle “Rime” e il libro delle Canzoni di Dante*, in “Studi danteschi”, LXVIII (2003), pp. 251-66: 264-65.

³ Cfr. DE ROBERTIS 2002, II. *Introduzione*, II, in part. p. 1148; *Sul nuovo testo delle “Rime” di Dante*, intervista di MARCO SANTAGATA a D. DE ROBERTIS, in “Per leggere”, IV (2003), pp. 121-40: 123-25 e 139; e D. ALIGHIERI, *Rime*, ed. commentata a cura di D. De Robertis, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2005 [DE ROBERTIS 2005], p. XIX.

⁴ NATASCIA TONELLI, *Rileggendo le “Rime” di Dante secondo l'edizione e il commento di Domenico De Robertis: il libro delle canzoni*, in “Studi e problemi di critica testuale”,

Qui, traendo spunto dall'edizione di De Robertis e dal suo successivo commento, si tentano minime integrazioni a talune premesse, almeno formali, della "petrosità" dantesca.⁵ Le due edizioni curate da De Robertis inducono a tale operazione anche perché, tra gli altri innumerevoli pregi, esse offrono un decisivo contributo alla puntualizzazione del lessico lirico dantesco. Si rileggano dunque i primi versi della canzone che, nella edizione di De Robertis, apre la serie delle Rime dantesche,⁶

Così nel mio parlar vogli' esser aspro
 com'è negli atti questa bella pietra
 la qual ognora impietra
 maggior durezza e più natura cruda
 ...

e si ponga attenzione all'*impietra* del v. 3, contro l'*impetra* recato dal Barbi e variamente interpretato, con alternativa tra un *impetrare* culto ('ottenere', e per estensione 'domandare', dal latino *impetrāre* 'domandare', composto da *in-* e *patrāre* 'condurre a buon fine', denominale da *pater*), e un *impetrare* neolatino, denominale da *petra*. Spiega De Robertis, nel commento:

3. *impietra*: in accezione univoca, per scelta editoriale (ed. crit. II 1212) sul modello di "incarnare" (madonna è «fatta d'una bella pietra», 8.11 cit. [*Amor, tu vedi ben*, 10-11: «mi fa sembante pur com'una donna / che fosse fatta d'una bella pietra»]). E *ognora* va unito a 4 *maggior e più*, indicando un progressivo indurimento. Si suol citare *Inf.* XXIII 27. Fa più al caso *Purg.* XXXIII 74 «fatto di pietra e, impetrato, tinto» e lo stesso *Inf.*

LXXIII (2006), pp. 9-59 (specie alle pp. 50-53), e EAD., "Tre donne", il "Convivio" e la serie delle canzoni, in GRUPO TENZONE, *Tre donne intorno al cor mi son venute*, Juan Varela-Portas de Orduña (ed.), Madrid, Departamento de Filología Italiana [de la U[niversidad] C[omplutense de] M[adrid] - Asociación Complutense de Dantología, 2007, pp. 51-71.

⁵ Ad una «preistoria dello "stile petroso"», implicante i testi di Guittone, Panuccio, Inghilfredi qui sotto richiamati, più la canzone *Tanto m'abonda* di Monte, accenna CLAUDIO GIUNTA, *La poesia italiana nell'età di Dante. La linea Bonagiunta-Guinizzelli*, Bologna, il Mulino, 1998, pp. 237-39, che osserva come «grazie ad una ineguagliabile padronanza dei mezzi formali Dante riesce forse per la prima volta a dissociare i due piani dell'aspro e del "chiuso", dandoci insomma un'asprezza senza opacità del senso».

⁶ DE ROBERTIS 2002, III. *Testi*, p. 29; DE ROBERTIS 2005, p. 6.

XXXIII 49 «sì dentro impetra». L'accoppiata in rima *petra* : *'npetra* si dà nella sola canzone “quivoca” di Panuccio del Bagno *Poi che mia voglia* 27 : 30 (Chiaro vi corrisponderà un paio di volte per la variante “maschile”)⁷.

Può essere utile sciogliere i concisi rimandi di De Robertis richiamando i versi del poema e i rispettivi contesti. Nel XXIII canto dell'*Inferno* i due poeti, allontanandosi dalla zuffa tra i diavoli, procedono pensierosi; Dante teme che la rabbia dei Malebranche si rivolga contro di loro e palesa il timore al Maestro, il quale risponde che la propria sensibilità recepisce all'istante i pensieri di Dante, come uno specchio riflette subito le immagini: «S'io fosse di piombato vetro, / l'immagine di fôr tua non trarei / più tosto a me, che quella d'entro impetro».⁸ È dubbio se *impetro* rappresenti una accezione di *impetrare* in quanto latinismo (cfr. ad es. Scartazzini-Vandelli: «Il senso che ha qui “impetro” è facile a derivare da quello, che gli è proprio, di *ottenere*»),⁹ oppure vada inteso come adibizione metaforica di un denominale romano *impetrare* da *pietra* (cfr. Torraca: «ritraggo in pietra, scolpisco. Su lo specchio l'immagine non lascia traccia»)¹⁰. Più diretto, invece, il senso dell'*impetrato* che ricorre nell'ultimo canto del *Purgatorio*, là dove Beatrice, dopo aver profetizzato l'avvento del «cinquecento diece e cinque», si dichiara consapevole del disorientamento di Dante di fronte alla «narrazion buia» e lo invita a serbare memoria e a testimoniare presso i mortali quanto ha udito, in attesa che i fatti diano la soluzione dell'«enigma forte» (vv. 52-78):

Tu nota; e sì come da me son porte,
così queste parole segna ai vivi
del viver ch'è un correr a la morte.
E aggi a mente, quando tu le scrivi,
di non celar qual ài vista la pianta

⁷ *Ibid.* (mia la citaz. fra parentesi quadre).

⁸ Le citazioni dalla *Commedia* si traggono da D. ALAGHERI *Comedia*, ed. critica per cura di Federico Sanguineti, Tavarnuzze - Impruneta - Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2001.

⁹ D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, testo critico della Società dantesca italiana riveduto, col commento scartazziniano rifatto da Giuseppe Vandelli, Milano, Hoepli, Milano, 1943, ad locum.

¹⁰ D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, nuovamente commentata da Francesco Torraca, Roma - Milano, Società ed. Dante Alighieri, 1905, ad locum.

ch'è or due volte dirubata quivi.

Qualunque ruba quella o quella schianta,
con biastema di fatto offende Idio,
che solo a l'uso suo la creò santa.

Per morder quella, in pena e in disio
cinque milia anni e più l'anima prima
bramò colui che 'l morso in sé punìo.

Dorme l'ingegno tuo, se non estima
per singular cagione essere eccelsa
lei tanto e sì travolta nella cima.

E se stati non fòsser a[c]qua d'Elsa
li pensier' vani intorno a la tua mente,
e 'l piacer loro un Piramo a la gelsa,
per tante circostanze solamente
la giustizia di Dio ne l'interdetto
conosceresti e l'alber moralmente.

Ma perch'io veggio te ne l'intelletto
fatto di pietra e impetrato, tinto,
sì che t'abaglia il lume del mio detto,
voglio anco, e se non scritto, almen dipinto,
che te ne porti dentro a te per quello
che si reca il bordon di palma cinto.

Ciò che qui interessa ricordare è come l'*impetrare* del v. 74, riferito alle facoltà mentali del pellegrino celeste,¹¹ sia da correlarsi alla metafora dei

¹¹ «il tuo intelletto è fatto come di pietra e, così impietrato, è *tinto*, cioè oscurato»: D. ALIGHIERI, *Commedia*, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, 3 voll., Milano, Mondadori, 1991-97 [CHIAVACCI LEONARDI], *ad locum*. Sarebbe persino improprio ricordare quanti e quali risultati abbia dato il procedimento di “spiegare Dante con Dante”; pertanto si potrebbe proseguire ricordando ad esempio che non mancano, fra i denominali di affine ambito semantico e con valore metaforico, *ingemmare* (*Par.* XV 85, XVIII 117 [in rima] e XX 17) e *inzaffinarsi* (*Par.* XXIII 102, anch'esso in rima: naturalmente rilevati, con *impietrare*, dal pionieristico e fondamentale saggio di ERNESTO GIACOMO PARODI, *La rima e i vocaboli in rima nella “Divina Commedia”* [1896], in *Lingua e letteratura. Studi di Teoria linguistica e di Storia dell'italiano antico*, a cura di Gianfranco Folena, con un saggio introduttivo di Alfredo Schiaffini, Venezia, Neri Pozza, 1957, pp. 203-84: 266-67). Ma il procedimento, in linea teorica, non è irreprensibile, specie quando si passi dal Dante lirico a quello “comico”: per cui nelle pagine seguenti si tenderà soprattutto a correlare la lirica dantesca con quanto le è esterno e verosimilmente la precede, piuttosto che con la *Commedia* e con materiali sicuramente trecenteschi.

vv. 66-67, che implica l'effetto prodotto dall'acqua calcarea dell'Elsa:¹² l'«intelletto» di Dante è come 'incrostato', e pertanto 'opaco'.

Si legga ora il punto dell'edizione critica di De Robertis (cap. VIII. *Criteri generali d'edizione e veste formale*) a cui rinvia il commento del medesimo e bastino le considerazioni finali; dopo aver trattato il dittongamento di *o* tonica in sillaba aperta l'editore scrive:

L'escursione (per più o meno altrettante voci) è drasticamente ridotta per *e* tonica, di cui s'hanno esempi di non dittongamento solo in una metà delle canzoni (*ubidente* di 4.125, puntualmente *obediante* in Bocc, riguarda ovviamente la morfologia), frequenti oscillazioni, e comunque una netta prevalenza, sin da C¹, del dittongo: a cominciare dall'affermazione di *pietra* nelle tre canzoni, 7, 8, 9, che da questa voce traggono senso e nome, e col deciso contributo di Mg¹³, e soprattutto di Boccaccio (quanto alla I, C¹ ha *petra* : *impetra* a 2-3, ma già Mg¹³ *petra* : *impietra*, Bocc per contro *pietra* : *impetra*, forse con imposizione di un etimo colto, contro più che un sospetto che anche il verbo sia un derivato di *pietra*, non un latinismo; *impietra* come *innamora*, anzi come *incarna*: come in *Purg.* XXXIII 74 [«fatto di pietra e, impetrato, tinto»], giusto con adnominatio *pietra* / *impetrato*, *impietrato* Triv).¹³

Quale editore e commentatore, De Robertis rilascia la più autorevole precisazione in merito al significato del verbo promuovendo una ipotesi che Contini, leggendo al v. 3 *impetra* sul fondamento di Barbi, avanzava in seconda battuta («intenderemmo 'desidera e consegue'. Ma non si può escludere sia l'*impetrare* [transitivo], 'racchiudere in pietra, inchiudere saldamente' di *Inf.* XXIII 27»).¹⁴ L'omonimia tra *impetrare* 'chiedere', 'ottenere' e *impetrare* 'rendere (simile a) pietra' costituisce un punto la

¹² Cfr. CHIAVACCI LEONARDI, *ad locum*: «metafora tratta dalla nota qualità calcarea dell'acqua del fiume Elsa, affluente dell'Arno, che incrostava gli oggetti di uno strato duro e petroso: se i tuoi pensieri vani non avessero incrostato la tua mente, come fa l'acqua d'Elsa... (si cfr. il *fatto di pietra* e *impetrato* del v. 74). Sulla caratteristica dell'acqua dell'Elsa si veda quanto scrive il Boccaccio nel *De montibus*: «Elsa è fiume di Toscana... nel cui principio qualunque cosa in acqua lancerai, infra breve spazio di giorni circondasi con iscorza di pietra, e così troverai» (trad. di N. Liburnio, p. 117)».

¹³ DE ROBERTIS 2002, II, II, p. 1212 (mia la citaz. fra parentesi quadre).

¹⁴ D. ALIGHIERI, *Rime*, a cura di Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1965 (I ed. 1939), p. 167.

cui problematicità è accentuata dal fatto che il primo verbo è un latinismo mentre il secondo – se ho ben constatato – trova le sue attestazioni iniziali nel volgare italiano delle Origini, proprio a partire dai toscani “pre-danteschi” (la forma *impietrirre* è attestata solo verso la fine del Cinquecento: cfr. *GDLI*).

Per *impetrare* denominale da *petra* mi sembra che non si riesca ad arretrare nel settore mediolatino (entro il quale, semmai, spicca a livello tematico la riprovazione di una *Petronilla* in un poema individuato da Fenzi,¹⁵ ossia le *Lamentationes* del francese Matheolus: poema coevo o di poco anteriore agli anni in cui presumibilmente Dante ha scritto le “petrose”). Devo qui ribadire «mi sembra» perché non ho ancora sondato il campo con tutti gli strumenti disponibili. È vero, ad esempio, che nel *Lexicon* di Arnaldi e Smiraglia si rinviene un *impetrare* (scritto *inpetrare*):¹⁶ ma esso, come nulla ha a che fare con l'*impetrare* classico così non presenta implicazione alcuna con *petra* in quanto reca il significato di *illinere*, cioè ‘spalmare di pece’; bisognerà pertanto ritenere che la documentazione sulla quale si fonda il lemma sia stata decifrata erroneamente, per cui una forma mediolatina scritta *inpetiare* ‘trattare con pece’ (pronunciata *impeciare* e come tale riscontrabile anche nel volgare italiano già presso Guido da Pisa: cfr. *GDLI*), è stata assunta fraintendendo quale *r* quella che era una *i*: da una scrizione *inpetiare* ad una lettura *impetrare* il passo sembra fin troppo breve. Nemmeno i più recenti e affinati strumenti della filologia romanza recano qualche dato su *impetrare* da *petra*; invano, ad esempio, si cercherà un **empeirar* nel *data-base* provenzale di Ricketts.¹⁷ Tutto ciò non toglie che, come ben

¹⁵ ENRICO FENZI, *Da Petronilla a Petra*, in “Il nome nel testo», IV (2002), pp. 61-81; lo studioso, a cui si deve un sempre proficuo contributo sulle “petrose” (Id., *Le rime per la donna Pietra*, in AA.VV., *Miscellanea di studi danteschi*, a cura dell’Istituto di letteratura italiana [dell’Università di Genova], Genova, Bozzi, 1966, pp. 229-309), mi informa gentilmente che, a seguito di ulteriori ricerche, il novero dei testimoni del poema mediolatino risulta accresciuto, con la conseguenza che più verosimilmente Dante avrebbe potuto conoscere il testo.

¹⁶ *Latinitatis Italicae Medii Aevi Lexicon (saec. V ex. - saec. XI in.)*, ed. altera, Franciscus Arnaldi [et] Paschalis Smiraglia [a cura di], Tavarnuzze - Impruneta, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2001 (ripr. anast. dell’ed. Bruxelles, Secretariat administratif de l’Union Académique Internationale, 1939-1964), *ad vocem*.

¹⁷ *Concordance de l’Occitan medieval (COM)*, dir. scientifique Peter T. Ricketts, 2 cd-rom, Brepols, Turnhout, 2001-2005: COM 1. *Les Troubadours*; COM 2: *Les Troubadours. Les textes narratifs en vers*.

noto, nella letteratura provenzale, in poesia e in prosa, l’insensibilità d’animo dell’amata venga espressa con similitudini e metafore le quali, ricche di ascendenze nei classici e nella *Bibbia*, implicano proprio la sfera semantica della petrosità. Basti richiamare al riguardo un tratto di Sordello, che in un *partimen* con Montanhagol scrive (vv. 13 sgg.):¹⁸

Montanhagol, per un cen
 me seria plus plazen
 que cylh per qu’ieu muer viven
 saupes be, on qu’ ilh sia,
 mon cor cuy ten en turmen,
 que s’ieu lo sieu sabia;
 quar · si lh mostrava vertatz
 cum suy per lieys turmentatz,
 penria li · n piatatz,
 o totz sos cors seria
 durs cum peira, freitz cum glatz,
 tan que merce n’auria.

Tanto più interessante risulta il v. 23 in quanto accosta l’ambito semantico della petrosità a quello della glacialità, come accade in tre delle quattro poesie dantesche che compongono il gruppo tematico in questione. Il riferimento comparativo alla durezza della pietra è del resto riscontrabile nello stesso ambito dei “pre-danteschi”, e precisamente nel verso finale del «Sonecto mandato per Federigo di l’Ambra a ser Pace not[aro]: questione», *Vertate, mort’ e vita, ira ed amore*, attestato dal canzoniere Palatino (n° 159; vv. 9-14):

Ciascuno ama vertate per natura,
 ond’eo sol per trovar ·la disputando,
 mando un partito a voi, maestro Pace:

¹⁸ SORDELLO, *Le poesie*, nuova ed. critica con studio introduttivo, traduzioni, note e glossario a cura di Marco Boni, Bologna, Palmaverde, 1954, pp. 95-96, che traduce: «Montanhagol, cento volte mi piacerebbe di più che colei per cui io muoio vivendo conoscesse bene, dovunque fosse, il mio cuore, che tiene in tormento, piuttosto che io conoscessi quello di lei. Infatti, se la verità le mostrasse come io sono tormentato da lei, ella ne avrebbe pietà, oppure il suo cuore sarebbe (*ossia* a meno che il suo cuore non fosse) duro come pietra e freddo come ghiaccio, tanto che ne avrei mercé».

qual stato è da laudar per più verace:
 trabene avere e tormentare amando,
 o star più sença amor ke pietra dura?¹⁹

Ben altro peso ha il fatto che *impetrare* da *petra* è un verbo riscontrabile più d'una volta nei "pre-danteschi" con riferimento metaforico alla scrittura poetica: tanto che, per il consueto effetto retroattivo delle categorie dantesche sul Duecento poetico, le occorrenze del verbo sono state chiosate ricorrendo all'espressione "rima petrosa". Già nel 1965 Menichetti, nella edizione critica e commentata di Chiaro Davanzati, esplicava con 'dire in rima petrosa' le tre comparse del verbo in altrettanti sonetti, di cui uno attribuito anche a Guittone (*Palamidesse amico, ogni virtù*, v. 12; *Cbi 'ntende, intenda ciò che 'n carta impetro*; *In ogni cosa vuol senno e misura*, v. 15).²⁰ Qualche tempo fa ho chiesto a Menichetti come fossero spiegabili questi dantismi *ante litteram* e lo studioso, nella sua cortese e densa risposta, mi informava che a nulla erano approdate le ricerche che aveva condotto a suo tempo.²¹ Menichetti, comunque, tendeva ad escludere una ricezione delle "petrose" da parte del pur longevo Chiaro Davanzati. A sua volta Avalle, nella vasta e fondamentale introduzione all'edizione 1992 del corpus poetico duecentesco, dedica al caso un tratto

¹⁹ Testo *CLPIO*, p. 285. Il quesito di Federigo dell'Ambra dà luogo ad un dibattito sulla natura d'Amore che prosegue fino al n° 166 del canzoniere; ai vv. 5-6 del n° 165, *O!, quanto male avèn d'Amore mondano!* («Un altro sonetto mandato per Federigo a ser Pace»), «Amore è viapeggio di scerano, / tanto fa forte e dura signoria» (*ivi*, p. 286), ricorre un provenzalismo che Dante, al v. 58 di *Così nel mio parlar*, volge al femminile: «ché tanto dà nel sol quanto nel rezzo / questa *scherana* micidiale e latra».

²⁰ CHIARO DAVANZATI, *Rime*, ed. critica [...] a cura di Aldo Menichetti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965, pp. 272, 274 e 281, e relativo *Glossario, ad vocem*; il sonetto *Cbi 'ntende, intenda ciò che 'n carta impetro* è presente anche nella recente antologia davanzatiana curata dal medesimo studioso (C. DAVANZATI, *Canzoni e sonetti*, Torino, Einaudi, 2004, p. 134), con identica spiegazione del verbo; per l'attribuzione dell'ultimo sonetto a Guittone cfr. qui, poco oltre, la citazione da Avalle.

²¹ Non apporta alcun dato al riguardo la lunga recensione di EMILIO VUOLO, *Sulle "Rime" di Chiaro Davanzati*, in "Studi Medievali", X (1969), 2, pp. 301-412, che a p. 306 n. chiosa «s. *impetrare* 'dire in rima pietrosa' conveniva registrare l'espr. *carta i.* (?) di 61.15 (v. appr.), oltre al semplice rinvio» e alle pp. 383-84, a margine di *Cbi 'ntende, intenda* si limita a rilevare che è «sonetto "petroso", a stretta imitazione di uno analogo di Guittone (78. *De coralmente amar...*)».

di un paragrafo (1.1.3. *L'ermetismo medievale e la “scura rima” dei prestilnovisti*) che converrà riferire:²²

Un altro debito di gratitudine nei confronti dei predecessori (e tanto peggio quanto meno citati) ha contratto Dante per quel che riguarda la terminologia relativa alla «rithimorum asperitas», laddove tale *maniera* viene definita come quella delle rime “petrose”. L'antecedente è il verbo *impietrare* ed è usato in particolar modo da Chiaro. Ed eccone alcuni campioni:

V 593ChDa, vv. 12-14, sonetto a Pallamidesse:

Se non mi · 'ntendi bene perch'io ti· 'mpetro,
pemmsa che nonn- è sì piciola rimia
che nom possa valere davanti o retro.

[‘Se tu non riesci a capirmi bene, dato che scrivo in modo petroso, sappi che non c’è componimento così piccolo (dappoco) il quale non abbia una qualche valore davanti, vale a dire in senso letterale, o dietro, vale a dire in senso figurato’]

V 594 ChDa, v. 1

K' intende, intenda ciò che 'n carta impetro,

dove, ancora una volta, è questione della comprensibilità della tecnica “petrosa”, alla pari di V 600 ChDa vv. 15-16 (anche in L 416 dove è attribuito a GuAr, ma scorciato dalla *cauda*):

Però, se [*n*] cartta impetro,
per Dio, or intendete.

Ed infine:

V 654 Schi, vv. 12-13, a Monte:

²² *CLPIO*, p. LXXXIII (traggo dalla nota a piè di pagina la “traduzione” posta tra parentesi quadre).

Dumque, amico, chi 'l suo dire vi. 'npetra,
nonn-è di senno suo coraggio scolmo!

vale a dire, 'chi vi scrive in modo ermetico, non è detto che sia fuori di
senno'...

I quattro contesti non sono omogenei, in quanto nel sonetto caudato che V, n° 600, assegna a Chiaro (mentre L, n° 454, lo attribuisce a Guittone ma senza il testo in coda che reca l'occorrenza qui in esame), Avalle congettura «se 'n carta impetro», mentre Menichetti, con V, legge «se carta impetro», cioè ammette un uso transitivo. Per analoghi aspetti tematici e formali Avalle è solito indicare sinteticamente le ascendenze dai patrimoni classico,²³ biblico-patristico,²⁴ mediolatino e romanzo: è dunque verosimile che il suo silenzio implichi, come già accadeva nella edizione Menichetti di Chiaro, l'esito negativo di indagini al riguardo. Stando ai contesti non si può escludere completamente l'eventualità che *impetrare* sia da assumere quale latinismo e non quale denominale romanzo; ma mi sembra più pertinente ammettere che le quattro occorrenze, pur nella relativa diversità dei contesti, condividano la nozione di una solidità lapidaria dell'enunciato e insomma esprimano la volontà, da parte del poeta, di conferire alle proprie parole una indelebile forza asseverativa. Se poi, in assenza d'altro, si dovrà indicare un antecedente per il denominale *impetrare* di Schiatta, questo è ovviamente l'arnaldiano «s'enongla», poi trasposto in «m'inunglia» da Inghilfredi.²⁵

²³ Ma sugli influssi delle *Metamorfosi* sulle "petrose" si vedano da ultimo ANDREA BATTISTINI, *Lo stile della Medusa. I processi di pietrificazione in "Io son venuto al punto de la rota"*, in "Lecture Classensi", XXVI (1997), pp. 93-110 (per il mito di Medusa); IRENE MAFFIA SCARIATI, *Dante al "punto della rota" e la stagione delle petrose (Rime, 9 [C], 5-7, 53-58)*, in "Studi danteschi", LXX (2005), pp. 155-92 (alle pp. 160-65 per i miti di Orfeo, Pigmalione, Aglauro, Medusa); e ZENO LORENZO VERLATO, *Appunti sulle diverse funzioni del mito di Orfeo nella "Commedia" e nel "Convito"*, in AA.VV., "L'ornato parlare". *Studi di filologia e letterature romanze per Furio Brugnolo*, a cura di Gianfelice Peron, Padova, Esedra, pp. 349-88 (alle pp. 369-75 per i miti di Medusa e di Orfeo).

²⁴ Si tralascia qui ogni riferimento bibliografico alle numerose proposte di lettura allegorica delle "petrose"; sulle suggestioni allegorizzanti che potevano derivare da passi scritturali si veda GIANNI VINCIGUERRA, *Petra / Aqua. Della funzionalità di alcuni salmi nella Commedia*, in "Critica del testo", II (1999), 3, pp. 885-923.

²⁵ Cfr. *Le Rime di Inghilfredi*, a cura di Annalisa Marin, Firenze, Olschki, 1978, p. 100; FRANCESCO FILIPPO MINETTI, *Chiaro ("Invito / Amor che ... / ... di sé ... m'incarni"*, V 231, 82-84) *tragicamente esaudito in Guittone ("Amor m'à ... incarnato ... / ... di sé"*, L 125 e V 457, 1-

La mancanza di più precisi riscontri per tale uso metaforico di *impetrare* invita ad esaminare da vicino i pochissimi dati a disposizione. Sembra legittimo ritenere che Avalle citi per ultimi i versi rivolti da Schiatta Pallavillani a Monte solo perché costituiscono un caso isolato rispetto alle tre occorrenze di Chiaro. Posto che il Davanzati poeta sia il fiorentino che risulta morto prima dell'aprile 1304 – come induce a ritenere l'esame di dati archivistici reperiti da tempo –²⁶ c'è da chiedersi se

2)?, in AA.VV., *Guittone d'Arezzo nel settimo centenario della morte*. Atti del Convegno internazionale di Arezzo (22-24 aprile 1994), a cura di Michelangelo Picone, Firenze, Cesati, pp. 221-52: 234; e *Inghilfredi*, a cura di Marco Berisso, in *I poeti della scuola siciliana*, ed. promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 3 voll., Milano, Mondadori, 2008, III. *Poeti siculo-toscani*, ed. critica con commento diretta da Rosario Coluccia, pp. 493-572: 521; un cenno al possibile influsso fonico della parola-rima *entra* (*intra*) su *petra* è in MAURIZIO PERUGI, *Arnaut Daniel in Dante*, in “Studi danteschi”, LI (1978), pp. 59-152: 79 (di questo contributo si vedano le pp. 103-16 sulla cronologia e sulle modalità secondo cui Dante avrebbe fruito della lezione di Arnaut Daniel); altre indicazioni al riguardo in NEVO DEL SAL, *Guittone (e i guittoniani) nella “Commedia”*, in “Studi danteschi”, LXI (1989 [ma 1994]), pp. 109-52: 129-30; e in SELENE SARTESCHI, *Da Beatrice alla Petra. Il nome come “senhal” e metafora dell'arte poetica*, in “Rassegna europea di letteratura italiana”, XII (1998), pp. 37-60: 40-44. Cfr. anche FIORENZA CERAGIOLI, *Le rime petrose di Dante*, in AA.VV., *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, a cura di Lucio Lugnani, M. Santagata e Alfredo Stussi, Lucca, Pacini Fazzi, 1996, pp. 169-92: 170-71, che vede nell'*impetra* del v. 4 di *Così nel mio parlar vogl'esser aspro* «uno dei verbi creati da Dante con il prefisso *in* (*inmiare*) che saranno poi tanto frequenti nella *Commedia*: cioè, *impetrare* 'impersonare nella pietra' secondo il tipo *carne* > *incarnare*, dunque formazione analoga all'*enonglar* 'inunghiare' di Arnaut Daniel, a cui le petrose strettamente si ricollegano (Canz. XVIII *Lo ferm voler qu'el cor m'intra*, v. 31)» (e, in nota: «Simile ma diverso l'*impetrare* di Inf. XXXIII, 49 «Io non piangea, sì dentro impetra» cioè 'divenni pietra' che richiamano, *Dante's Lyric Poetry*, [by] Kenelm Foster and Patrick Boyde, 2 voll., Oxford, Clarendon Press, 1967, II. *Commentary*, pp. 275-76, ammettendo una inaccettabile contaminazione semantica con *impetrare*»; si vedano anche le pp. 188-89, che rilevano l'unicità semantica dell'*impetrare* del v. 4 della canzone: «il verbo, nella sua novità, ha una forza particolare anche per contrasto con incarnare su cui è modellato e che qui, ove si sostituisse a impetrare, non solo toglierebbe vigore all'espressione ma sarebbe incompatibile con questa donna che Dante dice essere fatta di pietra»; come noto, è problematica tesi della studiosa l'interpretazione di *petra* quale 'scultura'). Non sembra al momento postulabile alcuna connessione fra *imp(i)etrare* e l'ambito nozionale delle epigrafi lapidarie (su cui si vedano almeno i vari interventi raccolti in “*Visibile parlare*”. *Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento* Atti del Convegno Internazionale di Studi [Cassino-Montecassino, 26-28 ottobre 1992], a cura di Claudio Ciociola, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997).

²⁶ Si vedano da ultimo le considerazioni di Menichetti in DAVANZATI, *Canzoni e sonetti*, pp. VI-VII.

la precedenza cronologica vada assegnata alle tre occorrenze di Chiaro (coeve o quasi, oppure distanziate nel tempo?) o all'unica di Schiatta. Allo stato degli atti, mi pare che convenga privilegiare sul piano cronologico quella di Schiatta. Le ragioni sono anzitutto documentarie, in quanto Chiaro risulta essere un toscano tra i più longevi (partecipa ad una tenzone di argomento politico databile al 1267-1268 e, come s'è detto, lo si identifica in un personaggio deceduto prima dell'aprile 1304), mentre per Schiatta (che pure partecipa ad una tenzone politica databile al 1267) le testimonianze si arrestano a oltre vent'anni prima della presumibile morte di Chiaro: Casini, infatti, nelle annotazioni critiche all'edizione Comparetti - D'Ancona del Vaticano Latino 3793, specifica che «nel libro del Chiodo, tra i ghibellini banditi nel 1268 è registrato *Sciatto f. D. Albizzi Pallavillani de S. Petro in Gattolino (Del. degli erud., VIII 228)*: nel 1280 egli era in Firenze, e fu dei ghibellini che giurarono la pace del cardinale Latino (*Del. IX 92*)».²⁷

Non mancano peraltro ragioni di tipo letterario che inducono a propendere per la anteriorità di Schiatta. Il rimatore ci è noto dal solo canzoniere Vaticano che ne tramanda alcuni sonetti in tenzone con Monte; contro l'irruente poeta guelfo, Schiatta si cimenta due volte, una delle quali è riportabile – come s'è detto – al 1267, l'anno in cui si preannuncia la discesa di Corradino di Svevia e in cui si rianimano le speranze dei ghibellini determinando la reazione dei guelfi, fiduciosi nell'intervento di Carlo I d'Angiò. Si tratta di due sonetti congegnati secondo il dialogo fittizio interno tra i contendenti:²⁸ ad iniziare è Monte, con *Non isperate, ghebellini, soccorso*, cui Schiatta replica con *Non vale sapere a chui Fortuna à scorso* (V, n° 778-779). I restanti sonetti appartengono ad una tenzone non databile perché verte sulla natura d'Amore, ma la cui precedenza o seriorità rispetto ai sonetti politici del 1267 credo si debba valutare secondo una misura di anni, non di decenni. In questa tenzone Amore è caratterizzato in modo negativo da Monte e positivo da Schiatta, il quale inizia provocatoriamente, con una sorta di indiscrezio-

²⁷ TOMMASO CASINI, *Annotazioni critiche intorno alle rime del codice Vaticano 3793*, in *Le antiche rime volgari secondo la lezione del codice Vaticano 3793*, pubblicate per cura di Alessandro D'Ancona e Domenico Comparetti, 5 voll., Bologna, Romagnoli, 1875-88, V, 1888, pp. 307-493: 475.

²⁸ Su questa tipologia, rara nei duecentisti, si veda C. GIUNTA, *Versi a un destinataro. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, il Mulino, p. 154 e n.

ne (*D'uno convenente ti· voglio domandare*; V, n° 646).²⁹ La dura reazione di Monte innesta una serie di risposte per le rime (complicata da vari artifici), che si snoda per altri ventidue sonetti (V, n° 647-669). Al nono posto si colloca il sonetto *Di credere ed isperare è grande andazo*, in cui Schiatta ricorre al verbo *impetrare* (v. 12) nell'accezione che ci interessa e che nella fattispecie sarà quella di 'esprimersi con durezza, in modo perentorio' (vv. 7-14):³⁰

Quale per su'amore si· mostra pazo,
 in quello punto il senno non ispanna;
 però che l' altrui detto à 'm fronde d'olmo
 e 'l suo avanza e [*l dir*] d'[ogni] altro aretra,
 molto di folle amore mi· pare ch'è colmo.
 Dumque, amico, chi 'l suo dire vi· 'npetra,
 nonn- è di senno suo coraggio scolmo!
 Buon è l'audire e di novello e vetra'.

Schiatta risulterebbe così essere il primo poeta ad usare il verbo, e con riferimento metaforico alla scrittura. Del resto la tenzone fra Schiatta e Monte si colloca in un contesto di realismo municipale di cui il canzoniere V è latore prezioso, ospitando esso solo – come ben noto – la produzione di Rustico (pure taciuto da Dante) e una serie di testi, di ardua interpretazione, nei quali si ritrae una casistica “antropologica” estremamente varia

²⁹ Il contenuto della tenzone è così riassunto da Minetti, in MONTE ANDREA DA FIORENZA, *Le Rime*, a cura di F.F. Minetti, Firenze, Accademia della Crusca, 1979, p. 168: «La tenzone è promossa da Schiatta, cui lo zelo amicale, condiviso da Finfo e Polo [...], vieta di rimanere indifferente di fronte alle chiacchiere che rampollano, sempre meno benevoli, intorno agli eccessi dell'appassionatissimo ed [...] imprudente compagno. Monte comincia, naturalmente [...] col giustificarsi incolpando Amore [...] e, contraddetto dall'interlocutore, qui in veste di icastico casuista [...] l'altrui ignoranza [...] della gravità dei suoi mali [...]. Ma finisce col guittonianamente [...] stizzirsi della, da sezzo calamitosa [...], petulanza dell'amico [...]. Tale stizza è, di rimando, condivisa dallo stesso Schiatta, il quale però l'alterna a richieste di scusa [...]. Ciò non ostante Monte lo invita, neotestariamente [...] all'autoterapia [...]. Il virtuosismo dei due contendenti si esercita [...] soprattutto nella caparbia ripresa (magari equivoco-derivativa, od in allomorfo) di intere parole-rima, e di *iuncturae* anche interne».

³⁰ V, n° 654; *CLPIO*, p. 502. Minetti, in MONTE ANDREA, *Le Rime*, pp. 175-76, non fornisce la “traduzione”, ma nel *Glossario minimo*, pp. 285-89: 289, chiarisce «vetra'» come 'veterano'.

(testi “ermetici”, vengono definiti: ma l’aggettivo, con le sue connotazioni, poco si adatta alla componente realistica che spesso sostanzia tali versi). Cediamo ancora una volta la parola ad Avalle, che al termine del suo grande volume offre un *Quaderno di traduzioni* volto a sondare in parte quello che continua a formare il nucleo resistente, ostico, eppure storicamente tutt’altro che trascurabile, di una poesia duecentesca dal gusto enigmistico che è coeva alle formulazioni di Guinizzelli e alla loro ricezione toscobolognese. Prima di esporre i contenuti di questi componimenti, dei quali fornisce, spesso per la prima volta, la parafrasi e la decrittazione, Avalle scrive:

Sono tutti questi temi e motivi di un folclore in cui bene o male ci riconosciamo e la cui presenza nella zona più arcaica della nostra letteratura stupisce solo quanti della nostra prima stagione poetica ha privilegiato le correnti che troveranno la loro definitiva sanzione storica nel dolce stil novo e, soprattutto, in Petrarca. La condanna (e relativo oblio) del filone provinciale sta tutta nel *plebescere* dantesco; tale giudizio si può veramente definire come il discrimine critico di una frattura senza rimedi nella storia della nostra antica letteratura in lingua volgare. Se poi non pochi di questi elementi si ritroveranno nelle immagini grottesche e stravolte del malebolge dantesco, bisogna anche riconoscere che esse vi risultano inquadrate in (filtrate da) un ordine formale e concettuale che le depura di ogni scoria autenticamente popolare, per trasferirle nel nuovo ideale di una poesia, questa volta, autenticamente classica (“organicistica”, direbbe Schlosser). Tale è il senso dell’operazione compiuta da Dante, che sulla fine del secolo, con Cavalcanti, e contemporaneamente a Giotto e agli organisti dell’*ars nova*, riscopre sulle orme del maestro, Virgilio, il segreto (alla cui ricerca vedremo ancora più tardi affaticarsi un Dürer o, addirittura, un Goethe) della civiltà greco-latina.³¹

³¹ *CLPIO*, pp. 840-41; si può aggiungere, in merito a questa selezione, che *ivi*, p. 839, lo studioso specifica: «si è escluso di proposito il filone tragico, tanto per intenderci federiciano – per altro già convenientemente sondato dalla ricerca –, a tutto vantaggio di quello espressionistico, popolare, di gusto non scolastico, oppure, e *converso*, astrattamente iperscolastico»; e, poco oltre, «Se si è insistito sui due aspetti più specifici della poesia delle origini, quello astratto, dedaleo, ornamentale, oserei dire “irlandese” della resa formale [...] e l’altro, realistico ed estremamente corposo dell’aneddotica, anche di quella più spicciola e più “locale”, la ragione va cercata nel fatto che in assenza di tali parametri la lettura dei testi relativi rischierebbe di uscirne parzialmente impoverita».

Quasi superfluo ricordare che sono già stati individuati altri antefatti formali della “petrosità” dantesca; basterà richiamare – per quanto concerne il rimante *petra* e altri coefficienti di rilievo per la loro energia fono-semantica – il sonetto guittoniano *Di coralemente* (V, n° 452; si consideri che il sonetto è amoroso e che la palinodia di Guittone è databile a prima del 1265):³²

Di coralemente <amore> amare mai non dimagra
 la volglia mi', né di servire s'aretra,
 lei, ver' chui ladeza ongn'altra magra,
 per che ciaschuno ver' me sementa im petra:
 c'Amore di gioia mi· corona e sagra,
 ond'ò di bene più c'altro-omo, più che metra;
 dumq'è ragione di servire lei m'adagra,
 poi sono d'Amore a maggiore dono ch'a metra.
 Ché manto n'ò, pur chi-vuole n'agia invilia,
 e me· ne· sia ciaschuno noioso incontra
 c'al mio volere nom faccia e festa e vilia,
 merzé di llei che <n>on<m>i so<no>nemic'ontra,
 ver' chui bastarda fue Sarna <im> Sobilia,
 per chui tutto me' bene d'essa m'acontra.

Al sonetto, già indicato da Contini come «uno dei precedenti italiani delle rime petrose»,³³ si usa accostare la canzone «quivica» di Panuccio *Poi che mia voglia varcha* (L, n° 100), dove, tra l'altro, il verbo *impetra*, sia pure latinismo ('desidera') e non denominale da *petra*, ricorre in un contesto entro il quale si stabilisce un nesso fra la donna e una pietra preziosa (vv. 25-36):³⁴

³² *Ivi*, p. 476. Il testo è commentato in GUITTONE D'AREZZO, *Canzoniere. I sonetti d'amore del codice Laurenziano*, a cura di Lino Leonardi, Torino, Einaudi, 1994, pp. 234-35, dove ci si attiene alla testimonianza di L e pertanto si legge il v. 3 come «lei, ver' cui de bellezza ogn'altr'è magra»; sulla mediazione ovidiana intervenuta nel recupero dantesco di elementi del sonetto guittoniano, cfr. FENZI, *Le rime per la donna Pietra*, pp. 243-45; sul testo si veda anche LUCIANO ROSSI, *Guittone, i trovatori e i trovieri*, in AA.VV., *Guittone d'Arezzo nel settimo centenario della morte*, pp. 11-31: 27-31.

³³ *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, 2 voll, Milano - Napoli, Ricciardi, 1960, I, p. 248.

³⁴ Testo da PANUCCIO DEL BAGNO, *Le Rime*, a cura di Franca Brambilla Ageno, Firenze, Accademia della Crusca, 1977, p. 98, che reca la seguente parafrasi: «Per sag-

Considerando, sovra
 di tutte l'autre è donne,
 come [n]pur òr v'è pietra
 che non già mai si sovra
 d'ovra di pregio donne
 quale maggie homo 'npetra
 ché, come in fonte surge
 aigua, sì 'n lei si surge
 virtù che-llei poi regna.

gezza [...] è superiore a tutte le altre donne, così come in oro puro è (legata) una pietra (preziosa), che non manca mai [...] di esercitare un'azione piena di virtù, la maggie che si possa desiderare [...] ché, come da una fonte sgorga l'acqua, così in lei nasce la virtù che poi in lei persiste [...]. Dunque, se ella regna su di me, mi pare d'essere al sommo della gioia, per la qual cosa nessuno è pari a me». Per la topicità della comparazione, cfr. l'avvio del sonetto di Giacomo da Lentini, «Madonna ha 'n sé vertute con valore / più che nul'altra gemma preziosa», che i commenti (Contini, Rossi, Antonelli) richiamano per i vv. 11-12 di *Al cor gentil rimpaira sempre amore*, «Foco d'amore in gentil cor s'aprende / come vertute in pietra preziosa / che da la stella valor no i discende / anti che 'l sol la faccia gentil cosa» (i quali versi enunciano un principio scientifico di ascendenza aristotelica, su cui BATTISTINI, *Lo stile della Medusa*, p. 106, scrive: «Dante lo sottintende nella canzone [*Io son venuto al punto de la rota*] inserendo anche il terzo elemento della donna-Medusa che, al pari delle stelle e delle pietre, emana il suo influsso conturbante fino a formare con loro un sistema solidale imprescindibile nel quale la preziosità della gemma non designa soltanto la durezza ma anche la bellezza seducente. Lo conferma la presenza di una qualche varietà di pietra in ciascuna delle quattro rime petrose: la calce in *Rime*, CI, 18, il cristallo in CII, 26, il diaspro in CIII, 5, dopo che già in “Io son venuto al punto” tra la generica “pietra” e lo specifico “marmo” vengono chiamati in causa anche lo “smalto” (v. 59) e il “vetro” (v. 60), due minerali che rinviano, e certo non casualmente, a contesti infernali»). Per l'accostamento con una voce di lapidario si veda MAFFIA SCARIATI, *Dante al “punto della rota”*, p. 167, che per le “petrose” rileva: «Non segnalata dai commenti la presenza di *Ancor che 'l aigua per lo foco lassì / la sua grande freddura* di Guido delle Colonne, evocata da Dante, tanto nel motivo dell'opposizione *foco vs freddura* della prima stanza, quanto nella comparazione di chi *no ha sentore d'amoroso calore* a un'immagine di *neve* (vv. 20-22) e dell'amata a una 'pietra' la cui forza d'attrazione supera quella di ogni altra calamita (vv. 81-84)»; sul paragone dell'amata con la superiore potenza della calamita rispetto alle virtù delle altre pietre, si veda da ultimo il commento al testo del poeta siciliano in *Guido delle Colonne*, a cura di Corrado Calenda, in *I poeti della scuola siciliana*, II. *Poeti della corte di Federico II*, ed. critica con commento dir. da Costanzo Di Girolamo, pp. 53-108: 108; per Guittone si vedano anche le considerazioni di FRANCESCO BRUNI, *Agonismo guittoneiano. Risemantizzazione, polisemia e colori dell'ambiguità in una sequenza di sonetti*, in AA.VV., *Guittone d'Arezzo nel settimo centenario della morte*, pp. 89-123: 91-92.

Donque, s'ella mi regna,
 esser sovra in gioi parmi,
 per che nullo è par' mi.

È noto come la generazione anteriore a Dante abbia ricavato nel toscano letterario una ricca serie di famiglie rimiche e di rimanti che appare specificamente marcata in senso aspro ed enigmistico, secondo un processo che trova le sue basi nel *trobar clus*³⁵ (ma è lecito supporre che, limitatamente alla componente enigmistica, si possa indagare con qualche esito sul versante mediolatino,³⁶ magari rivolgendosi in primo luogo al crocevia bolognese, unico per vitalità in quell'epoca). Il tutto avviene nel segno di un generalizzato sforzo espressivo che da un lato risente delle potenzialità insite nel discorso etico e dottrinale affidato alla canzone (con quella sovrabbondanza di argomentazione e conseguente oscurità che Guittone rileva nel noto finale della canzone *Altra fiata agio già, donne, parlato*, giustificando il proprio *serrare motti*),³⁷ dall'altro risente di un agonismo verbale estremo, connesso alla pratica della tenzone, la quale induce i duellanti a confrontarsi secondo una logica cavalleresca da essi evocata nei termini metaforici della «giostra».³⁸

³⁵ Si rimanda a GIOVANNA SANTINI, *Tradurre la rima. Sulle origini del lessico rimico nella lirica italiana del Duecento*, Roma, Bagatto, 2007.

³⁶ Indicazioni di base intanto in *CLPIO*, p. LXXII, e in A. MENICETTI, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993, pp. 585-90.

³⁷ Cfr. *CLPIO*, p. 382 (V, n° 165): «Det'agio manto e non-troppo, se bono: / non grande materia chape im picio· loco. / Di grande cosa dire poco / non dicie ·se al mesteri, o dicie' schuro. / Dicie alchuno che duro / e aspro è mio trovato a· savore; / e pote bene essere vero. Onde è chagione? / Che m'abonda raggione, / ond' e' gran chanzone faccio e serro motti, / e nulla fiata tuti / locare loco li· posso; ond'e' ranchuro, / ché bene molto fac*i>e* talora motto uno» (vv. 159-70); sul passo, si vedano, tra gli altri, A. MENICETTI, *Metrica e stile in Guittone*, in AA.VV., *Guittone d'Arezzo nel settimo centenario della morte*, pp. 205-17: 206-207; e GIUNTA, *La poesia italiana nell'età di Dante*, pp. 323-24.

³⁸ Si vedano al riguardo Panuccio del Bagno, son. «Rappresentando a chanoscensa vostra / meo dolorozo mal, grave, diverso, / son mosso facendo voi alcun verso, / respansion volendo vi dia giostra» (PANUCCIO, *Le Rime*, p. 105; F. Brambilla Ageno chiosa il v. 4 con «poiché voglio che voi giostrate (con me) rispondendomi»); Monte Andrea, son. in tenzone con Schiatta, «Assai mi pesa, ch'io così m'infango, / con voi stare a tenzon; [...] // [...] // A voi lasciar mi piace questa giostra: / vincitor siate, d'ogni mala parte!» (vv. 1-2 e 11-12; in MONTE ANDREA, *Le Rime*, p. 185). Si veda inoltre una lettera in versi che Guittone indirizza al conte di Romena, «E se <ver'> de mino-

L'organica ripresa dantesca di questi elementi si dispiegherà in un complesso di sperimentazioni che investirà anche il settore strofico, sino all'emulazione della sestina e al suo superamento tramite *Amor, tu vedi ben che questa donna* che l'autore stesso, in un luogo del *De vulgari eloquentia*, vanta come un «novum aliquid intentatum artis». L'autocompiacimento spinge Dante ad una similitudine epicizzante, «ut nascentis militie dies, qui cum nulla prerogativa suam indignatur preterire dietam»³⁹, che recupera la dimensione cavalleresca entro la quale agivano alcuni tra i suoi immediati predecessori e che ricomparirà nelle parole pronunciate nell'XI canto del *Purgatorio* da Oderisi da Gubbio in merito al continuo superamento tra artisti (il «tener lo campo» del v. 95, detto di Cimabue, prima del riferimento ai due Guidi e a Dante stesso).⁴⁰

Guido Capovilla

Dipartimento di Italianistica
Università degli Studi di Padova

re o ver' de pare / me confortaste, scuseriavi alquanto; / ma di tal omo e tanto / com'è
'l bon Guidaloste, / non voi' romper le coster / a le gran iostre - e valorose suoe, / ché
tanto, com' el dice, hane già rotti / E s'a lancia pro foe, è a la lingua via più«e», / che sol
valer se dice in giostrar motti» (canz. *Conte da Romena, non poco*, vv. 24-34, in GUITTONE
D'AREZZO, *Lettere*, a cura di Claude Margueron, Bologna, Commissione per i testi di lin-
gua, 1990, p. 34, così parafrasato dall'editore, p. 132: «Se [almeno] mi esortaste [a
combattere] contro uno inferiore o pari a me, vi scuserei alquanto; ma [trattandosi] di
tale e tanto uomo quale è il coraggioso Guidaloste, non voglio romper[mi] le costole
nelle sue grandi e valorose giostre, poiché a quanto dice, tanti ne ha già sconfitti. E se
fu prode con la lancia, fu tale anche più con la lingua, che, così si dice, vale solo per
giostrare in parole» [p. 133: «giostrar motti: Guittone dà al verbo un valore ed un
costrutto originale»]; sugli aspetti generali sollevati da questi versi di Guittone si vedano
le considerazioni di GIUNTA, *Versi a un destinatario*, pp. 340-45, e ID., *Codici. Saggi
sulla poesia del Medioevo*, Bologna, il Mulino, 2005, pp. 274-78).

³⁹ Cfr. il commento di Pier Vincenzo Mengaldo a D. ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, in *Opere minori*, 2 voll., 3 tt., Milano-Napoli, Ricciardi, 1979-88, II. *De vulgari eloquentia, Monarchia, Epistole, Egloge, Questio de aqua et terra*, a cura di P.V. Mengaldo, Bruno Nardi, Arsenio Frugoni, Giorgio Brugnoli, Enzo Cecchini e Francesco Mazzoni, 1979, pp. 1-237: 234: «la menzione implica, accanto a quella dei limiti, anche il senso del valore perdurante di quell'esercizio di tecnica trascendentale, nell'eco precisa dell'annuncio di novità che chiudeva la sestina doppia stessa: "sì ch'io ardisco a far... / la novità che per tua forma luce, / che non fu mai pensata in alcun tempo". "Nei primi del secolo dunque... sonnechiava ancora in Dante l'ammirazione per l'antico tecnico ch'era stato in lui" (Contini). Lo sottolinea il paragone con l'investitura cavalleresca».

⁴⁰ Si vedano al riguardo le considerazioni di GUGLIELMO GORNI, *Guittone e Dante*

 ABSTRACT

Former Elements of Dante's “Stoniness” (“petrosità”)

The paper deals with some details about residual proofs of 13th-century Italian poetry, that precede remarkable sound, semantic and metaphorical aspects of Dante's “rime petrose”, whose overall importance for the testing of realistic style appears with evidence in the sequence of canzoni established by Domenico De Robertis. The research specifies some particulars about the use of the verb *impietrare* (Dante, *Così nel mio parlar vogl'esser aspro* 3), that recurs in poets preceding Dante, as Schiatta di Messer Albizzo Pallavillani and Chiaro Davanzati. *Impietrare* means ‘to make concrete’, near the meaning of ‘to harden’, not of ‘to beg’ or ‘to achieve’, always related to poetic writing; moreover, the paper highlights the use of the word *petra* in rhyme used by poets as Guittone d'Arezzo and Panuccio del Bagno. The research is based on the unpublished data-base *CLPIO (Concordanza della lingua poetica italiana delle Origini)* performed by d'Arco Silvio Avalle at the “Accademia della Crusca” in Florence.

(1995), in *Dante prima della “Commedia”*, Fiesole, Cadmo, 2001, pp. 15-42: 37: «qualche indugio impone *tener lo campo*, riferito a Cimabue. “Credidit ut Comabos picturae castra tenere” è anche nel tardo epitaffio trascritto dal Vasari nella “vita” dell'artista; ma soprattutto la frase si legge in una tenzone di Chiaro con Monte *Con adimanda* (V 866 13-14) “Per forza frange, sì che Carlo, po', / del campo poco tener per suo po”. [...] Mi chiedo se la metafora bellica non vada riportata a una scala più modesta e conveniente: piuttosto che quello aperto della battaglia, il *campo* da tenere sarà quello cintato del torneo e della giostra medievale, da cui esce vincitore per l'appunto il *campione* (ancora il Poliziano, in *Stanze* II XLVI 8, “ch'io porterò di voi nel campo insegna”). Si ricordino almeno i “campioni nudi e unti” di *Inf.* XVI 22, o i “due campioni” della fede cristiana (*Par.* XII 44); e forse anche il verso “e vinse in campo la sua civil briga” (*Par.* XII 108), se la “biga” del v. 106 allude a una gara».

IL DOPPIO CONGEDO DI TRE DONNE INTORNO AL COR MI SON VENUTE

1. Non è consueto, per autori e campi di studio intensamente frequentati, che appaiano contributi innovativi di cui occorre far conto – foss'anche per discutere o eventualmente contestare certe conclusioni – come di riferimenti di lì in poi irrinunciabili. Mi pare questo il caso dei recenti volumi collettivi sulle canzoni dantesche *Tre donne intorno al cor mi son venute* e *Doglia mi reca ne lo core ardire* pubblicati dal Grupo Tenzone, ossia da un manipolo di dantisti spagnoli e italiani di più e meno lunga attività riunitisi a dibattito per iniziativa del Dipartimento di Filologia Italiana dell'Università Complutense di Madrid e della parallela Asociación Complutense de Dantología.¹ Entrambi i libri risultano programmaticamente ispirati all'effettivo confronto fra studiosi. Nel primo, che qui interessa direttamente, l'apertura di «uno spazio di dibattito che si nutre della diversità di prospettive» è esplicitamente rivendicata come una ricchezza del volume dal cura-

¹ GRUPO TENZONE, *Tre donne intorno al cor mi son venute*, Juan Varela-Portas de Orduña (ed.), Madrid, Departamento de Filología Italiana [de la] U[niversidad] C[omplutense de] M[adrid] - Asociación Complutense de Dantología, 2007; ID., *Doglia mi reca ne lo core ardire*, Umberto Carpi (ed.), *ivi*, 2008. Autori e titoli dei saggi del vol. su *Tre donne*, cui si farà riferimento in questo contributo, sono i seguenti: U. CARPI, *Il secondo congedo di "Tre donne"*, pp. 15-26; MICHELANGELO PICONE, *Esilio e "peregrinatio": dalla "Vita Nova" alla canzone montanina*, pp. 27-50; NATASCIA TONELLI, *"Tre donne", il "Convivio" e la serie delle canzoni*, pp. 51-71; ROSARIO SCRIMIEMI, *Lirica, allegoria e storia nella canzone "Tre donne intorno al cor mi son venute"*, pp. 73-89; ENRICO FENZI, *"Tre donne" 73-107: la colpa, il pentimento, il perdono*, pp. 91-124; RAFFAELE PINTO, *Isomorfismi sessuali ed emergenza dell'io*, pp. 125-56; CARLOS LÓPEZ CORTEZO, *Analisi di "Tre donne intorno al cor mi son venute"*, pp. 157-82.

tore Juan Varela-Portas de Orduña, insieme con le «divergenze» e con le «forti discrepanze» fra i singoli contributi (p. 12). Si capisce allora che uno dei temi più controversi sia quello della decrittazione del duplice congedo di *Tre donne* e se esso sia stato scritto in due tempi oppure tutto in un'unica circostanza. Difatti sulla linea di una stesura unitaria dei due congedi si schiera Fenzi, trattando i temi della colpa, del perdono e del pentimento di cui ai vv. 73-107 (p. 95); viceversa Natascia Tonelli, affrontando il cruciale rapporto fra *Tre donne* e il progetto del *Convivio*, afferma di ritenere che il primo congedo sia stato la conclusione «in un primo tempo di tutta la canzone» (p. 70 n. 8). Su questo punto, nel medesimo spirito di dialogo costruttivo, mi sento sollecitato anch'io a segnalare qualche argomento in più di discussione e qualche spunto di riflessione.

Ma conviene andare con ordine e dire anzitutto della questione cronologica relativa alla composizione che già Umberto Cosmo, contro la vecchia datazione del testo al 1302, propose ragionevolmente di assegnare a dopo la battaglia della Lastra, del luglio 1304, quando Dante prese le distanze dalla «compagnia malvagia e scempia» dei fuorusciti ghibellini e Bianchi.² L'ipotesi, ripresa e corroborata recentemente da Carpi nel suo ponderoso libro sulla nobiltà di Dante,³ è da lui ulteriormente approfondita nell'ambito del volume di cui si discorre. La cronologia viene persuasivamente fissata sulla base delle «più lune» (letteralmente 'vari mesi') trascorse dall'evento bellico, che portano, con le parole di Carpi stesso, a «fine del 1304 dunque, ovvero prime settimane del 1305» (p. 17).⁴

Notevole è anche la proposta di identificazione delle tre donne con le tre Ore della tradizione classica, cioè Astrea (la drittura), Eunomia (il buon governo) e Irene (la pace), avanzata da Carlos López Cortezo (pp. 158-61), da affiancare alla probabile suggestione poetica delle «tres tozas» di un serventese di Giraut de Bornelh segnalata a suo tempo da Cesare De Lollis.⁵

² UMBERTO COSMO, "S'io ebbi colpa" (canzone "Tre donne" v. 88), in "La cultura", n. s., XII (1933), pp. 652-57.

³ U. CARPI, *La nobiltà di Dante*, 2 tt., Firenze, Polistampa, 2004, II, pp. 506-12.

⁴ Non perciò, si badi, «tra il 1305 e il 1306» (p. 75) secondo che curiosamente si legge – stavolta non per dissenso, visto che ci si appoggia al concomitante parere di Carpi, ma evidentemente per banale svista sfuggita anche al curatore – in altro saggio del volume, dedicato da Rosario Scrimieri alla presenza dell'allegoria e della storia nel discorso lirico della canzone.

⁵ Cfr. CESARE DE LOLLIS, "Quel di Lemosi", in *Scrittori di Francia*, a cura di Gianfranco Contini e Vittorio Santoli, Milano - Napoli, Ricciardi, 1971, pp. 54-55.

2. Riprendiamo ora il problema del doppio congedo. Anzitutto bisognerà confutare senza mezzi termini l'ipotesi che si tratti in realtà di un triplo congedo, avanzata alcuni anni fa da Guglielmo Gorni e fatta propria ora con convinzione da Enrico Fenzi (pp. 94-95). Gorni infatti ha proposto che gli ultimi due versi del secondo congedo siano da considerarsi come staccati da quelli che li precedono e che vengano a costituire un vero e proprio terzo congedo della canzone:⁶

Ne risultano, per *Tre donne*, tre congedi, che è formula ben dantesca: uno di dieci, uno di cinque e uno di due versi, tutti morfologicamente irreprensibili, a disegnare una figura di triangolo capovolto rastremato verso il basso.

L'apodittico pronunciamento di Gorni prendeva spunto dal fatto che il secondo congedo non riproduce lo schema di una parte della stanza e che fra le rime di Guittone d'Arezzo si hanno varie canzoni con tre congedi. Ma tali premesse non bastano a suffragare la congettura. Invece le motivazioni per cui Domenico De Robertis non l'ha accolta nella sua edizione bastano, anche secondo me, a respingerla: a partire dall'insufficiente paragone con Guittone, il quale nei suoi plurimi congedi «non arriva mai a tale irrespirabile concisione, e ad ogni modo stacca sempre nettamente, retoricamente, il nuovo elemento».⁷ In altre parole, un congedo di canzone di soli due versi sarebbe tutt'altro che formalmente irreprensibile in una canzone dantesca così come lo sarebbe in una di Guittone, che nei suoi congedi non scende sotto la misura dei tre versi e che marca l'inizio di ogni congedo di preferenza col vocativo rivolto al componimento oppure al suo dedicatario. Si aggiunga il fatto, decisivo, che nemmeno la tradizione manoscritta offre appigli alla tesi che vorrebbe vedere nei vv. 106-107 un terzo congedo. Lo stesso De Robertis ha convincentemente formalizzato il doppio commiato dantesco come un primo congedo su schema della sirma (CDcEeFEfGG) e un secondo «corrispondente agli ultimi 5 vv. (FefGG)

⁶ GUGLIELMO GORNI, *Guittone e Dante*, in *Dante prima della "Commedia"*, Firenze, Cadmo, 2001, pp. 18-19; cfr. ID., *Filologia e nazionalismo. Tre donne e tre dantisti*, *ivi*, pp. 223-24.

⁷ DANTE ALIGHIERI, *Rime*, ed. commentata a cura di Domenico De Robertis, con cd-rom, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2005, p. 167.

del primo, più un'ulteriore "combinatio" HH endecasillabica, sentenziosa». ⁸ Letti con questa precisa guida metrico-retorica i due congedi palesemente si negano ad ogni ulteriore immotivata suddivisione (vv. 91-107):

Canzone, a' panni tuoi non ponga uom mano
per veder quel che bella donna chiude:
bastin le parti nude;
el dolce pome a tutta gente niega,
per cui ciascun man piega.
Ma s'egli avien che tu mai alcun trovi
amico di virtù, ed e' ti priega,
fatti di color' novi;
poi gli ti mostra, e 'l fior ch'è bel di fuori
fa' disiar negli amorosi cori.

Canzone, uccella con le bianche penne,
canzone, caccia con li neri veltri,
che fuggir mi convenne,
ma far mi poterian di pace dono.
Però no'l fan che non san quel ch'io sono:
camera di perdon savio uom non serra,
ché perdonare è bel vincer di guerra.

Si noterà, oltre tutto, la coordinazione anaforica tra i due congedi sul vocativo «canzone», che non coinvolgerebbe il presunto terzo congedo (aperto dalla parola «camera»); e concordo ancora una volta con De Robertis quando aggiunge: «A me pare che il terzultimo verso non sia conclusivo, ma d'avvio alla sentenza finale». ⁹ In effetti il distico finale a rima baciata di sapore gnomico sembra la logica conclusione del ragionamento svolto da Dante nel secondo congedo, come a dire che i concittadini che gli negano la pace non dovrebbero farlo poiché una persona saggia non tiene chiusa la strada (con diversa metafora, la camera) del perdono, tanto più che perdonare è un bel modo di vincere liberalmente una contesa. Lo stringente legame logico e sintattico esistente fra gli ultimi due versi e il terzultimo è un ulteriore argomento che induce a non staccarli come se costituissero un terzo congedo.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

Siamo entrati così in questioni di dettaglio e allora occorre dire di una proposta esplicativa alternativa a quella di De Robertis, relativa ai vv. 99-100, comunicata oralmente in un seminario pubblico da Claudio Giunta e fatta propria dalla Tonelli in margine al suo contributo entro il libro del Grupo Tenzone (pp. 59 e 70 n. 8), secondo la quale «el fior» non sarebbe complemento oggetto, ma soggetto di «fa disiar», come se Dante avesse inteso dire che il fiore con la propria bellezza induce al desiderio i cuori degl'innamorati. Per quanto ingegnosa, si tratta di una lettura non plausibile, non foss'altro perché l'intero periodo del primo congedo costituisce un'esortazione alla canzone stessa e perciò al v. 100 non si può leggere altrimenti che «fa'» imperativo, riferito appunto alla canzone, la quale deve far desiderare ai cuori appassionati il bel fiore. E qui soccorre un'altra proposta ermeneutica, a mio avviso estremamente convincente, che emerge con cautela da un passo del saggio di Fenzi nel medesimo libro del Grupo Tenzone (pp. 108-109), secondo la quale il fiore allude alla città di Firenze, che Dante raccomanda alla canzone di indurre ad amare. Meglio però riportare per intero la puntuale parafrasi del primo congedo data da Fenzi:

Canzone, non ci sia nessuno che metta mano alle tue vesti per sollevarle e vedere ciò che nascondi: quello che è chiaro ed esposto alla comprensione di tutti sia sufficiente, mentre tu devi, per contro, negare l'accesso a quel significato nascosto sul quale ognuno vorrebbe allungare le mani. Ma se per caso tu trovassi qualche virtuoso del quale ti puoi fidare, ed egli te ne pregasse, assumi il tuo vero colore, cioè il tuo vero, inatteso significato politico, e rivelati interamente a lui per quello che sei: così facendo, cerca di instillare in chi ha cuore per accoglierlo in sé l'amore per Firenze (*'l fior*) che anche da fuori e da lontano conserva intatta la sua bellezza.

L'allusione a Firenze mediante l'etimologica immagine del fiore era del resto, come Fenzi stesso documenta, già in Guittone e in Chiaro Davanzati e sarebbe tornata nella tenzone fra Cino da Pistoia e Cecco d'Ascoli. Nello stesso volume del Grupo Tenzone, il compianto Michelangelo Picone, trattando della peregrinazione che congiunge la *Vita nova* alle rime successive, a proposito di questo luogo di *Tre donne* aggiunge il rinvio alla canzone *S'eo son distretto inamoratamente* di Brunetto Latini, dove «lo bianco fioreauliso» ha identico valore allusivo (pp. 36-37). Nel contesto della canzone dantesca, allegorico e politico al tempo stesso, tale accezione risulta estremamente pertinente, in ogni caso assai più di quanto lo sarebbe uno sfocato accenno erotico.

Non sembra sostenibile, al contrario, l'interpretazione originariamente introdotta da André Pézard cui Fenzi si dimostra affezionato (pp. 112-13) di «uccella» del v. 101 come sostantivo, quanto meno per l'evidente parallelismo che lega questa voce al verbo «caccia» del verso successivo, sicché «uccella con le bianche penne» andrà inteso letteralmente come 'vai a caccia con le tue ali bianche', secondo un'accezione normale nella lingua antica. Né sembra necessario ritenere, come fa López Cortezo (vv. 174-75), che il parallelismo tra i due versi risulti imperfetto per il diverso impiego della preposizione «con», modale e strumentale al citato v. 101 mentre al v. 102 introdurrebbe il complemento di compagnia («caccia con li neri veltri»): in effetti anche i veltri saranno piuttosto strumento che compagni di caccia.

Aggiungo anche che sembra difficile da credere, come sostiene e argomenta originalmente Raffaele Pinto sempre all'interno del volume del Grupo Tenzone, che i versi del secondo congedo vadano riferiti al *Fiore*, ovvero «che il perdono richiesto nei versi finali di *Tre donne* abbia come oggetto primo il blasfemo e pornografico poemetto con cui il poeta aveva irriso il guelfismo bigotto, poemetto che va quindi restituito al pensiero politico di Dante, giacché esso è il primo clamoroso documento del suo anticlericalismo» (p. 146). Anche a prescindere dal problema attributivo del *Fiore*, che non direi risolto, è maggiormente plausibile che la colpa di Dante consistesse nell'alleanza politica da lui stretta con i fuorusciti.

3. In linea di massima, sulla valutazione del secondo congedo suonano ancora bene le sagge parole di Barbi: «che esso possa essere scritto posteriormente alla canzone per qualche speciale invio che Dante volesse fare di quella sua poesia nessuno può escludere».¹⁰ Occorre però affrontare la difficoltà additata da Carpi a chi volesse considerare, appunto, il secondo congedo aggiunto in un tempo successivo, ovvero che in tal caso «sarebbe giocoforza ipotizzare anche la concomitante inserzione» dei vv. 88-90 dove Dante fa menzione della propria colpa (p. 15). Secondo la sua opinione, insomma, l'invocazione del perdono nel secondo congedo sarebbe inscindibile dall'accenno ad una colpa pregressa dei vv. 88-90 e dunque: o tale congedo è stato scritto contestualmente oppure, se Dante lo ha accluso al primo in un secondo tempo, si dovrebbe supporre di necessità che in quel-

¹⁰ MICHELE BARBI, *Per l'interpretazione della canzone "Tre donne"*, in *Problemi di critica dantesca*, 2 voll., Firenze Sansoni, 1975 (I ed. 1934-41), II. *Seconda serie* (1920-1937), p. 275.

l'occasione egli abbia anche ritoccato il finale dell'ultima stanza. Rileggiamo però l'intera sirma della quinta ed ultima stanza (vv. 81-90):

E se non che degli occhi miei bel segno
 per lontananza m'è tolto dal viso,
 che m'have in foco miso,
 lieve mi conteria ciò che m'è grave;
 ma questo foco m'have
 sì consumato già l'ossa e la polpa,
 che Morte al petto m'ha messo la chiave.
 Onde, s'io ebbi colpa,
 più lune ha volte il sol poi che fu spenta,
 se colpa muore perché l'uom si penta.

La lontananza da Firenze costituisce un peso tale che rende più dura la condizione dell'esiliato e genera un ardore che lo consuma fino al punto di condurlo vicino alla morte. La transizione marcata da «onde» al v. 88 non ha, a mio avviso, una consequenzialità così tenue come è parsa ad alcuni, perché collega congruentemente il discorso successivo al tema dell'*amor de lohn* per Firenze. Riguardo alla quale si aggiunge che se il poeta ha avuto una colpa (aver fatto parte con i fuorusciti compresi i ghibellini), sono trascorsi vari mesi da quando si è estinta (v. 89), se è vero che le colpe si annullano quando ci si pente (v. 90). Segue il primo congedo, con l'esortazione a non aprire il proprio significato in presenza di chiunque, ma solo di persona amica, e ad accendere il desiderio di Firenze nei cuori di chi ama quella città. A rigore, l'ammissione della propria colpa non implica quella richiesta di perdono che seguirà nel secondo congedo, né risulta stonata o tanto meno fuori luogo entro la redazione provvista del solo primo congedo. E a fuggire l'eventuale tentazione di intendere i «color' novi» del v. 98 dello stesso primo congedo in chiave di coloritura politica giova citare la significativa chiosa dell'anonimo commentatore quattrocentesco del Magliabechiano VII. 1152: «E però fatti di color nuovi, ciò è che quando a tale amico di virtù che ti priega li parrà d'averti intesa in alcuna tua parte ed egli proceda più oltre, falliti d'altro colore nuovo che quello che di sopra gli hai mostrato; e se questo anche intenderà, e tu gli mostra altri e altri varii colori e sensi alegorici, morali e anagogici».¹¹ Dunque i colori allu-

¹¹ LEONELLA COGLIEVINA, *Un commento quattrocentesco inedito alla canzone "Tre donne intorno al cor mi son venute"*, in "Interpres", IV (1981-82), pp. 152-256: 244-45.

deranno alla stratificazione di significati e di *colores retorici* che dà spessore alla canzone, senza contraddizione con l'ammissione di colpevolezza di cui si discute.

Inoltre, in assenza del secondo congedo e quindi della tematica del perdono, non sembra tuttavia che stridrebbe la rivendicazione della condanna all'esilio come di un onore e del rovinare insieme con i giusti come di cosa lodevole, cui danno voce i vv. 73-80. Ma rileggiamo anche la fronte della quinta stanza:

Ed io ch'ascolto nel parlar divino
 consolarsi e dolersi
 così alti dispersi
 l'essilio che m'è dato onor mi tegno:
 che se giudizio o forza di destino
 vuol pur che 'l mondo versi
 li bianchi fiori in persi,
 cader co' buoni è pur di lode degno.

Dante si riferisce qui alle tre donne di giustizia e ad Amore, anch'essi messi al bando dal consorzio civile; ascoltati i quali dice di reputare un onore essere al pari di loro mandato in esilio, giacché, se la sorte ha voluto che il governo dei Bianchi fosse rovesciato dai Neri, va considerato un pregio appunto essere caduto insieme con la parte buona.

Non vedo incongruenze fra questi versi e quelli della sirma letti poc'anzi, che immediatamente li seguono, mentre ve la scorge Picone «per il fatto che l'orgogliosa accettazione dell'esilio cede il posto all'umile richiesta fatta ai fiorentini *intrinseci* di poter essere riammesso in seno alla propria città» (p. 40). In verità, tale richiesta non si trova nella sirma, dove si ha semplicemente l'ammissione della colpa consumatasi da «più lune» e da riferirsi con tutta probabilità, si è visto, agli eventi che si conclusero con la battaglia della Lastra. Il passaggio da toni e contenuti tanto sdegnosi verso i nemici di un tempo alla richiesta di perdono rivolta a quegli stessi nemici si verifica solo oltre la soglia del secondo congedo. Già questo rende legittima quanto meno l'ipotesi – avanzata per primo da Carducci e fatta propria poi da Nardi, Contini, Pernicone, Foster e Boyde – che Dante abbia aggiunto il secondo congedo dopo aver temporaneamente considerato concluso il testo con il primo congedo. Del resto se egli ha fatto ricorso soltanto in questa canzone ad un doppio congedo un motivo ci sarà stato. Ma al di là delle impressioni, c'è un dato concreto che richiede una spiegazione e cioè il fatto che larga parte della tradizione manoscritta reca soltan-

to il primo congedo, essendo tuttavia attestato autorevolmente il secondo in vari codici.¹² Perché questo è, appunto, ciò che nell'ipotesi di una sincronia dei due congedi non si riesce facilmente a razionalizzare.

Su tale punto il libro del Grupo Tenzone fa registrare il sospetto di Pinto che la diseguale presenza possa «dipendere dalle inclinazioni politiche del copista» (p. 149 n. 4) e una nuova ipotesi di Fenzi, il quale suppone che il fatto sia dovuto «alla circostanza che quei versi, in qualche caso puntualmente difficili ma assolutamente chiari per quanto riguarda il messaggio a loro affidato, fossero sin dall'inizio presenti solo nelle poche o nell'unica copia destinata agli amici più fidati» (p. 117). Ora, che il singolo copista possa aver espunto il secondo congedo, palesemente conciliante verso i Neri, in base alle proprie inclinazioni politiche o a quelle dei suoi committenti è possibile, ma spiegare così l'assenza del secondo congedo non sembra l'ipotesi più economica dal momento che implicherebbe una troppo estesa poligenesi nei codici di tale comportamento. Che Dante, poi, abbia preparato due versioni del testo, una comprensiva dei due congedi da distribuire solo in una cerchia fidata ed una che si concludeva col primo congedo, sarebbe analogamente plausibile, se non fosse che il secondo congedo non ha affatto il carattere di un testo privato o scritto per pochi intimi: anzi il messaggio che esso veicola voleva raggiungere evidentemente coloro che avrebbero potuto fare «di pace dono», cioè chi governava in Firenze, né avrebbe senso il monito della sentenza finale sulla saggezza di chi sa perdonare se tenuto segreto invece che essere indirizzato concretamente a convincere chi poteva revocare il bando dell'esilio. Sono tutte ragioni che mi pare debbano indurre a spiegare altrimenti il diffondersi di una redazione con un solo congedo e di una con due: dell'esistenza di questa duplice versione, infatti, non vedo altra spiegazione possibile se non che il secondo congedo sia stato composto e aggiunto da Dante in un secondo momento, quando già la canzone aveva circolato per qualche tempo provvista solamente del primo. Il testo di *Tre donne* del resto risulta compiuto anche senza il secondo congedo, prova ne sia il fatto che così fu letto dalla maggior parte dei lettori antichi e anche che l'anonimo quattrocentesco nel proprio commento ne dette una ben regolata analisi morale e retorica proprio sulla base della redazione priva del secondo congedo.

¹² Cfr. D. ALIGHIERI, *Rime*, a cura di D. De Robertis, 3 voll., 5tt., Firenze, Le Lettere, 2002 (Ed. Naz., II), III. *Testi*, p. 194.

Inoltre mi pare sia da rilevare con più decisione di quanto sia stato fatto finora che il secondo congedo introduce uno scarto rispetto al contenuto dei versi precedenti. L'ultima stanza, che trae le conclusioni della rappresentazione allegorica delle quattro precedenti, esprime una dignitosa rassegnazione all'esilio e alla vittoria dei Neri insieme con la nostalgia di Firenze, la prefigurazione della morte e la confessione di un errore politico recente. Il primo congedo chiude esortando convenzionalmente il testo a non aprire i propri contenuti più profondi che con gli amici nei cui cuori possa infondere il desiderio di rivedere la città natia. Fino qui, insomma, Dante rivendicava con orgoglio la condotta politica che gli era costata il bando e si dichiarava pentito di una scelta sbagliata come quella di aver fatto parte dell'alleanza tra Bianchi e Ghibellini che aveva mosso guerra a Firenze; infine chiudeva rivolgendosi a quei fuorusciti che erano amici della virtù e che dunque potevano condividere con lui la presa di distanza dalla linea prevalente, tanto è vero che il desiderio della patria poteva riscontrarsi solo in chi ne era privo perché costretto a starne lontano: «'l fior ch'è bel di fuori / fa' disiar negli amorosi cori» (e ricordo la valorizzazione di quel «di fuori» nella parafrasi di Fenzi sopra riportata, come «da fuori e da lontano»). Ora, il secondo congedo, con quella inattesa conciliazione fra «bianche penne» e «neri veltri», porta improvvisamente il discorso su un piano diverso, che è manifestamente quello di una richiesta di perdono e di revoca del bando, rivolta, evidentemente, alla parte Nera che governava a Firenze. Non si tratta, beninteso, di una insanabile incongruenza, che non c'è perché Dante terrà analogo atteggiamento anche all'altezza del 1315, dichiarando nell'epistola all'ignoto amico fiorentino di essere disposto a ricevere il perdono dalla sua città, ma non al prezzo di un atto di sottomissione com'era il versamento di un'oblazione in denaro. Tuttavia, il salto di cui dicevo è innegabile.

4. Cade in taglio qui il rilievo del parallelo tra i due congedi di *Tre donne* e i due cominciamenti del sonetto *Era venuta ne la mente mia* allegati nella *Vita nova*, sottolineato da Pinto già in un suo precedente libro¹³ e da lui ripreso qui nell'ambito dell'esame della canzone in rapporto al *Fiove*. Il raffronto è giusto di per sé, ma Pinto parla anche di «una funzione strut-

¹³ R. PINTO, *Dante e le origini della cultura letteraria moderna*, Paris, Champion, 1994, pp. 95-96.

turale analoga» (p. 127), il che mi pare richieda un supplemento di riflessione. Le due quartine concepite come esordio del sonetto sono palesemente varianti alternative l'una dell'altra e vengono presentate da Dante come tali: è lecito supporre qualcosa di simile anche nel caso dei due congedi di *Tre donne*? Non pare ci si possa spingere fino a tanto. Del resto la differenza di posizione del cominciamento rispetto al congedo nei rispettivi componimenti rappresenta una differenza costitutiva, dal momento che un attacco si poteva soltanto sostituire mentre a un congedo se ne poteva anche accludere uno ulteriore. La tradizione, comunque, non attesta mai la sostituzione di un congedo all'altro, ma l'opposizione tra una versione col solo primo congedo e una in cui sono presenti entrambi.

A questo punto è opportuno segnalare un riscontro che può apparire marginale, ma credo debba figurare nell'incartamento relativo al doppio congedo di *Tre donne*. Mi riferisco alla mossa, non comune, di riaprire il testo di una canzone per aggiungere dei versi in coda, per cui Contini ha ricordato l'abitudine del trovatore Peire Cardenal di fare appunto addizioni successive in coda alle proprie canzoni.¹⁴ Si avverta che ciò era accaduto anche a un poeta come Mino Mocati da Siena, che Dante conosceva sicuramente perché lo cita nel *De vulgari eloquentia* (I XIII), e per giunta gli accadde in una sua canzone, *Non pensai che distretto*, che Dante quasi certamente ebbe presente, non tanto perché è l'unica rimastaci di lui, quanto per il fatto che è tradita nel Vaticano latino 3793, affine al codice di rime varie che Dante ebbe per le mani.¹⁵ Già chiusa la sua canzone in quattro stanze, Mino la riapriva per difendersi dalle accuse dei propri detrattori aggiungendo una quinta stanza (vv. 57-70):¹⁶

¹⁴ Cfr. D. ALIGHIERI, *Rime*, a cura di G. Contini, Torino, Einaudi, 1970 (I ed. 1939), p. 173.

¹⁵ Cfr. ROBERTO ANTONELLI, *Struttura materiale e disegno storiografico del Canzoniere Vaticano*, in *I Canzonieri della lirica italiana delle origini*, a cura di Lino Leonardi, 4 voll., Tavarnuzze - Impruneta, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2000-2001, IV. *Studi critici*, 2001, pp. 3-23: 19. Per l'eventualità che Dante conoscesse anche una raccolta affine al Palatino 418 (ora B. R. 317) della Nazionale di Firenze cfr. G. CONTINI, *Questioni attributive nell'ambito della lirica federiciana*, in *Frammenti di filologia romanza. Scritti di ecdotica e linguistica (1932-1989)*, a cura di Giancarlo Breschi, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2007, pp. 205-34; e CLAUDIO GIUNTA, *La poesia italiana nell'età di Dante. La linea Bonagiunta-Guinizzelli*, Bologna, il Mulino, 1989, pp. 36-39.

¹⁶ *I poeti della scuola siciliana*, ed. promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 3 voll., Milano, Mondadori, 2008, III. *Poeti siculo-toscani*, ed. critica con commento diretta da Rosario Coluccia, p. 202.

Perch'acertata sia
 la miscredente gente,
 che dicono in parvente
 ch'io vado vaneando,
 venuta m'è disia
 (avegna che neiente
 credesse veramente
 andarmi piùe intenzando)
 di quinta stanza fare:
 perché vedere dare
 voglio de' ma' dicenti
 ca non dican neienti mai fallenza.
 Dicano, ed inoiare
 truovin di lor credenza.

La dichiarazione esplicita dell'aggiunta era qui necessaria trattandosi dell'addizione di una stanza, mentre nel caso di un congedo non ce n'era bisogno visto che nel repertorio metrico-retorico della canzone antica era prevista l'eventualità di un doppio congedo.

5. Se si ritiene persuasiva l'ipotesi che il secondo congedo di *Tre donne* sia stato scritto in un secondo momento, il vero problema da risolvere diventa il movente di una tale aggiunta da parte di Dante. Nel caso di Mino Mocati, lo rivendicava egli stesso nel desiderio di ribattere alle maldicenze; ma per *Tre donne* che cosa potrebbe aver provocato l'addizione? La Tonelli, all'interno del volume del Grupo Tenzone, ha ripreso e argomentato la tesi che *Tre donne*, stipata nelle quindici canzoni distese, dovesse essere commentata nel quattordicesimo trattato del *Convivio* (pp. 51-69). Mi sono chiesto se si può supporre che il sopraggiungere del progetto del commento filosofico possa aver indotto questa aggiunta successiva, ma non vedo appigli positivi per pensarlo. Viceversa – trattandosi, ricordo, dell'unica volta in cui Dante ha dotato di due congedi una sua canzone – come escludere che solo in un secondo momento per ingraziarsi i Neri al governo in Firenze fosse stato spinto a correggere o mitigare con l'aggiunta del secondo congedo l'orgoglioso significato dei cento versi che lo precedono?

Credo valga la pena, in proposito, di aprire una breve parentesi moderna e tracciare un parallelo con quanto accaduto per *Preludio e fughe* di Umberto Saba. Nella *plaquette* originariamente pubblicata a Firenze per le Edizioni di Solaria nel 1928 la *suite* si concludeva con un *Congedo*, che quando Saba nel 1945 ripubblicò *Preludio e fughe* all'interno dell'edi-

zione einaudiana del *Canzoniere* divenne un *Primo congedo* e a cui si aggiunse un *Secondo congedo*. In questo caso abbiamo una spiegazione d'autore di tale dinamica redazionale grazie all'autocommento di *Storia e cronistoria del Canzoniere*, dove l'autore scriveva:¹⁷

Nel *Canzoniere* Einaudi le *Fughe* sono seguite da due congedi; mentre, in antecedenti edizioni, il "Congedo" era uno solo:

O mio cuore dal nascere in due scisso,
quante pene durai per uno farne!
Quante rose a nascondere un abisso!

Dobbiamo dire che il secondo:

Dalla marea che un popolo ha sommerso,
e me con esso, ancora
levo la testa? Ancora
ascolto? Ancora non è tutto perso?

era l'originale. Non potendo – nel 1929 – pubblicarlo, il poeta lo sostituì con l'altro che dà, in luogo del clima esterno, il clima interno delle *Fughe*. Malgrado l'ultimo verso – che sa un poco di letteratura – Saba conservò poi anche il primo.

Come si vede, il poeta rivelava qui un episodio di autocensura che provocò la divulgazione di *Preludio e fughe* con un congedo piuttosto che con l'altro, il quale venne accluso a guerra finita, quando le preoccupazioni relative al velato antifascismo del congedo originario non avevano più ragion d'essere.

Si tratta, mi rendo conto, di un parallelo lontano nel tempo, ma Contini ci ha insegnato che il cortocircuito fra Dante e Proust può essere illuminante.¹⁸ Se si ammette che la testimonianza dei manoscritti debba indurre all'ipotesi di una aggiunta successiva del secondo congedo di *Tre donne* da parte di Dante, anche il raffronto con Saba potrebbe rivelarsi

¹⁷ UMBERTO SABA, *Tutte le prose*, a cura di Arrigo Stara, introduzione di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 2001 (I ed. 1988), pp. 257-58.

¹⁸ Cfr. G. CONTINI, *Dante come personaggio-poeta della "Commedia"*, in *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 33-62.

istruttivo perché le motivazioni storiche e psicologiche del doppio congedo, pur nella loro diversità, potrebbero celare qualche affinità, ovvero l'esigenza di adattare il finale del testo ad un clima politico mutato.

6. Cerco di tirare le somme del mio discorso con una ricostruzione per forza di cose congetturale. L'ipotesi più verosimile mi pare che Dante abbia divulgato la canzone a cavallo tra il 1304 e il 1305 provvista, come di norma, di un solo congedo. In questa redazione il testo rivendicava sdegnosamente la sua coerenza politica all'epoca del bando e la sconfitta da lui subita insieme con gli altri giusti (vv. 73-80), ma faceva ammenda della successiva partecipazione all'alleanza che avrebbe condotto alla giornata della Lastra, quando i cruenti combattimenti si erano spinti fin sotto le porte di Firenze (vv. 88-90). In un secondo momento egli dovette pensare di riaprire quel discorso poetico per accludervi una esplicita richiesta di revoca del bando stesso, senza peraltro sentire il bisogno di ritoccare quei punti che rispecchiavano la sua valutazione in merito a eventi comunque pregressi, né si può dire che egli abbia corretto altri luoghi perché non sembra di riscontrare altre varianti che abbiano le caratteristiche della riscrittura d'autore. Il periodo dell'aggiunta non è precisabile, ma dovrebbe coincidere con quello in cui egli si fece avanti in prima persona a chiedere la revoca del bando e scrisse la perduta epistola latina *Popule mee quid feci tibi* (di cui ci ha serbato notizia la biografia di Leonardo Bruni), magari in previsione o nella speranza di quella amnistia per gli esiliati auspicata nel *De bono pacis* di Remigio dei Girolami, che proponeva in cambio il condono delle espropriazioni messe in atto dai Neri.¹⁹ Chissà anzi che un'allusione alle teorie esposte in quel trattato e alle discussioni che con esso e con i suoi sermoni sulla pace Remigio aveva innescato non debba scorgersi in «ma far mi poterian di pace dono» al v. 104? Forse, si aggiunga, si può pensare che Dante si sia indotto a quel passo dopo che l'assedio di Pistoia alla metà del 1305 rese chiaro che la sorte della parte Bianca era ormai segnata e forse quando, poco dopo, Corso Donati cercò di stringere accordi con i fuorusciti Bianchi. Si tratta però, né potrebbe essere altrimenti in assenza di documenti positivi, di mere supposizioni. Di certo non si può pen-

¹⁹ Sull'importanza di questo trattato è tornato FRANCESCO BRUNI, *La città divisa. Le parti e il bene comune da Dante a Guicciardini*, Bologna, il Mulino, 2003, pp. 58-60.

sare che la coda costituita dal secondo congedo sia nata a grande distanza di tempo dalla stesura della canzone cui fu annessa.

Stefano Carrai
Dipartimento di Filologia e Critica della Letteratura
Università degli Studi di Siena

ABSTRACT

The Double Congedo of "Tre donne intorno al cor mi son venute"

The paper focuses on the double congedo of Dante's canzone *Tre donne intorno al cor mi son venute*. As far as the chronology is concerned, the author does not agree with the opinion that the two congedi were written in the same period. He maintains that the first congedo was written as the only conclusion of the poem and that the second was added at a later date, probably for political reasons. The evidence in support of this thesis increases when we consider another 13th-century canzone by the Siense poet Mino Mocati, mentioned in *De vulgari eloquentia*, which was first considered to be concluded in four stanzas and then reopened to add a further one. Another parallel, from a much later period but nevertheless equally stimulating, can be drawn from the double congedo of *Preludio e fughe* by Umberto Saba. The poet closed his composition with a "congedo" which he subsequently changed fearing fascist censorship. After the war he restored the previous congedo, including it in the text along with the other.

AMOR, DA CHE CONVIEN PUR CH'IO MI DOGLIA.
ALCUNE PRECISAZIONI

Le “precisazioni” esposte in questo contributo intendono proseguire le conclusioni da me avanzate durante il terzo incontro annuale del Grupo Tenzone, svoltosi sui Pirenei, interamente dedicato allo studio e al dibattito sulla Montanina.¹ In quell’occasione, oltre a presentare alcuni importanti passi del *De spiritu et anima* e del *De Trinitate* di Sant’Agostino come fonte tanto degli hapax dell’*Epistola a Moroello* («meditationes adsiduas») quanto dell’espressioni che li seguono («quibus tan celestia quan terrestria intuebar»), proposi un significato allegorico della donna basato sulla considerazione che proprio nel capitolo 50 del *De spiritu et anima* – nel quale figurano gli hapax danteschi – ma anche nel proemio al libro IV del *De Trinitate* di Agostino – del quale il primo non è se non una riproduzione quasi letterale – si parla di una scienza, superiore alla filosofia, il cui fine è arrivare alla conoscenza di Dio mediante un processo doloroso di “autocognizione”. Il passo in questione merita di essere riprodotto.²

¹ Cfr. GRUPO TENZONE, *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*, Emilio Pasquini (ed.), Madrid, Departamento de Filología Italiana [de la U[niversidad] C[omplutense de] M[adrid] - Asociación Complutense de Dantología, 2009. Per una bibliografia più completa e aggiornata sulla *montanina* rinvio sempre a questo volume.

² Edd. di riferimento: *De spiritu et anima*, in *Escritos atribuidos*, introducciones, versión, notas e índices de Teodoro Calvo Madrid, con la colaboración de Niceto Blázquez y Marcos Martínez Manzanedo, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2002 (*Obras completas de San Agustín*, XLI), pp. 84-239 (cfr. PL XL 779-832); *La Trinidad*, in *Escritos apologeticos* (2º), primera versión española, introducción y notas del Padre Luis Arias, *ivi*, 1985 (*Obras completas*, V).

Meditatio siquidem parit scientiam, scientia compunctionem, compunctio devotionem, devotio perficit orationem. Meditatio est frequens cogitatio, curiosa et sagax oscura investigare, et occulta ad notitiam trahere. Scientia est quando homo ad cognitionem sui *assidua meditatione* illuminatur. Compunctio est quando ex consideratione malorum quorum cor interno dolore tangitur. Devotio est pius et humilis affectus in Deum: humilis ex conscientia infirmitatis propriae, pius ex consideratione divinae clementiae. Oratio est mentis devotio, id est, conversio in Deum per pium et humilem affectum. Affectus est spontanea quaedam ac dulcis ipsius animi ad Deum inclinatio. Nil enim ita Deum inclinat ad pietatem et misericordiam, quemadmodum purus mentis affectus.

Scientiam caelestium et terrestrium rerum laudare atque amare solent homine; sed multo meliores sunt, qui huic scientiae praeponunt noscere semetipsos. Laudabilior siquidem est, cui nota est misera sua, quam quia non respecta, vias siderum et naturas rerum scrutur. Qui vero iam in Deum evigilavit Spiritus sancti calore excitatus, atque in eius amorem coram se viluit, ed eumque entrare volens nec valens, eoque sibi lucente attendit in se, et invenit se, suamque aegritudinem illius munditiae contemperari non possit cognoscit; dulce habet flere, eumque precari, ut sui misereatur, totamque eius miseriam exuat. Hunc itaque egentem et dolentem scientia non inflat, quia caritas aedificat. *Praeposuit enim scientiam scientiae*, id est scire se ipsum et infirmitatem suam, magis quam scire vires herbarum et naturas animalium: et hanc apponendo scientiam, apposuit et dolorem, dolorem scilicet peregrinationis suae ex desiderio patriae suae, et visionis Dei, quem cernere finis: cui est gloria in saecula saeculorum. Amen. Dolet qui tenetur exsilio, quia differtur a regno. Dolet dum recordatur quae et quanta mala fecit, et quam intolerabiles poenas pro illis passurus sit.

Mediante un difficile e doloroso processo di autoconoscenza l'uomo può riuscire a scorgere, in se stesso, un'ombra della scienza divina; anche se per lui incomprendibile, essa lo 'infiamma un fuoco che lo spinge a cercare sempre il suo volto' (*De Trinit.* XV VIII 13):

In hac igitur difficultate et angustiis libet exclamare ad Deum vivum: «Mirificata est scientia tua ex me; invaluit, et non potero ad illam» [*Ps.* CXXXVIII 6]. Ex me quippe intellego quam sit mirabilis et incomprendibilis scientia tua, qua me fecistis; quando nec me ipsum comprehendere valeo quem feristi: et tamen in meditatione mea exardescit ignis [cfr. *Ps.* XXXVIII 4], ut quaeram facies tuam sempre [cfr. *Ps.* CIV 4].

Come già sottolineato durante il convegno in questione, credo che questi passi mostrino la vera portata del 'violento amore' (cfr. *Epistola a Moroello*: «Amor terribilis et imperiosus me tenuit») che distoglie Dante dalle sue 'assidue meditazioni' filosofiche e dal loro oggetto non divino, ma palesemente scientifico (cfr. «*praeposuit enim scientiam scientiae*»): la donna della canzone rappresenterebbe questa nuova 'scienza'. Non si dimentichi, al riguardo, che il poeta aveva già immaginato la filosofia come una donna nell'abbandonato *Convivio*, ed è quindi ragionevole supporre che adesso faccia lo stesso con la nuova 'scienza': l'atteggiamento crudele della donna verso di lui significherebbe, come nel *Convivio*, le difficoltà del poeta di fronte alla nuova e dolorosa "disciplina", come cercherò di mostrare, riconsiderando, forse con più attenzione di allora, alcuni passi della canzone, specialmente quello che considero una delle sue chiavi fondamentali, il v. 37 («Ben conosco che va la neve al sole»).

È comprovato che non tutti intendiamo certi passi allo stesso modo, e non mi sto riferendo soltanto a quelli più importanti e più complessi da un punto di vista semantico, ma anche a quelli più e meno facili da capire, ma sintatticamente non tanto chiari. Un esempio di questo tipo lo troviamo nei primi sei versi della canzone:³

Amor, da che convien pur ch'io mi doglia
 perché la gente m'oda,
 e mostri me d'ogni vertute spento,
 dammi savere a pianger come voglia,
 si che 'l duol che si snoda
 portin le mie parole com'io ·l sento.

Contini⁴ e De Robertis (*ad loc.*) sostengono, infatti, che «perché la gente m'oda, / e mostri me d'ogni vertute spento» sono coordinati con «doglia»; e non con «dammi savere a pianger come voglia». Le due letture comportano differenze di significato non banali. Nella prima, Dante intenderebbe: 'dato che mi devo dolere e mostrarmi senza nessuna forza

³ Testo di riferimento: DANTE ALIGHIERI, *Rime*, ed. commentata a cura di Domenico De Robertis, con cd-rom, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2005 [DE ROBERTIS].

⁴ D. ALIGHIERI, *Rime*, a cura di Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1987 (I ed. 1939).

per farmi udire dalla gente, concedimi l'abilità di piangere quanto la volontà o il desiderio di farlo, in modo che le mie parole esprimano il mio dolore come io lo sento'. In altre parole, il poeta, dovrebbe dolersi e mostrarsi senza forze affinché la gente lo ascolti. Nella seconda lettura, invece, sosterebbe: 'dato che per forza mi devo dolere, concedimi l'abilità di piangere quanto la volontà di farlo, in modo tale che le mie parole esprimano il dolore com'io lo sento, affinché la gente possa udirmi ed io mostrarmi a loro vuoto di forze'. Nel primo caso il suo dolersi avrebbe un valore strumentale: se ne servirebbe per farsi ascoltare dalla gente; mentre nel secondo caso, quel che chiede ad Amore è che lo insegni ad esprimere il suo dolore perché la gente possa ascoltarlo, cioè, capirlo: qui lo strumento non è il sentimento, ma il modo di esprimerlo poeticamente affinché la gente possa capirlo, come è palese dai vv. 11-15:

E se mi dai parlar quanto tormento,
fa', signor mio, che 'nnanzi al mio morire
questa rea per me no-l possa udire.
che se 'ntendesse ciò che dentro ascolto,
pietà faria men bello il suo bel volto.

Sono dell'opinione, quindi, che la prima lettura è sbagliata.

Del passo, però, vorrei mettere in risalto il v. 15: «pietà faria men bello il suo bel volto», nel quale il poeta afferma che la bellezza della donna consiste appunto nella sua mancanza di pietà, vale a dire nella sua crudeltà: a meno crudeltà meno bellezza. Questo tratto distintivo della donna mi sembra molto importante, perché potrebbe conciliarsi con quelli della 'scienza' di cui parla il *De spiritu et anima* ed Agostino, la cui "bellezza" consisterebbe anche nella sua mancanza di pietà, in quanto che costringe gli uomini alla conoscenza della propria miseria in confronto con Dio.

Nelle due stanze successive si descrive con minuzia un processo cognitivo legato indissolubilmente ad uno amoroso: la conoscenza, infatti, implica l'amore, cioè il desiderio di conoscere la verità. A me, in questa sede, interessa soprattutto sottolineare gli aspetti gnoseologici, dato che gli studiosi si sono soffermati di più in quelli amorosi, anche se a me sembra indubbio il carattere cognitivo di queste stanze, come tenterò di mostrare (vv. 16-25):

I' non posso fuggir ch'ella non vegna
 nell'immagine mia
 se non come 'l pensier che la vi mena.
 L'anima folle, ch'al suo mal s'ingegna,
 com'ella è bella e ria
 così dipinge e forma la sua pena:
 poi la riguarda, e quand'ella è ben piena
 del gran disio che degli occhi le tira,
 incontro a sé s'adira,
 c'ha fatto il foco ond'ella trista incende.

Il poeta non può evitare che lei giunga alla sua immaginazione se non nel modo in cui la mena il pensiero (forse meglio che «nella misura in cui non posso evitare il pensiero di lei, che se la porta con sé», De Robertis; o che «perché non può impedirsi di pensarla», Fenzi).⁵ In altre parole, non può evitare d'immaginare la donna se non nel modo in cui la pensa o la giudica; vale a dire, come dice nei vv. 20-21: «com'ella è bella e ria / così dipinge e forma la sua pena»⁶ nell'immaginazione. Il processo, anche se in questo caso disforico, è simile a quello di *Amor, che movi tua virtù da cielo* (vv. 31-34):

Quanto è ne l'esser suo bella, e gentile
 ne gli atti ed amorosa,
 tanto lo imaginar, che non si posa,
 l'adorna ne la mente ov'io la porto.

Una volta dipinta e formata l'immagine, la riguarda, come farebbe un pittore, e la desidera fortemente, allo stesso tempo che s'adira contro di sé a causa del fuoco incontrollabile che lui stesso ha acceso nel suo interno, come in *Amor, che movi tua virtù da cielo* (vv. 24-27):

una giovane entrata, che m'ha preso,
 e hagli un foco acceso,
 come acqua per chiarezza fiamma accende.

⁵ DE ROBERTIS, *ad loc.*; ENRICO FENZI, *Ancora sulla "Epistola" a Moroello e sulla "montanina" di Dante ("Rime", 15)*, in "Tenzione", IV (2003), pp. 43-84: 64.

⁶ La descrizione della rappresentazione immaginaria come pittura o ritratto dell'oggetto immaginato è ricorrente anche in filosofia, e non solo in poesia.

L'angoscia interiore si manifesta esteriormente attraverso la bocca e gli occhi, vale a dire, in sospiri e lacrime (vv. 28-30):

L'angoscia che non cape dentro spira
fuor della bocca sì ch'ella s'intende,
e anche agli occhi lor merito rende.

Fin qui tutto sembrerebbe chiaro, se il processo immaginario descritto non ponesse un problema d'indole filosofica. Dante, infatti, dice di aver 'dipinto', nella sua immaginazione, l'immagine della donna similmente a come lei è veramente, o a come la ha giudicata, cioè, «bella e ria», quando secondo Aristotele, immaginare «è opinare che qualcosa è bianca insieme o unitamente alla sensazione del bianco, ma non, di certo, opinare che qualcosa è *buona* insieme o unitamente alla sensazione del bianco» (*De anima* III 3, 428a-428b). Si può, dunque, immaginare il volto di qualcuno, ma non la sua crudeltà, perché le qualità morali non sono visibili, e l'immaginazione può rappresentare soltanto quel che le viene trasmesso dai sensi, cioè, le sensazioni: colore, sapore, ecc. Dante, quindi, poteva, caso mai, immaginare o "dipingere" il bel volto della donna, la sua bellezza, ma non la sua crudeltà («ria»), specialmente se si considera che la sua bellezza consisteva appunto nella sua 'empietà', una qualità non sensibile. Il problema gli veniva risolto in *Amor, che movi tua virtù da cielo* (vv. 31-34: «Quanto è ne l'esser suo bella, e gentile / ne gli atti ed amorosa, / tanto lo imaginar, che non si posa, / l'adorna ne la mente ov'io la porto»), perché là 'bellezza' e 'gentilezza' sono fuse; o in altre parole, la bellezza della donna è già espressione della sua gentilezza: la gentilezza è di norma 'bella'. Ma non accade lo stesso nella *montanina*, dove, contro la norma, ad essere 'bella' è invece la crudeltà. Questa difficoltà lo costrinse, in primo luogo, a cercare una qualità sensibile che fosse equiparabile e potesse rappresentare la crudeltà, e la trovò nella 'freddezza'; in secondo luogo, a cercare qualcosa che fosse 'fredda' e, allo stesso tempo, 'bella'; anzi, che la sua bellezza dipendesse dalla sua freddezza, come nella donna la sua bellezza dalla sua crudeltà, e la trovò nella 'neve': bella perché è bianca, e bianca perché è fredda, fino al punto che se le si leva la freddezza, le si toglie anche la bianchezza, cioè, la sua bellezza. È così, infatti, che poi immaginerà la donna, come neve (cfr. v. 37: «Ben conosco che va la neve al sole»), come si vedrà. Forse è pertinente al riguardo ricordare che non è la prima volta che paragona la donna amata con la neve e la sua crudeltà verso l'amante con il freddo; basta

tener presente, per la neve, *Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra* (Rime 7 [CI], 7-12):

Similmente questa nova donna
si sta gelata *come neve* all'ombra,
che non la move se non come pietra
il dolce tempo che riscalda i colli
e che li fa tornar di *bianco* in verde
perchélli cuopre di fioretti e d'erba.

Per "freddo-crudeltà", *Amor, tu vedi ben che questa donna* (Rime 8 [CII], 6-8 e 36-38):

d'ogne *crudeltà* si fece donna;
sí che non par ch'ell' abbia cuor di donna
ma di qual fiera l'ha d'amor più *freddo*.

In lei s'accoglie d'ogni *beltà* luce:
così *di tutta crudeltate il freddo*
li corre al cuore ove non va tua luce.

Per il cuore di ghiaccio della donna, *Ai faus ris, pour quoi traï aves* (Rime 18 [App. V], 27):

Ben avrà questa donna *cor di ghiaccio*.

Queste considerazioni ci aiuteranno a capire la problematica terza stanza, dove il processo cognitivo-amoroso dovrebbe culminare (vv. 31-45):

La nemica figura che rimane
vittoriosa e fera
e signoreggia la vertù che vole,
vaga di sé medesima andar mi fane
colà dov'ella è vera
come simil a simil correr sòle.
Ben conosco che va la neve al sole;
ma più non posso: fo come colui
che nel podere altrui
va co' suo' piedi al loco ov'egli è morto.
Quando son presso, parmi udir parole
dicer: «Vie via vedrai morir costui».

Allor mi volgo per vedere a cui
mi raccomandi, e 'ntanto sono scorto
dagli occhi che m'uccidono a gran torto.

La «nemica figura», invaghita di sé (come la Rachele di *Purg.* XXVII 103-108),⁷ domina il poeta fino al punto di costringerlo ad andare nel luogo dove «ella è vera», cioè, non immaginaria e perciò falsa.⁸ Dante giustifica questa tensione verso l'oggetto di cui è immagine servendosi di un proverbio («come simil a simil correr sóle») d'origine letteraria (cfr. *Odissea* XVII 218: «sempre il dio mena il simile verso il suo simile»), che riprende probabilmente dall'*Etica* di Aristotele, dove si tratta dell'amicizia e dell'amabile, come si evidenzia anche dall'aggettivo «nemica» applicato alla «figura»: 'nemica' riguardo a Dante, ma 'amica' riguardo all'oggetto di cui è figura (VIII 2, 1155a):⁹

Intorno all'amicizia si discute non poco. Alcuni infatti pongono che essa è una sorta di somiglianza e che coloro che sono simili sono amici. Donde il proverbio: «il simile va verso il suo simile» e «la cornacchia va verso la cornacchia», e detti di questo genere.

Alla lettura, ormai unanime, che intende il v. 37 («Ben conosco che va la neve al sole») come «mi rendo conto... che sono lo stesso che neve esposta al sole; sento sciogliermi (ossia annullarmi) tutto» (De Robertis); o «So bene che (sto per dissolvermi davanti alla “nimica figura” come la neve si scioglie sotto i raggi del sole)» (Pasquini),¹⁰ ostacola il fatto che

⁷ Si osservi che mentre nella canzone è l'immagine a voler contemplare l'oggetto reale di cui è immagine, nel passo del *Purgatorio*, invece, è Rachele a desiderare vedere la sua 'immagine' specchiata: «Per piacermi a lo specchio, qui m'adorno; / ma mia suora Rachel mai non si smaga / dal suo miraglio, e siede tutto giorno. / Ell'è d'i suoi belli occhi veder vaga / com'io de l'adornarmi con le mani; / lei lo vedere, e me l'ovrare appaga».

⁸ «Diciamo falso l'albero che vediamo dipinto e il viso che viene restituito dallo specchio e falso l'oscillare delle torri agli occhi dei naviganti e falso lo spezzarsi del remo nell'acqua non per altra ragione che sono simili al vero» (SANT'AGOSTINO, *I soliloqui*, II VI 10; la versione italiana dell'opera, da cui qui si cita, è disponibile on line all'indirizzo <<http://www.augustinus.it/italiano/soliloqui/index.htm>>).

⁹ ARISTOTELE, *Etica nicomachea*, introduzione, traduzione e commento di Marcello Zanatta, 2 voll., Milano, Rizzoli, 2001 (I ed. 1986).

¹⁰ DE ROBERTIS, *ad loc.*; E. PASQUINI, *Un crocevia dell'esilio: la canzone “montanina” e l'epistola a Moroello*, in AA.VV., *Studi dedicati a Gennaro Barbarisi*, a cura di Claudia Berra e Michele Mari, Milano, Cuem, 2007, pp. 13-29: 18.

Dante si stia paragonando alla neve, un elemento freddo (cfr. *Rime* 9 [C], 20-21: «e cade in bianca falda / di *fredda neve*»), quando ha appena detto che ha l'anima 'infiammata' d'amore (cfr. v. 25). Il freddo, e ancor di più il ghiaccio, è immagine che nella lirica cortese esprime «il gelo, la freddezza dell'amata che non corrisponde all'amore del poeta», o il «cuore insensibile della donna»,¹¹ come risulta palese oltre che dai testi danteschi già citati, anche dall'atteggiamento tutt'altro che amoroso o pietoso della donna verso il poeta: qui, quindi, abbiamo una *donna-neve*, come nelle Petrose una *donna-pietra* (cfr. *S. Teol.* I-II, q. 28, a. 5: «il congelamento, o durezza del cuore, è una disposizione contraria all'amore»).¹² Penso, quindi, che la neve non rimandi al poeta, ma alla 'nemica figura', tale e quale il poeta l'ha 'dipinta' nella sua immaginazione: 'bianca e fredda' («bella e ria»); come già detto, neve e donna hanno in comune la loro 'bellezza', consistente proprio nella loro 'freddezza', fino al punto che se viene tolta a loro la 'freddezza' perdono anche la loro bellezza (v. 15: «pietà faria men bello il suo bel volto»): la neve, infatti, se 'riscaldata' perde il suo colore bianco, vale a dire, la sua bellezza.

Non credo, per di più, che si possa ovviare il parallelismo tra «La nemica figura [...] *andar mi fane / colà dov'ella è vera*» e «Ben conosco che *va* la neve al sole», dove il movimento della *nemica figura*, che implica anche Dante, si corrisponde con quello della *neve*; e *colà dov'ella è vera* con *al sole*, vale a dire, 'là dove è illuminata dalla luce solare'. Consideriamo, infatti, *vere* le cose che 'vediamo' sensibilmente, e non immaginariamente;¹³ e le cose sensibili si manifestano ai nostri occhi alla luce del sole.¹⁴

le facultà interiori sono, per così dire, gli occhi propri della mente e i principi assolutamente certi delle discipline sono in analogia con oggetti come la terra e *tutte le cose terrestri che, per apparire alla vista, devono essere illuminate dal sole*. E Dio è quello che illumina.

¹¹ Voci *ghiaccio* e *freddo*, a firma rispettivamente di BRUNO BASILE e LUCIA ONDER, in *ED*, III, 1971, pp. 140 e 52-53.

¹² S. TOMMASO D'AQUINO, *La Somma Teologica*, traduzione a cura delle Edizioni Studio Domenicano, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 1997.

¹³ Cfr. *Vn* 13 [XXIII], 6: «Non solamente piangea ne la imaginazione, ma piangea con li occhi, bagnandoli di *vere* lagrime» (ed. di riferimento: D. ALIGHIERI, *Vita Nova*, a cura di Guglielmo Gorni, Torino, Einaudi, 1996); *ePurg.* XV 116: «Quando l'anima mia tornò di fori / a le cose che son fuor di lei *vere*, / io riconobbi i miei non falsi errori».

¹⁴ SANT'AGOSTINO, *I soliloqui*, I VI 12.

La neve, dunque, 'va al sole' per manifestare la sua bianchezza (bellezza), allo stesso modo che la «nemica figura», volendo mostrarsi sensibilmente, costringe Dante ad andare dove lei è 'reale', cioè dove lui possa vederla con i suoi occhi: al sole. Ecco come Agostino, in contesto teologico e a proposito dell'immagine trinitaria nell'uomo, spiega questa tensione:¹⁵

Noi esistiamo infatti, abbiamo coscienza di esistere e amiamo il nostro esistere e l'averne coscienza. E per quanto riguarda queste tre dimensioni che ho detto, non ci rende incerti l'aspetto illusorio di una copia dal vero. Non ce la rappresentiamo infatti col senso corporeo allo stesso modo degli oggetti corporei esterni, come percepiamo i colori con la vista, i suoni con l'udito, gli odori con l'olfatto, i sapori col gusto, i corpi duri e morbidi col tatto o come riproduciamo in una rappresentazione o conserviamo nella memoria le immagini molto simili e non più corporee di questi sensibili o come siamo stimolati mediante tali immagini all'apparizione dei sensibili stessi.

Il poeta mette in risalto anche l'importanza del luogo di questa manifestazione sensibile: «vaga di sé medesima andar mi fane / colà dov'ella è vera [...] fo come colui / che nel podere altrui / va co' su' piedi *al loco* ov'egli è morto. / Quando son *presso...*». Quale sia questo luogo Dante non lo preciserà se non nel v. 61: «Così m'ha' concio, Amore, *in mezzo l'alpi*», vale a dire, in mezzo ai monti, dove la neve, sotto la luce del sole, manifesta di più la sua bianchezza, cioè, la sua bellezza (cfr. *Vn* 10 [XVIII], 7: «vedemmo cadere l'acqua mischiata di *bella neve*»); e dove similmente il poeta vedrà la donna reale (cfr. *S. Teol.* I, q. 12, a. 11, ad. 3: «diciamo, delle realtà percepite dai sensi, che le vediamo e le giudichiamo *al sole, cioè mediante la luce del sole*»),¹⁶ subendo gli effetti della sua

¹⁵ SANT'AGOSTINO, *La città di Dio*, introduzione di Antonio Pieretti, traduzione e note di Domenico Gentili, indici di Franco Monteverde, Roma, Città Nuova, 2000 (I ed. 1997): XI 26.

¹⁶ Cfr. SANT'AGOSTINO, *Commento alla lettera di San Giovanni*, I 2: «Abbiamo visto – dice Giovanni – e siamo suoi testimoni. Dove videro? Nella rivelazione; ma dire rivelazione è come dire sole [...] ma perché anche con quegli occhi della carne che vedono il sole egli fosse visto, pose la sua dimora nel sole stesso, fece cioè vedere a noi la sua carne nel chiarore di questa luce terrena» (<http://www.augustinus.it/italiano/commento_lsg/index2.htm>). Ma anche la voce «sol» nel *Liber in distinctionibus dictionum theologicalium* di Alain de Lille: «Dicitur manifestatio, unde: *In sole posuit tabernaculum suum, quia hominibus manifestavit se Christum secundum humanam naturam, quae dicitur tabernaculum*» (PL CCX 685-1011: 948).

bellezza, analoghi a quelli che la neve, nelle montagne e alla luce del sole, provoca negli umani. Sono questi “effetti” a giustificare il timore e la resistenza di Dante: «ma più non posso: fo come colui / che nel podere altrui / va co' suo' piedi al loco ov'egli è morto»: *altrui* segnala l'immagine della donna-neve di cui lui è portatore; e *al loco ov'egli è morto*, il luogo della sua “manifestazione” sensibile (alla luce del sole), dove si trova la donna-neve *vera*, e perciò dove la sua bellezza – e la sua freddezza – sono anche vere, reali, e non immaginarie: *in mezzo l'alpi*.

L'immagine della neve al sole, riferita alla donna, serve quindi ad identificare i temuti effetti. In primo luogo, il *freddo*: la neve *in mezzo l'alpi* è congelata, e perciò può far morire di freddo a chiunque rimanga nel posto a lungo; in secondo luogo, il forte e pericoloso *abbaglio* prodotto dalla luce solare riflessa nel colore bianco, come sa chiunque abbia subito l'esperienza senza occhiali da sole, allora inesistenti. Questi due tratti della neve rimandano rispettivamente e analogicamente alla crudeltà o 'freddezza' della donna, e alla sua irresistibile 'bellezza', e sono molto simili a quelli della *petra* nella già citata *Amor, tu vedi ben che questa donna* (vv. 6-8, 19-24 e 37-39),

d'ogne crudeltà si fece donna
sí che non par ch'ell'abbia cuor di donna
ma di qual fiera l'ha d'amor più freddo.

E mai non si scoperse alcuna pietra
o *da splendor di sole* o *da sua luce*,
che tanta avesse né virtù né luce
sí ch'ella non mi meni col suo freddo
colà dov'io sarò di morte freddo.

In lei s'accoglie d'ogni beltà la luce:
così di tutta crudeltate il freddo
li corre al cuore ove non va tua luce;

o nella *Lo doloroso amor che mi conduce* (vv. 21-23):

E allor non trarrà sì poco vento
che non mi meni, *sí ch'io cadrò freddo;*
e per tal verrò morto.

Per ultimo, vorrei insistere sull'immagine del sole, e la funzione illuminante, ma, come già detto, anche 'abbagliante' dei suoi raggi sulla superficie bianca della neve, a riportare forse a quelle analoghe della folgore e dello sguardo micidiale della donna, il «fiero lume / che folgorando fa via alla morte» (vv. 65-66), che poi applicherà anche allo sguardo, pure lui abbagliante, di Beatrice nel terzo canto di *Paradiso* (vv. 124-29).¹⁷ Si tenga presente al riguardo che Dante non dice di esser riuscito a veder la donna, ma solo di essere stato scorto da lei (vv. 41-45):

Quando son presso, parmi udir parole
dicer: «Vie via vedrai morir costui».
Allor mi volgo per vedere a cui
mi raccomandi, e 'ntanto sono scorto
dagli occhi che m'uccidono a gran torto.

Lo sguardo della donna lo uccide, impedendo la visione della sua bellezza, così come il bagliore della neve al sole ostacola la contemplazione della sua bianchezza (cfr. *Vn* 10 [XVIII], 7: «vedemmo cadere l'acqua mischiata di *bella neve*»): come afferma Aristotele nel *De anima* (II 12, 424a), «l'eccesso dei sensibili *distrugge* gli organi di senso» (cfr. *Vn* 7 [XIV], 14: «dico che Amore *uccide* tutti li miei spiriti, e li *visivi* rimangono in vita salvo che fuori delli strumenti loro»). È dunque la 'luce' riflessa a sopraffare gli occhi del poeta, un fenomeno che non si sarebbe verificato se i raggi solari fossero riusciti, con loro calore, a penetrare nel cuore crudele della donna o, metaforicamente, in quello ghiacciato della neve, come il poeta chiede ad Amore in *Amor, tu vedi ben che questa donna* (vv. 36-38 e 49-54)

In lei s'accoglie d'ogni beltà luce:
così di tutta crudeltate il freddo
li corre al cuore ove non va tua [di Amore] luce.

entrare in cuore omai, che ben n'è tempo,
sì che per te se n'esca fuori il freddo.

¹⁷ «La vista mia [...] / volsesi al segno di maggior disio, / e a Beatrice tutta si converse; / ma quella folgorò nel mio sguardo / sì che da prima il viso non sofferse».

I raggi del sole sono luce e calore, vale a dire, metaforicamente, 'intelligenza' e 'amore'. Possiamo dunque concludere che, come in *Amor, che movi tua virtù da cielo*, e come in *Amor, tu vedi ben che questa donna*, il poeta stabilisce un'analogia tra il sole e Amore; tra i raggi solari e le frecce d'Amore: i raggi non riescono a penetrare nell'interno gelato della neve, come i dardi amorosi non riescono a penetrare nel cuore 'freddo' della donna; la neve riverbera i raggi solari, allo stesso modo che il petto 'orgoglioso' della donna rigetta i dardi d'Amore (vv. 71-75):

E questa sbandeggiata di tua corte,
signor, non cura colpo di tuo strale:
fatt'ha d'orgoglio al petto schermo tale,
ch'ogni saetta li spunta suo corso;
per che l'armato cor da nulla è morso.

Ma, naturalmente, il dio Amore non è se non una personificazione del proprio amore verso la donna: è lui, Dante, a non riuscire a far penetrare i suoi fervidi 'sguardi' nel cuore gelato dell'amata, in modo da 'liquefarlo', nel senso che da Tommaso d'Aquino al termine: «la liquefazione implica una tenerezza di cuore, per cui un cuore si sente capace di farsi penetrare dall'amato» (*S. Teol.* I-II, q. 28, a. 5); ed è lui a subire, in conseguenza, l'abbagliamento.

Conclusioni

Ho già accennato al carattere marcatamente gnoseologico del processo descritto da Dante in queste stanze. Il tema dell'abbagliamento prodotto da determinate verità è ricorrente in filosofia, e Dante ne fa uso nel *Convivio* (III xv 5-6):¹⁸

Dunque si vede come ne l'aspetto di costei de le cose di Paradiso appaiono. E però si legge nel libro allegato di Sapienza, di lei parlando: «Essa è *candore* de la eterna luce e *specchio* senza macula de la maestà di

¹⁸ D. ALIGHIERI, *Il Convivio*, ridotto a miglior lezione e commentato da Giovanni Busnelli e Giuseppe Vandelli, con introduzione di Michele Barbi, Firenze, Le Monnier, 1968 (*Opere*, IV; I ed. 1934-37).

Dio. Poi, quando si dice: «Elle *soverchian* lo nostro intelletto», escuso me di ciò, che poco parlar posso di quelle, per la loro *soperchianza*. Dov'è da sapere che in alcuno modo queste cose nostro intelletto *abbagliano*, in quanto certe cose [si] affermano essere che lo intelletto nostro *guardare non può*, cioè Dio e la eternitate e la prima materia».

Risulta, dunque, interessante mettere in risalto come in queste due stanze Dante descriva due diversi modi di conoscenza attenendosi strettamente a Tommaso d'Aquino, il quale, partendo dal principio generale che «ogni cosa è conosciuta in quanto una sua immagine è nel conoscente», stabilisce le due maniere in cui ciò avviene: una, quando la potenza conoscitiva è informata 'direttamente' dall'immagine dell'oggetto conoscibile, essendo questo conosciuto in se stesso, come quando un uomo è visto in se stesso; un'altra, quando la potenza conoscitiva è informata, indirettamente, dall'immagine di un'altra cosa che assomiglia a tale oggetto, come quando si conosce un uomo vedendolo in un ritratto (§. *Teol.* I, q. 12, a. 9):

Infatti ogni cosa è conosciuta in quanto una sua immagine è nel conoscente. Ma ciò avviene in due maniere differenti. Siccome infatti due cose simili a una terza sono simili tra loro, in due modi la potenza conoscitiva può assimilarsi a un oggetto conoscibile. In un primo modo per se stessa, quando è informata direttamente dall'immagine, e allora l'oggetto è conosciuto in se stesso. In un secondo modo quando è informata dall'immagine di un'altra cosa che assomiglia a tale oggetto: e allora non si dice che l'oggetto è conosciuto in se stesso, ma in qualcos'altro che gli assomiglia. Altra infatti è la conoscenza di un uomo visto in se stesso e altra quella che se ne ha vedendolo in un ritratto. Così, dunque, conoscere le cose attraverso le loro immagini presenti nel soggetto conoscente è conoscere le cose in se stesse, cioè nella propria natura; conoscerle invece in quanto le loro immagini preesistono in Dio, è un vederle in Dio. E questi due modi di conoscere sono differenti. Quindi, per quanto riguarda quel modo di conoscere che permette a coloro che vedono Dio per essenza di vedere tutto in Dio stesso, le cose non sono viste mediante immagini estranee, ma mediante la sola essenza divina presente all'intelletto, mediante la quale si vede anche dio.

Evidentemente, il secondo modo di conoscere descritto da Tommaso si corrisponde con quello della seconda stanza della canzone, nella quale Dante conosce la donna non in se stessa, ma, come detto, mediante l'immagine di un'altra cosa che gli somiglia: la neve. Nella terza stanza, invece, si tratterebbe del modo di conoscere diretto: è l'immagine della

donna-neve a farlo andare dove lei sta veramente e dove lui può vederla, cioè, conoscerla direttamente, alla luce del sole (*ivi*, a. 11, 3):

Quando si dice che noi conosciamo tutte le cose in Dio e per mezzo di lui di tutte giudichiamo, si vuol dire che noi conosciamo e giudichiamo tutto per una certa partecipazione della sua luce: infatti anche lo stesso lume naturale della ragione è una certa partecipazione della luce di Dio; *come anche diciamo, delle realtà percepite dai sensi, che le vediamo e le giudichiamo al sole, cioè mediante la luce del sole*. Per questo S. Agostino [*Solil.* I VIII] dice che «*gli oggetti delle varie discipline non possono essere visti se non illuminati, per così dire, dal loro sole*» cioè da Dio.¹⁹ Come dunque per vedere qualcosa sensibilmente non è necessario vedere la sostanza del sole, così per vedere qualcosa intellettualmente non è necessario vedere l'essenza di Dio.

Il timore o resistenza di Dante ad andare dove si trova la donna reale è giustificato: lui sa che una cosa è la sua immagine mentale, ed un'altra la sua vera immagine, quella sensibile e vera; com'è diverso immaginare la neve che subire i suoi effetti nella realtà.

Credo inoltre che vada tenuta in conto in questi passi di Tommaso e di Agostino l'insistente analogia tra conoscenza sensibile ed intellettuale: se la luce solare è necessaria per la visione, anche l'illuminazione divina è imprescindibile per il processo gnoseologico. Il 'sole', cioè la divinità, illumina le diverse discipline scientifiche, compresa quella descritta nel *De spiritu et anima* e nel *De Trinitate*, superiore alla filosofia, il cui sviluppo, motore della *Commedia*, soggiace a tutto il poema, come ho avuto occasione di sostenere durante i lavori del già citato convegno del Grupo Tenzone e all'inizio di questo articolo. Il fatto, implicito perché inesorabile, che il sole rifletta la sua luce sulla bianchezza della donna-neve ostacolando la visione di Dante, rimanda metaforicamente alle sue difficoltà di fronte alla nuova strada conoscitiva intrapresa: la *Commedia* non è sol-

¹⁹ «E ora dietro il mio insegnamento apprendi, per quanto la situazione attuale lo richiede, dalla somiglianza con i sensibili qualche cosa intorno a Dio. Dio è intelligibile, intelligibili sono anche i principi delle discipline, tuttavia con notevoli differenze. *Difatti visibili sono tanto le qualità corporee quanto la luce, ma le qualità corporee non possono esser vedute se non sono illuminate dalla luce. Quindi si deve ritenere che anche i concetti relativi alle scienze, che chiunque intende assolutamente veri, non possono essere intesi se non vengono illuminati, per così dire, da un proprio sole*» (SANT'AGOSTINO, *I soliloqui*, I VIII 15).

tanto un poema, ma l'espressione poetica di un personale, ripido e difficile percorso intellettuale, morale e religioso, che culmina nella visione della prima verità: non è irragionevole pensare ad una fase iniziale di composizione piena di difficoltà espressive, ma anche intellettuali e spirituali; il carattere eccezionale dell'opera intrapresa, infatti, dovette impegnare non solo il Dante poeta, ma spiritualmente anche l'uomo. Siamo dunque nell'ambito nel quale si compose il poema, e anche se non credo che la donna della canzone lo rappresenti allegoricamente – Dante non personificò mai una sua opera –, indubbiamente non è estranea, ma tutt'altro, al suo processo di creazione. Al riguardo, non resisto alla tentazione di riprodurre, di seguito, un altro passo dei *Soliloqui* di Agostino, in cui i 'due' interlocutori parlano di due anonimi autori preoccupati dal problema della verità: l'uno, presente ai loro occhi, dedicato alle meditazioni filosofiche e morali; l'altro, «nella solitudine oltre le Alpi», scrivendo un «carne col quale viene risolto il timore della morte e sono cacciati il torpore e il freddo induriti nello spirito da vecchio gelo». Mi sembra tutt'altro che irragionevole supporre che Dante avesse ben presenti questi due misteriosi autori di Agostino, e vedesse in loro, rispecchiata, l'immagine delle due tappe della propria evoluzione intellettuale e letteraria segnalate nell'epistola a Moroello, vale a dire, quella della sue *assidue meditazioni* filosofiche, e quella del componimento del *poema sacro* nella solitudine, non *oltre*, ma *in mezzo l'Alpi* (II XIV 16):

Reputo che molti [libri] fino al presente ne sono stati scritti e noi non li abbiamo letti. Ed appunto allo scopo di non imbastir teorie su argomenti che non conosciamo, siamo informati che sul problema [che cos'è la verità] si sta scrivendo in versi e in prosa. E gli autori sono tanto noti che non possiamo ignorarne le opere e di tale levatura d'ingegno che non possiamo aver sfiducia di ritrovar nei loro scritti ciò che ricerchiamo. *Proprio qui, davanti ai nostri occhi, vive quell'uomo, nel quale riconosciamo che sia tornata in vita, e con alta manifestazione, quell'eloquenza che rimpiangevamo estinta. Egli ha insegnato con i suoi scritti la regola del vivere, ci lascerà ignorare il significato stesso del vivere?*

A. Non lo penso certamente, anzi molto spero da lui; ma ho timore soltanto che non siamo capaci di manifestargli, come desideriamo, il nostro interesse verso di lui e la meditazione filosofica. Egli certamente avrebbe pietà della nostra sete e fornirebbe di che dissetarci molto più speditamente di quanto ha fatto finora, nella sicurezza che possiede per aver raggiunto la convinzione piena sull'immortalità dell'anima. Ma appunto per questo non sa che potrebbero esserci individui i quali hanno profonda-

mente sentito l'infelicità del dubbio e che potrebbe essere inumano non andare loro incontro soprattutto se ne pregano. *V'è poi l'altro che conosce, a causa della domestichezza, la nostra sete ardente, ma ora è tanto lontano e noi ci troviamo in condizioni d'impossibilità perfino a spedirgli una lettera. Penso che nella solitudine oltre le Alpi abbia condotto a termine il carme col quale viene dissolto il timore della morte e sono cacciati il torpore e il freddo induriti nello spirito da vecchio gelo.* Ma mentre si verificano eventi che non sono in nostro potere è vergognoso che la nostra occupazione spirituale non approdi a nulla e che tutto lo spirito rimanga sospeso nell'aporia.

Carlos López Cortezo

Departamento de Filología Italiana
Universidad Complutense de Madrid

ABSTRACT

"Amor, da che convien pur ch'io mi doglia". Some Notes

Unlike other readings (De Robertis, Pasquini, Fenzi), the essay offers a new reading of Dante's canzone "Montanina". Besides other subjects, it argues that the image of the snow in line 37 is not referred to the poet but to the «nemica figura».

IL DESIDERIO NATURALE DELLA CONOSCENZA IN LE DOLCI RIME D'AMOR CH'IO SOLEA

La canzone *Le dolci rime d'amor ch'io solea*, che gode del commento nel quarto trattato del *Convivio*, è nota per distaccarsi non solo dai modi delle due precedenti canzoni inserite nel trattato, *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete* e *Amor che ne la mente mi ragiona*, ma soprattutto da tutta la precedente fase compositiva ispirata alla poesia di omaggio o lode alla donna secondo le modulazioni dello Stilnovo. L'analisi del componimento mostra la crisi che *Le dolci rime* manifesta all'interno del panorama delle Rime, concentrandosi sui caratteri di novità dal punto di vista contenutistico, sempre coerenti con le innovative scelte stilistiche dantesche, e mettendo in risalto i riferimenti alle esperienze dei suoi predecessori nella poesia in volgare.¹

Nelle rime di Dante si possono identificare alcuni progetti di unificazione che si realizzano nella *Vita Nova* e dovrebbero attuarsi nel *Convivio*, il cui piano è già sommariamente delineato nel suo insieme (secondo quanto si legge a I I 14), ma va soggetto a modifiche strutturali nel corso della redazione dei soli quattro trattati portati a termine dall'autore.² La difficoltà di ultimare il progetto del *Convivio* si manifesta anche nell'impossi-

¹ Edd. di riferimento per le canzoni di DANTE ALIGHIERI: *Rime*, ed. commentata a cura di Domenico De Robertis, con cd-rom, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2005 [DE ROBERTIS] e, a cura dello stesso D. De Robertis, l'ed. critica delle *Rime*, 3 voll., 5tt., Firenze, Le Lettere, 2002 (Ed. Naz., II). Per le opere di Dante: *Vita nova*, a cura di Guglielmo Gorni, Torino, Einaudi, 1996; *Convivio*, a cura di Franca Brambilla Ageno, 3 voll., Firenze, Le Lettere, 1995 (Ed. Naz., III).

² *Conv.* I I 14: «La vivanda di questo convivio sarà di quattordici maniere ordinata, cioè quattordici canzoni sì d'amor come di virtù materiate, le quali senza lo presen-

bilità di ridurre a un'unica ragione le canzoni prescelte per il commento nel trattato. La compattezza dell'opera resta debitrice della componente poetica per la regolare presenza delle canzoni premesse ai singoli trattati, di contro alla ricorrenza, nella prosa, di citazioni forse memoriali dei versi da parte di Dante. L'organizzazione interna del trattato, in cui le autocitazioni in prosa non sono perfettamente riducibili alla loro chiosa, testimonia infatti la circolazione delle rime prima del loro ingresso nell'opera, e parallelamente l'autonoma costituzione di un corpus delle canzoni, comprese le tre del *Convivio*, secondo un'iniziativa non ritenuta d'autore, se non nella fase editoriale dei trattati II, III, IV del *Convivio*.

Il corpus di quindici canzoni di Dante dovrebbe essersi costituito dunque dopo l'interruzione del trattato, magari secondo i suggerimenti del piano citato a *Conv.* I 14, ma in tempo per essere parzialmente utilizzato nella tradizione manoscritta in cui ricorre l'abbinamento dell'opera con una silloge composta dalle quindici canzoni.³ Si ricordi infatti che Boccaccio individua nella produzione lirica di Dante una serie di quindici canzoni che definisce «distese», cioè pluristrofiche, e la riporta in tre codici autografi, il Toledano 104.6, il Riccardiano 1035 e il Chigiano L.V.176, rendendola canonica e fissando un ordinamento che spicca nell'imponente, ma disordinata e frammentaria, tradizione delle Rime dantesche.⁴

te pane aveano d'alcuna oscuritate ombra, sì che a molti loro bellezza più che loro bontade era in grado».

³ La silloge si compone delle canzoni: 1 [CIII] *Così nel mio parlar voglio esser aspro*; 2 [LXXIX] *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*; 3 [LXXXI] *Amor che nella mente mi ragiona*; 4 [LXXXII] *Le dolci rime d'amor ch'io solea*; 5 [XC] *Amor che movi tua virtù da cielo*; 6 [XCI] *Io sento sì d'amor la gran possanza*; 7 [CI] *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*; 8 [CIII] *Amor, tu vedi ben che questa donna*; 9 [C] *Io son venuto al punto de la rota*; 10 [LXVII] *E' m'incresce di me sì duramente*; 11 [LXXXIII] *Poscia ch'amor del tutto m'ha lasciato*; 12 [L] *La dispietata mente che pur mira*; 13 [CIV] *Tre donne intorno al cor mi son venute*; 14 [CVI] *Doglia mi reca ne lo core ardire*; 15 [CXVI] *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*. Domenico De Robertis, curatore dell'Ed. Naz. delle *Rime*, ritiene che il Chigiano L.V.176 con tutta probabilità discenda, rappresentandone uno sviluppo, dal Riccardiano, e formi perciò gruppo con questo contro il Toledano; mentre ciascuno dei codici sarebbe origine di diverse discendenze (ALIGHIERI, *Rime*, III, pp. 1141-95).

⁴ Nella tradizione manoscritta del *Convivio* una prima tipologia di codici propone l'abbinamento del trattato con le quindici canzoni, un'associazione del Dante lirico con il suo autocommento resa esplicita dalla nota di Antonio Manetti nel Riccardiano 1044 in cui viene canonizzata l'ipotesi che Dante intendesse seguire l'ordine della silloge nel commento delle quattordici rime che avrebbe dovuto occupare i successivi, mai stesi,

La testimonianza dell'esistenza nel corpus dantesco di un gruppo di poesie d'amore per una giovane donna, che ha inizio con la canzone *Voi che 'ntendendo*, risale al sonetto 20 [LXXXIV] *Parole mie che per lo mondo siete*, in cui Dante, rivolgendosi alle rime nate dal momento in cui comincia a comporre la canzone *Voi che 'ntendendo*, le esorta a recarsi dalla donna amata per informarla che il loro numero non è destinato a crescere perché in lei non abita Amore. L'individuazione di alcune di tali rime sarebbe possibile anche senza la testimonianza successiva della prosa del *Convivio*, dove Dante afferma che con la canzone *Voi che 'ntendendo*, composta circa tre anni dopo la morte di Beatrice (e quindi, nell'agosto del 1293), cominciò ad esprimere in versi un suo nuovo amore, non per una donna reale, come potrebbe sembrare attenendosi al solo senso letterale, bensì per la Filosofia, che appare come donna consolatrice della sua afflizione per la morte di Beatrice (*Conv.* II XII 8).⁵

trattati del *Convivio*. Per il ruolo del codice Riccardiano 1044 mi permetto di rimandare al mio contributo *Un episodio della tradizione quattrocentesca del "Convivio": il codice Riccardiano 1044*, in AA.VV., *Per Franco Brioschi. Saggi di lingua e letteratura italiana*, a cura di Claudio Milanini e Silvia Morgana, Milano, Cisalpino, 2007, pp. 69-80. I tre codici quattrocenteschi in cui si realizza tale abbinamento sono il ms. Acquisti e Doni 327 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze (1440), l'Urbinate latino 686 (1474-82) e il ms. 10258 della Biblioteca Nacional di Madrid. Nel manoscritto della Laurenziana e in quello di Madrid si aggiungono alla silloge le tre canzoni della *Vita nova* estrapolate dall'operetta – che non viene trascritta – per sottolineare il nesso del genere nobile della canzone con il *Convivio*. Nell'Urbinate latino 686 invece l'abbinamento si attiene rigorosamente al trattato e alla silloge: il manoscritto è un prodotto molto elegante, in umanistica libreria di una sola mano, composto per Federico da Montefeltro, del quale reca lo stemma, con la sigla F. D[ux] e le insegne ducali conferitegli nel 1474, che risponde alla volontà precisa del committente, un personaggio illustre, di riunire in un testimone destinato alla sua biblioteca le due opere, considerate le più rappresentative di Dante per il genere lirico e per quello dell'autocommento, riportato in auge nella Firenze laurenziana. Tale valutazione risulta ormai affermata all'altezza del settimo decennio del XV secolo, come testimonia la nota di Antonio Manetti nel Riccardiano 1044, da datare appunto agli anni '70 del Quattrocento, mentre nella miscellanea di Acquisti e Doni 327, risalente a più di trent'anni prima, si offre ancora un'antologia più vasta della produzione lirica di Dante con l'integrazione delle tre canzoni della *Vita Nova*. Una seconda tipologia di codici presenta il *Convivio* in associazione alla *Vita Nova* e alle quindici canzoni, nel ms. 3 della Società Dantesca Italiana di Firenze (1468), nel Canoniciano italiano 114 della Bodleian Library di Oxford (da datare entro il 1475) e nel ms. 1808 della Bibliothèque Nationale et Universitaire di Strasburgo, della seconda metà del XV secolo.

⁵ *Conv.* II XII 5-6: «E sì com'essere suole che l'uomo va cercando argento e fuori de la

Sempre per la Filosofia, conferma il poeta in un altro luogo del *Convivio*, furono composte una ballata che si può identificare con 19 [LXXX] *Voi che savete ragionar d'amore*, la canzone *Amor che ne la mente*, e altre non precisate canzoni d'amore che saranno commentate per svelarne il senso allegorico. È importante rilevare che, a parte la questione dell'allegoria, tali affermazioni di Dante nel *Convivio* non contrastano fino a questo punto con il contenuto del sonetto *Parole mie* che invece fa incominciare dalla canzone *Voi che 'ntendendo* il gruppo di rime composte per amore di una donna dopo la morte di Beatrice, ma con implicita distinzione dall'amore per la Donna pietosa della *Vita Nova*, conclusosi rapidamente con il pentimento del poeta e il ritorno alla fedeltà verso il ricordo di Beatrice. Tuttavia quella che pareva la distinzione dei due amori si dissolve quando, in un passo del *Convivio* (II II 1), Dante afferma che questa Donna gentile-Filosofia è la medesima Donna pietosa della *Vita Nova*, l'unico amore dopo quello per Beatrice.

In particolare, il dibattito si infittisce trattando della canzone *Amor che ne la mente mi ragiona*, sottratta da alcuni antichi interpreti e commentatori danteschi, come Andrea Lancia, all'interpretazione del terzo trattato del *Convivio*, e attribuita invece come origine all'amore del poeta per Beatrice (*Purg.* XXXI 49-60).⁶ La canzone è più volte ricordata da Dante all'inter-

'ntenzione truova oro, lo quale occulta cagione presenta, non forse senza divino imperio; io, che cercava di consolarme, trovai non solamente a le mie lagrime rimedio, ma vocabuli d'autori e di scienze e di libri: li quali considerando, giudicava bene che la filosofia, che era donna di questi autori, di queste scienze e di questi libri, fosse somma cosa. E imaginava lei fatta come una donna gentile, e non la poteva imaginare in atto alcuno se non misericordioso». E in part. in *Conv.* II XII 8 Dante spiega come non esistesse poesia volgare degna di parlare, in chiave letterale, non allegorica, di tale «donna» e che i suoi interlocutori non avrebbe facilmente inteso il senso allegorico della canzone *Voi che 'ntendendo*, né avrebbero facilmente creduto al significato allegorico dell'amore per la filosofia, mentre avrebbero ritenuto vero senza difficoltà il significato fittizio, ma apparente, letterale, dell'amore per una nuova figura femminile reale: «Per che io, sentendomi levare dal pensiero del primo amore a la virtù di questo, quasi maravigliandomi apersi la bocca nel parlare de la proposta canzone, mostrando la mia condizione sotto figura d'altre cose: però che de la donna di cu'io m'innamorava non era degna rima di volgare alcuna palesemente poetare; né li uditori erano tanto bene disposti, che avessero sì leggiere le[non] fittizie parole apprese; né sarebbe data loro fede a la sentenza vera, come a la fittizia, però che di vero si credea del tutto che disposto fosse a quello amore, che non si credea di questo».

⁶ Sull'origine di *Amor che ne la mente mi ragiona* e sul suo rapporto con Beatrice e con la Donna gentile: ROBERTO LEPORATTI, *Ipotesi sulla "Vita nuova" (con una postilla sul "Convivio")*, in "Studi italiani", VII (1992), pp. 23-36: 28-36; SAVERIO BELLOMO, *Il canto*

no dei suoi scritti: dopo una sua probabile esistenza autonoma come testo lirico, a circa dieci anni dalla composizione venne commentata letteralmente e allegoricamente nel terzo trattato del *Convivio*, poi menzionata come esempio di costruito elevato nel *De vulgari eloquentia* (II vi 6), infine citata nel secondo canto del *Purgatorio* (v. 112). Il componimento, preso autonomamente e calato nei vari contesti, è stato oggetto nel tempo di diverse letture e interpretazioni non riconducibili né a un unico significato né a un solo destinatario. *Amor che nella mente mi ragiona* è stata infatti letta da una parte della critica novecentesca esclusivamente come rima scritta in lode della Donna gentile, e quindi della Filosofia, secondo quanto dichiarato da Dante stesso nel *Convivio*.⁷ Di parere opposto altri critici

XXX del "Paradiso", in "L'Alighieri", XXXVII (1996), pp. 41-56: 51-55; MAURIZIO FIORILLA, "Amor che nella mente mi ragiona" tra ricezione antica e interpretazione moderna, in "Rivista di studi danteschi", V (2005), pp. 141-54. Una sensibilità analoga rispetto alla figura di Beatrice e della pargoletta esprime, unico tra gli antichi commenti, l'Ottimo, che pure ricorre, ma in modo differente, al *Convivio*, alle Rime e alla *Vita Nova*: si vedano le chiose a *Inf.* II 53-54; a *Purg.* XXX proemio, 121, 124, 130 e 133; e a *Purg.* XXXI 55 (LUCA AZZETTA, *Le chiose alla "Commedia" di Andrea Lancia, l'"Epistola a Cangrande" e altre questioni dantesche*, in "L'Alighieri", XXI [2003], pp. 5-76: 27-29).

⁷ Nel *Convivio* Dante si ricollega, come è noto, all'episodio della Donna gentile già compreso nella *Vita Nova*. Questo riferimento diretto al libello ha aperto un lungo dibattito sui rapporti compositivi tra *Vita Nova* e *Convivio*, soprattutto a partire dai differenti esiti e dal diverso significato che la battaglia tra il ricordo di Beatrice e il nuovo amore per la Donna gentile assume nei due testi. Per un esame del problema cfr. MARIO MARTI, *Vita e morte della presunta doppia redazione della "Vita nuova"*, in "Rivista di cultura classica e medievale", VII (1965), pp. 657-69; le voci *Donna gentile* e *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete* (che presenta in gran parte gli stessi problemi esegetici), a firma rispettivamente di GIORGIO PETROCCHI e MARIO PAZZAGLIA, in *ED*, II, 1970, pp. 574-77, e *ivi*, V, 1976, pp. 1116-18; MARIA CORTI, *La felicità mentale: nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 146-55; D. DE ROBERTIS, *Introduzione a D. ALIGHIERI, Vita Nuova*, a cura di D. De Robertis, in *Opere minori*, 2 voll., 3 tt., Milano-Napoli, Ricciardi, 1979-88, I, I. *Vita Nuova, Rime, Il Fiore, Il Detto d'Amore*, a cura di D. De Robertis e Gianfranco Contini, 1984, pp. 3-19: 9-11; CESARE VASOLI, *Introduzione a D. ALIGHIERI, Convivio*, a cura di C. Vasoli e D. De Robertis, in *Opere minori*, I, II. *Convivio*, 1988, pp. XI-LXXXIX; G. GORNI, *La "Vita nuova" nell'opera di Dante*, in D. ALIGHIERI, *Vita nuova*, pp. IX-XLVIII. Per la lettura del componimento come lirica esclusivamente in lode della Donna gentile, cfr. il commento di Vincenzo Pernicone ad *Amor che nella mente mi ragiona* in D. ALIGHIERI, *Rime della maturità e dell'esilio*, a cura di Michele Barbi e V. Pernicone, Firenze, Le Monnier, 1969, in partic. la lunga n. alle pp. 394-95, e la voce dello stesso PERNICONE sulla canzone in *ED*, I, 1970, pp. 217-19, che ripercorre anche parte del dibattito critico sul componimento fino alla fine degli

che, sostenendone l'origine tutta stilnovistica, hanno ritenuto che sia nata come lirica d'amore e che sia stata risemantizzata in senso allegorico a posteriori da Dante nella prosa del trattato.⁸ È da segnalare una posizione meno radicale che riscontra nei versi significativi punti di contatto con lo stilnovismo dantesco, senza negare un'originaria intenzione allegorica del testo, anche a partire da elementi testuali della canzone, come la presenza di citazioni dei *Proverbi* di Salomone e altri tratti descrittivi nella lode della donna. Si ipotizza così il riutilizzo da parte di Dante, per celebrare il nuovo amore per la donna-Filosofia, di forme e modi della produzione lirica precedente, seppur con alcuni scarti.⁹

In linea di massima, l'esegesi americana – accentuando la tesi dell'allegoria originaria di *Amor che nella mente mi ragiona*, o comunque considerando definitive le indicazioni fornite da Dante nella prosa del *Convivio* su valore e significato da attribuire al componimento – ha interpretato l'autocitazione di *Purg.* II 112 in chiave palinodica. Su un piano metatestuale, il rimprovero di Catone verso le anime che avevano interrotto la salita al monte per ascoltare il canto di Casella viene collegato al conte-

anni '60; i saggi di BRUNO NARDI raccolti in *Dal "Convivio" alla "Commedia". Sei saggi danteschi*, Roma, Istituto storico italiano per il Medioevo, 1960 (rist. anast. 1992), pp. 1-36; e ÉTIENNE GILSON, *Dante et la philosophie*, Paris, Vrin, 1939, pp. 97-98. Per la tesi dell'allegoria originaria propende anche CORTI, *La felicità mentale*, e in questa stessa direzione si muove anche Gianfranco Contini interpretando *Voi che savete ragionar d'amore* in chiave allegorica, sulla base del richiamo ad *Amor che nella mente mi ragiona* presente nel congedo della ballata (D. ALIGHIERI, *Rime*, in *Opere minori*, I, I, pp. 249-55).

⁸ Cfr. ANDRÉ PÉZARD, "La rotta gonna". *Gloses et corrections aux textes mineurs de Dante*, 3 voll., Parigi-Firenze, Didier-Sansoni, 1967, I. *Vita Nova*, *Rime*, *Convivio*, pp. 209-221; D. DE ROBERTIS, *Il libro della "Vita Nuova" e il libro del "Convivio"*, in "Studi urbinati", II (1951), pp. 5-27; TEODOLINDA BAROLINI, *Dante's Poets. Textuality and Truth in the "Comedy"*, Princeton, Princeton University Press, 1984, p. 40 n. 28; GORNI, *La "Vita nova" nell'opera di Dante*, p. XV; M. PAZZAGLIA, *Il mito di Beatrice*, Bologna, Pàtron, 1998, pp. 97-121; VITTORIO RUSSO, *Saggi di filologia dantesca*, Napoli, Bibliopolis, 2000, pp. 71-82.

⁹ Cfr. IGNAZIO BALDELLI, *Linguistica e interpretazione: l'amore di Catone, di Casella, di Carlo Martello e le canzoni del "Convivio" II e III*, in AA.VV., *Miscellanea di studi linguistici in onore di Walter Belardi*, a cura di Palmira Cipriano - Paolo Di Giovine e Marco Mancini, 2 tt., Roma, Il Calamo, 1994, II, pp. 551-52; PATRICK BOYDE, *Dante's Lyric Poetry*, in AA.VV., *The Mind of Dante*, ed. by Uberto Limentani, Cambridge, Cambridge University Press, 1965, pp. 82-83; JOHN TOOK, *Dante Lyric Poet and Philosopher. An Introduction to Minor Works*, Oxford, Clarendon Press, 1990, pp. 62-66; ALDO VALLONE, *Lettura interna delle "Rime" di Dante*, Roma, Signorelli, 1971, pp. 8 e 9-53.

nuto filosofico della canzone. Dante avrebbe corretto, attraverso il rimprovero di Catone, un momento della sua biografia, l'entusiasmo sbagliato del *Convivio* per Donna Filosofia, dal momento che all'altezza del poema l'amore per la Filosofia aveva ormai assunto i contorni negativi dell'allontanamento da Beatrice.¹⁰ Tale interpretazione però non tiene conto dell'esegesi più antica del poema: nessuno dei commentatori trecenteschi infatti, soffermandosi sull'autocitazione della lirica, menziona il *Convivio* né rimanda alla Donna gentile o alla Filosofia. Due commentatori anzi, Andrea Lancia e Benvenuto da Imola, sostengono addirittura che la canzone fu scritta in lode di Beatrice. Nella glossa a *Purg.* XXXI 49-60 il Lancia fa dire infatti alla stessa Beatrice che i versi di *Amor che nella mente mi ragiona* furono scritti per lei (all'interno della chiosa vengono richiamati in particolare i vv. 19-22 e 37-38).

Da un punto di vista testuale, tali vicende interpretative dimostrano ulteriormente che, mentre il componimento ebbe nel Trecento un'imponente circolazione separata dal trattato, il *Convivio* rimase misconosciuto: senza la chiave d'accesso della prosa del trattato difficilmente il lettore avrebbe potuto interpretare la canzone secondo l'allegoria, né, a differenza di *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete* (dove nei versi stessi Dante descrive il passaggio dall'amore per Beatrice a quello per la Donna gentile), poteva ricavare che il componimento fosse stato scritto in lode di una donna diversa da Beatrice.¹¹ Il caso della glossa del Lancia, più delicato perché si trat-

¹⁰ T. BAROLINI, *Dante's Poets. Textuality and Truth in the "Comedy"*, Princeton, Princeton University Press, p. 42; e soprattutto JOHN FRECCERO, *The Poetics of Conversion*, Cambridge [Mass.], Harvard University Press, 1986, pp. 251-60; ROBERT HOLLANDER, "Purgatorio" II: *The New Song and The Old* (1980), in "Lectura Dantis", VI (1990), pp. 28-45: 40; AMILCARE IANNUCCI, *Casella's Songs and Tuning of the Soul*, in "Thought", LXV (1992), pp. 27-46. Tale lettura è stata condivisa anche da una parte della critica italiana (cfr. MICHELANGELO PICONE, *Canto II*, in AA.VV., *Lectura Dantis Turicensis*, a cura di Georges Güntert e M. Picone, 3 voll., Firenze, Cesati, 2000-2002, II. *Purgatorio*, 2001, pp. 29-41: 39-41, e D. ALIGHIERI, *Commedia*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, 3 voll., Milano, Mondadori, 1991-94, I. *Inferno*, 1991, p. 978; anche EDOARDO SANGUINETI sembrerebbe orientato verso la medesima interpretazione dell'episodio, in *Dante reazionario*, Roma, Editori Riuniti, 1990, pp. 157-59) e preferita all'ipotesi che nel secondo canto del *Purgatorio* la canzone sia stata riportata al tempo della sua stesura in chiave stilnovistica e quindi della sua originaria fruizione e interpretazione (RUSSO, *Saggi di filologia dantesca*, p. 80; MARTI, *Vita e morte*; G. GORNI, *Lettera nome numero. L'ordine delle cose in Dante*, Bologna, il Mulino, 1990, p. 209).

¹¹ Cfr. JOHN SCOTT, *The Unfinished "Convivio" as a Pathway to the "Comedy"*, in

ta di uno dei pochissimi autori a utilizzare la prosa del *Convivio* nel suo commento alla *Commedia*, è indice non solo della libertà interpretativa del notaio fiorentino, ma anche di come la lettura in chiave lirica – promossa dalla conoscenza di *Amor che nella mente mi ragiona* all'interno del corpus delle canzoni di Dante, fruito secondo l'ordinamento della silloge comunemente nota come di Boccaccio – fosse dominante anche in un autore vicino a Dante e in grado di consultare il *Convivio*.

Nella produzione dantesca sembra delinarsi allora un nuovo percorso poetico anticipato nella ballata *Voi che savete*, che ha come tema il nodo irrisolto del disdegno della propria donna. Il motivo appare come un mero errore di *perspectiva* nel congedo della canzone *Amor che nella mente mi ragiona*, ma nel *Convivio* nel commento della medesima canzone nel terzo trattato (III xv 19), e all'avvio del quarto (IV i 8), il senso letterale è ricondotto invece ad esprimere il problema dell'accordo tra il «disamoramento» dantesco e la devozione alla Filosofia, causato secondo quanto dichiara il poeta nel commento in prosa, dalla sua difficoltà a confrontarsi con la questione se la materia prima degli elementi fosse compresa in Dio.¹² Ad anni di distanza la crisi tuttavia appare superata e, nell'interpretazione allegorica all'altezza del *Convivio*, il poeta è ormai

“Dante Studies”, CXIII (1995), pp. 31-56: 43-44: «We must therefore ask ourselves another question: could Dante's first readers have been expected to know this? The answer once again is no, for Dante could not have expected his readers to be acquainted with the *Convivio*, let alone know that *Amor che ne la mente* was supposed to be a poem addressed to Philosophy. All the evidence points to the fact that the *Convivio* was unknown to Dante's contemporaries». Scott nella sua interpretazione volta a sottolineare i temi ripresi e sviluppati nella *Commedia* dal *Convivio* mette giustamente in luce anche che il primo commentatore a collegare la lirica al *Convivio* è Cristoforo Landino: «although, far from denouncing it as an obstacle, Landino claims that it restores the souls for the arduous ascent of the Mountain of Purgatory» (*ivi*, p. 44).

¹² *Conv.* III xv 19: «Veramente l'ultimo verso, che per tornata è posto, per la letterale esposizione assai leggermente qua si può ridurre, salvo in quanto dice che io sì chiamai questa donna fera e disdegnosa. Dove è da sapere che dal principio essa filosofia pareva a me, quanto da la parte del suo corpo, cioè sapienza, fiera, ché non mi ridea, in quanto le sue persuasioni ancora non intendea; e disdegnosa ché, non mi volgea l'occhio, cioè ch'io non potea vedere le sue dimostrazioni: e di tutto questo lo difetto era dal mio lato»; e IV i 8: «Per che, con ciò fosse cosa che questa mia donna un poco li suoi dolci sembianti transmutasse a me, massimamente in quelle parti dove io mirava e cercava se la prima materia de li elementi era da Dio intesa, – per la qual cosa un poco dal frequentare lo suo aspetto mi sostenni –, quasi ne la sua assenza dimorando, entrai a riguardare col pensiero lo difetto umano intorno al detto errore».

acceso da un saldo amore di sapienza, come è dichiarato in conclusione del primo capitolo del quarto trattato.¹³

Con *Le dolci rime*, Dante si lascia alle spalle tanto l'esperienza "stilnovista" quanto la stagione delle canzoni allegoriche, ricondotte nel *Convivio* all'ispirazione della Filosofia, e avverte la necessità di dedicarsi al registro linguistico e stilistico della poesia dottrinale, componendo a breve distanza la complementare *Poecia ch'Amor del tutto m'ha lasciato*. «Dolci rime» e «rima aspr'e sottile» rappresentano dunque, secondo quanto dichiara De Robertis, «rispettive delimitazioni di campo (e le canzoni che precedono, 2 e 3, possono ben stare ancora per il primo termine, come possono quelle della *Vita Nova*)», ma *Le dolci rime* si attiene alla nuova proposta retorica e di stile nell'articolazione del discorso e nell'impiego di moduli prosastici e tecnici della tradizione scolastica, piuttosto che nella scelta di vocaboli e suoni, derivati sempre dalla trattatistica di base latina o latineggiante, ma non caratterizzati da particolari asprezze fonetiche o difficoltà linguistiche.¹⁴

La prima stanza rende espliciti i motivi della canzone, gli «atti disdegnosi e ferì» (v. 5) apparsi «ne la donna mia» (v. 6), che spingono il poeta ad abbandonare almeno temporaneamente il suo «soave stile», per rivolgersi, «con rima aspr'e sottile» (v. 14), a un altro tema, di carattere morale, per indagare cioè i motivi per cui «veramente omo è gentile» (v. 13). Nell'incipit della canzone è presente tuttavia un tratto caratteristico dell'universo poetico di Dante: la continuità della presenza delle fonti della poesia antica come recente nell'ispirarsi al «Carmina qui quondam...» dell'incipit della *Consolatio* boeziana, il testo che suggerisce l'immagine della Filosofia come donna del cuore del poeta, come ribadisce Dante all'inizio del quarto trattato del *Convivio*.¹⁵ Per affermare gli autentici valori della nobiltà e dimostrare in che cosa veramente consiste, il poeta si deve dedicare prima a confutare le opinioni correnti. La stanza inizia-

¹³ *Conv.* IV I 11: «Per mia donna intendo sempre quella che ne la precedente ragione è ragionata, cioè quella luce virtuosissima, Filosofia, li cui raggi fanno ne li fiori rifronzire e fruttificare la verace de li uomini nobilitade, de la quale trattare la proposta canzone pienamente intende».

¹⁴ DE ROBERTIS, p. XXV.

¹⁵ Scrive DE ROBERTIS nella nota al testo, p. 54 n. v. 1: «Ma dà da pensare che proprio la canzone per cui è escluso ogni altro significato che quello letterale, e in cui non è adombrata se non come temporaneamente irraggiungibile la "persona" della Filosofia, si apra con le prime parole del libro che questa raffigurazione introduce e mette in scena».

le imposta in tal modo, «proemialmente», non solo i temi di fondo della canzone, ma soprattutto la questione dell'inevitabilità della scelta del motivo morale e delle forme adeguate ad esprimerlo.

È verosimile far risalire la composizione de *Le dolci rime* al 1295, quando Dante inizia la propria attività negli organi di governo del comune di Firenze sedendo prima nel Consiglio dei Trentasei del capitano del Popolo, poi nel Consiglio dei Cento (1295-96).¹⁶ Nel commento alla canzone De Robertis fa notare che la polemica anti imperiale dei vv. 21-24 sembra ugualmente rimandare alla stagione comunale di Dante, anche se al v. 21 il poeta ricorre «a una metonimia e in sostanza a una perifrasi» per accennare all'imperatore Federico II, in applicazione della teoria delle *conversiones* piuttosto che per difficoltà prosodiche.¹⁷ Gli studi filosofici intrapresi fra il 1293 e il 1295 sono alla base della preparazione di Dante per affrontare il tema della nobiltà, ma è ben presente alla sua mente la canzone di Guido Guinizelli *Al cor gentil rempaira sempre Amore*, dove si afferma tra l'altro che non si deve credere «che gentilezza sia fôr di coraggio / in dignità d'ere' / sed a vertute non ha gentil core» (vv. 36-38), come è lecito avanzare l'ipotesi che Dante conoscesse i versi di Guittone: «Non ver lignaggio fa sangue, ma core / ni vero pregio poder ma vertute» (XLVI *Comune perta fa comun dolore* 49-50).¹⁸ Tuttavia, come ha sostenuto Paolo Borsa nella sua analisi de *Le dolci rime* e del suo commento latino del giurista Bartolo da Sassoferrato, la posizione di Dante nel contemporaneo dibattito sulla nobiltà mantiene un carattere fondamentalmente aristocratico ben lontano dai nuovi e più sovversivi principi politici del governo popolare a Firenze che facevano della *nobilitas* un criterio di esclusione dalle più alte cariche comunali e quasi una minaccia per i valori della pace e della concordia cittadine.¹⁹ Ne *Le dolci rime* invece la *nobilitas*, la cui origine è ricondotta –

¹⁶ Per la datazione de *Le dolci rime* cfr. V. PERNICONE, *Le prime rime dottrinali di Dante* (1965), in *Studi danteschi e altri saggi*, a cura di Matilde Dillon Wanke, introduzione di D. De Robertis, Genova, Università degli Studi di Genova, 1984, pp. 132-49.

¹⁷ DE ROBERTIS, p. 56 n. v. 13 e p. 58 n. v. 21. La preoccupazione di salvaguardare l'autorità imperiale è tuttavia una preoccupazione del tempo della stesura del trattato IV e della nuova prospettiva politica dantesca.

¹⁸ *Le rime di Guittone d'Arezzo*, a cura di Francesco Egidi, Bari, Laterza, 1940, pp. 119-21: 120.

¹⁹ PAOLO BORSA, «*Sub nomine nobilitatis*»: *Dante e Bartolo da Sassoferrato*, in AA.VV., *Studi dedicati a Gennaro Barbarisi*, a cura di Claudia Berra e Michele Mari, Milano, Cuem, 2007, pp. 59-121, in part. pp. 117-18.

come da tradizione – al valore individuale, alla virtù, viene considerata un bene assoluto nonché il seme della felicità, secondo la serrata dimostrazione della strofa quinta.²⁰

La canzone prende avvio dall'immagine degli «atti disdegnosi e fieri, / che ne la donna mia / sono appariti» (vv. 5-7), motivazione del temporaneo abbandono delle «dolci rime» («non perch'io non spero / ad esse ritornare»). I versi citati si segnalano del resto come gli unici che si prestino all'interpretazione allegorica, sulla linea delle due canzoni inserite nei trattati precedenti, secondo il commento di Dante stesso nel *Convivio*, in cui il poeta infatti insiste sull'«apparenza» di tale disdegno (IV II 4).²¹ Il componimento, definito portatore del solo significato letterale (IV I 11),²² è dunque indirizzato a definire il significato della «gentilezza» e a «dottrina dare» secondo quello che sembra essere il principale obiettivo dell'intero progetto del *Convivio*.²³ Mentre all'inizio della canzone, ai vv. 3-4, Dante lascia spazio alla speranza, nonché all'eventualità del ritorno alle «dolci rime d'amor», il congedo si chiude con l'omaggio alla «donna» disdegnosa del v. 6. Ad anni di distanza, nel commento del *Convivio* Dante celebra il passaggio all'azione e alla pratica didattica del congedo della canzone con un omaggio alla Filosofia come ispiratrice degli studi e della virtù (IV I 11).²⁴ Riprova interna sia della tematica e dello svolgimento intenzionalmente morale e filosofico del componimento sia della fonte immediata di tale tipo di sviluppo è infatti nel verso d'apertura del congedo: «Contra-li-erranti mia, tu te n'andrai» (v. 141). La consueta apostrofe finale alla canzone viene qui esplicitata in un vero e proprio titolo, «contra-li-erranti», un nome composto di più paro-

²⁰ Nella nota al testo di DE ROBERTIS si veda in part. p. 73 n. v. 119.

²¹ *Conv.* IV II 4: «Ov'è da sapere che non si dice qui li atti di questa donna essere "disdegnosi e fieri" se non secondo l'apparenza; sì come nel decimo capitolo del precedente trattato si può vedere come altra volta dico che l'apparenza de la veritade si discordava. E come ciò può essere, che una medesima cosa sia dolce e paia amara, o vero sia chiara e paia oscura, qui[vi] sufficientemente vedere si può».

²² *Conv.* IV I 11: «Non sarà dunque mestiere ne la esposizione di costei alcuna allegoria aprire, ma solamente la sentenza secondo la lettera ragionare».

²³ Cfr. il preambolo di Kenelm Foster e P. Boyde in *Dante's Lyric Poetry*, 2 voll., Oxford, Clarendon Press, 1967, II. *Commentary*, p. 211.

²⁴ *Conv.* IV I 11: «quella luce virtuosissima, Filosofia, li cui raggi fanno ne li fiori rifronzire e fruttificare la verace de li uomini nobilitade, de la quale trattare la proposta canzone pienamente intende».

le che designa la canzone, e come Dante afferma a IV xxx 3, «è tutto una parola, e è nome d'esta canzone». Il modello è uno dei capisaldi della trattatistica tomistica, il *Contra Gentiles* (*Summa de veritate catholicae fidei contra Gentiles*) di Tommaso d'Aquino, ma si pensi anche al gusto di denominazioni-frase diffuse nella tradizione poetica provenzale.²⁵

Come già accennato, il mutamento di poetica implica sempre in Dante la piena coscienza delle nuove forme da adottare. Ne *Le dolci rime* tale consapevolezza stilistica si concentra, come si è detto, nel contrasto tra «soave stile» (v. 10) e «rima aspr'e sottile» (v. 14), evidenziata dalla presenza dello stesso schema di rima, e nella medesima serie da un'altra contrapposizione semantica, ai vv. 13 e 16, tra «gentile» e «vile». Il v. 14, con il suo riferimento a «rima aspr'e sottile», richiama da vicino l'incipit di *Così nel mio parlar voglio esser aspro*, dove però l'aggettivo indica e anticipa la ricercatezza, la complessità e l'asprezza nel lessico, e cioè i fatti propriamente fonico-stilistici, propri dello stile delle «petrose» e situati specialmente in sede di rima. Ne *Le dolci rime* si deve invece intendere «rima» nel senso lato di composizione in versi, secondo quanto Dante stesso chiarisce nel commento (*Conv.* IV II 12),²⁶ e lo stile del dettato si qualifica come «aspro» secondo il criterio della *convenientia*, ossia della corrispondenza del «parlare» alla «sottigliezza» della trattazione, senza escludere l'allusione al trattamento di materia dottrinale in poesia volgare.

La «sottigliezza» della «sentenza delle parole, che sottilmente argomentando e disputando procedono» (*Conv.* IV II 13) richiede infatti nel commento in prosa del trattato «molte divisioni» (IV III 2-3 e II IX 5), come avviene per l'ultimo sonetto della *Vita Nova* (30 [XLI], 2-9), appunto in virtù di un «parlar sottile». L'asprezza più che far riferimento al «suono del dittato» (*Conv.* IV II 13) – che, nonostante la dichiarazione di Dante, non appare particolarmente «yrsutus» – risponde alla «costruzione» e all'«ordine del sermone» (II IX 9), oltre che al ricorso al

²⁵ DE ROBERTIS, p. 77 n. v. 141, rimanda «al dedicatario “Longn-e-pres” della *Elegia* di Arrigo da Settimello, IV 232, 237, al “Sobre-Torz” (Riccardo Cuor-di-leone) della canzone di Giraut de Bornelh citata in *Dve* II VI 6, e alla “Mieills-de-ben” destinataria di canzoni di Arnaut Daniel».

²⁶ *Conv.* IV II 12: «Per che sapere si conviene che “rima” si può doppiamente considerare, cioè largamente e strettamente: stretta[mente], s'intende pur per quella concordanza che ne l'ultima e penultima sillaba far si suole; quando largamente, s'intende per tutto quel parlare che 'n numeri e tempo regolato in rimate consonanze cade, e così qui in questo proemio prendere e intendere si vuole».

linguaggio logico-dimostrativo. Come è stato accennato, i tecnicismi tipici dell'argomentazione logica rafforzano lo svolgimento della canzone in forma di *quaestio disputata* di tradizione tomistico-aristotelica. Si segnalano così espressioni quali «riprovando» al v. 15, ossia 'provando come falso', come poi al v. 76; il verbo «diffinisce» al v. 41 (e «diffinire» al v. 46); il termine proprio del linguaggio giuridico «assegna» al v. 66; la locuzione latina «e converso» al v. 104; e in particolare la strofa quarta, sulla derivazione della nobiltà, caratterizzata da un procedere argomentativo serrato e da un rigoroso tecnicismo terminologico.

Sull'impianto dichiarato della contrapposizione tra «soave stile» e «rima aspr'e sottile», tra «gentile» e «vile», e secondo i moduli e le forme della *quaestio disputata*, si ha prima la confutazione delle false opinioni circa la natura e il valore della nobiltà, seguita dall'affermazione del «vero» concetto di essa. Dante vuole chiarire che la virtù deriva dalla nobiltà intesa come perfezione dell'essere, e che questa è un dono elargito da Dio all'anima nel momento del concepimento dell'uomo, e non si trasmette da padre in figlio. La nobiltà si manifesta nell'esercizio delle virtù che più si addicono alla varie età dell'uomo, dall'adolescenza alla *senettute*, secondo una ripartizione che ritorna all'inizio del *Convivio* quando Dante distingue tra la *Vita Nova*, opera «fervida e passionata», e il più maturo trattato dal punto di vista stilistico in rapporto all'età di composizione, «Ché altro si conviene e dire e operare ad una etade che ad altra», affermando anche che l'opera più «temperata e virile» può giovare alla comprensione della produzione giovanile e facendo riferimento proprio al commento de *Le dolci rime* nel quarto trattato.²⁷

Tuttavia, anche al di là dell'inserimento nel *Convivio*, l'iniziativa dantesca ne *Le dolci rime* è significativa per la scelta di abbandonare, probabilmente a poca distanza dalla *Vita Nova*, la materia amorosa («convien ch'io lasci») e per il tentativo di dare un nuovo senso al dettato poetico, di rein-

²⁷ L'intera citazione, a *Conv.* I 16-17, recita: «E se ne la presente opera, la quale è Convivio nominata e vo' che sia, più virilmente si trattasse che ne la Vita Nova, non intendo però a quella in parte alcuna derogare, ma maggiormente giovare per questa quella; veggendo sì come ragionevolmente quella fervida e passionata, questa temperata e virile esser conviene. Ché altro si conviene e dire e operare ad una etade che ad altra; perché certi costumi sono idonei e laudabili ad una etade che sono sconci e biasimevoli ad altra, sì come di sotto, nel quarto trattato di questo libro, sarà propria ragione mostrata. E io in quella dinanzi, a l'entrata de la mia gioventute parlai, e in questa dipoi, quella già trapassata».

ventare la propria vita. A parte le soluzioni tecniche, la canzone rappresenta un vero e proprio rivolgimento da cui muove la vocazione poetica che sta tra la stagione delle «nuove rime» e la *Commedia*. In questa fase è importante il ripensamento di Dante della poesia volgare dei suoi predecessori e in particolare i possibili rimandi a Monte Andrea da Firenze.

Nonostante Monte Andrea emerga nel panorama della letteratura italiana del Duecento per la produzione varia e copiosa raccolta nel canzoniere Vaticano latino 3793, il silenzio di Dante nei suoi confronti sembra coinvolgerlo nella condanna di Guittone e dei suoi seguaci.²⁸ Oltre che ricordarlo però nell'attacco di *Così nel mio parlar* e negli attriti sillabici della rappresentazione infernale della *Commedia*, dove alcune rime (come quella in *-atra*) trovano il loro retaggio nella canzone delle "petrose" e proprio in Monte Andrea (canz. VIII *Tanto m'abonda matera, di soverchio*, vv. 81-82), ne *Le dolci rime* si possono individuare alcuni significativi rimandi stilistici e contenutistici.²⁹ Va sottolineata infatti nel panorama contemporaneo l'originalità di Monte nella trattazione del tema della povertà, «odiosa eroina di un gruppo di canzoni».³⁰ I toni dolorosi ricorrono con insistenza nelle canzoni VI, VII, VIII, IX e X dell'ed. Minetti, le cosiddette "canzoni della

²⁸ Gli attacchi a Guittone d'Arezzo si trovano, com'è noto, in numerosi passi dell'opera dantesca, a partire dall'allusione a «quelli che rimano così stoltamente» contenuta in *Vn* 16, 10 [XXV 10] (su cui si veda ROBERTO ANTONELLI, *Subsistant igitur ignorantie sectatores*, in AA.VV., *Guittone d'Arezzo nel settimo centenario della morte*. Atti del Convegno internazionale di Arezzo [22-24 aprile 1994], a cura di M. Picone, Firenze, Cesati, 1995, pp. 337-49). I riferimenti a Monte Andrea peraltro non si interrompono del tutto a causa del silenzio dantesco, perché rimatori appartenenti alla generazione successiva allo Stilnovo, ma stilisticamente più attardati, come Noffo Bonaguide, subiscono ancora la sua influenza, come segnala FRANCESCA GAMBINO, *Le rime di Noffo di Bonaguide*, in "Studi di filologia italiana", LIV (1996), pp. 5-95. Per i versi di Monte l'edizione di riferimento è l'ed. critica *Le rime di Monte Andrea da Fiorenza*, a cura di Francesco Filippo Minetti, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1979.

²⁹ Tra i rimandi specifici si vedano in particolare 23 «antica possession d'avere» e Monte IX 65 «chi proseduto à bene per antico»; 40 «è morto e va per terra» e Monte IX 95 «è corpo morto» (detto di chi è povero); la coppia 50 «dar né tôrre» e Monte VIII 120 «a tute cose dà colore e tôle», sempre riferita all'azione della ricchezza.

³⁰ FRANCESCO BRUNI, *Storia della lirica cortese nell'Italia dei Comuni*, in AA.VV., *Storia della civiltà letteraria italiana*, I. *Dalle origini al Trecento*, a cura di Giorgio Bàrberi-Squarotti - F. Bruni e Ugo Dotti, 2 tt., Torino, Utet, 1990, I, pp. 275-336: 324; Bruni rimanda a Giraut de Bornelh per la tematica della privazione economica rappresentata come il sommo male del poeta perché nel mondo tanto si vale quanto si possiede (*ivi*, pp. 324-25).

povertà”, in cui Monte inveisce con aspro realismo contro la precaria situazione economica che lo attanaglia e lo condanna a un ruolo subalterno nella società, ma la rappresentazione di sé stesso come «poeta della sventura» attraversa tutta la sua produzione.³¹

All'inizio della seconda strofa de *Le dolci rime* Dante confuta l'opinione, falsa e ignobile, che la nobiltà discenda dalla ricchezza e al v. 25 riunisce sotto il generico appellativo di «altri [...] di più lieve sapere» i sostenitori di tale ipotesi che non sono ritenuti degni di essere nominati. Il dibattito delle “canzoni della povertà” in cui Monte stima con disincanto il ruolo dei beni terreni e rifiuta l'ideale cristiano che impone di svalutare il benessere economico e il successo politico per esaltare una visione trascendente dell'uomo doveva essere noto a Dante.³² Tuttavia, non si può trattare, commenta De Robertis in nota, di Monte Andrea in tenzone con Chiaro Davanzati e in componimenti successivi (VI-IX), perché «i suoi sono gli insegnamenti dell'esperienza, non costituiscono una tesi».³³ Inoltre, nella canzone IX *Ancor di dire non fino* (vv. 66 e ss.) Monte sostiene la tesi opposta a quello esposta da Dante ne *Le dolci rime*, e cioè che la gentilezza dia lustro al denaro, contestando il nesso tra nobiltà e ricchezza, sulla base della comune origine dell'uomo e la divisione casuale operata dalla sorte, e nella seconda strofa della canzone VIII *Tanto m'abonda matera, di soverchio* arriva addirittura ad affermare che è il denaro a porre in atto le virtualità dell'uomo e rappresenta la base su cui ciascuno è valutato, a prescindere dalle sue eventuali qualità morali.³⁴ Si ha qui una riprova che il silenzio di Dante su Monte condanna più che le

³¹ HARRY WAYNE STOREY, *The Poetry and Literary Culture of Monte Andrea da Firenze*, Ph.D., New York, Columbia University, 1983, ha rintracciato infatti nell'insistenza sulla propria «disventura» la “firma poetica” (*poetic signature*) della produzione di Monte, dalle canzoni amorose o sulla povertà alle tenzoni politiche.

³² La testimonianza di una perdita finanziaria subita da Monte Andrea, al di fuori della sua produzione poetica, si trova nella Lettera III di Guittone d'Arezzo *Bono e diletto amico Monte Andrea*, un'epistola di consolazione per un dissesto economico che risale agli anni immediatamente posteriori al 1265; cfr. CLAUDE MARGUERON, *Lettere*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1990, pp. 36-77.

³³ DE ROBERTIS, p. 59 n. v. 25.

³⁴ Vv. 19-22: «Ora vi dico di cernir lo vero: / com'è Tesauro de l'omo corona! / Com' per esso ciascun si paragona / in vizio od in vertute c'om proseda», mentre per Dante si vedano i vv. 49-50 «ché le divizie, sì come si crede, / non posson gentilezza dar né torre».

soluzioni formali, di cui come si è visto Dante può anche appropriarsi, soprattutto la sua stima pessimistica e spregiudicata del ruolo sociale della ricchezza e l'appartenenza di Monte alla classe mercantile emergente: banchiere probabilmente incorso nella bancarotta, non solo è impegnato nelle lotte fra le fazioni politiche, ma è anche un ardente sostenitore di un sovrano straniero, il francese Carlo d'Angiò.³⁵

Ne *Le dolci rime* Dante invece, dopo aver precisato che tutte le virtù hanno una radice comune, specifica che la virtù rappresenta la perfezione della natura umana attuabile nella vita terrena, secondo la nozione aristotelica di *entelechia*, e che la sola virtù conduce alla felicità.³⁶ Il commento filosofico del *Convivio* dunque tende a restaurare e sostenere la vocazione interiore dell'uomo, la sua "forma", nella sua piena integrità: attuando la perfezione della ragione la filosofia ripristina la corretta gerarchia tra tutte le altre facoltà dell'anima che a questa sono ordinate. Tale concezione della filosofia come «luce virtuosissima» (IV I 11) o «beatitudine de lo 'ntelletto», che si sviluppa nel *Convivio*, rappresenta a mio avviso il principale lascito del trattato per gli interessi neoplatonici di Marsilio Ficino, promotore della rivalutazione dell'opera a Firenze alla metà del Quattrocento.

Nella canzone *Le dolci rime*, nonostante venga temporaneamente abbandonata l'ispirazione di Amore, la quale era alla base sia dell'omaggio per la donna sia della celebrazione per la Sapienza,³⁷ queste differen-

³⁵ Per un approfondimento sulla produzione di Monte Andrea, e soprattutto per la rappresentazione di sé stesso come "poeta della sventura", mi permetto di rimandare al mio contributo *Per una corona di sonetti di Monte Andrea da Firenze*, in "Acme", LVI (2003), pp. 167-93.

³⁶ Si vedano i vv. 81-84, «Dico ch'ogni virtù principalmente / vien da una radice, / vertute, dico, che fa l'uom felice / in sua operazione», e, per l'identificazione tra perfezione ed entelechia, *Conv.* IV XVI 7-8, «Questa perfezione intende lo Filosofo nel settimo de la Fisica quando dice: "Ciascuna cosa è massimamente perfetta quando tocca e aggiugne la sua virtude propria, e allora è massimamente secondo sua natura; onde allora lo circolo si può dicere perfetto quando veramente è circolo", cioè quando aggiugne la sua propria virtude; e allora è in tutta sua natura, e allora si può dire nobile circolo [...]. E così manifestamente vedere si può che generalmente questo vocabulo, cioè nobilitate, dice in tutte cose perfezione di loro natura»; cfr. B. NARDI, *Dante e la cultura medievale. Nuovi saggi di filosofia dantesca*, Bari, Laterza, 1949 (I ed. 1942), pp. 260-83, e ID., *Dal "Convivio" alla "Commedia"*, pp. 55 ss.

³⁷ Cfr. ENRICO FENZI, "Sollazzo" e "leggiadria". *Un'interpretazione della canzone dantesca "Poscia ch'amor"*, in "Studi danteschi", LXIII (1991 [ma 1997]), pp. 191-280: 209.

ze non contraddicono la tesi sulla nobiltà della mente umana e sul valore beatificante della speculazione secondo il nesso fra «nobiltà» e «perfezione» della natura umana che fa dell' «amore di sapienza» un desiderio naturale dell'uomo.³⁸ Lungi dal rappresentare un segnale di un ripensamento radicale sul ruolo della filosofia, Dante nel commento in prosa sembra poi ribadire quanto già affermato nel terzo trattato: l'impossibilità per l'intelletto umano di conoscere e ridurre a definizione l'essenza di Dio, l'eternità e il problema della materia prima, momentaneamente deposti negli studi per dedicarsi a una nuova poetica di rime dottrinali appropriate a temi morali e civili come quello della nobiltà. Nel trattato però la nobiltà, dichiarata esplicitamente dono divino, contiene tutti quei frutti del seme divino che sorgono dalla naturale unione dell'anima con il corpo,³⁹ e il corpo si manifesta come lo strumento attraverso cui opera la nobiltà dell'individuo. L'uomo in quanto animale razionale è anche sintesi di virtù spirituale e corporea.

Dal punto di vista di questa filosofia del corpo, il quarto trattato del *Convivio* è caratterizzato da una triplice scansione. I capitoli che vanno dall'uno al venti convergono verso la definizione della nobiltà come seme di felicità immesso da Dio nell'anima ben orientata. Una volta confutato il pregiudizio feudale secondo cui la nobiltà appartiene alla stirpe piuttosto che all'individuo, Dante si appresta a chiarire il problema dell'origine dell'anima, nel denso *excursus* filosofico dei capitoli ventuno e ventidue. Infine, dopo aver dichiarato che grazie alla presenza del corpo, l'anima umana può dare frutti di nobiltà in abbondanza tale da sopravanzare la capacità degli intelletti angelici, Dante traccia una fenomenologia delle virtù umane prendendo in esame le quattro età della vita: adolescenza, gioventù, «senettute» e «senio». In questa terza e ultima parte del trattato, dal capitolo ventitré al trenta, Dante conclude con l'ennesima lode della filosofia, richiamando lo slancio finale del primo trattato dove il volgare è oggetto di un'entusiastica esaltazione stabilendo qui il nesso tra lode della filosofia ed esaltazione del volgare. Solo in quanto

³⁸ Cfr. i vv. 101-102 «È gentilezza dovunque è vertute, / ma non vertute ov'ella», in cui si afferma la maggiore estensione della nobiltà, in quanto perfezione del soggetto operante, rispetto alla virtù, che ne è una delle manifestazioni.

³⁹ *Conv.* IV xxv 11: «Ché la nostra anima conviene grande parte de le sue operazioni operare con organo corporale, e allora opera bene che 'l corpo è bene per le sue parti ordinato e disposto».

essere corporeo infatti l'uomo può vantare la capacità linguistica e la vocazione alla poesia secondo gli stessi presupposti dell'operazione poetico-speculativa che si compie nella *Commedia*.

Per la concezione del sapere cui si ispira e per l'ambizione del progetto il *Convivio* è stato paragonato alle enciclopedie o alle *Summae* medievali. Il ricorso al metodo della *quaestio*, il commento in glossa alle autorità, le digressioni, l'uso dell'allegoria, l'individuazione di spazi di concordanza tra dottrina rivelata e sapere dell'antichità pagana, sono tuttavia elementi che mostrano quanto sia poliedrica la scrittura dantesca e quanto irriducibile alla consistenza di un determinato genere letterario. Alla concezione parattica e compilativa del sapere propria delle enciclopedie, e alla visione statica e rigidamente gerarchica che contraddistingue le *Summae* Dante contrappone un modello di pensiero che procede per digressione, integrando una costante memoria e un costante intervento sui *loci communes* della tradizione. La preoccupazione dantesca di fornire gli elementi base di una conoscenza ben radicata nel vivere concreto e tale da indirizzare l'impegno civile è infatti l'aspetto più significativo da cui muove il poeta nel concepire e nello stendere la sua opera, anche se la realizzazione di tale progetto sembra poi lasciarlo insoddisfatto e viene abbandonata.

Nella produzione poetica Dante, perdurando lo stato di disamoramento che gli impedisce di tornare alle «dolci rime», compone un'altra canzone dottrinale, *Poscia ch'Amor*, complementare a *Le dolci rime*, per dimostrare che cosa sia la vera leggiadria. Passando a un nuovo tema, dalla «gentilezza» ovvero *nobilitas* a una nozione d'altro ordine e grado e squisitamente romanza come quella della «leggiadria», di cui la lingua e la cultura latine non conoscono l'equivalente, Dante uniforma infatti il proprio lessico e la stessa esemplificazione del soggetto a quella cultura, corredandoli della veste e dei «colori» a questa appropriati. Valendosi dell'esperienza tecnica acquisita nella composizione de *Le dolci rime* e nella definizione della vera nobiltà, Dante segue in questa il medesimo procedimento sillogistico per concludere che la leggiadria non è pura virtù, ma consiste nell'insieme inscindibile di una triade: sollazzo, amore e virtù morale. Ne discende che non può essere vero «leggiadro» chi non è nobile e virtuoso. Nella canzone «contro gli avari» e della liberalità i termini primari di «beltà» e «virtù» diventano segni taglienti di contraddizione, di una separazione di valori che comporta che lungo la linea di frattura il parlare sia scoperto (cfr. v. 127) e privo di ogni ornamento. La canzone, priva di congedo, si chiude con un verso lapidario, «Color che vivon fanno tutti contra», che rappresenta la dichiarazione delle scel-

te di Dante e del suo sdegno morale per le condizioni del mondo contemporaneo che nega, per la sua corruzione, il culto della vera leggiadria.

È ipotizzabile che le canzoni della nobiltà e della leggiadria volessero porsi per Dante come una sorta di autoinvestitura morale, passaporto per la carriera politica, per poi essere interpretate nel *Convivio* ad approfondimento e completamento di opere già compiute e note in un testo d'intenti a carattere eminentemente pratico e divulgativo che il poeta però impronta del suo entusiasmo morale e della sua passione intellettuale, sviluppando alcuni temi centrali come quelli dell'esaltazione della filosofia e della nobiltà.

Beatrice Arduini

French and Italian Department

Tulane University, New Orleans, Louisiana, USA

ABSTRACT

Natural Desire for Knowledge in "Le dolci rime d'amor ch'io solea"

Dante's canzone *Le dolci rime d'amor ch'io solea*, dealing with the lofty subject of true nobility, was expounded in the fourth treatise of the *Convivio* and is intimately connected with the poem *Poiscia ch'Amor del tutto m'ha lasciato*, which discusses the esteemed courtly quality of *leggiadria* (grace and joy). Yet, *Le dolci rime* is known to differ from the two previous songs, *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete* e *Amor che ne la mente mi ragiona*, that constitute, respectively, the subject of the second and third books of the *Convivio*, and from Dante's earlier production of homage or praise to the woman written in the style we associate with the Stilnovo. Throughout the Stilnovo phase, former lexical and stylistic choices are eliminated to achieve the refined purity of the Stilnovo. Around 1295 the phase of contraction gives way to the lexical and stylistic expansion that will characterize the rest of Dante's poetic production and is pioneered in *Le dolci rime*. The article investigates the role of the lyric in Dante's poetic career, pointing out the poet's innovative stylistic choices, and explores his use of sources, in particular of his predecessors in vernacular poetry, Florentine Monte Andrea.

POSCIA CH'AMOR DEL TUTTO M'HA LASCIATO.
GLI EXEMPLA DI COMPORTAMENTO

Pur nella porosità dei confini che caratterizza la sezione “allegorico-dottrinale”, *Poscia ch'Amor del tutto m'ha lasciato* instaura, rispetto a *Le dolci rime*, una cronologia progressiva interna destinata a trovare, più di dieci anni dopo, una dimensione narrativa nel quarto libro del *Convivio*. Un impianto peraltro scivoloso, poiché la lettura di elementi autobiografici della canzone sulla leggiadria sulla base dell'allegorizzazione del *Convivio* – già di per sé superfetazione tarda e non sempre pacifica – è comunque un'inferenza arbitraria.¹

Tale successione narrativa affiora però già nel raffronto tra le due stanze proemiali, il cui primo indizio è la dichiarazione di essere stato ormai “del tutto lasciato” da Amore. Alcuni elementi della prima stanza di *Poscia ch'Amor*, però, proprio nel gioco di assodati parallelismi con la canzone, se non sorella, certo in qualche modo consanguinea,² suggeriscono alcune anomalie non prive di ricadute. Lo stesso ricorrere di “lasciare” costituisce già peraltro solo la prima delle co-occorrenze con la

¹ Edd. di riferimento: DANTE ALIGHIERI, *Rime*, ed. commentata a cura di Domenico De Robertis, con cd-rom, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2005 [DE ROBERTIS]; ID., *Convivio*, a cura di Franca Brambilla Agno, 3 voll., Firenze, Le Lettere, 1995 (Ed. Naz., III)..

² Si veda una pregnante sintesi dei contatti in CLAUDIO GIUNTA, *Commento a “Poscia ch'Amor del tutto m'ha lasciato”*, in AA.VV., *Le “Rime” di Dante*. Atti della giornata di studi (Parigi, 16 novembre 2007), a cura di Paolo Grossi, Paris, Istituto italiano di cultura, 2008, pp. 75-106: 83-84. Ho potuto prendere visione del commento di Giunta solo dopo lo svolgimento del Convegno di Gargnano.

canzone della nobiltà, rispetto alla quale segna al contempo un forte scarto nel passaggio dalla forma attiva («convien ch'io lasci») alla passiva («lasciato»). Anche la stessa condizione di «disamorato» – enunciata in un posizione forte quale quella di primo rimante del secondo piede della stanza di apertura – ribadisce la connessione con *Le dolci rime* e la decisione, espressa in quest'ultima, di tralasciare la poesia amorosa. È però radicale la forte differenza che corre, tra le due canzoni, quanto al ruolo svolto dall'infelice esperienza amorosa nell'assunzione del nuovo tema etico-politico. Da un lato, infatti, abbiamo la “scelta” attiva della canzone della nobiltà di – semplicemente – interrompere la produzione amorosa, in attesa di tempi migliori e più fruttiferi («E poi che tempo mi par d'aspettare», v. 9, e ribadito nel trattato: «parve a me che fosse d'aspettare tempo, lo quale seco porta lo fine d'ogni desiderio, e appresenta, quasi come donatore, a coloro a cui non incresce d'aspettare», *Conv.* IV II 9). Dall'altro abbiamo invece una “condizione” passiva, subita («non per mio grato»), di chi è stato lasciato dall'amore, e si ritrova appunto «disamorato», con una recisa nettezza assente in *Le dolci rime*.³

Proprio la condizione di «disamorato», dichiarata in apertura di un testo sulla leggiadria, fa però anche detonare una serie di collegamenti e contrapposizioni. Dopo il rilievo di Contini, è ormai passato in giudicato che tale termine celi in sé una matrice provenzale; siamo di fronte d'altronde al primo tassello forte della trama provenzale che percorre l'intera canzone connettendola non solo a un riconoscibile clima culturale, ma probabilmente anche a un genere ben definito. *Poscia ch'Amor* si presenta infatti come un esemplare, per quanto certo anomalo, di *ensenbamen*, la poesia didattica sul comportamento,⁴ genere fortunato soprattutto nella

³ Il commento BARBI - PERNICONE (D. ALIGHIERI, *Rime della maturità e dell'esilio*, a cura di Michele Barbi e Vincenzo Pernicone, Firenze, Le Monnier, 1969) osserva che «in *Poscia ch'Amor* sembra che la situazione si sia aggravata» (p. 438). Si veda *ivi* anche una breve rassegna delle ragioni per la posteriorità di *Poscia ch'Amor* rispetto a *Le dolci rime*. Sull'intera sezione allegorico-didattica e i rapporti interni si veda anche V. PERNICONE, *Le prime rime dottrinali di Dante* (1965), in *Studi danteschi e altri saggi*, Genova, Università degli Studi di Genova, 1984, pp. 131-49. Sul tema anche FAUSTO MONTANARI, *La canzone della leggiadria. "Poscia ch'Amor del tutto m'ha lasciato"* ("Lectura Dantis Romana", Casa di Dante in Roma), Torino, Società Editrice Internazionale, 1961.

⁴ Vi accenna ENRICO FENZI nel suo fondamentale saggio "*Sollazzo*" e "*leggiadria*". *Un'interpretazione della canzone dantesca "Poscia ch'Amor"*, in "Studi danteschi", LXIII (1991) [ma 1997], pp. 191-280: 202. Sul genere si vedano al riguardo ALFRED MONSON,

cultura occitanica, in cui sostanzialmente ogni categoria della società cortese ebbe il suo manuale di comportamento in versi.⁵ Di particolare interesse qui, e tra i più antichi, è però *Qui comte vol apendre* di Arnaut Guilhem de Marsan, a cui ci si riferisce in genere come “Insegnamento al cavaliere”;⁶ *Poscia ch'Amor* presenta per certi versi, infatti, una natura metamorfica, sicché una canzone-trattato su una virtù, pura o no che sia, si trasforma per vie interne in un'opera didattica, ed esemplificativa, sul comportamento di una ben precisa classe sociale, quella, appunto, dei cavalieri. Né certo è un caso che il riferimento compaia in apertura della quinta stanza per poi deflagrare nell'apostrofe dei vv. 112-14 contro i «falsi cavalier', malvagi e rei», a circoscrivere la breve sezione definitoria con un conseguente e non trascurabile rilievo concettuale.

O meglio: nell'instabile magma fiorentino dell'ultimo decennio del secolo, in un'epoca segnata da profondi mutamenti sociali, una progressiva osmosi tra i ceti, e una continua ridefinizione dei diritti politici,⁷ il riferimento al cavaliere non rimanda più a una precisa categoria sociale, ma piuttosto a un'affascinante figura dell'immaginario culturale collettivo che

Les “ensenhamens” occitans: essai de définition et de délimitation du genre, Paris, Klincksieck, 1981, e, in ambito italiano, GIUSEPPE E. SANSONE, *Gli insegnamenti di cortesia in lingua d'oc e d'oïl*, Bari, Adriatica, 1953, nonché il più vecchio AMOS PARDUCCI, *Costumi ornati: studi sugli insegnamenti di cortigiania medievali*, Bologna, Zanichelli, 1927.

⁵ Non escluderei peraltro che la eccezionalmente alta densità di rime bacciate e settenari in *Poscia ch'Amor* sia in parte dovuta proprio al fatto che la forma canonica degli *ensenhamens* provenzali è data da distici di hexasyllabes bacciate.

⁶ Il testo di Arnaut Guilhem de Marsan (così come quelli di Garin lo Brun, Amanieu de Sescas e Peire Lunel de Montech, citati in seguito) è comodamente leggibile in *Testi didattico-cortesi di Provenza*, a cura di G.E. Sansone, Bari, Adriatica, 1977 [SANSONE].

⁷ Per la bibliografia più strettamente storica si vedano almeno JEAN-CLAUDE MAIRE VIGUER, *Cavalieri e cittadini. Guerra, conflitti e società nell'Italia comunale*, Bologna, il Mulino, 2004, oltre all'ormai classico GAETANO SALVEMINI, *Magnati e popolani in Firenze dal 1280 al 1295*, Firenze, Carnesecchi, 1899 (ripubblicato a Torino per i tipi di Einaudi nel 1960, seguito da *La dignità cavalleresca nel Comune di Firenze*, con saggio introduttivo di Ernesto Sestan); fondamentale naturalmente poi UMBERTO CARPI, *La nobiltà di Dante*, 2 tt., Firenze, Polistampa, 2004 (in part. il cap. I. *Il fiorino e la nobiltà*, I, pp. 11-321: 115); ma anche il saggio di PAOLO BORSA, “*Sub nomine nobilitatis*”: *Dante e Bartolo da Sassoferrato*, in AA.VV., *Studi dedicati a Gennaro Barbarisi*, a cura di Claudia Berra e Michele Mari, Milano, Cuem, 2007, pp. 59-121. Il saggio di FENZI “*Sollazzo*” e “*leggiadria*” presta particolare attenzione all'evoluzione sociale dell'ambiente fiorentino, in part. alle pp. 235-39.

va ben oltre la realtà fiorentina e la cui aura permane attraverso i mutamenti sociali per riadattarsi al nuovo cetto cittadino emergente. Non a caso, i comportamenti morali della settima stanza, vanno ben oltre la tipologia del cavaliere, per coinvolgere l'intera vita attiva.⁸ Collegata alla ridefinizione di un elemento del sistema cortese, però, l'esplicita menzione del cavaliere, proprio nella sua ambiguità nomenclatoria, funziona ancor più da termine di collegamento col genere degli *ensenhamens*, come se la canzone si adattasse a una struttura sclerotizzata in certi elementi. A rimarcare come *Poscia ch'Amor* si inserisca in tale alveo, giova segnalare una particolare aderenza con il capostipite del genere, *E-I tremini d'estiu* di Garin lo Brun:⁹ in questo insegnamento per la dama non solo compare, come negli altri testi, un'articolata casistica dei comportamenti appropriati nella vita materiale e relazionale – una sezione che *Poscia ch'Amor*, più che nella settima stanza, ripercorre e *contrario* nella galleria di vili e noiosi, in cui, proprio perché costruita su esempi reali, è più accentuata la concretezza quotidiana dei poemetti provenzali –, ma Garin lo Brun ibrida i generi introducendo nel suo *ensenhamen* il patrimonio stilistico e culturale della lirica; Garin dà così «forma ad una realizzazione originale» che, ai vv. 421-66, presenta una lunga teorizzazione sul concetto di «cortesia» che costituisce un caso unico nella letteratura provenzale.¹⁰

Per di più, anche solo in questi quaranta versi, troviamo raccolto, oltre ad altri termini fondamentali, il lessico su cui si incardina *Poscia ch'Amor* (*prez, dir, far, enueis, ennuai*,¹¹ *vilan, gen, solaz*) rivissuto attraverso un filtro etico che, rarefacendolo e astraendolo, lo allontana dalla dimensione più

⁸ FENZI, «Sollazzo» e «leggiadria», p. 202, osserva infatti che nell'ultima stanza pare perdersi memoria del riferimento al cetto dei cavalieri a favore della definizione di «leggiadro».

⁹ Il testo di GARIN LO BRUN (oltre che nell'antologia curata da SANSONE) è ora leggibile anche in *L'«Ensegnamen» alla dama*, ed. critica, traduzione e commento di Laura Regina Bruno, Roma, Archivio Guido Izzi, 1996 [BRUNO]. Garin lo Brun, tra l'altro, è autore di un contrasto tra Mezura e Leujaria, quest'ultima naturalmente intesa nell'accezione negativa provenzale, in cui ben si riflette per certi versi la polarizzazione comportamentale di *Poscia ch'Amor*; il testo, *Nueg e Jorn*, si legge in FRANÇOIS-JUST-MARIE RAYNOUARD, *Choix des Poésies originales des Troubadours*, 6 voll., Osnabrück, Biblio, 1966 (I ed. 1816-21), IV, p. 436.

¹⁰ L.R. BRUNO, *Introduzione* a BRUNO, pp. 23-68: 29.

¹¹ Anzi, ricorre ai vv. 433-34, in contrapposizione a cortesia, la coppia «foldat» e «ennuei», che preannuncia il «vile e noioso» dantesco contrapposto a «leggiadria».

materiale. Sembra quasi un segnale che la definizione si concluda con il distico «cortesia es en solaz / e cel qui mais me plaz» (vv. 461-62),¹² una costruzione che, a un livello ideologico-concettuale, potrebbe avere un ruolo nel riconoscimento del valore determinante del *solatz* per la leggiadria (*Poscia ch'Amor*, vv. 89-90). Ma nei vv. 421-66 ricorrono anche, sia pure embrionalmente, alcuni degli elementi caratteristici di *Poscia ch'Amor*, come ad esempio il fatto che vi siano improprie attribuzioni del nome di cortese («Mas ges toz hom non es / c'hom apella cortes, / anz sont vilan proat / tals son cortes clamat») così come poi accadrà nella canzone per il termine di “leggiadro”, o ancora che la cortesia possa assumere forme diverse, a seconda delle combinazioni in cui le sue varie componenti si sedimentano («De cortesia es leus / lo diz e-l teners greus / qu'en moltas guisas meira / e en molta maneira»),¹³ così come la stessa dimensione attiva, e non intellettuale, e la natura composita della leggiadria implicano a priori una differente gradazione e distribuzione di tale virtù impura.

È da osservare, peraltro, che, in questi testi educativi, sostanzialmente tutti coloro che sono chiamati a fornire i propri ammaestramenti lo fanno proprio in virtù della loro competenza e fortuna in amore. È così per l'insegnamento del cavaliere,¹⁴ ma lo stesso accade anche per certi versi in *E-l tremini d'estiu* di Garin lo Brun,¹⁵ per *E-l temps de Nadador* (“Insegnamento al donzello” o “allo scudiero”) a opera di Amanieu di Sescas¹⁶ (e in fondo anche per il suo *En aquel mes de mai*, rivolto alla donzella)¹⁷ e nell'*Ensenhamens d'onor* di Sordello,¹⁸ e così sarà ad esempio

¹² BRUNO, p. 88. Ancora più forte, tra l'altro, tale valore nella lezione proposta da SANSONE, p. 68 («cortesia es en solaz / e [es] cil qui mais me plaz»).

¹³ *E-l tremini d'estiu*, vv. 437-40 e 445-48 (BRUNO, p. 87).

¹⁴ Si vedano ad esempio i vv. 59-60 e 179-94 di *Qui comte vol aprendre*; emblematici soprattutto i vv. 187-90: «So pris entr'era tos / d'un maistre d'amros, / que m'o ensenhet si / c'anc de re no y falhi» (SANSONE, p. 124).

¹⁵ Non solo gli insegnamenti hanno luogo in un contesto primaverile che suscita ricordi d'amore, per quanto questo sia degradato dalla corruzione contemporanea, ma il narratore è esortato ad ammaestrare da una fanciulla «A meravilla [...] bella» (v. 123; BRUNO, p. 75).

¹⁶ Vv. 24-49; in part. ad es. i vv. 24-27 «Senher, – fetz sel – hom di / que vos sabetz d'amor / may de nulh amador, / ses letras, c'anc fos natz» (SANSONE, p. 195).

¹⁷ Vv. 1-49; ‘nel mese di maggio’ il poeta, già convinto di essere sfuggito ad amore, si riscopre innamorato di una donna «plazentier, / gay, cortes, senhorieu» (vv. 48-49; SANSONE, p. 238).

¹⁸ Il poema, che pure appartiene a un filone formalmente parallelo, “l'insegnamen-

ancora per il post-dantesco *L'autrier, mentre ques ieu m'estava* di Peire Lunel de Montech dedicato allo scudiero. Si tratta quindi di un elemento fortemente pervasivo, quasi topico per il genere, che rende ancora più rilevante, in questo singolare *ensenhamen* dantesco indirizzato ai cavalieri, la dichiarazione dell'io poetico e ammaestrante, già nelle prime posizioni forti, di essere disamorato, e "lasciato da amore".

Ma quella di disamorato è una condizione che ha forti conseguenze, per certi versi persino paradossali, proprio per la definizione che Dante intende dare della leggiadria.¹⁹ Una delle sue tre componenti è infatti proprio Amore (vv. 89-90); ma Dante non solo si ritrova appunto disamorato, ma anche in un contesto in cui nelle donne – come informa cupamente la chiusa della terza stanza quasi a sigillare la rassegna della "società reale" nell'azimuth della corruzione –,²⁰ è così «spento / leggiadro portamento / che paiono animal' senza intelletto» (vv. 55-57).²¹ Ben meno dunque che le «pure femmine» che a suo tempo aveva rifiutato come interlocutrici – e anche la distanza dall'atteggiamento verso le donne di *Doglia mi reca*, con cui pure sono chiari i legami parentali, non può che accentuare la desolazione del quadro sociale di *Poscia ch'Amor* –, sicché vien meno in realtà la stessa possibilità di esercitare amore, di essere leggiadro.²² La stessa immediata transizione, nella stanza successiva, alle credenziali che permettono a

to d'onore", e non "di cortesia", è infatti concluso dal riconoscimento che a donna Agradiva si deve il merito dell'utilità degli insegnamenti (vv. 1297-327; *Sordello, le poesie*, nuova ed. critica con studio introduttivo, traduzioni, note e glossario a cura di Marco Boni, Bologna, Palmaverde, 1954, pp. 198-273: 235-36).

¹⁹ Non credo infatti, proprio anche per il rapporto con il genere degli *ensenhamens*, che si possa parlare solo di «un espediente retorico che serve a introdurre il nuovo argomento» (GIUNTA, *Commento*, p. 84).

²⁰ E anzi, dichiara Dante, la situazione è ancor peggiore di quanto abbia descritto (v. 60).

²¹ A fronte della lettura di GIUNTA, *Commento*, ci si attiene alla posizione di CONTINI (D. ALIGHIERI, *Rime*, a cura di Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1929), *ad loc.*, e di DE ROBERTIS, p. 150 *ad loc.*: «Si noti l'indicativo: non si tratta di un'ipotesi ("io dica che sia..."), ma di una dolorosa realtà. La leggiadria non difetta solo negli uomini». Ancora in BARBI - PERNICONE, pp. 445-46 *ad loc.*, un'ampia rassegna delle possibili letture di tali versi.

²² Così ad esempio in *Enqer cab chanz e solatz* di Bonifacio Calvo è dichiarato espresamente che Alfonso «non met amor a nonchaler / car senz amor chanz, ni solatz no val» (vv. 6-7; *The Poems of Bonifacio Calvo. A Critical Edition*, by William D. Horan, The Hague - Paris, Mouton, 1966 [HORAN], p. 53 [X]).

Dante di trattare il tema d'amore, riporta logicamente e conseguentemente il centro dell'attenzione su una donna: la donna «gentile» che «mostrava» la leggiadria «in tutti gli atti suoi».²³ Ora, senza addentrarsi nell'intrico sull'identità di tale donna e le sue implicazioni interpretative, resta che l'uso dell'imperfetto cala, nella stessa dimensione della lettera del testo, la figura nel passato, prospettando quindi un presente privo di atti leggiadri, se non altro per l'estinzione di chi potesse compierli.²⁴

La canzone persegue dunque, a ogni livello, un'impressione di solitudine civile enfattizzata per altro anche dalla contingenza “astrologica”, per cui è la stessa posizione di «ciel con cielo» (vv. 58-61) a segnare la morte della leggiadria. Così, non essendoci interlocutori, non può esserci, come è ben noto, destinatario (nemmeno più la donna a cui era avviata *Le dolci rime*), né congedo: da ciò la dichiarazione che la canzone è composta «non so cui»; nessuno con cui condividere la propria idea di leggiadria, e dunque il venir meno, dopo amore, anche della possibilità del secondo elemento del «terzo» da cui è retta leggiadria, quel *solatz* che, come ha chiarito Fenzi nel suo fondamentale studio, è la compagnia, la socialità.²⁵ Peraltro l'assenza di congedo è dovuta alla stessa mancanza di

²³ Per quanto il termine «conto» (v. 61) abbia duplice diatesi attiva-passiva, come osservano FOSTER - BOYDE (*Dante's Lyric Poetry*, [by] Kenelm Foster and Patrick Boyde, 2 voll., Oxford, Clarendon Press, 1967, II. *Commentary*), *ad loc.*, e anche un senso di appartenenza/possesso, come ribadisce FENZI, “*Sollazzo*” e “*leggiadria*”, p. 218, resta che di tale leggiadria è dichiarata ma un'esperienza acquisita per avervi assistito.

²⁴ Nel suo commento *ad loc.*, DE ROBERTIS puntualizza «[una donna] comunque che ora non c'è (come ora non c'è amore)». È inevitabile qui un breve accenno al rapporto tra l'amore quale elemento costitutivo della leggiadria e l'amore quale indicato nella prima stanza. Non solo si condivide appieno la posizione di Fenzi, per cui il primo è amore per una donna, e non ossequio verso i maggiori e sollecitudine verso i minori, ma anche il riconoscimento di una non distinguibilità tra “amore per donna” e “per sapienza”. Al contempo, credo che sia da porre con nettezza che, quale che sia la valutazione della lettura allegorica, e di conseguenza dell'abbandono di amore in *Le dolci rime* e *Poscia ch'Amor*, la superficie stessa del testo legittima il lettore – proprio per il tema dell'assenza, di amore o donna che sia, nelle stanze I e IV, strutturalmente fondamentali – a “far risalire” il significato di amore del v. 90 fino alla prima stanza, e ciò anche alla luce del ruolo che eros giocava nel genere *ensenhamen*. L'intera questione è affrontata da FENZI, “*Sollazzo*” e “*leggiadria*”, pp. 202-210.

²⁵ Inevitabile pensare anche a 101 [XCVI] *Perch'io non truovo chi meco ragioni*, in cui il poeta non trova «chi meco ragioni / del signore a cui siete voi ed io», per la stretta connessione proprio tra amore, «pensamenti buoni» e «ben», e nobile conversazione.

qualcuno che possa comprendere, e apprendere, traendo vantaggio da un “trattato” di tipo filosofico. Non a caso la canzone si apre all’insegna di un ribaltamento concettuale (vv. 8-9), e la terza stanza si concentra soprattutto sulle applicazioni aberranti delle capacità intellettuali. Così si spiega, in parte, come gli strumenti impiegati siano sarcasmo e *vituperatio*, piuttosto che l’argomentazione logico-sillogistica di *Le dolci rime*;²⁶ questa presuppone infatti un lettore raziocinante e non può che essere reputata inutile con uomini a cui non vale nemmeno la pena di parlare.

La preferenza per l’aggressività del sarcasmo anziché per la raziocinante confutazione delle tesi avverse provoca, allo stesso modo, un sostanzialmente svuotamento dall’interno della *procatalepsis*, l’elemento che, ricalcando la *quaestio* tomistica evocata dal riferimento alla *contra-li-gentili* ed esplicitata dal rimando ad Aristotele,²⁷ permette la formale sovrapposizione con la canzone della nobiltà.²⁸ Naturalmente è la stessa assenza di teorizzazioni alternative sulla leggiadria (come avveniva invece per *Le dolci rime*) a rendere impossibile una prima sezione di impronta confutatoria – sostituita da un’analisi dei soli comportamenti pratici e con l’affidamento di una costruzione positiva alle sole similitudini –,²⁹ ma ciò diventa anche espediente per denunciare la stessa impossibilità di comprendere, e dunque di correggersi.

²⁶ Rispetto a *Le dolci rime*, sintetizzano FOSTER - BOYDE, p. 228, *Poscia ch’Amor* è «more rethorical, less logical». Proprio l’assenza della dimensione argomentativa sembra indicare la distanza da *Conv.* IV I 5, che riconduceva la canzone a un intento correttorio: «li errori de la gente abominava e dispregiava, non per infamia o vituperio de li erranti, ma de li errori; li quali biasimando credea far dispiacere, e, dispiaciuti, partire da coloro che per essi eran da me odiati».

²⁷ *Conv.* IV II 16 «E questo modo tenne lo maestro de l’umana ragione, Aristotile, che sempre prima combatteo con li avversari de la veritade, e poi, quelli convinti, la veritade mostroe».

²⁸ P. BOYDE, *Retorica e stile nella lirica di Dante*, a cura di Corrado Calenda, Napoli, Liguori, 1979 (ed. orig. *Dante’s Style in his Lyric Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1971), pp. 347-49, attribuisce la forma della *procatalepsis*, «in cui gli argomenti dell’oppositore sono anticipati e confutati prima che gli abbia l’opportunità di esprimerli» sia alla canzone della nobiltà sia a quella della leggiadria, sebbene (p. 348) specifici che per la seconda la sezione sillogistica sia limitata ai vv. 72-93.

²⁹ BOYDE, *Retorica e stile*, p. 348: «In *Poscia ch’Amor* l’attacco agli oppositori si muove tra il ridicolo e il sarcastico, e non c’è alcun tentativo di dare definizioni alternative della leggiadria o di demolire sul piano logico quelle rifiutate. La stessa definizione dantesca (“Sollazzo è che convene / con esso Amore e l’opera perfetta”, 89-90) è criptica, e la “prova” positiva rimane chiusa ferreamente nell’analogia».

La definizione di disamorato ha un'ulteriore connessione con la scelta della leggiadria come argomento; in chiusura della stanza d'apertura Dante connette la sua scelta con la certezza che la difesa della leggiadria gli meriterà «ch'Amor di sé gli farà grazia ancora». Giusta le numerose aporie sollevate da De Robertis sulla connessione tra argomento della Leggiadria e Amore,³⁰ è da sottolineare un'ulteriore differenza rispetto a *Le dolci rime*. Nella canzone sulla nobiltà, infatti, la speranza di tornare alle rime d'amore non è vista come una conseguenza della trattazione dell'argomento, ma è solo legata a un tempo diverso; inoltre l'argomento, stando almeno alla superfetazione del commento del *Convivio*, è presentato comunque come una prosecuzione dell'esercizio filosofico, in continuità quindi dell'atteggiamento amoroso verso la filosofia: nasce dalle difficoltà sull'origine della «prima materia de li elementi» (*Conv.* IV I 8); è l'approdo ultimo dello sforzo di «riguardare col pensiero» la nobiltà; ha il fine specifico di sfuggire l'ozio, nemico della filosofia, e di correggere un errore contro la verità. Per *Poscia ch'Amor*, invece, resta non chiarita la ragione per cui dalla canzone debba conseguire il ritorno di Amore, specie alla luce della già vista concreta impossibilità di amore nella società contemporanea.³¹ Tanto più che nella quarta stanza Dante dichiara di non tacere sulla leggiadria poiché ciò significherebbe confondersi con la compagnia malvagia e scempia di noiosi e villani. Una ragione quindi esclusivamente morale e indipendente, e non direttamente riducibile ai motivi «interessati» dei vv. 17-19 con cui sembra piuttosto in contrasto, e un passaggio per di più fondamentale anche a livello strutturale, sia perché «non tacerò» riecheggia il «cancerò» della prima stanza (per la posizione sia all'interno della stanza, in entrambi i casi al primo verso del secondo piede, sia all'interno del verso stesso), sia perché tale dichiarazione (vv. 64-66) segna il crinale tra *pars destruens* e *construens*, suggellato dal verso metaletterario («per che da questo punto», v. 67) che segna il passaggio alle rime sottili e che, non a caso, cade esattamente a metà della canzone. Una dichiarazione sulle ragioni

³⁰ DE ROBERTIS, p. 143.

³¹ BARBI - PERNICONE, p. 440 *ad loc.*, vi vedono il fatto che Amore «non potrà non gradire l'esaltazione che il poeta farà della leggiadria, e quindi gli potrà far grazia di ritornare a lui». Allegoricamente, inoltre, il poeta «avrà modo di dimostrare di aver tratto buon profitto dallo studio della filosofia, e quindi di essere degno di potere accedere con rinnovato ardore di studio alla comprensione di quei più ardui problemi filosofici che per ora si negano al suo grande desiderio di conoscere».

della scelta dell'argomento di notevole rilievo quindi proprio per la sua funzione metaletteraria e strutturale.

Poscia ch'Amor, quindi, appare sempre più come un testo, almeno a livello superficiale, senza speranze di incidenza, con marcata differenza rispetto a *Le dolci rime*, composta col fine di «riducer la gente in diritta via sopra la propia conoscenza de la verace nobilitade» (*Conv.* IV 1 9). La possibilità di riconquistare Amore, nasce quindi a mio vedere, più che dal fatto che leggiadria sia riconducibile alla sua schiera, e quindi la sua difesa non possa che compiacere Amore, dall'impegno morale e intellettuale in sé profuso da Dante.

D'altronde il «non so cui» che esplicita l'assenza di destinatario e di utilità è luogo di particolare addensamento di elementi culturali e letterari; ricalca, in particolare, un passo programmatico di Giraut de Bornelh, dantesco poeta delle rettitudine e quindi interlocutore diretto per la poesia morale, che nel suo *devinalh Un sonet fatz malvatz e bo* dichiarava, tra le altre cose, di comporre la sua poesia «No sai [...] per que»,³² appunto “non so per chi”.³³ Un testo in cui, per il suo gioco di paradossi, secondo i quali «l'uomo malvagio considero degno»,³⁴ secondo la traduzione di Sansone, già si coglie il dantesco mondo stravolto in cui «fan tutti contra» e si chiama «a ritroso / tal ch'è vile e noioso / con nome di valore», denunciato in una canzone che, almeno a livello superficiale, dichiara la sua assenza di destinatario. La stessa collocazione di «non so cui», in rima all'ultimo verso della stanza centrale, e dunque alla metà strutturale della canzone, preannuncia lo stesso verso explicitario «Color che vivon fatto tutti contra», in cui si depositano ulteriori differenze strutturali e semantiche rispetto a *Le dolci rime*, sua premessa ideologica e narrativa. Il verso finale, forma atrofica del congedo ormai impossibile per la corruzione generale, richiama immediatamente il verso incipitario del congedo di *Le dolci rime*, l'appellativo *Contra-li-erranti mia*, che Dante stesso nel *Convivio* riconduce alla *contra gentiles* di Tommaso. Se tale con-

³² *The “Cansos” and “Sirventes” of the Troubadour Giraut de Bornelh. A Critical Edition*, by Ruth Verity Sharman, Cambridge, Cambridge University Press, 1989 [SHARMAN], pp. 369-73 (vv. 2-3 «E re non sai de cal razo / Ni de cui ni cum ni per que»).

³³ La Sharman traduce «I have no idea [...] why», ma il senso resta comunque il medesimo. FENZI, “Sollazzo” e “leggiadria”, p. 231 n. 38, rimanda a Guittone, *Let.* XVI 6 «se bene isguardo a cui».

³⁴ *Un sonet fatz malvatz e bo*, v. 8, «E tenc malvatz home per pro» (SHARMAN, p. 369).

nessione suggella linguisticamente la gemellarità tra i due testi, proprio il contrasto tra il *contra* attivo e correttivo della canzone della nobiltà, e il *contra* negativo e sfiduciato della canzone della leggiadria suggerisce di cercare, a livello di criptostruttura, altre potenziali connessioni per il "verso di congedo" della canzone della leggiadria.³⁵

In primo luogo, con un elemento interno proprio alla stessa canzone della leggiadria, e già nella stanza proemiale. Forse non tanto il *contra* del v. 8, suggerito da De Robertis («i' canterò così disamorato contra 'l peccato»),³⁶ in cui si deposita lo stesso approccio riformativo del *contra gentiles* di Tommaso, quanto la polemica, immediatamente successiva, contro coloro che ribaltano termini e concetti morali: «chiamare a ritroso / tal ch'è vile e noioso / con nome di valore» (vv. 9-11), con nesso «contra – a ritroso». Il riferimento al ribaltamento dei valori, e delle stesse definizioni, per cui un vizio riceve il nome della virtù opposta,³⁷ se è formula retorico-argomentativa codificata col nome di paradiastole e sedimentata grazie a Isidoro,³⁸ percorre la trattatistica politico-morale di ambito cristiano in forma ben più rigorosa e continua di quanto si possa trovare nella lirica. Un esempio sintomatico è nel *De morali principis institutione* di Vincenzo di Beauvais (XIX), in cui compare un lungo elenco di aberrazioni terminologiche:³⁹

plurimi videntes hominem parcum reputant eum avarum quia non est prodigus, cum prodigalitas vicium sit et parsimonia virtus. E contrario vero prodigum vel profusum reputant liberalem et largum. Similiter

³⁵ DE ROBERTIS, p. 157 *ad loc.*, connette il verso conclusivo di *Poscia ch'Amor* a «Vedete omai quanti son gl'ingannati» di *Le dolci rime*, anch'esso ultimo verso dell'ultima stanza, altrettanto isolato sintatticamente, ma senz'altro di non pari negatività nel voler essere il momento di cupo riscontro con la realtà.

³⁶ DE ROBERTIS, p. 144.

³⁷ In riferimento a «peccato» del v. 8 GIUNTA, *Commento, ad loc.*, parla di «vizio, errore del linguaggio che riflette un errore del pensiero».

³⁸ BOYDE, *Retorica e stile*, p. 347, rimanda a ISID. *Orig.* II XXI 9 e QUINT. *Inst.* IX III 65, che attingono agli *Schemata Lexeos* di Rutilio Lupo (in *Rhetores Latini Minores, ex codicibus maximam partem primum adhibitis*, emendabat Carolus Halm, Leipzig, in aedibus Teubneri, 1863, p. 5 [HALM]), nonché, pur non essendovi esplicita indicazione, alla *Rhetorica ad Herennium* IV XXV 35, e conclude: «Sembra una perfetta descrizione di *Poscia ch'Amor*».

³⁹ VINCENTIUS BELVACENSIS, *De morali principis institutione*, edidit Robert J. Schneider, Turnholti, Brepols, 1995 (CCCM, 137), p. 96.

videntes hominem abstinenter reputant ypocritam; videntes a mulieribus continentem reputant sodomitam; videntes taciturnum reputant tristem ac severum; videntes maturum reputant pigrum; videntes humilem reputant ydiotam et simplicem; et ita de aliis.

Ma all'origine, citato espressamente proprio da Vincenzo di Beauvais, c'è un altro, anche più celebre, trattatello, morale senz'altro, ma latamente anche politico, l'*Apologetico* di Bernardo di Chiaravalle (XVIII):⁴⁰

Dicitur, et veraciter creditur, sanctos patres illam vitam instituisse; et ut in ea plures salvarentur, usque ad infirmos Regulæ temperasse rigorem, non Regulam destruxisse. Absit autem ut credam, tantas eos, quantas video in plerisque monasteriis, vanitates ac superfluitates præcepisse, vel concessisse. Miror etenim unde inter monachos tanta intemperantia in comessionibus et potationibus, in vestimentis et lectisterniis, et equitaturis, et construendis aedificiis inolescere potuit: quatenus ubi haec studiosius, voluptuosius, atque effusius fiunt, ibi ordo melius teneri dicatur, ibi major putetur religio. Ecce enim parcitas putatur avaritia, sobrietas austeritas creditur, silentium tristitia reputatur. Econtra remissio discretio dicitur; effusio, liberalitas; loquacitas, affabilitas; cachinnatio, jucunditas; mollities vestimentorum et equorum fastus, honestas; lectorum superfluum cultus, munditia. Cumque haec alterutrum impendimus, charitas appellatur.

Nella sua aspra invettiva contro le mollezze cluniacensi, Bernardo sintetizza in poche righe il ribaltamento morale e terminologico, incardinato in «Econtra [...] dicitur», dalla indubbia affinità con «chiamare a ritroso». Un elenco, peraltro, con chiari nessi con il tema dantesco della leggiadria. Si tratta certo di un elemento topico; una bellissima pagina sarà ancora nel cinquecentesco *Aviso de favoriti, e dottrina de' Cortigiani* del francescano Antonio de Guevara.⁴¹ È tuttavia da osservare che tutti questi testi sono caratterizzati da alcuni elementi comuni: sono trattati, nati in ambito religioso, volti a proporre una riforma dei costumi, una riscrittura dei parametri etici per una comunità corrotta: Cluny in Bernardo, la

⁴⁰ S. BERNARDI ABBATIS *Apologia ad Guillelmum Sancti Theoderici abbatem*, in *PL* CLXXXII, 893-918: 908.

⁴¹ ANTONIO DE GUEVARA, *Aviso de' favoriti e dottrina de cortigiani, con la commendazione della Villa, opera non meno utile che dilettevole. Tradotta nuovamente di Spagnolo in Italiano per Vincenzo Bondi Mantuano*, in *Vinicia*, per Michele Tramezzino, 1549, 148v.

corte medievale in Vincenzo di Beauvais, la corte rinascimentale per il de Guevara. Così Dante, con questo "trattato" sulla leggiadria, richiamandosi a una topica di "genere" (come dichiara d'altronde il termine tecnico «tratterò», v. 69),⁴² si impegna nella proposta di un diverso sistema morale e comportamentale per quello che dovrebbe essere il gruppo egemone della Firenze comunale. Un impegno che tuttavia, almeno nel senso superficiale, collide con la più volte ribadita assenza di interlocutori per i quali elaborare una qualsivoglia concreta proposta.

Ma sempre lo stesso schema ritorna – in parte già lo si è visto – anche in ambito provenzale, ad esempio in *Per tot zo c'om sol valer* di Bonifacio Calvo⁴³ e in *Si per mon Sobre-Totz non fos* di Giraut de Bornelh, citato nel *De vulgari eloquentia*,⁴⁴ intessuti del lamento sul declino dei valori cortesi, in cui Giraut lamenta che si sia arrivati a chiamare prodi i peggiori. Un elemento polemico dunque penetrato anche nel filone poetico (*Si per mon Sobre-Totz non fos*, vv. 21-25):⁴⁵

Q'er apell'om pros los peiors
 e sobra cel que pieitz s'irais,
 e cel que mais adui,
 cum qe-is pot, de l'autrui
 sera plus enveiatz...

Posto che Giraldo costituisce uno degli elementi del più ampio ipotesto provenzale, Dante elabora profondamente il modello. In primo luogo la donna in Giraut c'è, ed anzi, solo per fare un unico esempio, nella *canso-sirventes De chantar* la donna sa ridare *iois* all'uomo, e da ciò il poeta è rinfrancato a cantare (vv. 49-57):⁴⁶

⁴² Basti qui rimandare a *Conv.* IV II 15 «si promette di trattare lo vero».

⁴³ HORAN, pp. 56-57 (XI 1-9); si veda anche, dello stesso Bonifacio Calvo, *Una gran desmezura vei caber* (*ivi*, pp. 50-51; IX 1-8).

⁴⁴ *Dve* II VI 5.

⁴⁵ 'For now the most vicious are called virtuous and the man sunk in deepst melancholy is held to be the best, and the man who takes the most ha can from other people will be envied the most': SHARMAN, pp. 474 e 477.

⁴⁶ 'I can scarcely help being grieved by this; but I am comforted meanwhile by one thing: that a well-informed messenger has brought me greetings from a lady who has granted me joy and favourably receives my song': SHARMAN, pp. 248 e 250.

Ies mudar
 non puesc qe no-m pes,
 mas en aiso-m son conortatz
 c'us messatgiers ben esseignjatz
 m'a dig q'una-m Saluda
 qe m'a ioia renduda
 et pren
 en chاوزimen
 mon chan.

E, in maniera simile, nei testi di Giraldo c'è una società, ora più ora meno ristretta, con cui interloquire, come ad esempio in *Los Apleiz*: emerge così con ancor maggior nettezza la scelta di Dante di dichiarare di parlare della leggiadria per la sola ragione che sarebbe *villania* non farlo. Al contrario Giraut “canta” perché non farlo significherebbe proprio privarsi di quel *iois* che la degenerazione dei costumi sta facendo svanire e che invece è necessario per vivere, come dichiara esplicitamente la prima *cobla* di *De chantar*. E ancor più chiaramente si trova in *Per solatz reveillar*, il sirventese che costituisce certo il principale modello di lamento sulla decadenza del *solatz* (vv. 61-64):⁴⁷

Mas a cor afrancar
 que s'es trop enduritz,
 non deu om los oblitz
 ni-ls vielz faitz remembrar?

In questo caso la canzone è dovuta all'intenzione di «a cor afrancar que s'es trop enduritz», e ciò dovrebbe avvenire proprio ricordando le gesta antiche e le cose dimenticate. Quindi un canto autoconsolatorio, e non finalizzato a una proposta di ordine morale. Ma proprio a questa specifica ragione del canto si connette un ulteriore elemento di diffrazione in Dante: i sirventesi di Giraldo sono in genere costruiti sullo stilema dell'*ubi sunt*, sul rimpianto e la descrizione di un'antica società, uno stilema totalmente assente invece in Dante. *Poscia ch'Amor*, infatti, grazie anche al riuso contrastivo di elementi attinti da vari modelli, generi,

⁴⁷ ‘But if a man wishes to restore noble feelings to the heart that has grown too hard, should he not remember those forgotten things and the deeds of olden days?': SHARMAN, pp. 470 e 471.

epoche, sembra immersa in una acronia, che disancora la sua proposta da un concreto modello sociale, rimpianto, ricostruito, o idealizzato che sia, a favore di una dimensione nuova, e morale.

Se il lamento di Giraldo è per la crisi dei grandi signori, in Dante l'attenzione è concentrata chiaramente su un nuovo ceto emergente, il che spiega in buona parte la singolare declinazione del tema in Dante. Più che a un rimprovero per chi abbia tralignato, siamo piuttosto di fronte a un vero galateo per chi debba essere ammaestrato per introdursi in una nuova società in profonda evoluzione.⁴⁸ Allo stesso modo l'acronia recide nettamente i legami con l'altro polo di riferimento, ossia le canzoni politiche della generazione precedente; in primo luogo, anche in virtù del termine chiave "noioso", la guittoniana *Gente noiosa e villana*⁴⁹ (ma vale anche per la canzone *La dolorosa noia* di Panuccio del Bagno, a disegnare quindi un vero sotto-genere); canzoni però di polemica di parte, radicate in un contesto ben preciso. E anche il disamorato dantesco riaffiora: la canzone guittoniana è inviata infatti a una donna, a disegnare una contrapposizione con chi dichiara, come fa Guittone, di esulare per riacquistare altrove «pregio» e «sollazzo» al fine di potere «lei più servire». Dante, quindi, dichiarandosi disamorato rimarca, proprio in contrapposizione a Guittone, la natura non utilitaristica del proprio poetare morale.

D'altronde la nuova elaborazione di leggiadria emerge anche dalla costruzione interna della canzone, che ricalca in parte quella di *Le dolci rime*. Una stanza proemiale e sei di analisi. Se queste ultime sono però perfettamente bipartite nella canzone della nobiltà, in *Poscia ch'Amor* la *pars destruens* è limitata a seconda e terza stanza, mentre già i piedi della quarta sono interamente proiettati verso il progetto di ridefinire che cosa sia leggiadria. Al contempo se, per la *costruens*, quinta e sesta stanza hanno una funzione teorica, e peraltro in taluni casi piuttosto criptica, bisogna arrivare fino all'ultima stanza, in apparente parallelo con la canzone della nobiltà, per giungere a delle esemplificazioni di quel comportamento leggiadro di cui Dante ha precedentemente fissato i postulati. Le caratteristiche comportamentali della settima stanza non sono però riconducibili, nemmeno per ribaltamento, a quelli negativi di seconda e terza; una difformità dovuta in primo luogo alla formulazione: i comportamenti virtuosi sono tutti

⁴⁸ FENZI, "Sollazzo" e "leggiadria", pp. 241-42.

⁴⁹ La natura guittoniana della canzone, in primo luogo metricamente, è tanto nota-ria quanto evidente; basti rimandare, in ultimo, a GIUNTA, *Commento*, p. 79.

enunciati con una lineare costruzione, implicita o invertita, soggetto-verbo di terza persona singolare astratta. Si tratta di un calco – solo sintattico, ma con ovvie implicazioni concettuali – di molti passi del procedimento dimostrativo del commento di Tommaso all'*Etica*. Ben differente, e anche più mossa, appare invece la costruzione degli *exempla* di seconda e terza stanza, retti dall'architrave «Sono che ... E altri son che» (vv. 20 e 39): è una costruzione latina, già sottolineata da Contini come topica,⁵⁰ per cui si è rimandato alla campionatura del Forcellini⁵¹ e in particolare agli esempi di un passo della *Congiura di Catilina* (XIX 4-5), a uno delle *Georgiche* (IV 165), o ancora del *De amicitia* (72) piuttosto che del *De inventione* (I 72); costruzioni che però servono a descrivere la ripartizione del lavoro tra le api in Virgilio, oppure le differenti opinioni sull'uccisione di Pisone in Sallustio, o, ancora, un particolare giudizio sull'amicizia o sulle parti dell'argomentazione nelle due opere ciceroniane.⁵² Se l'omogeneità sintattica è indubbia, resta però non compiuta l'affinità di applicazione. Più pregnante può essere allora il richiamo a un uso che non riguardi una contrapposizione, come avveniva in questi esempi, ma piuttosto un accumulo, fortemente polemico e con tinte satiriche,⁵³ esplicitamente finalizzato a dare un'impressione di disordine morale; al riguardo la *Patrologia latina* offre numerosi esempi,⁵⁴ ma già particolarmente significativo può essere un passo di san Girolamo, una traduzione delle omelie di Origene:⁵⁵

⁵⁰ CONTINI, *ad loc.*

⁵¹ DE ROBERTIS, p. 146. Cfr. *Lexicon totius latinitatis*, ab Aegidio Forcellini [...] lucubraturum [...], secunda impressio anastatica confecta quartae editionis [...], 6 voll., Bononiae, Forni, 1965 (I ed. 1771), IV, p. 587, voce *sum* (colonna centrale [A ii i a alfa]).

⁵² In realtà l'esempio più adatto tra i testi citati dal Forcellini potrebbe essere, per il suo accumulo satirico di vezzi sgradevoli, QUINT. *Inst.* XI III 55, che era però naturalmente ignoto a Dante.

⁵³ GIUNTA, *Commento*, p. 88 *ad loc.*, richiama puntualmente una struttura affine (*ille ... ille*) in IUV. II 93-99.

⁵⁴ GIUNTA, *Commento*, p. 87, menziona, per la formula «Sunt etiam qui», il *De cavendis vitiis* di Incmaro di Reims; l'uso mi sembra però differente, e così mi sembra anche per la formula «sunt nonnulli ... sunt qui ... sunt quidam» nello stesso opuscolo *PL CXXV*, 857-930: 883C-884A), in cui si tratta piuttosto di una rassegna di opinioni che di un vero catalogo di comportamenti. Sempre alla tipologia di diversi giudizi su un concetto, in questo caso il sommo bene, può essere ricondotto *De consolatione* III 2, citato sempre da GIUNTA, *Commento*, *ad loc.*

⁵⁵ S. Eusebii Hieronymi, *stridonensis presbyteri, translatio bomiliarum Origeni in Jeremiam et Ezechielem, ad Vincentium presbyterum*, in *PL XXV*, 583-786: 654C-655A.

Nec unus est modus superbiae. Alius irrationabiliter et stultorum more in iis effertur, quae magis pudore digna sunt, aut certe modum elationis excedunt. Alius quasi verisimili ratione seductus super iis elevatur, quae sibi digna gloria putat, cum et in talibus periculosum sit gloriari. Exemplum assumam, quo fiat manifestius. Sunt quidam in eo se jactantes, quia filii ducum sunt, et nobili familia nati. [...] Sunt alii qui de eo sublevantur, quia potestatem habent occidendi homines, et, ut ipsi putant, ea fulti sunt dignitate, ut quorum velint, capita secent. Horum gloria in confusione sua est. Alii super divitiis sibi applaudunt, non his veris, sed iis divitiis quae deorsum sunt. Alii superbiunt super domo splendida, super possessionibus multis: in quibus universis non est penitus gloriandum.

Il brano di san Girolamo, dunque, ricalcando la struttura sommersa «sunt quidam ... sunt alii ... alii», offre una varia casistica di comportamenti aberranti nell'alveo della superbia. Non si tratta certo, come nel caso degli altri rintracciabili, di un preciso modello, quanto piuttosto dell'applicazione di uno schema tipico a una precisa e diversa funzione polemica nei confronti di una società. Soprattutto, la stessa struttura dantesca per accumulo negativo «sono che ... e altri son che» di seconda e terza stanza trova il suo modello di applicazione in un ulteriore genere fortemente connesso con *Poscia ch'Amor* per quanto all'apparenza discosto. La canzone della leggiadria può considerarsi infatti, per certi versi, una sorta di galateo, di cui assorbe taluni tratti caratterizzanti: tra gli elementi formali di molti galatei, particolarmente diffusa è la rassegna di comportamenti riprovevoli che suscitino disgusto nel lettore; soccorre in particolare un celebre trattato educativo, il *De institutione novitiorum* di Ugo di san Vittore. Nell'opera compaiono alcune sezioni che si configurano come gallerie di comportamenti goffi: ad esempio nel capitolo XI intitolato *De disciplina servanda in habitu* si elencano una serie di pretenziosi e goffi comportamenti quanto all'abito, tra chi vi si avvolge in multiple volute e chi lo cuce in modo ridicolo:⁵⁶

Nam sunt quidam stulti qui stultis placere cupientes quodam artificio vestimenta sua circa se componunt. Alii vero maiori scurrilitate tran-

⁵⁶ *De institutione novitiorum*, in *L'oeuvre de Hugues de Saint-Victor*, 2 voll., Turnhout, Brepols, 1997-2000, I, texte latin par Hugh B. Feiss et Patrice Sicard [...], pp. 5-114: 50-52.

suertunt ridiculose, alii autem, ut pompam de se faciant, explicant ea et quantum possunt latius distendunt. Alii tenere corrugata in unum colligunt, alii contorquentes et complectentes involvunt [...]. Bene profecto, ut postquam transierint pereat memoria eorum, ne sint amplius in recordatione in terra viventium.

Non solo la struttura sotterranea è la medesima, ma è applicata proprio alla descrizione di una società corrotta. Ora, la costruzione «Sono che [...] altri son che» su cui si articolano gli *exempla* negativi distingue chiaramente i comportamenti negativi in due nuclei, o piuttosto, secondo la definizione di Contini, due equivoci sul modo di intendere la leggiadria, ognuno dei quali occupa una stanza. Nella seconda, secondo tale puntualizzazione, viene affrontato l'equivoco «che leggiadria consista in spese pazze per gozzoviglie e vani adornamenti»; nella terza che sia «il portamento dei mondani superficiali, il riso frequente, il linguaggio sostenuto e frivolo, la vanità, l'ignobiltà degli amori». I due gruppi danteschi, tuttavia, rifuggono una chiara dimensione contrastiva con la triade *sollazzo, amore e opera perfetta*, i cui elementi trovano solo una disomogenea applicazione e distribuzione in seconda e terza stanza. In realtà agisce su tale bipartizione un'altra costruzione, per la quale bisogna rivolgersi al *Tesoretto*,⁵⁷ in particolare alla descrizione di due delle venti «donne reali»⁵⁸ generate dalle virtù cardinali. Venti virtù minori tra le quali Brunetto concede la parola solo a quattro (nell'ordine di presentazione larghezza, cortesia, leanza, prodezza). Brunetto tuttavia incardina chiaramente il suo sistema – pensato per un «bel cavaleiro» (v. 1367) –⁵⁹ su larghezza e cortesia, tanto che la Larghezza dichiara, per potersi esercitare, di affidarsi totalmente alla guida di Cortesia (vv. 1563-70):⁶⁰

Omai t'ho detto assai:
perciò ti partirai,
e dritto per la via

⁵⁷ A sua volta, come ricorda GIUNTA, *Commento*, p. 83, un «trattato di buone maniere», alla stessa stregua della *Canzone del pregio* di Dino Compagni.

⁵⁸ E non escludo un'influenza su *Poscia ch'Amor*, vv. 13-14: «che fa degno di manto / imperiàl colui dov'ella regna».

⁵⁹ BRUNETTO LATINI, *Il Tesoretto*, in *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1960 [PD], II, pp. 175-277: 224.

⁶⁰ PD, II, p. 230.

ne va' a Cortesia,
 e prega da mia parte
 che ti mostri su' arte,
 ché già non veggio lume
 senza 'l su' bon costume.

E la Cortesia a sua volta identifica la Larghezza come la sua vera matrice, di cui essa non è altro che «doramento», «colore», «vernice» (vv. 1587-95):⁶¹

Sie certo che Larghezza
 è 'l capo e la grandezza
 di tutto mio mistero,
 s' ch'io non vaglio guero,
 e s'ella non m'aita
 poco sarei gradita.
 Ella è mio fondamento,
 e io suo doramento
 e colore e vernice.

Proprio la sostanziale sovrapponibilità di tali due virtù, al punto che, come conclude la Cortesia, si tratta in realtà di un'unica virtù («se noi due nomi avemo, / quasi una cosa semo», vv. 1597-98),⁶² legittima, da parte di Dante, l'esemplificazione – negativa – del concetto unico di leggiadria attraverso due aberranti gallerie che rimandino ai principi distinti di liberalità e cortesia. La seconda stanza dantesca affronta chiaramente il tema della larghezza, e in tale ambito devono essere ricondotti anche cibo, lussuria, ornamenti. E ciò proprio alla luce del *Tesoretto*, che infatti dedica numerosi versi alle spese per «ghiottonia» e «belli arnesi» e «bordelli» (e in verità tratta anche delle spese per una «donna valente», spese accettate ma non consigliate, a sottolineare una notevole distanza da Dante: vv. 1453-94).⁶³ La terza stanza dantesca ripercorre invece il discorso di Brunetto sulla cortesia, una virtù che in lui appare chiaramente concentrata sulla parola come strumento di relazione sociale. La presentazione della cortesia comincia proprio con la raccomandazione di

⁶¹ *PD*, II, p. 231.

⁶² *Ibid.*

⁶³ *PD*, II, pp. 226-28

avere «provvedimento» nel proprio «parlamento» e di non essere «troppo parlante». La lunga sequenza di consigli e raccomandazioni sull'uso del linguaggio in Brunetto si connette senz'altro alla grande attenzione a ciò che è stato definito "peccati della lingua", la preoccupazione teologica di XII e XIII secolo, e che senz'altro ha lasciato semi nell'attenzione data da Dante all'uso distorto della parola.⁶⁴

Però, se i richiami di Dante al *Tesoretto* sono espliciti – non stiamo qui a ricordare i numerosi tasselli linguistici che sono chiari tributi all'opera del maestro –,⁶⁵ e se tali richiami presuppongono il riconoscimento da parte del lettore, è opportuno sottolineare quanto Dante si distacchi dall'approccio del *Tesoretto*. In primo luogo, e cosa più evidente, quanto alla Larghezza Brunetto considera un'aberrazione la parsimonia, esortando il suo cavaliere a spendere. Certamente non coincidono con la teoria dantesca parole quali quelle dedicate a incoraggiare un comportamento finanziariamente disinvolto (vv. 1401-406):⁶⁶

Però in ogne lato
ti membri di tu' stato
e spendi allegramente;
e non vo' che sgomente
se più che sia ragione
dispendi a le stagione...

Addirittura Brunetto accetta il gioco d'azzardo, in teoria condannato in quanto dissolutore di patrimoni, qualora sia legato a ragioni di onore, e anzi in questo caso invita a spendere «al più grosso», poiché sarebbe altrimenti «vilezza». Al contrario la finalità, per Dante, è la condanna degli eccessi economici in cui, in conseguenza dei profondi mutamenti del siste-

⁶⁴ Fondamentale ad esempio, di Guglielmo Peraldo, il *Tractatus nonus de peccato linguage*, in *Summae virtutum ac vitiorum*, reverendissimo [...] GUGLIELMO PERALDO [...] autore, 2 voll., Venetiis, sub signo Angeli Raphaelis, 1584, cc. 261r-295v. Si vedano al riguardo CARLA CASAGRANDE - SILVANA VECCHIO, *I peccati della lingua. Disciplina ed etica della parola nella cultura medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987, e il più recente ma meno specifico EAED., *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 136-37.

⁶⁵ Una completa rassegna di citazioni dal *Tesoretto* in FENZI, "Sollazzo" e "leggiadria", p. 212.

⁶⁶ PD, II. p. 225.

ma morale cortese, incorre il nuovo ceto dominante fiorentino. Ma soprattutto, per quanto concerne la parola Brunetto ha un approccio che si potrebbe definire conformista, un vero caso di mimetismo sociale. Per Brunetto, infatti, in chiara contrapposizione alla condanna dantesca di chi usa *vocaboli eccellenti* per simulare una cultura, una intelligenza non posseduta, la parola ornata supplisce persino al poco senno: «Chi ha la lingua adorna / poco senno gli basta, / se per follia nol guasta» (vv. 1610-1612).⁶⁷ Ma la distanza può essere ancora maggiore: Brunetto, nella sua proposta di adeguamento ai parametri della società contemporanea, suggerisce addirittura di conformarsi ai comportamenti erronei quando siano dominanti, assecondando il «torto», piuttosto che autoescludersi dal proprio contesto sociale in una sterile difesa del bene; uno stridente contrasto non solo con l'aspra condanna dantesca dei comportamenti riprovevoli di seconda e terza stanza, ma soprattutto con l'esplicita dichiarazione di scegliere di difendere la leggiadria («a suoi nemici sarei giunto», v. 66) proprio per distinguersi da una società corrotta (vv. 1750-56).⁶⁸

Passati ala lor guisa;
 che 'nanzi ti comporto
 che tu segue lo torto.
 Ché se pur ben facessi,
 daché lor non piacessi,
 nulla cosa ti vale
 e dir bene né male.

Il rilievo antifrastico di tali evocazioni è accentuato dalla immediatamente successiva presenza, quasi come un sigillo, di uno dei passi in cui più è evidente la rielaborazione da parte di Dante del poemetto. Brunetto raccomanda infatti: «Però non dir novella, / se non par buona e bella / a ciascun che la 'ntende» (1757-1759).⁶⁹ Tre versi che, come è già stato ampiamente rilevato, avrebbero lasciato il segno sui versi 121-24 della

⁶⁷ PD, II, p. 232.

⁶⁸ PD, II, p. 237. Sulla distanza dantesca da un'idea di conformismo sociale a favore di un comportamento «coltivato e civile» che riposi «sulle fondamenta stesse della virtù e dunque della nobiltà e perfezione umana», si rimanda a FENZI, «Sollazzo» e «leggiadria», p. 199.

⁶⁹ PD, II, p. 237.

settima stanza della canzone della leggiadria: «Già non s'induce a ira per parole, / ma quelle sole / ricole che son bone, e sue novelle / tutte quante son belle». Il ricorso alla parola raccomandato da Brunetto, però, è finalizzato anch'esso al mero compiacimento degli ascoltatori: le «novelle» infatti sono buone e belle solo in senso relativo, secondo il giudizio dei destinatari, mentre in Dante sono tali in senso assoluto, in ribaltamento chiaro anche rispetto all'uso distorto ed esibizionistico della parola nella seconda categoria di noiosi e villani, peccato particolarmente grave per chi aveva dichiarato che «le parole sono fatte per mostrare quello che non si sa» (*Conv.* I II 7) e sono dunque provviste di un alto valore etico e civile. D'altronde in *Pascia ch'Amor* sono frequenti tali recuperi e svuotamenti dall'interno di passi del *Tesoretto*. Senz'altro, ad esempio, lo scherno per coloro che sperperando il patrimonio credono «potere capere là dove li boni stanno» deriva immediatamente dal seguente passo del *Tesoretto* (vv. 1720-24):⁷⁰

Chi non dura fatica,
 sì che possa valere
 non si creda capere
 tra gli uomini valenti,
 perché sia di gran genti.

Ma nel poemetto il passo si riferisce proprio agli aristocratici che si ritengono uomini valenti solo perché di nobili natali («di gran genti») e quindi si ritraggono da larghezza e cortesia;⁷¹ tra gli strumenti per essere realmente nobili, quindi, per Brunetto c'è proprio anche la larghezza di chi «vive orratamente / sì che piace a le gente» (vv. 1731-32).⁷² È chiaro che il senso della frase di Brunetto è stato ribaltato,⁷³ perché Dante se ne serve in realtà per ammonire proprio contro gli sperperi. Un ultimo passo di Brunetto può però far meglio cogliere l'operazione di Dante (vv. 1447-52):⁷⁴

⁷⁰ *PD*, II, p. 236.

⁷¹ Per quanto il passo rientri tra gli ammaestramenti di Cortesia, è comunque legato alla dimensione economica.

⁷² *PD*, II, p. 236.

⁷³ Così GIUNTA, *Commento, ad loc.*, osserva un'identica inversione di senso per *Similmente* di Bonagiunta.

⁷⁴ *PD*, II, p. 226.

Ancor, chi s'abandona
 per astio di persona
 e per sua vanagloria,
 esce dela memoria;
 a spender malamente
 non m'agrada neente.

Brunetto, sia pur succintamente, indica la causa di tali spese pazze nella vanagloria (o, ad essa connessa, l'invidia per la superiorità di qualcuno). Ma la vanagloria è per certi versi proprio uno degli elementi che caratterizza le due serie di comportamenti riprovati da Dante in seconda e terza stanza. In molti degli atteggiamenti della seconda, la ricchezza viene usata impropriamente per produrre un'immagine di sé, per ottenere fama *post mortem* (vv. 21-25), per esibire «vestimenta» e «ornamenta». Nella terza stanza, invece, la vanagloria affiora costantemente nelle pretese e nella presunzione intellettuale, nel desiderio di essere ritenuti di intelligenza profonda e brillante, nella prostituzione della cultura a mere ragioni esibizionistiche. Al contrario il virtuoso tratteggiato da Dante nella settima stanza è caratterizzato da una forte autonomia e indipendenza, nel rifiuto di una gloria fatua. A parte l'attenzione per la liberalità nel dare e ricevere, il resto della stanza è caratterizzato da un atteggiamento di autonomia nei confronti della società: non presta attenzione a parole stupide, è stimato «per sé», è indifferente a biasimo e lode di persone indegne, non si inorgoglisce per grandezze mondane.⁷⁵ La caratteristica intrinseca del vero cavaliere – e non è da trascurare come le caratteristiche positive del leggiadro non solo siano piuttosto lontane anche solo dal ribaltamento dei comportamenti di seconda e terza stanza, ma anche da ciò che ci si potrebbe attendere da «bei sollazzi» e «e begli atti novi» del v. 109 – è quindi in realtà proprio un magnanimo⁷⁶ impegno morale, autosufficiente, e piuttosto condizione necessaria per essere «disiato da persone sagge».

Il comportamento dei falsi leggiadri non può che essere una negazione dell'impegno intellettuale e morale, di per sé imprescindibilmente

⁷⁵ Nel *Tesoretto* (vv. 1665-70) Brunetto proponeva invece di cercare una «compagnia» adatta, dalla quale si fosse accettati senza parere «gravosi».

⁷⁶ MASSIMO SERIACOPI, *La Dialettica Magnanimità / Prudenza in Dante*, Reggello, FirenzeLibri, 2006, p. 187.

associati;⁷⁷ il ritratto negativo di seconda e terza stanza, d'altronde, sembra costituire il totale ribaltamento della figura dell'intellettuale se si pensa che ripercorre, in taluni casi con sorprendente fedeltà, le prescrizioni e proscrizioni della sezione *De sermocinatione* della *Ars Rhetorica* di Giulio Vittore;⁷⁸ raccomandazione fondamentale, infatti, è che un comportamento si ricerca nei consessi dei letterati, e un altro nei convivii:

Quid? in convivio putas eundem debere esse, quem in foro aut aliquo coetu litteratorum? Quid quod ego scio quosdam in spectaculis aut conviviiis aut ubi minime convenit doctrinam atque facundiam venditare atque rem publicam strepere.

Giulio Vittore affronta dunque proprio il *sermo* da usare in una dimensione sociale, tanto vicina al concetto di *solatz* dantesco quanto lontana da ogni forma di esibizionismo intellettuale e culturale; e forse si potrebbe anche ipotizzare che il riferimento di Giulio Vittore al «doctrinam atque facundiam venditare» possa avere almeno parzialmente contribuito all'immagine dantesca di coloro che si adornano per venderli al mercato degli stolti (v. 35). È sorprendente, d'altronde, l'adesione della terza stanza di *Poscia ch'Amor* alle norme per la conversazione che si trovano in appendice all'*Ars Rhetorica*:

Igitur sermonis est virtus elegantia sine ostentatione. Verba sint lecta, honesta magis quam sonantia, paucae translationes neque eae alte petitae, modica antiquitas, sine figuris insignibus, sine structura leniore, sine periodo, sine enthymemate: [...] Attamen habebit sermo lucem suam, ut sit simplex et aequalis et ante omnia carens obscuritate. Sermonum argumenta, quae semper esse vix seria possunt, plerumque se iocis inserentibus tamen semper honesta sint, at non inepte neque iurgiose. Nam multos nugae rapiunt ad foeditatem, nec non contentio-

⁷⁷ CINZIO VIOLANTE, *La "cortesia" chiericale e borghese nel Duecento*, Firenze, Olschki, 1995, pp. 18-19 e 38-39; si noti peraltro la distanza dal concetto di sollazzo in Salimbene da Parma, per cui «il *solatium* è un abito dell'intelligenza, per cui si ride degli altri, specialmente degli stolti; o con motti scherzosi e con trovate furbesche nella corte si inducono gli altri al riso» (*ivi*, p. 38), ossia un atteggiamento che Dante avrebbe probabilmente fatto rientrare tra i falsi leggiadri.

⁷⁸ In HALM, pp. 371-448: 446-47 (dalle quali sono tratte tutte le successive citazioni).

nes ad furorem, cum tamen in omni parte vitae, tum in sermonibus quies optima est. Fere sermo cuiusque moras probat. [...] Vita dicta vernilia scurrarumque aemulationem: nam multi, dum se facetos volunt, non modo verba, sed gestus quoque ac vocabula scurrarum expriment.

L'elemento chiave della conversazione, dunque, è un'eleganza non ostensiva, ossia l'esatto opposto del comportamento dei falsi leggiadri. Così nella *sermocinatio*, per Giulio Vittore, ci si deve astenere da parole altisonanti (i «vocaboli eccellenti»), metafore ardite e forme retoriche appariscenti («che dal vulgo sian mirati», v. 47), argomentazioni complicate e speciose (credo che gli entimemi del trattato latino possano riflettersi nella credulità degli stolti, v. 44). E così, anche in Giulio Vittore è riconosciuto l'opportuno e naturale spazio per la giocosità e la piacevolezza («argumenta, quae semper esse vix seria possunt, plerumque se iocis inserentibus»), mentre la *cachinnatio* è identificata come l'elemento più degradante («multos nugae rapiunt ad foeditatem» e «multi, dum se facetos volunt, non modo verba, sed gestus quoque ac vocabula scurrarum expriment»), specie perché le viene attribuita una natura vacua («inepte») e insultante («iurgiose»), anticipando quindi in maniera significativa la fisionomia che avrà presso i «ridenti» danteschi (v. 39), i quali, sempre per ricorrere a Giulio Vittore, «Partim plus cachinno interturbant quam verbis explicant». E d'altronde, se la leggiadria dantesca «è vera insegna / la qual dimostra u' la virtù dimora» (vv. 15-16), così Giulio Vittore osservava che «sermo cuiusque mores probat». E d'altronde una certa “negligenza” del trattato retorico latino potrebbe riaffiorare anche in un'altra stanza di *Poscia ch'Amor*, la sesta, allorché Dante si sofferma sugli effetti vivificanti della leggiadria, identificati nei «bei sollazzi» e i «begli atti novi / ch'ognora par che trovi». Giulio Vittore, infatti, aveva asserito: «Multum ad sermonis gratiam valet veterum exemplorum memoria, rerum novarum scientia, si illa accomodes, non ut quaesita, sed ut obvia». Le differenze sono indiscutibili, ma non pare neanche trascurabile il riferimento alle “novità”, e alla loro attenta inserzione nel discorso; soprattutto il passo latino offre una possibile interpretazione del dantesco «par che trovi»; non da leggere “escogiti”, ma da contrapporre al «quaesita» di Giulio Vittore, di cui ricalcherebbe invece la connotazione «obvia». In tal ottica, quindi, sollazzi e atti non devono sembrare “cercati”, ma debbono avere la naturalezza di ciò che è stato “trovato per via”. Si tratterebbe dunque di un'idea di sprezzatura che risponderrebbe pienamente alla condanna degli esibizionismi di seconda e, soprattutto, terza stanza.

D'altronde lo stesso sollazzo, in quanto capacità di intessere rapporti sociali gioiosi, saggi e discreti, non può che essere nella sua forma più nobile un distillato dell'intelligenza; la condanna cala infatti sull'ilarità fatua (vv. 39, 43, 50)⁷⁹ che arriva a contaminare persino l'Amore. Il riferimento alle «scede» nei «parlamenti», infatti, non a caso si interpone tra versi concentrati sull'innamoramento: «non sono innamorati / mai di donna amorosa» e «non moverieno il piede / per donneare» (vv. 48-49 e 51-52). Anche l'amore, e il corteggiamento, richiede infatti una dimensione insieme morale e intellettuale, tanto che anche per le donne si denuncia la riduzione a «animal senza intelletto»; e ciò è il seme vitale che porterà nella corte leggiadra del Paradiso a recuperare il termine «donneare», e in entrambe le volte in significativa connessione con «mente», una volta corteggiatrice e una corteggiata.⁸⁰ Né è un caso, sempre nel segno della natura intellettuale del leggiadro, che seconda e terza stanza siano percorsi dall'idea di inganno, e autoinganno («credon» v. 21, «'nganno» v. 29, «falso giudicio in lor sentenza» v. 31, «mercato d'i non saggi» v. 35, «'ngannati» v. 42, «'ntelletto cieco» v. 44).

Dante ricalca quindi più modelli, e di più letterature, per impostare un nuovo sistema di valori astratti, che possa essere valido per ogni società, e da ciò dipende la dimensione apparentemente acronica di *Poscia ch'Amor*. È evidente, al contempo, che l'elaborazione di Dante può trovare piena giustificazione solo all'interno del contesto fiorentino, caratterizzato da un nuovo ceto emergente e dal forte spirito imitativo, che, di fronte alla veloce evoluzione di quello che era il sistema dominante di valori, ricorre a forme esibizionistiche e forzose nelle quali si annida il germe della vanagloria; un'imitazione che accoglie/ricrea un'immagine della cavalleria che Dante contesta. Dante propone quindi un modello in cui dominante è il ruolo dell'opera perfetta, l'agire secondo virtù, e secondo intelletto, che porta alla vera lode delle persone sagge (v. 126). Una proposta, tuttavia, su cui si profilano – in una dimensione apocalittica pre-comica – le ombre della sconfitta, poiché destinata a una società dominata da uomini che non sanno operare virtù né possono apprendere «per esemplo» (v. 111), ma solo esibire ricchezza e falso sapere,

⁷⁹ Si veda anche *Conv.* III VIII 12, ricordato, insieme ad altri rimandi alla cultura giudaico-cristiana, da GIUNTA, *Commento*, p. 92.

⁸⁰ «La Grazia, che donnea / con la tua mente» (*Par.* XXIV 118) e «La mente innamorata, che donnea / con la mia donna sempre» (*Par.* XXVIII 88-90).

volgari teatranti su un palcoscenico attorno a cui si assiepano plaudenti coloro «c'hanno falso giudicio in lor sentenza» (v. 31), uomini dall'«intelletto cieco» (v. 44); una società in cui non manca solo la virtù, ma lo stesso intelletto per giudicare.

Guglielmo Barucci

Dipartimento di Filologia Moderna
Università degli Studi di Milano

ABSTRACT

“Poscia ch'Amor del tutto m'ha lasciato”: the Behavioral Exempla

The paper deals at first with the relationship between *Poscia ch'Amor*, the “gracefulness canzone”, and *Le dolci rime*, the “nobility canzone”, tackling some elements of their intricate narrative and structural relation. The constituents of *Poscia ch'Amor* are then researched through a comparison with various genres and models (mainly the Provençal *ensenhamens* and the Occitan lyrics on the corruption of society), as well as with patterns and rhetoric elements; the paper pays as well particular attention to the connections between the negative examples of second and third *stanzas* and the words of *Larghezza* and *Cortesia* in the *Tesoretto* by Brunetto Latini, herein proposed as the deep source of Dante's *pars destruens*. The image of the graceful man in *Poscia ch'Amor*, on the other hand, has a straightforward intellectual and moral mark; thereon, the paper proposes a connection with the section *De sermocinatione* of the *Ars Rhetorica* by Gaius Julius Victor. From all these references emerges the image of a graceful man oriented towards actions based upon virtue and reason, but isolate in a society dominated by intellectual pettiness and vulgar appearances.

DUE CANZONI, IL “TRAVIAMENTO” DI DANTE E LA GENESI DELLA *COMMEDIA*

a Ovidio Capitani

1. La recente pubblicazione del commento di Teodolinda Barolini alle *Rime giovanili e della “Vita Nuova”*, puntualmente chiosate da Manuele Gragnolati a così breve lasso di tempo dall’edizione critica di Domenico De Robertis e da quella doviziosamente commentata dal medesimo filologo,¹ ripropone la centralità del “libro” non scritto da Dante, insomma dello zibaldone poetico-sperimentale dalle falde del quale sarebbero via via scaturite la *Vita Nuova*, il *Convivio* con le sue canzoni dottrinali, la stessa *Commedia*, quanto meno per ciò che riguarda l’asse portante della *historia*, non della sola *legenda, sanctae Beatricis*.

La Storia è stata quindi restituita, nell’ordinamento delle rime e nella volontà di includervi quelle accolte nel libello giovanile, da Teodolinda Barolini, sulla scia, non meno che di Michele Barbi, di Foster-Boyde (non appariscente, la Storia sopravviveva nondimeno nell’architettura complessiva della *Rime* commentate da Gianfranco Contini nel 1939 e più volte ristampate sino ai giorni nostri). Diverso il caso di Domenico De Robertis, ove il magistero filologico e lo scrupolo della inappuntabile trasposizione editoriale della oggettività dei testi nella loro documentata diffusione ha

¹ DANTE ALIGHIERI, *Rime giovanili e della Vita Nuova*, a cura di Teodolinda Barolini, note di Manuele Gragnolati, Milano, Rizzoli, 2009 [BAROLINI]; ID., *Rime*, a cura di Domenico De Robertis, 3 voll., 5 tt., Firenze, Le Lettere, 2002 (Ed. Naz., II); ID., *Rime*, ed. commentata a cura di D. De Robertis, con cd-rom, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2005.

indotto l'editore critico ad assumere il modello degli antichi canzonieri e, ciò facendo, a collocare fuori sede, e fuori tempo, una canzone come *Lo doloroso amor*, non computata da Boccaccio fra le "distese" e, come tale, relegata nel 2005 in coda quasi alla serie delle canzoni, addirittura dopo *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*, prima di *Traggemi de la mente Amor la stiva*, ricordata nel *De vulgari eloquentia* (II XI 5) ma non altrimenti attestata dalla tradizione manoscritta delle rime, e della canzone "babelica" ben degna, questa sì, d'esser stata forgiata da Dante, *Ai faus ris*.

L'altra canzone, sulla quale vorrei brevemente soffermarmi è, accanto a *Lo doloroso amor*, appena ricordata, *E' m'incresce di me*, anch'essa, come l'altra, testimone del periodo detto dell'amore "doloroso" di Dante ed esaminata ora, al pari dell'altra, in quattro commenti (Contini, Barbi-Maggini, De Robertis, Barolini), benché all'ultimo in particolare io volga l'attenzione in queste pagine. Su *E' m'incresce di me* rimando inoltre a quanto osservato da Enrico Fenzi in questo stesso convegno, ove ne ha mostrato il carattere di antefatto, forse non troppo remoto cronologicamente, della *Vita Nuova*. Dalle osservazioni di Teodolinda Barolini, che riprende efficacemente la linea critica inaugurata da Michele Barbi, si induce poi che *Lo doloroso amor* esprime, come *E' m'incresce di me*, una fase nella quale Dante poté aver pensato a «una *Vita Nuova* cavalcantiana». Giova ascoltare, in proposito, le argomentazioni della studiosa della Columbia University:²

Mentre Foster-Boyde considerano *Lo doloroso amor* una canzone arcaica, legata stilisticamente a *La dispietata mente* ma non "specificamente cavalcantiana" (p. 72), io la considero fortemente cavalcantiana. Per di più, è una canzone alla cui matrice cavalcantiana vengono aggiunti elementi teologizzati, proprio come si è visto nel sonetto che la precede nel mio ordine, *Ne le man vostre*, e come si vedrà di nuovo nella canzone che la segue, *E' m'incresce di me*, dove si troveranno elementi non solo teologizzati ma addirittura "vitanoveschi". Infatti, le canzoni *Lo doloroso amor* ed *E' m'incresce di me* sono legate ermeneuticamente e si prestano a un'interpretazione unitaria, come ha suggerito bene Barbi collocandole una accanto all'altra. Dati gli elementi tipici della *Vita Nuova* che si trovano in *E' m'incresce di me*, queste canzoni suggeriscono una lettura basata sull'idea di un cammino poetico sperimentato e poi scartato. Mi è parso

² BAROLINI, p. 269.

perciò importante offrire al lettore un commento che lega *Lo doloroso amor*, *E' m'incresce di me* e *Donne ch'avete intelletto d'amore*, da cui si possa vedere in che modo Dante abbia cambiato strada per creare la svolta ideologica della *Vita Nuova*.

Il grande interesse delle canzoni *Lo doloroso amor* ed *E' m'incresce di me* sta proprio nel loro rapporto con la *Vita Nuova*: il testo da cui furono escluse e che la loro stessa esistenza aiuta a meglio comprendere. Queste canzoni dimostrano chiaramente che in un preciso momento della sua esperienza poetica Dante ha immaginato un percorso antitetico a quello poi da lui seguito nel libello. In base a queste canzoni si può capire che la fantasia dantesca abbia accarezzato l'idea di tracciare un'esperienza che si potrebbe definire una *Vita Nuova* cavalcantina.

Poiché la *Vita Nuova* è dedicata a Cavalcanti, e poiché, del resto, la svolta francescana della «loda» conduce Dante, nella stesura del libello, a «virare» rispetto alle premesse cavalcantine del libro e ad ancorarsi via via all'autorità del primo Guido, viene da pensare che il libello sia nato per rispondere, non senza difficoltà e tensioni interne, non solo a un'idea «nuova» dell'amore per Beatrice (nuova, appunto, perché non più ferale e perché scritta da un autore francescanamente *renovatus*), ma a un dovere dell'amicizia di Dante per Cavalcanti: dovere, quest'ultimo, che Dante ha continuato ad avvertire, con onestà intellettuale e con vero affetto d'amico, come imperioso durante la composizione del libro, persino quando le ragioni stesse della «loda» lo conducevano – s'è detto – ad appellarsi all'autorità del Guinizzelli a discapito del magistero del Cavalcanti (perché mai Dante avrebbe dovuto leggere il *De amicitia* di Cicerone, accanto alla *Consolatio philosophiae* di Boezio, nel percorso che conduce alla *Vita Nuova*, se non perché il «problema» da superare col libro era, a un tempo, d'amore e d'amicizia?). Il *Convivio* non sembra lasciare incertezze sul fatto che il libello, per quanto in maniera ancora incòndita, esibisca i frutti di quelle letture, l'una in tema d'amicizia, l'altra incentrata sulla definizione di una figura femminile, sapienziale, appunto boeziana, che, se nel 1294 giovava alla raffigurazione di Beatrice, nel trattato venne ad esser preziosa soprattutto per l'icona della «donna gentile» (*Convivio* II XII 1-4):³

³ D. ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di Cesare Vasoli e D. De Robertis, in *Opere minori*, 2 voll., 3 tt., Milano-Napoli, Ricciardi, 1979-88, I, II. *Convivio*, 1988, pp. 201-203.

E però, principiando ancora da capo, dico che, come per me fu perduto lo primo diletto de la mia anima, de la quale fatta è menzione di sopra, io rimasi di tanta tristizia punto, che conforto non mi valea alcuno. Tuttavia, dopo alquanto tempo, la mia mente, che si argomentava di sanare, provide, poi che né il mio né l'altrui consolare valea, ritornare al modo che alcuno sconsolato avea tenuto di consolarsi; e misimi a leggere quello non conosciuto da molti libro di Boezio, nel quale, cattivo e discacciato, consolato s'avea. E udendo ancora che Tullio scritto avea un altro libro, nel quale, trattando de l'Amistade, avea toccate parole della consolazione di Lelio, uomo eccellentissimo, nella morte di Scipione amico suo, misimi a leggere quello. E avvegna che duro mi fosse ne la prima entrare ne la loro sentenza, finalmente v'entrai tanto entro, quanto l'arte di grammatica ch'io avea e un poco di mio ingegno potea fare; per lo quale ingegno molte cose, quasi come sognando, già vedea, sì come ne la Vita Nuova si può vedere.

Se Guido, in altre parole, si vede recapitare in dono il libello (diverso, al fine, dalle aspettative di Cavalcanti, che infatti non lo approva), ciò accade perché egli, sin dal principio, se ne colloca effettivamente alla radice, con quei caratteri "dolorosi" che appunto le due canzoni escluse dalla *Vita Nuova* ampiamente attestano, secondo le acquisizioni, a mio giudizio definitive, della Barolini, circa la fase, poi tralasciata, di una *Vita* originariamente "cavalcantiana". Devo del resto aggiungere che trovo arduo limitare l'attributo che qualifica la *Vita* dantesca del 1294 a un significato per lo più temporale, come vorrebbe Guglielmo Gorni in pagine ricche di spunti enunciati con la consueta e ammirevole *subtilitas*. Sin dall'esordio del libro, infatti, Dante racconta, ovvero rievoca e annuncia la novità inaudita, ed anzi il "miracolo" di Beatrice, di una Beatrice che, per essere diversa da quella di *Lo doloroso amor*, è appunto "nuova", come *nuova* deve essere la scelta stilistico-ontologica da compiere per renderne, al meglio, la prodigiosa natura. Né ci spiegheremmo l'irritazione di Bonagiunta verso la mutata maniera di Guinizzelli, o l'enunciazione del Bonagiunta dantesco del *Purgatorio*, che tratta di «*nove rime*», ossia di una cesura poetico-storica tra la novità dantesca e tutto quello che, non per caso, rimase «*di qua dal dolce stil novo ch'ì' odo*» (*Purg.* XXIV 49-57). Difficile, insomma, e criticamente non necessario formulare un'ipotesi di lavoro che, sia pur con acribia, eluda l'oggettività della *renovatio* dantesca affidata al libello per Beatrice.⁴

⁴ Cfr. GUGLIELMO GORNI, "Vita nova", libro delle "amistadi" e della "prima etade", in *Dante prima della "Commedia"*, Firenze, Cadmo, 2001, pp. 133-47.

V'è piuttosto da osservare che i lettori non sempre si sono domandati rispetto *a che cosa* sia “nuova” la situazione poetica, come pure – ripeto – l'ontologia, della *Vita*. Grazie alla Barolini – a me pare – si diradano ora le nebbie intorno a questo aspetto cruciale, poiché la “teologizzazione” delle due canzoni *Lo doloroso amor* ed *E' m'incresce di me*, se testimonia un “progetto” o un cammino poetico superato, più tardi, dalle scelte della «loda», ma già provvisto di elementi “vitanoveschi”, prova altresì che non genericamente, ma nei princìpi operativi e nella *intentio auctoris* di Dante, Guido stava, non meno della donna amata, alle fondamenta della *Vita Nuova* (quindi, ovviamente, della *Commedia*). Guido si attendeva allora, per amicizia, un'opera che testimoniassse l'uscita di Dante dall'avvilimento successivo alla morte di Beatrice: ma, forte com'egli era di personalità, e fiducioso nel proprio ruolo di *leader*, si immaginava che quell'opera, quale che fosse, gli tornasse gradita (teologizzata nel discorso amoroso, tutt'al più, ma non teologica certo), non spinosa e irritante come il libello che Dante gli fece recapitare sullo scrittoio. Inscindibili prima e dentro il libello, su piani che si faranno gradualmente inconciliabili per l'adozione, da parte di Dante, non già di una semplice metaforica teologico-sacrale, ma dell'asserita letteralità e storicità della consacrazione della donna, l'amico e Beatrice saranno nuovamente congiunti (ma su traiettorie vicendevolmente incompatibili) nel canto della *Commedia* più legato alla giovinezza poetica e alle scelte teologiche di Dante, il X dell'*Inferno* (dove la posta in gioco per il poeta, nella scelta di seguire Guido o la donna, sarà niente di meno che l'eresia). La densità del canto di Farinata, alla luce delle osservazioni di Teodolinda Barolini sul materiale escluso dal libello, può essere meglio compresa, specie se ci volgiamo a *Lo doloroso amor*, dove la posizione di Dante, in termini di ortodossia, è quanto meno discutibile (ermetico ma perentorio, Contini si è espresso sul carattere negativo dell'orientamento spirituale dantesco enunciato in quella canzone).⁵ Ciò – si badi – non testimonia affatto della prossimità cronologica della canzone al libello, sibbene, questo sì, della contiguità tematica del problema, espresso *pure* nella canzone, alla genesi della *Vita* e al passato, che Dante e Guido condivisero e sul quale si radica il fraintendimento di Cavalcante de' Cavalcanti in *Inf.* X. Nel

⁵ D. ALIGHIERI, *Rime*, a cura di Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1980 (I ed. 1939), pp. 69-70 n. Su questa chiosa di Contini ci fermeremo più innanzi.

sesto cerchio, infatti, il presupposto del vecchio guelfo a colloquio con l'eccezionale viandante sarà una identità speculativa, a larghissimo orizzonte, del figlio e del pellegrino. In quest'ottica *Lo doloroso amor* è una delle rarissime testimonianze, ovviamente non omogenea alla *Vita*, di una fase "cavalcantiana" di Dante nella quale il problema della ortodossia si manifestava, se non marginale, certo "eluso" – come suggerirà Contini – in una poetica dell'amore tutta ancora segnata dall'impronta filosofica di Guido. Del pari, *Lo doloroso amor*, con l'immagine fatale di Beatrice, contraddittoria persino rispetto alla realtà del proprio nome («Per quella moro c'ha nome Beatrice», v. 14), testimonia che la questione dell'ortodossia aveva a che vedere con le implicazioni del magistero cavalcantiano che s'incuneava, secondo le acquisizioni della Barolini, nella genesi del libello, al modo stesso che, in tutta la sua perdurante efficacia, tale magistero riaffiorerà, superato ma non rinnegato, nel X dell'*Inferno*.

L'equivoco del padre di Guido in *Inf. X* non testimonia del solo ardimento speculativo del figlio, ma, appunto, della condivisione storica di quell'ardimento da parte di Dante, in modo così profondo e diffuso, così noto e manifesto, che Cavalcante si stupisce che il figlio e l'amico, come un tempo in Firenze, così non procedano appaiati nell'oltremondo. Insomma, la meraviglia di Cavalcante denuncia, in pari tempo, l'orizzonte intellettuale del figlio e manifesta la serena, spontanea persuasione (tanto più significativa quanto più spontanea) che quell'orizzonte fosse pure quello di Dante, il quale del resto – come troppo spesso *non* notano gli studiosi della *Commedia* – non corregge affatto il suo interlocutore *su quel* passato, ma sul presente dell'oltremondo e sulla ragione che, dal seno stesso della giovinezza condivisa con Guido, lo avrebbe condotto nella «città del foco» e negli altri due regni. Il coinvolgimento del poeta-personaggio nel dramma degli epicurei (coi quali condivise evidentemente una visione del mondo che minacciò la sua devozione per Beatrice), dal momento che il distacco da quell'errore della giovinezza è prospettato come la causa prima del privilegio di attraversare il regno dei morti e di seguire Virgilio, non Guido, sulla via che conduce a Beatrice, ha pertanto a che vedere, *ad litteram*, con la genesi della *Commedia*, che, appunto, quel viaggio racconta e afferma nel suo carattere di esperienza autobiografica. Che Dante si sia trovato in quella condizione di spirito (incredulità, dubbio grave) è testimoniato poi dai rimproveri di Beatrice sulla cima del *Purgatorio*, così puntuali da collocare il principio dello smarrimento del poeta negli anni anteriori alla *Vita*, in un clima cultu-

rale e morale cavalcantiano del quale, una volta di più, possono offrire testimonianza *Lo doloroso amor* ed *E' m'incresce di me*.

2. Secondo *Purg.* XXX-XXXI, Dante entrò nella selva poco tempo dopo la morte di Beatrice (anzi, poiché sino al primo «annovale» di quel lutto egli rimase fedele all'amata, vi entrò *dopo* il 1291). Vi rientrò, o meglio vi si riscoprì, non essendone mai forse del tutto uscito, nel 1300: «*Pur ier mattina le volsi le spalle: / questi m'apparve, tornand'io in quella, e reducemmi a ca per questo calle*» (così Dante a Brunetto, *Inf.* XV 52-54). L'inizio del poema non rappresenta il principio dello smarrimento del poeta, come ad apertura di pagina molti lettori sono portati frettolosamente a credere, ma della sua risoluzione per grazia di Dio, per intervento di Beatrice e per opera di Virgilio. Se ancora *fiorentino* è il periodo scelto per fissare l'epoca dello smarrimento, *fiorentine* saranno state le cause, non meno prossime che remote, dell'ingresso nella «selva oscura». Su questo punto non possono cadere incertezze di sorta. Lo stesso esilio, come a suo tempo ammoniva Giuseppe Vandelli, non va messo nel novero dei caratteri della selva, dove il poeta entra *prima* di subirne il dramma.⁶ Se anche sappiamo che, dal 1307, con Dante all'opera sul poema, la scelta del 1300 si pone, sul piano letterario, preziosissima per consentirgli di «profetizzare il passato», come ha scritto di recente Emilio Pasquini,⁷ con quella scelta egli ha tuttavia voluto indicarci, sul piano letterale e storico, che la natura dell'errore rappresentato nella «selva» è da ricercare nel periodo da lui trascorso in Firenze e culminato nel suo priorato (come il Bruni, del resto, aveva colto assai bene). Nella densità del suo simbolismo, *Inf.* I include perciò i fatti negativi germogliati, come zizzania, dal 1291 al 1300. Il mancato naufragio iniziale, il colle,

⁶ D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, testo critico della Società dantesca italiana riveduto, col commento scartazziniano rifatto da Giuseppe Vandelli, aggiuntovi il rimario perfezionato di L[uigi] Polacco e l'indice de' nomi proprii e di cose notabili, Milano, Hoepli, 2000 (rist. anast. della XXI ed.; I ed. 1943), p. 3: «Gli antichi interpreti sono concordi nel ritenere che la *selva* figuri lo stato di vizio e d'ignoranza dell'uomo. Alcuni a torto hanno creduto che figuri la miseria di D. privato d'ogni cosa più cara nell'esilio (D. nel 1300 era in patria); altri il disordine morale e politico in generale d'Italia e più specialmente di Firenze, od altro ancora» (n. al v. 2, *mi ritrovai per una selva oscura*).

⁷ Si veda EMILIO PASQUINI, *Vita di Dante. I giorni e le opere*, Milano, Rizzoli, 2006, pp. 33-35.

le fiere, rappresentano un velo di impenetrabile mistero, disteso però con esattezza, nella sua estensione cronologica, lungo il decennio che precede la comparsa di Virgilio. Soltanto le indicazioni di Beatrice nell'Eden e, in diversa misura, le notizie che si inducono dal colloquio con Brunetto e da quello con Forese Donati, possono aiutarci a ben determinare il carattere e i tempi del "traviamento" del poeta.

3. Beatrice, a tal proposito, fornisce un chiaro *terminus post quem* della prima comparsa storica di quel medesimo errore. Ella, nel suo racconto, si lascia sfuggire l'ammissione di una contiguità temporale assai stretta («Sì tosto») fra la propria morte (1290) e il principio del tralignamento di Dante (*Purg.* XXX 124-26, «Sì tosto come in su la soglia fui / di mia seconda etade e mutai vita, / questi si tolse a me, e diessi altrui»). A chi dunque, a che cosa Dante si era deliberatamente votato? Nel "togliersi" da Beatrice («questi si tolse a me»), con un atto di volontà che lo inclinava al male; nel recedere scientemente dalla Teologia o dalla Grazia, scorgiamo la «prima radice» dell'errore di Dante, dalla quale cresce, lento, inesorabile, l'intrico della «selva oscura». Di più: non molto tempo era trascorso dalla morte della donna amata quando Dante si dedicò ad altri amori fallaci (*Purg.* XXX 127-32, «Quando di carne a spirto era salita, / e bellezza e virtù cresciuta m'era, / fu' io a lui men cara e men gradita; / e volse i passi suoi per via non vera, / imagini di ben seguendo false, / che nulla promession rendono intera»). Tali "amori", del resto, non appaiono soltanto eccessi o dismisure di passionalità, ma giudizi ingannevoli sul bene umano e sulla felicità («imagini di ben») destinati a lasciare inappagato il desiderio di beatitudine di colui che li aveva professati («che nulla promession rendono intera»). Come accade poi in *Purg.* XXXI 49-57 («Mai non t'appresentò natura o arte / piacer, quanto le belle bembra in ch'io / rinchiusa fui, e che so' 'n terra sparte; / e se 'l sommo piacer sì ti fallio / per la mia morte, qual cosa mortale / dovea poi trarre te nel suo disio? / Ben ti dovevi, per lo primo strale / de le cose fallaci, levar suso / di retro a me che non era più tale»), così in *Purg.* XXX niente – poiché, nell'esegesi dantesca, «sempre lo letterale dee andare innanzi» – ci autorizza a spostare troppo dal 1290 il principio dello smarrimento di Dante, destinato a raggiungere il suo culmine dieci anni più tardi, tra vizi, come le fiere, compositi, e nei quali la lupa, che di tutti, in quanto avarizia, sarà il più grave, rimanderà piuttosto alla sfera della politica, dei *temporalia*, del «civil negozio», che non a quella, per dir così, di amori ancillari.

Resta il fatto che un tale smarrimento, riconosciuto dal viandante (*Purg.* XXXI 34-36, «Le presenti cose / col falso lor piacer volser miei passi, / tosto che 'l vostro viso si nascose») e avvinto ancora a epoca prossima alla morte di Beatrice (quindi, poco dopo il 1290), rappresentò un irretirsi di Dante nelle maglie di una coscienza terrena («le presenti cose», «le cose fallaci»), in una sordità od ostilità o indifferenza alle «ispirazion» celesti, insomma in una lontananza da Dio e dalla fede, che a tal segno spaventò Beatrice da indurla a scomodare la «parola ornata» di Virgilio e ad avviare, ciò facendo, l'ingranaggio del poema.

Ascoltiamo Beatrice per avvederci della natura teologica, non semplicemente teologizzata, della «erranza» di Dante (*Purg.* XXX 133-145):

*Né l'impetrare ispirazion mi valse,
con le quali e in sogno e altrimenti
lo rivocai: sì poco a lui ne calse!
Tanto giù cadde, che tutti argomenti
a la salute sua eran già corti,
fuor che mostrarli le perdute genti.
Per questo visitai l'uscio de' morti,
e a colui che l'ha qua sù condotto,
li prieghi miei, piangendo, furon porti.
Alto fato di Dio sarebbe rotto,
se Letè si passasse e tal vivanda
fosse gustata senza alcuno scotto
di pentimento che lagrime spanda.*

È agevole notare che qui non si dà luogo alcuno a pargolette o ad altre novità di «breve uso». Il XXXI del *Purgatorio* concederà la scena alle conseguenze veniali della condizione spirituale che, nel XXX canto, è invece prossima, per Dante, al rischio di eterna perdizione. Dopo il passaggio nel Lete e la dimenticanza conseguente delle colpe commesse (*Purg.* XXXIII 97-99, «e se dal fummo foco s'argomenta, / cotesta oblivion chiaro conchiude / colpa ne la tua voglia altrove attenta») apprendiamo, inoltre, che il riferimento al Lete stringe, in un sol «pentimento che lagrime spanda», l'errore sanato da Virgilio e quello obliato nell'Eden. La manchevolezza della «veduta» di Dante (*Purg.* XXXIII 82-84, «Ma perché tanto sovra mia veduta / vostra parola disiata vola, / che più la perde quanto più s'aiuta?»), la sua deplorabile tendenza centrifuga («colpa») a sviarsi da Beatrice («la tua voglia altrove attenta»), ottiene in risposta, dall'amata, l'affermazione secondo la quale la «via non vera» seguita da Dante, anti-

tetica rispetto alla «dritta parte» della donna-Teologia (o donna-Grazia) e perciò orientata, come tale, «in contraria parte» (*Purg.* XXXI 47), non era qualcosa di esile, né di prettamente esistenziale o morale, ma una «caduta», per così dire, “strutturata”: essa era pertanto, spiega Beatrice, una «scuola», un movimento intellettuale, dove non v’era più spazio per la religione (*Purg.* XXXIII 85-93):

*«Perché conoschi», disse, «quella scuola
c’hai seguitata, e veggì sua dottrina
come può seguitar la mia parola;
e veggì vostra via da la divina
distar cotanto, quanto si discorda
da terra il ciel che più alto festina».*

Ond’io rispuosi lei: «Non mi ricorda
ch’i’ straniasse me già mai da voi,
né honne coscienza che mi rimorda».

Le cause del traviamiento, secondo ciò che abbiamo appena letto, condussero Dante ad aderire a una «scuola», a una «dottrina», a una «via» (ancora la «via non vera» di *Purg.* XXX 130), che il poeta condivise con altri intellettuali («vostra via»): soprattutto, ma non solo, con Guido Cavalcanti. *Straniarsi* perciò dalla Teologia, dalla Grazia, restare indifferenti alle ispirazioni celesti, confidare soltanto nella forza della ragione, con la sua «scuola» e la sua «dottrina», dubitare della fede e della giustizia di Dio (si pensi ai turbamenti enunciati da Dante in *Par.* XIX), delinea un quadro (ci stiamo sempre muovendo in ambito letterale) di miscredenza o di dubbio grave. Inoltre, le affermazioni di Beatrice ci ragguagliano su un dato spirituale nient’affatto vago. Dopo la sua morte, quando Beatrice è anima e non corpo, quando ella è spirito e non «belle membra», Dante imbocca un’altra strada e al fine si smarrisce. Domandiamoci, ora, quale categoria di peccatori attribuisca alla morte la cessazione della «presenza» di una persona («Quando di carne a spirto era salita...»), in questo caso di una persona amata. Domandiamoci quale categoria di peccatori trovi «men cara e men gradita» la vita dell’anima dopo la morte («... sì poco a lui ne calse!»), e non creda e non presti ascolto ad «argomenti» che provengano dall’oltremondo.

Non resta che guardare ai fatti nella loro nuda verità. Il racconto stesso del *Convivio* si fa, a questo punto, più chiaro, nelle sue stesse strategie di onesta dissimulazione: rispetto a *quale* problema rappresentava una soluzione, per Dante, la frequentazione di scuole di religiosi e di dispu-

tazioni di filosofanti? A quale male suonava rimedio (*contraria contrariis curari...*), un “corso”, oggi diremmo, di filosofia e di teologia dogmatica? Chi, se non colui che s’era allontanato dalla fede, necessitava di una risposta teologica strutturata, di una *restauratio* della propria religiosità? Allo stesso modo, se la salvezza di Dante poteva essere ottenuta solo con l’esperienza diretta, in carne ed ossa, perfino tattile, dell’oltremondo (ricordiamo: «Tanto giù cadde, che tutti argomenti, / a la salute sua eran già corti, / fuor che mostrarli le perdute genti»), quale problema, se non un’incredulità sconfinante nella miscredenza, la diretta esperienza e il muoversi «sensibilmente» (*Inf.* II 15) nel regno di Dio potevano al fine sanare? La pagina del *Convivio* che racconta di «scuole» e «disputazioni» (II XII 5-7) lascia filtrare tutto il trasporto, tutto l’entusiasmo di Dante per una dedizione alla filosofia che «cacciava e distruggeva ogni altro pensiero». Come il Tommaso evangelico, Dante poté evitare la dannazione vedendo e toccando con mano le eterne verità, ascoltando e attraversando «le perdute genti», salendo il monte dell’espiazione, approdando al viaggio – arditamente *in corpore* – tra i cieli, sino alla candida rosa e alla visione di Cristo.⁸ Dal momento che il poeta non colse, nell’ultimo decennio della sua vita in Firenze, la distanza fra la strada degli uomini e quella di Dio («Perché... veggì vostra via...»), egli si trovò a necessitare di profezie sul proprio destino, involuppato in una condizione di miopia conoscitiva che coincide di fatto, sia detto con molta semplicità e senza la minima concessione a interpretazioni mistificanti, con quella degli eretici del sesto cerchio infernale. La condizione dell’*agens*, il quale pensa perfino che Farinata possa trovarsi in *Paradiso* (*Inf.* VI 77-84) e non dissimula la venerazione e «affezion» (*Inf.* XVI 60) per una generazione intera di magnanimi dannati, domanda chiarimenti sul proprio futuro per l’ovvia ragione che in quella condizione Dante non può attingere con le proprie forze alcuna certezza sull’avvenire (al pari, vien subito da aggiungere, degli epicurei). Dall’incontro con Virgilio in poi, il pellegrino progredisce quando presta *fede* a ciò che non vede, quando cioè si dimostra in grado di superare la condizione di incredulità che lo distin-

⁸ Cfr., su questo aspetto, MARCO VEGLIA, *Dante leggero*, in AA.VV., *Da Dante a Montale. Studi di filologia e critica letteraria in onore di Emilio Pasquini*, a cura di Gian Mario Anselmi - Bruno Bentivogli - Alfredo Cottignoli - Fabio Marri - Vittorio Roda - Gino Ruozzi - Paola Vecchi Galli, Bologna, Gedit, 2005, pp. 123-47.

gue nella «selva» e che lo accomuna del resto al «duca» finalmente sottratto alla sua lunga fiochezza. Virgilio, in effetti, già nel II canto si rivela insufficiente a guidare Dante alla salvezza. E Dante, con un paradosso che paradosso non è, comincia a fidarsi di Virgilio e di sé quando prende coscienza che non il poeta latino da solo, ma il poeta con l'aiuto di Beatrice e della «corte del cielo» si sono mossi all'aiuto suo. Sicché, non primariamente la grandezza, ma la grandezza di Virgilio ripensata nel limite storico e speculativo della sua figura umana e letteraria diviene la garanzia, per Dante, s'intende per un Dante che deve del pari avvedersi del proprio limite per recuperare il senso e la direzione ultima della propria grandezza, di poter conseguire infine l'agognata «salute». Appare chiaro, pertanto, che l'*agens* fiorentino non è in grado, né lo sarà sino alla conseguita purificazione edenica, di leggere oltre il proprio presente: se ne avesse avuto facoltà, non avrebbe necessitato di un viaggio di redenzione e noi, semplicemente, non avremmo avuto la *Commedia*. Il discorso del cataro e capo ghibellino della famiglia degli Uberti (*Inf.* X 100-108) descrive quindi la situazione stessa di Dante, il quale solo *da Beatrice* (sarà in verità Cacciaguida) conoscerà il proprio cammino (*Inf.* X 127-32):

«La mente tua conservi quel ch'udito
 hai contra te», mi comandò quel saggio;
 «e ora attendi qui», e drizzò 'l dito:
*«quando sarai dinanzi al dolce raggio
 di quella il cui bell'occhio tutto vede,
 da lei saprai di tua vita il viaggio».*

Non par dubbio che questa di Dante-personaggio sia la medesima condizione conoscitiva dei suoi interlocutori. Il protagonista che rovina «in basso loco», verso la «trista conca» dell'*Inferno*, abbisogna di profezie perché egli, *come* gli epicurei, *come* il suo Guido di un tempo, come lo stesso Virgilio «ribellante» a Dio e lampadoforo (per altri, non per sé), non crede, o non crede con sufficiente fermezza, specie al principio del viaggio nella «selva», nella vita futura.⁹ La centralità del canto X nell'in-

⁹ Di là da ogni dubbio, il Dante di *Inf.* I-II è un Dante incredulo, senza fede in Dio e con poca, ormai nulla fede in sé: egli soltanto crede, dapprima, nella parola di un dannato, di un uomo che fu «ribellante» alla legge di Dio (Virgilio); poi, si avvede della temerarie-

tero percorso della *Commedia* sta allora, oltreché nelle ragioni ora accennate, nella ribadita indissociabilità di Guido e di Beatrice, del nodo dell'uno e del mistero dell'altra, del bivio che ne separa le icone e, al centro di quel bivio, nel dramma religioso, non vagamente culturale o poetico, di un Dante smarrito.

Ho altrove osservato la correlazione tematica e la rispondenza e simmetria strutturale fra i canti X-XI dell'*Inferno*, del *Purgatorio* e del *Paradiso*, nonché la completa mancanza di casualità nel ritorno, in quelle situazioni (dove sempre è coinvolta la superbia dell'intelletto illuso della propria autosufficienza) del retaggio francescano.¹⁰ Poiché, come tutti sappiamo, il cielo del Sole presenta la liberazione di Dante, grazie a Beatrice e al Santo di Assisi, dai «difettivi silogismi» della più alta cultura e dottrina del tempo (dalla capziosità dei quali è immune la «luce eterna» di Sigieri di Brabante), non è inverosimile affatto che, in quel beneficio del francescanesimo evocato da Dante con la precisa funzione di *remedium* alla pretesa autonomia dell'intelletto umano, si possa scorgere in filigrana un riferimento al beneficio, un tempo ricavato da Dante (tra il 1292 e il 1294) dalla frequentazione di dispute filosofiche e dell'ambiente di Santa Croce in Firenze. Comunque sia, Beatrice giovò a «sciogliere» Dante, secondo l'esordio di *Par.* XI 1-12, da quelle dottrine e situazioni «temporali» che gli facevano «in basso batter l'ali» (con quel volo rasoterra che esattamente impediva, al Dante «pennuto» redarguito nell'Eden, di cogliere l'alto volo della parola di Beatrice). Un passo come l'esordio di *Par.* XI non soltanto suggerisce, ma spiega come, al superamento del retaggio cavalcantiano, giovò a Dante in particolare il *milieu* di Santa Croce, con frutti che al tempo della *Vita Nuova* si identificavano nella tematica della «loda» e che, nel tempo, specie dopo l'esilio, si identificarono nella «povertà» e nel recupero del profetismo, all'incrocio

tà, anzi della follia di quella medesima fiducia. Solo quando, in *Inf.* II, si accorgerà del limite, dell'insufficienza di Virgilio, Dante si affiderà completamente a lui (e quel limite sarà appunto la consapevolezza che non le sole forze di Virgilio, ma la loro «inadeguatezza» così nobile da suscitare la fiducia di Beatrice, ha contribuito a salvare il poeta fiorentino). Da notare è anche l'intelligenza di Beatrice. Chi poteva persuadere Dante se non colui che ne avesse condiviso la situazione? Un incredulo giovò così, come strumento provvidenziale scelto nella «corte del cielo», a un incredulo, sicché Virgilio salvò Dante.

¹⁰ Cfr. M. VEGLIA, *Per un'ardita umiltà. L'averroismo di Dante tra Guido Cavalcanti, Sigieri di Brabante e San Francesco d'Assisi*, in «Schede Umanistiche», n.s., XIV (2000), 1, pp. 67-106.

tra l'Olivi e i fermenti non sopiti di un gioachimismo sempre fervido e austero.

4. Sin qui, s'è potuto comprendere che le implicazioni cronologiche dei rimproveri di Beatrice hanno ancorato l'inizio del "traviamento" di Dante ad epoca anteriore al libello e hanno avvinto per ciò stesso il "traviamento", come sua causa, alla nascita della «selva oscura». La datazione della *Vita* al 1294, che è ormai un punto fermo degli studi danteschi, consente di ricavare ulteriori indicazioni, specie quando tale datazione venga posta in rapporto, come pur si deve, con la chiarezza letterale dei colloqui di Dante con Brunetto e Forese, i quali vissero e operarono e morirono nei tempi che precedettero e seguirono la composizione del libello. Per prima cosa, a voler esemplificare quanto si dice, possiamo additare il significato complementare delle indicazioni temporali di *Inf.* XV 49-51 («Là su di sopra, in la vita serena, / [...] *mi smarri' in una valle, / avanti che l'età mia fosse piena*») e del «mezzo del cammin» di *Inf.* I 1, poiché, come la prima indicazione riporta il lettore al decennio anteriore al 1300 («avanti che l'età mia fosse piena»), così la seconda, mentre conduce alla primavera dell'anno della *plenitudo temporis*, afferma, del pari, che Dante si «ritrovò» («mi ritrovai») nella selva, nella quale era perciò entrato (in esteso: «mi ritrovai per una selva oscura», *Inf.* I 2) innanzi alla primavera del 1300: per giunta, egli vi era entrato con una gradualità così lenta e inesorabile da riuscire quasi inavvertita alla sua coscienza (*Inf.* I 10-12, «I' non so ben ridir com' i' v'entrai, / tant'era pien di sonno a quel punto / che la verace via abbandonai»), con una concatenazione di peccati che andavano dalla lussuria alla superbia alle passioni e ai vizi della politica, e che tuttavia approdavano – cosa, questa, che non riusciamo a comprendere se non prestiamo fede alla lettera del racconto – alla negazione di Dio e della sua «verace via»: colui, infatti, che si trova *quasi* nella voragine infernale, che sta per sdruciolarvi proprio quando si illude di uscirne, *deve* avere in parte almeno condiviso il presupposto dell'esistenza dell'*Inferno*, che è appunto la negazione di Dio o l'incredulità verso la religione.

Il fatto stesso, poi, di discorrere della «vita» condivisa da Dante e da Forese e di trattarne in funzione del periodo di smarrimento che in diversi tempi avrebbe suscitato la *Vita Nuova* e la *Commedia*, implica una diversa idea della composita genesi di quelle due opere. Le doti morali e intellettuali che Dante aveva mostrato in giovinezza, riconosciute anche da Brunetto all'altezza del 1293 (che è l'anno della sua morte), con parole che esprimono un'evidente contemporaneità fra il rammarico del mae-

stro per la propria dipartita e il riconoscimento – espresso col gerundio presente – del fulgore e anzi del prodigio dell'allievo che, ad ora ad ora, ne ascoltava gli insegnamenti (*Inf.* XV 58-60, «e s'io non fossi sì per tempo morto, / *veggendo* il cielo a te così benigno, / dato t'avrei a l'opera conforto»), se vengono affiancate alle critiche di Beatrice in *Purg.* XXX, testimoniano che il profilo del “traviamento” fu assai grave, tanto più grave anzi quanto più, per natura, per inclinazione astrale e per grazia divina, Dante si presentava coi caratteri del prescelto, dell'eletto, quasi, secondo il *Convivio*, come un «Iddio incarnato» (IV XXI 10). La gravità di quello smarrimento si scandì in varie fasi: poiché, iniziatosi con la morte della donna, nel 1293 esso dava ormai segni di ragguardevole ripresa, tanto che Brunetto scorgeva Dante («veggendo», ovvero 'mentre vedev'), in quell'anno, che guarda caso coincide con quello della gestazione o stesura del libello, approdato a un tal grado di eccellenza da essere quasi visibile segno della benignità del cielo nei suoi confronti (a questa stagione pare quindi da riferirsi, mentre Brunetto era ancor vivo e ne poteva ricordare il pregio, il periodo evocato nel celebre passo di *Convivio* II XII 5-7). Beatrice (*Purg.* XXX 109-26) così si esprime sulle virtù prodigiose di Dante, manifeste piuttosto prima che dopo la sua morte, e sulla sua drammatica fase di “caduta”, posteriore al 1290, solo per poco interrotta dalla rinascita rappresentata nella *Vita Nuova*:

Non pur per ovra de le rote magne,
 che drizzan ciascun seme ad alcun fine,
 secondo che le stelle son compagne,
 ma per larghezza di grazie divine,
 che sì alti vapori hanno a lor piova,
 che nostre viste là non van vicine,
questi fu tal ne la sua vita nova,
virtüalmente, ch'ogne abito destro
fatto averebbe in lui mirabil prova.
Ma tanto più maligno e più silvestro
si fa 'l terren col mal seme e non colto,
quant'elli ha più di buon vigor terrestre.
 Algun tempo il sostenni col mio volto:
 mostrando li occhi giovanetti a lui,
 meco il menava in dritta parte volto.
 Sì tosto come in su la soglia fui
 di mia seconda etade e mutai vita,
 questi si tolse a me, e diessi altrui.

Dante, quindi, si fece «maligno» e «silvestro», quasi perduto. Benché il libello giovanile cada all'interno del decennio di lenta costituzione della «selva», esso non fu bastevole a ricondurre il poeta sulla «diritta via». La *Vita Nuova* rappresentò quindi una prima ripresa dal male e dall'errore, ma non sortì effetti durevoli. Dopo tutto, Beatrice non afferma che le ispirazioni celesti, da lei stessa ottenute col pregare Dio per la salvezza di Dante e la sua illuminazione spirituale, fossero inutili o sterili, ma che esse riuscissero insufficienti a serbare Dante (se non «alcun tempo») nel giusto cammino: in effetti, ella «rivotò» Dante dall'errore («il sostenni col mio volto...»), ma il poeta non si mostrò saldo nel percorrere la via divina. Ricordiamo *Purg.* XXX 133-35:

Né l'impetrare ispirazion mi valse,
con le quali e in sogno e altrimenti
lo rivocai: sì poco a lui ne calse!

Una tale situazione è quindi posteriore all'«annovale» del 1291. Comunque si vogliano intendere i famosi «trenta mesi» e l'«alquanto tempo» del *Convivio*, non credo si possa negare che l'apice dello smarrimento si ebbe tra l'estate del 1291 e il principio del 1292, quando è possibile che il poeta, conscio della propria condizione, argomentasse di risanarsi leggendo, prima d'altro, i testi che gli parevano più giovevoli al suo stato, il *De amicitia* e la *Consolatio*. Poi, vennero «vocaboli d'autori e di scienze e di libri», vennero scuole e disputazioni, con frutti che, nel libello, s'intravedono «quasi come sognando». Sarei quindi propenso a ritenere che, dove la critica ha voluto ravvisare due distinti momenti di «traviamento» dantesco, l'uno dottrinario-poetico, l'altro esistenziale (testimoniato dalla tenzone con Forese), la *Commedia* non consenta alcuna esegesi di questo tipo (ne scaturisce pertanto una diversa interpretazione, *en passant*, della cosiddetta «rimenata» di Guido Cavalcanti a Dante). In effetti, poiché Virgilio giunge *una sola volta*, sino a prova contraria, a salvare Dante, la confessione di Dante a Forese, a proposito della vita che essi condivisero, risuona in tutta la sua chiarezza (*Purg.* XXIII 115-33):

... «Se tu riduci a mente
qual fosti meco, e qual io teco fui,
ancor fia grave il memorar presente.
Di quella vita mi volse costui
che mi va innanzi, l'altr'ier, quando tonda
vi si mostrò la suora di colui»,

e 'l sol mostrai; «costui per la profonda
 notte menato m'ha de' veri morti
 con questa vera carne che 'l seconda.
 Indi m'han tratto sú li suoi conforti,
 salendo e rigirando la montagna
 che drizza voi che 'l mondo fece torti.
 Tanto dice di farmi sua compagna
 che io sarò là dove fia Beatrice;
 quivi convien che senza lui rimagna.
 Virgilio è questi che così mi dice»,
 e addita'lo; «e quest'altro è quell'ombra
 per cui scosse dianzi ogne pendice
 lo vostro regno, che da sé lo sgombra».

Va rilevato che il sintagma «Pur ier mattina» di *Inf.* XV 52 si allinea con quello, «l'altr'ier», appena letto in *Purg.* XXIII 119, sicché il “traviamento”, che è unico e non doppio, composito e non semplice, né culturale né esistenziale soltanto, è qui determinato con precisione temporale rispetto alla morte di Forese (1296) e sempre in rapporto al soccorso del cantore dell'*Eneide*, il quale giunge, anni più tardi, a sanare *quel* problema iniziato nel primo lustro dell'ultimo decennio del Duecento. Dunque, fra il 1291 e il 1296 si verificò lo smarrimento che, successivo alla scomparsa di Beatrice, assunse una robustezza e gravità, vorrei dire, gnoseologica, rispetto alla quale la *Vita Nuova* rappresentò una prima, ma ancor parziale nel 1294, risposta di Dante. Del pari, poiché appunto Virgilio è l'antidoto a ciò che Beatrice afferma nell'Eden e, insieme, a ciò che il viandante rivela a Forese («*Virgilio è questi che così mi dice*», v. 130), e poiché, ripetiamo, il poeta di Enea viene una sola volta in soccorso a Dante, v'è da riunire in un sol problema quelle esperienze 'devianti' che solitamente si distinguono, col porre erroneamente da un lato l'abbattimento per la morte dell'amata, dall'altro l'ingaglioffarsi in pessime compagnie coll'amico della giovinezza dissipata. È pur vero che non possiamo sapere, sul piano documentario, se «quella vita» (*Purg.* XXIII 118), anteriore com'è al 1296, si sia consumata prima della *Vita Nuova*, quindi prima del 1294, o tra il 1294 e 1296, cioè tra la *Vita Nuova* e la morte di Forese. Senonché, l'assenza di documenti trova forse un parziale rimedio in altre osservazioni, le quali poi – a me pare – ci consentono di acquisire ragionevoli, benché solo indiziarie, certezze. Dal momento che, in effetti, dal 1295 si conta l'ingresso di Dante nella vita politica, e quella medesima dissipatezza condivisa con Forese, un po' come ammoniva

saggiamente Michele Barbi a proposito delle intemperanze passionali che sarebbero presupposte dalle “petrose”,¹¹ non è affatto da sopravvalutare, ed è difficile inoltre conciliare l’impegno strenuo e il «sentir morale» di Dante politico con un Dante che, se fosse coevo, sarebbe stato nel frattempo dedito, con Forese, a dilette di picciol affare, ne potrebbe conseguire che la “devianza” con Forese sia da collocare *prima* della *Vita nova* e a ridosso della morte di Beatrice, quindi *prima* della dedizione alla filosofia e della frequentazione, anch’essa tale da imporre un certo contegno (pubblico e privato), delle scuole dei religiosi e delle disputazioni dei filosofanti. A ciò si aggiunga che lo stesso strenuo esercizio delle “petrose”, nel vivo dell’esperienza politica di un Dante già autore di larga parte delle canzoni destinate più tardi al *Convivio*, non sembra disporsi a un’agevole convivenza con la “tenzone” con Forese Donati. Se questo è vero, tutte le tracce a nostra disposizione indicherebbero che la “rimenata” di Guido sia anteriore al libello, poiché i due problemi cui essa tradizionalmente si crede rispondere (risolti entrambi, secondo *Purg.* XXIII e XXX, dall’arrivo di Virgilio) sono da collocare *prima* della morte di Forese e *dopo* il primo anniversario della morte di Beatrice. A questo punto, la “rimenata” apparirebbe forse, se non come il verosimile antefatto, *qua talis*, della entusiastica dedica della *Vita Nuova* a Guido Cavalcanti (che si augurava con quel sonetto di rivedere Dante posizionato, diciamo così, al proprio livello), quanto meno come l’esempio tematicamente più stringente di quell’entusiasmo dantesco e dell’auspicio cavalcantiano presupposto da quel medesimo fervore.

Eppure, la via scelta da Dante per riscattare la propria «vile vita» lo portò a battere una via che, mentre lo riconduceva, e sempre più lo avrebbe ricondotto, a Beatrice, lo poneva risolutamente «in contraria parte» rispetto all’amico prediletto. Di qui il «nodo» di *Inf.* X. La memoria retrospettiva di Dante, nella risposta «così piena» al padre di Guido, andrà a cogliere il bivio che si era creato non solo fra Guido e Beatrice, ma fra due amici i quali, sino alla dipartita della donna, avevano condiviso una medesima «scuola» e una medesima «dottrina».

Verrebbe quasi da domandarsi se l’ordine, nel quale la *Commedia* dispone, in sequenza, Forese, le «nove rime» e l’incontro con Guinizzelli e con Arnaut Daniel, da *Purg.* XXIII a *Purg.* XXVI (ma si potrebbe muovere

¹¹ MICHELE BARBI, *Problemi di critica dantesca. Prima serie (1893-1918)*, Firenze, Sansoni, 1975 (I ed. 1934), p. 35.

dalla definizione di un nuovo amore, non più cavalcantiano, in *Purg.* XVIII, sino alla scomparsa di Virgilio – nel quale, come mostrai anni fa,¹² molti sono i tratti di Guido Cavalcanti – in prossimità della comparsa di Beatrice), non lasci forse filtrare la traccia di una sequela che fu anche nella storia, ovvero nelle esperienze che precedettero la *Vita Nuova*. L'impressione, forse indimostrabile, è che i canti XVIII-XXVII del *Purgatorio* raccontino in filigrana, da nuova ma coerente prospettiva, la vicenda centrale del libello del 1294, dalla «loda» alla «mirabile visione».

Entro un simile quadro, del resto, parrebbe meno misterioso anche il lascito culturale dell'autore del *Tresor* al suo allievo di un tempo. Quale che fosse, infatti, l'«opera» di Dante cui Brunetto avrebbe gioiosamente prestato «conforto», essa dovè riferirsi e temporalmente collocarsi nel fervore filosofico e speculativo che precede, fra il 1293 e il 1294, la stesura della *Vita Nuova*.

5. Un semplice argomento deve ora indurci a riprendere a mano, sia pur brevemente, il *dossier* delle due canzoni anteriori alla *Vita Nuova*. Quando, nella composizione del libello, Dante si trovò a dover esprimere il proprio tributo a Beatrice, egli non poté che eliminare, dall'officina del libro, la canzone più ostentatamente contraria alla natura salvifica della donna amata (*Lo doloroso amor* 1-14):

Lo doloroso amor che mi conduce
 a ffin di morte per piacer di quella
 che lo mio cor solea tener gioioso
 m'ha tolto e toglie ciascun di la luce
 ch'avean gli occhi miei di tale stella,
 che non credea di lei mai star doglioso,
 e 'l colpo suo, c'ho portato nascoso,
 omai si scopre per soperchia pena,
 la qual nasce del foco
 che m'ha tratto di gioco,
 sì cch'altro mai che male non aspetto;
 e 'l viver mio – omai de' esser poco –
 fin a la morte mia sospira e dice:
 “Per quella moro c'ha nome Beatrice”.

¹² M. VEGLIA, “*Lucerna ardens*”: appunti su Cavalcanti, Virgilio e il problema del “disdegno”, in “*Italianistica*”, XXVI (1997), 1, pp. 9-21.

I primi versi («Lo doloroso *amor che mi conduce / a ffin di morte per piacer di quella*»), come ha mostrato la Barolini, echeggeranno in *Inf.* V 103-106 («Amor, ch'a nullo amato amar perdona, / mi prese *del costui piacer* sì forte, / che, come vedi, ancor non m'abbandona; / *Amor condusse noi ad una morte*»). Alla leggerezza di Paolo e Francesca, trascinati dalla «bufera infernal», riconducono inoltre i versi sulla condizione fragile, esile, di Dante (*Lo doloroso amor* 15-28):

Quel dolce nome che mi fa il cor agro
tutte fiato ch'i' lo vedrò scritto
mi farà nuovo ogni dolor ch'io sento;
e della doglia diverrò sì magro
della persona, e 'l viso tanto afflitto
che qual mi vederà n'avrà pavento.
E allor non trarrà sì poco vento
che non mi meni, sì ch'io cadrò freddo;
e per tal verrò morto,
e 'l dolor sarà scorto
co ll'anima che se n girà sì trista,
e sempre mai co llei starà ricolto
ricordando la gioia del dolce viso
a che niente par lo paradiso.

La presenza di questa canzone nelle filigrane del secondo cerchio infernale sta a dimostrare, se non altro, che l'assolutezza di questo amore fatale per Beatrice, così possente da risultare nulla rispetto alla «gioia del dolce viso» della donna (rispetto alla quale «niente par lo paradiso»,) rimase nella mente di Dante, e vi rimase per esprimere una condizione nella quale l'inferno delle *loves labour's lost*, inteso come pena e sofferenza, coincide con il «carcere» eterno.

Michele Barbi, in un articolo apparso negli «Studi Danteschi»,¹³ riprodotto in chiusura del commento a verbo di *E' m'incresce di me* nell'edizione Barbi-Maggini,¹⁴ osservava che Dante ebbe «diversi sentimenti» e «diversi propositi» nel raccogliere le rime per Beatrice: quello che, se-

¹³ M. BARBI, *Per chi e quando sia composta la canzone "E' m'incresce di me"*, in «Studi danteschi», XIX (1935), pp. 97-116.

¹⁴ D. ALIGHIERI, *Rime della "Vita Nuova" e della giovinezza*, a cura di M. Barbi e Francesco Maggini, Firenze, Le Monnier, 1956 [BARBI - MAGGINI], pp. 244-56.

condo il poeta, non concordava coi nuovi suoi intendimenti, ricevette «lo sfratto»:¹⁵

Non è infatti soltanto *E' m'incresce* che sta in contrasto col racconto e con le più alte idealità della *Vita Nuova*: lo stesso avviene nel sonetto *Ne le man vostre*, ove tutto s'appunta sullo «spirito che more», e sul desiderio di veder gli occhi di cui la donna è tanto avara; e più, nella canzone *Lo doloroso amor*, dove è fatta espressa menzione di Beatrice e dove pure il poeta è tratto a morte «per piacer di quella che soleva tener gioioso il suo cuore», avendogli ella tolto, e togliendogli ciascun dì, la luce dei suoi occhi, contro ogni sua aspettativa [...]. Abbia o non abbia il poeta messo in rilievo nella *Vita Nuova* questo suo momento doloroso con la sua vera cagione, non vuol dire che non possa esserci stato: intendo dire nell'animo e nella fantasia del poeta, non nella realtà della vita esteriore [...]. Nella *Vita Nuova* Dante preferisce altra rappresentazione, altre cagioni? Avrà avuto le sue ragioni, e sta a noi cercarle...

Lo «sfratto» imposto al versante cavalcantiano più acceso comporta alcune rapide osservazioni. Innanzi tutto, si può osservare che il 'problema' di *Lo doloroso amor* e di *E' m'incresce di me* appare come una sovversione del giusto amore, che ordinatamente conduce, invece, una creatura ad amare un'altra creatura per amore di Dio. Se, rispetto al «viso» di Beatrice, niente vale il «paradiso» e niente cura il poeta del trovarsi all'inferno (purché alla bellezza della donna egli possa pensare e di quella appagarsi), allora l'*ordo amoris*, che è la *gradatio* stessa dell'amore, è minacciato o negato. Questo concetto, pur nelle sue radici agostiniane, troverà la sua espressione nel francescanesimo e nel concetto stesso di «loda». Non è casuale che, su linguaggio propriamente francescano, venga tramata la definizione dell'amore in *Purg.* XVII, con una coerenza che approderà all'ultimo canto della *Commedia*. Ascoltiamo ancora la Barolini:¹⁶

Questi temi culmineranno nel *Paradiso*: quando Dante scrive di Beatrice «Se quanto infino a qui di lei si dice / fosse conchiuso tutto in una loda» (*Par.* XXX 16-17), sta evocando un cammino lessicale che si estende indietro nel tempo, alle prime rime di lode; e quando scrive che

¹⁵ *Ivi*, p. 247.

¹⁶ Cfr. ancora il commento della BAROLINI, p. 309, nell'introduzione a *Donne ch'ave-*
te.

la bellezza di Beatrice è tale «che solo il suo factor tutta la goda» (*Par.* XXX 21), sta tornando alla mise-en-scène di *Donne ch'avete*.

Col “traviamento”, e coi testi che ce ne danno testimonianza, Dante si trovò quindi agli antipodi di quell’ascesa creaturale che, nel poema, lo condurrà, per amore della creatura Beatrice, «loda di Dio vera», a giungere al cospetto del Creatore, attraverso un cammino iniziato ai tempi della *Vita Nuova*. Il travaglio dei «pensamenti», che nel libello conduce il poeta a stabilire la rispondenza della lingua (quindi della lingua poetica) alla realtà creaturale, enunciata attraverso il motto giuridico «Nomina sunt consequentia rerum», agisce esattamente sul punto contrario a quello di *Lo doloroso amor*, che, invece, enuncia a chiare lettere la contraddizione fra i due ordini di realtà, linguistica e storico-creaturale: «Per quella moro c’ha nome Beatrice». La dialettica tra passato e presente, tra “vecchia” e “nuova” Beatrice, non potrebbe essere più limpida. L’eventuale sopravvivenza della Beatrice fatale avrebbe negato la possibilità stessa non solo del libello, ma, via via, del poema.

Sul “nodo” creaturale occorrerebbe del resto indugiare, se non altro per ribadire che il centro della svolta dantesca della *Vita Nuova* consiste, primariamente, nel recupero della “creaturalità” di Beatrice, come pure in un approccio all’Amore centrato non più sul sentimento, in sé considerato, oppure sulla gioia o sul dolore di colui che lo prova ed esprime poeticamente, ma sulla oggettiva e positiva natura della donna amata, *res sacra* che richiede, come tale, una lingua poetica rinnovata. In una simile prospettiva si capisce bene che ogni componimento non omogeneo a una strategia compositiva così ambiziosa dovesse coerentemente essere sacrificato. Soprattutto, doveva essere immolato quel versante dell’esperienza poetica di Dante dove, come accade in *Lo doloroso amor* al massimo grado, è non solo il poeta ad essere diverso, non solo l’Amore a presentarsi difforme da quello del libello, ma appunto Beatrice a campeggiare diversa, contraria, all’icona del libro del 1294. Nella *Vita Nuova* sarebbe rimasta, invece, la sola storia di questo cammino speculativo e letterario, con le sue premesse poetiche e amicali, disposta in forma di premessa e giustificazione della scelta della «loda».

Sul piano della “natura” di Beatrice, inoltre, non è difficile intendere che la proclamata corrispondenza fra *nomina* e *res*, ottenuta nella *Vita Nuova* con l’itinerario che conduce alla «loda», dimostra come Dante, diciamo fra il 1292 e il 1294, lavorasse a rovesciare gli assunti, e gli errori (non solo esistenziali, ma teologici: tanto più gravi in quanto nutriti,

a loro volta, di un linguaggio teologizzato) documentati da *Lo doloroso amor* e confermati più tardi, con severa chiarezza retrospettiva, dal discorso di Beatrice nell'Eden. Quando, nel *Purgatorio* (XXXI 52-54), la donna si mostrerà sdegnata del fatto che una «cosa mortale», quindi una creatura, avesse potuto suscitare in Dante un allontanamento da lei e, al contempo, una *aversio a Deo* («e se 'l sommo piacer sì ti fallio / per la mia morte, qual cosa mortale / dovea poi trarre te nel suo disio?»), ciò accadrà perché l'orizzonte nel quale Beatrice stessa concepirà l'amore di Dante nei suoi confronti sarà quello, evidentemente, del creaturalismo francescano. Diverso, invece, ciò che accade nella *Vita Nuova* con l'immagine di Beatrice (*Donne ch'avete* 43-50):¹⁷

Dice di lei Amor: «*Cosa mortale*
come esser po' sì adorna e sì pura?».
Poi la riguarda, e fra sé stesso giura
che Dio ne 'ntenda di far cosa nova.
Color di perle ha quasi, in forma quale
convene a donna aver, non for misura:
ella è quanto de ben po' far natura;
per essempro di lei beltà si prova.

Quanto più Dante amava Beatrice come pegno dell'opera di Dio, tanto più gli era aperta la strada che l'avrebbe condotto alla *Commedia*.

6. La seconda canzone dell'amor "doloroso" presenta anch'essa diversi problemi, che possiamo solo in parte accennare, non senza la ripresa di un aspetto almeno della canzone precedente. Gianfranco Contini, che ravvisava in *E' m'incresce di me* i tratti di una «dolorosità programmatica», in chiosa a *Lo doloroso amor* si opponeva all'interpretazione autorevole di un illustre dantista come Bruno Nardi, non per attenuare, ma per accentuare i risvolti storico-speculativi del «nodo» teologico del testo. Il passo, al quale Contini si riferisce, è quello ove Dante si dichiara indifferente all'approdo in inferno, pur ch'egli possa rammentare e in sé contemplare la bellezza di Beatrice (*Lo doloroso amor* 29-42):¹⁸

¹⁷ *Ivi*, p. 313.

¹⁸ Per le citazioni rimando sempre all'ed. BAROLINI, pp. 283-84. Questa la spiegazione nel commento Barbi - Maggini: «Pensando a ciò che gli ha fatto provare Amore,

Pensando a quel che d'amor ho provato,
 l'anima mia non chiede altro diletto,
 né il penar non cura il quale attende;
 ché poi che 'l corpo sarà consumato
 se n'anderà l'amor che m'ha sì stretto
 co-llei a Quel ch'ogni ragione intende;
 e se del suo peccar pace no i rende
 partirassi col tormentar ch'è degna,
 sì cchè non ne paventa,
 e starà tanto attenta
 d'inmaginar colei per cui s'è mossa,
 che nulla pena avrà che ella senta;
 sì cche se 'n questo mo[n]do i' l'ho perduto,
 Amor ne l'altro me n darà tributo.

Poco fa, come non sarà sfuggito al lettore, abbiamo notato che, per Dante, rispetto alla bellezza del «viso» di Beatrice pareva nulla lo stesso «paradiso». Ora, s'è appena visto, la questione tocca l'inferno. Ripercorriamo la nota di Contini:

La separazione analitica dell'anima e la celebrazione assoluta dei valori amorosi dovevano indurre naturalmente gli stilnovisti a proporsi la situazione del giudizio divino. E in fatto la canzone guinicelliana che fondò il dolce stile, *Al cor gentil*, si chiude già sopra questo temibile quanto singolare *redde rationem* (*Donna, Dio mi dirà: Che presumisti?, Siando l'anima mia a lui davante...*). In ipotesi, il novissimo potrà anche essere, come qui in *Lo doloroso amor*, l'inferno: tanto, il ricordo di madonna riuscirà a cancellarne le pene, non varrà meno del paradiso. Il passo ne

l'anima non chiede altro diletto; appunto perché la gioia che nasce da tal pensiero è tanto grande, da appagarla; né cura il castigo che s'aspetta da Dio per i suoi peccati [...]. Ed ecco perché e come non cura il castigo che s'attende: consumato il corpo, l'anima non sola a presentarsi al suo giudice; sarà con lei l'amore che ha sì stretto il poeta in questa vita; e se Dio non le perdona i suoi peccati, si partirà, sempre con quell'amore, dalla presenza divina per andare a patire i tormenti dei quali è stata giudicata degna: sì che non ne paventa, e starà tanto concentrata (*attenta*) nell'immaginare la donna, per la crudeltà della quale s'è mossa, s'è partita (*da questa vita*), ch'ella non sentirà nessuna delle pene assegnatele dalla giustizia eterna. Par dunque al poeta che se Amore l'ha privato in questo mondo della ricompensa dovuta al suo servire (*tributo*), gliela largisca nell'altra vita, poiché gli porge tal mezzo da non sentire le pene dell'inferno» (BARBI-MAGGINI, p. 260).

rammenta uno celeberrimo della canzone *Donne ch'avete* (... *alcun ... che dirà ne lo inferno: "O mal nati, Io vidi la speranza de' beati"*), dove si volle vedere a torto una preallusione al viaggio della *Commedia*: è, come rilevò il Mazzoni, l'estrema e più disperata ipotesi, riferita a un uomo indeterminato, neppur necessariamente a Dante; ma la speranza è che *non po' mal finir chi l'ha parlato*. Che ivi inferno e dannazione valgano semplicemente perdita della beatitudine per la dipartita della donna, come intende il Nardi (*Dante e la cultura medievale*, p. 41), non regge appunto al lume del nostro passo, dove si parla di giudizio divino e d'una dannazione elusa, con iperbole che non cura le formule dell'ortodossia.

Da un lato, le due canzoni sono di indubbia antichità; dall'altro, dal 1292 i loro temi e problemi ritornano attuali per un Dante smarrito (non per accoglierli tali e quali, ma per superarli), redarguito dall'amico Cavalcanti, desideroso di rinnovarsi, di essere degno nuovamente dell'amico e di Beatrice. La «situazione del giudizio divino» era stata evocata, in effetti, nel *redde rationem* che chiudeva *Al cor gentil*, vero antefatto, in tema di «lode», della svolta dantesca affidata a *Donne ch'avete* e all'intera *Vita Nuova* (con la differenza capitale che il limite invalicabile per il primo Guido diviene, per Dante, il punto di partenza del suo viaggio). Nella situazione di *Lo doloroso amor* abbiamo invece un'anima che non si curerà della detrusione all'Inferno perché continuerà a compiacersi e appagarsi d'aver contemplato e goduto la bellezza di Beatrice. In *E' m'incresce*, benché si permanga in una condizione di amore doloroso, mortale, troviamo già elementi che, con *Donne ch'avete*, segneranno di contro la svolta dantesca, non meno della nascita di una Beatrice intesa quale «cosa nova» (*Donne ch'avete* 46), intorno alla quale costruire una narrazione provvidenziale della presa di coscienza di quella medesima novità: appunto, la *Vita Nuova*. «Le canzoni *Lo doloroso amor* ed *E' m'incresce di me*», ha osservato in merito Teodolinda Barolini, «sono spie di un dramma interiore: fanno capire che la strada che Dante fece per arrivare alla Beatrice della *Vita Nuova* fu tutt'altro che scontata».¹⁹

In questo cammino, *E' m'incresce di me* presenta alcuni degli elementi caratteristici del libello (*E' m'incresce* 56-70). Essa è la canzone che, pur testimoniando ancora un momento del problema "cavalcantiano" di Dante, ne offre nondimeno, al proprio interno, una possibile soluzione,

¹⁹ BAROLINI, p. 291.

o alcuni indizi per una sua soluzione. La comparsa di Beatrice, la sua venuta «nel mondo» (v. 57), il «libro della mente» (v. 59, poi ancora «libro» al v. 66), la presenza partecipe di Dio (v. 70), il quale prova per Dante quello che Dante prova per sé (se al poeta «incresce» di sé, leggiamo che «or ne 'ncresce a quei che questo mosse»), il rivolgersi alle «donne» («donne gentili a cui i' ho parlato», v. 73, e «I' ho parlato a voi, giovani donne», v. 85): sono tutti fili che legano *E' m'incresce di me a Donne ch'avete intelletto d'amore*. E sono, diremmo con linguaggio filologico, errori separativi rispetto a *Lo doloroso amor*.

Un fatto simile suggerisce che, nel riprendere a mano *Lo doloroso amor*, con tutta la costellazione ad essa omogenea di testi «dolorosi», per risolverne la rischiosa sopravvalutazione dell'amore sino al punto di non curare l'ortodossia, Dante deve aver ragionato su quella sorta di palinsesto che gli era offerto da *E' m'incresce di me*. Di lì, insomma, occorreva partire, e dalle certezze che gli diede una testo come *Donne ch'avete*. La teologizzazione, che si riscontra in *E' m'incresce*, della nascita di Beatrice e del suo rapporto con Dante potevano e dovevano, dopo la prova di *Donne ch'avete*, da collocare intorno al 1292, condurre lontano, alla teologia, alla *Commedia*. Per sua parte *Donne ch'avete*, in un'ottica di «loda», ristabiliva e riaffermava la natura salvifica di Beatrice e del suo «nome»; *E' m'incresce* offriva a Dante la prova che solo interpretando la storia del proprio amore per Beatrice, e raccontandone i momenti provvidenzialmente significativi, egli avrebbe conferito a quello stesso amore il luogo giusto nella sua vita e nella sua opera. Come avvenne. Il «libro della mente», nell'atto stesso in cui diviene il contesto ordinato, unitario, percorribile sotto diverse rubriche, dell'amore per Beatrice, fa di quest'ultimo, in *E' m'incresce di me*, qualcosa di diverso rispetto all'amore documentato dalla fase «cavalcantiana» del giovane amico di Guido.

Il pensiero distintivo della *Vita Nuova* sarebbe stato, lascio ancora la parola a Teodolinda Barolini, «un nuovo inizio, sia nel testo sia nella vita»,²⁰ il superamento cioè della dimensione individuale, quindi edonistica, dell'amore: *Donne ch'avete* è perciò una «lirica d'amore dettata non dal desiderio di possedere ma dal desiderio di lodare».²¹ Non diverso riesce dunque il libello scaturito dall'attrito fra quella canzone, i testi ad

²⁰ Si ricorra ancora al cappello introduttivo a *Donne ch'avete*: BAROLINI, p. 301.

²¹ *Ivi*, pp. 303-304.

essa affini e quelli ad essa fortemente, pericolosamente contrari. L'incredulità, l'indifferenza di Dante alle ispirazioni celesti (presente in *Lo doloroso amor*), si dilegua in *Donne ch'avete*.

Nella quale ultima, a tacer d'altro, ci troviamo dinanzi a un passo che non dissimula ma addita, nella sua evidenza, un legame con *Lo doloroso amor* (*Donne ch'avete* 15-28):

Angelo clama in divino intelletto
 e dice: «Sire, nel mondo si vede
 meraviglia ne l'atto che procede
 d'un'anima che 'nfin qua su risplende».
 Lo cielo, che non have altro difetto
 che d'aver lei, al suo signor la chiede,
 e ciascun santo ne grida mercede.
 Sola Pietà nostra parte difende,
 che parla Dio, che di madonna intende:
 «Diletti miei, or sofferite in pace
 che vostra spene sia quanto a me piace
 là v'è alcun che perder lei s'attende,
 e che dirà ne lo inferno: O mal nati,
 io vidi la speranza de' beati».

Rispetto a *Lo doloroso amor*, la svolta, pur limitando il discorso al solo «inferno» (che ovviamente non è la cantica del poema) è ormai compiuta: prima, in Dante, v'era indifferenza; ora, invece, v'è la consapevolezza che anche all'inferno si possa riconoscere la novità, il miracolo di Beatrice. Non escluderei che, secondo la prassi della composizione di Dante, quale è stata dimostrata da Emilio Pasquini,²² gli ultimi versi riportati siano stati scritti per richiamare e correggere, in un'ottica di «figurativismo interno» all'opera del poeta, quelli di *Lo doloroso amor*.

Comunque sia, dalle rampogne di Beatrice in *Purgatorio* abbiamo tratto alcune indicazioni per riesaminare i problemi offerti da alcuni testi che precedono il libello dedicato a Guido Cavalcanti. Ne è emersa una cronologia del «traviamento» meno approssimativa di quanto al solito si creda, e, soprattutto, si è potuta cogliere la grave natura, sostanzialmen-

²² E. PASQUINI, *Dante e le figure del vero. La fabbrica della "Commedia"*, Milano, Bruno Mondadori, 2001.

te “epicurea”, della colpa di Dante, il suo carattere, o la sua conseguenza, teologica.

Un filo diretto parrebbe congiungere allora i nodi spirituali e i testi del 1291-1294 alla scena dell’Eden, le canzoni *Lo doloroso amor* ed *E’ m’incresce di me* (con, ovviamente, *Donne ch’avete*) alla genesi della *Vita Nuova* e, più tardi, della stessa *Commedia*.

Marco Veglia

Dipartimento di Italianistica
Università degli Studi di Bologna

ABSTRACT

Two Canzoni, Dante’s Straying and the Origin of “Commedia”

The essay focuses on Dante’s “traviamento”. In *Purg.* XXX Beatrice places Dante’s straying after the first annovale of her death. In *Purg.* XXIII Dante says that Virgil saved him from the unkind life that he had lived with Forese Donati (who died in 1296). The “traviamento” is thus referred to a time that probably includes also the period before *Vita Nuova*. The two early canzoni *E’ m’incresce di me* and *Lo doloroso amor* can be considered as evidences of a real straying preceding the writing of the booklet; in those texts, indeed, Dante does not seem to believe in the sacred character of Beatrice, showing himself almost indifferent to Heaven and Hell.

ANCORA SUL SONETTO BOLOGNESE DELLA GARISENDA
(NO ME PORIANO ZAMAI FAR EMENDA)

in memoria di Raffaele Spongano

Non vi è, forse, sonetto dantesco che quanto quello della Garisenda continui a dividere i suoi interpreti, sin da quando esso fu scoperto nei *Memoriali* bolognesi e attirò l'attenzione del Carducci, per essere quindi sottoposto alla lente critica di tanti dantisti, italiani e stranieri.

Mi si perdoni, anzi, se aggiungo (ma è un privilegio dell'età matura poter parlare di sé e delle proprie passioni giovanili) che giusto quel sonetto, così singolare e importante per la biografia del giovane Dante prima dell'esilio, singolarmente importante lo è stato anche per me, a riprova di una fatale immedesimazione nell'*auctor* del *lector*: esso è, infatti, indissolubilmente intrecciato coi miei primi passi di matricola romagnola a Bologna, quando, sceltolo come esercitazione volontaria, tra le altre offertemi dal mio maestro Raffaele Spongano, ne discorsi con giovanile audacia, nell'inverno del 1963-64, alla presenza sua e di pochi altri allievi.¹ Proprio quell'enigmatico sonetto (del cui secolare commento otto-novecentesco avrei poi tracciato un sintetico bilancio, un ventennio dopo, nel settimo centenario [1287-1987] della sua trascrizione bolognese)² segnò, insom-

¹ Per questo ed altri ricordi autobiografici, cfr. ALFREDO COTTIGNOLI, *Dal "vero" al "certo"*, in AA.VV., *Per i cento anni di un Maestro. Scritti in onore di Raffaele Spongano*, Bologna, Bononia University Press, 2004, pp. 125-31.

² Cfr. A. COTTIGNOLI, *Un enigma dantesco: a sette secoli dal sonetto sulla Garisenda*, già in "Strenna Storica Bolognese", XXXVII (1987), pp. 155-64, con 5 tavv.; quindi in *Le metafore della ragione. Dante, Manzoni, Tenca*, Pisa, Giardini, 1988, pp. 13-20.

ma, la mia acerba iniziazione alla filologia dantesca, il mio primo incontro con la tradizione manoscritta di un testo (rammento ancora l'emozione provata innanzi al codice 2448 della Biblioteca Universitaria di Bologna, copia del Bartoliniano), la mia prima personale esperienza (quasi un'illuminazione) dell'intimo nesso fra accertamento testuale ed esegesi, della subalternità, insomma, di questa a quello. Ed eccomi, ora, di nuovo a riflettere sul sonetto bolognese della Garisenda, scaduto un altro ventennio, alla luce dei più recenti interventi filologici, quelli registratisi nel primo lustro del 2000 (ad opera, nell'ordine, di Michelangelo Picone, Domenico De Robertis, Guglielmo Gorni e Giancarlo Breschi), a cui si deve la ripresa di un vivace dibattito critico.

A riattizzare il fuoco esegetico, che covava (sopito, ma non spento) sotto le ceneri dell'ormai lontana *querelle* otto-novecentesca, ha pensato, giocando d'anticipo (prima, cioè, che la nota proposta derobertisiana della redazione bolognese del sonetto venisse ad agitare ancor più le acque), Michelangelo Picone,³ in un bel saggio che, fondato quindi sulla sua redazione toscana (quella vulgata dal Barbi e accolta dal Contini), mira, innanzi tutto, a sgombrare il campo dalle questioni extratestuali, addensatesi nel tempo sul celebre testo, ossia da una lettura «in chiave aneddotica, quasi si trattasse di una pagina staccata dal diario medievale di un turista svagato, di un "foglietto d'album" o di una cartolina postale spedita da Bologna, con l'immagine della torre della Garisenda che copre la più alta e snella torre degli Asinelli»;⁴ per convergere, invece, sulle sue «problematiche più squisitamente testuali». Nell'analisi delle «strutture contenutistiche e formali del sonetto» sta, infatti, il maggior pregio del saggio, che ha il merito di porre l'accento sulla «chiara sfasatura», che vi si nota, «fra discorso poetico e struttura metrica».⁵

Se già al Carducci non era sfuggita «la scioltezza della versificazione, l'accavallarsi di più d'un verso l'un su l'altro, le pose della cesura, special-

³ Cfr. MICHELANGELO PICONE, *La torre della ragione: per un sonetto dantesco*, in AA.VV., *Carmina semper et citharae cordi. Études de philologie et de métrique offertes à Aldo Menichetti*, editées par Marie-Claire Gérard-Zai - Paolo Gresti - Sonia Perrin - Philippe Vernay e Massimo Zenari, Genève, Slatkine, 2000, pp. 291-300; quindi, col titolo *La "Garisenda torre": una "stravaganza" del giovane Dante*, in *Percorsi della lirica duecentesca. Dai Siciliani alla "Vita Nova"*, Firenze, Cadmo, 2003, pp. 205-15 (da cui si cita).

⁴ PICONE, *La "Garisenda torre"*, p. 206.

⁵ *Ivi*, pp. 205, 206 e 207.

mente nel verso 11°, e il passaggio ardito e franco della sentenza dalla prima alla seconda terzina»,⁶ Picone va oltre, notando come il sonetto sia «formato da un solo periodo, le cui articolazioni interne non seguono le partizioni strofiche (l'alternanza di quartine e di terzine), ma si inarcano al di là di esse, fino a trovare il loro punto di arresto nell'ultimo verso»:⁷

Non mi poriano già mai fare ammenda
 del lor gran fallo gli occhi miei sed elli
 non s'accecasser, poi la Garisenda
 torre miraro co' risguardi belli,
 e non conobber quella (mal lor prenda)
 ch'è la maggior de la qual si favelli:
 però ciascun di lor voi che m'intenda
 che già mai pace non farò con elli;
 poi tanto furo, che ciò che sentire
 doveano a ragion senza veduta,
 non conobber vedendo; onde dolenti
 son li miei spirti per lo lor fallire,
 e dico ben, se 'l voler non mi muta,
 ch'eo stesso li uccidrò que' scanoscenti.

«Un caso – dunque – del tutto eccezionale nella tradizione della lirica italiana prima del Petrarca e del Petrarchismo», una «anomalia – insomma – rispetto alla tipologia metrica del sonetto duecentesco»,⁸ che induce Picone a formulare l'ipotesi che tale «continuità poematica, e la conseguente frizione fra metrica e sintassi» siano la spia di una «profonda voglia di prosa», di un «latente bisogno di racconto», propri del futuro autore della *Vita Nova*:

⁶ GIOSUE CARDUCCI, *Intorno ad alcune rime dei secoli XIII e XIV ritrovate nei "Memoriali" dell'Archivio notarile di Bologna* (1876), *Studi sulla letteratura italiana dei primi secoli*, Bologna, Zanichelli, 1936 (Ed. Naz. delle Opere, VIII), pp. 169-343: 209.

⁷ PICONE, *La "Garisenda torre"*, p. 207. «Il periodo fluisce senza soluzione di continuità – ribadiva quindi – non fermandosi davanti agli sbarramenti posti dalle unità strofiche, e nemmeno davanti a quelli indicati dalla fine del verso (si notano ben sei *enjambements*, il più vistoso dei quali, quello fra i versi 3 e 4, contiene il nucleo tematico dell'intero componimento: l'immagine della "Garisenda / torre"). Si arriva così rapidamente alla conclusione, la quale più che spiegare l'assunto iniziale (la condanna degli occhi) lo ribadisce definitivamente e inappellabilmente» (*ivi*, pp. 207-208).

⁸ *Ivi*, p. 208.

Sottostante al discorso lirico, funzionalizzato allo sviluppo dell'ideologia amorosa, scorre l'esposizione narrativa, che indica la "ragione" e l'"occasione" dell'invenzione poetica. In altre parole, lirica e racconto, poesia e prosa, separati nel libello, agiscono qui insieme; ed è tale fusione appunto a generare lo sganciamento della linea del racconto dalle costrizioni della metrica.⁹

Quali che siano le vere ragioni di tale palese violazione dantesca del canone metrico-sintattico convenzionale (vi si tornerà poi sopra con Breschi), resta tuttavia utile e condivisibile la partizione strutturale del sonetto, individuata da Picone, in «tre segmenti narrativi»: ¹⁰ un primo segmento (vv. 1-6), in cui si «enuncia la colpa commessa dagli occhi», e si narra quindi «il fatto, l'aneddoto del poeta che guardando la torre della Garisenda ha colpevolmente ignorato "la maggior de la qual si favelli"» (sia la perifrasi da riferirsi alla torre gemella degli Asinelli o ad una donna); un secondo segmento (vv. 7-11), in cui si ribadisce (e chiarisce) il colpevole comportamento degli occhi, che «ciò che sentire / doveano a ragion senza veduta, / non conobber vedendo» («responsabili», secondo Picone, di «lesa maestà», per «aver tributato alla torre minore l'onore che sarebbe spettato alla maggiore»); e, infine, un terzo segmento (vv. 11-14), ove scherzosamente «si pronuncia la condanna a morte degli occhi». ¹¹

Fedele alle sue premesse metodologiche, Picone evita il rischio di ricadere proprio in quella vieta lettura aneddotica del sonetto come "cartolina da Bologna" (con dipinta l'immagine delle due torri, la minore sovrapposta alla maggiore), ch'egli aveva inteso subito esorcizzare, additandovi, piuttosto, una «forte presenza di Guido Cavalcanti e della sua teoria d'amore», ¹² sinora sfuggita alla critica:

Non solo gli «spirti» del v. 12 ammiccano vistosamente ad una concezione psicologico-filosofica della fenomenologia amorosa che è tipica della

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ivi*, p. 209.

¹¹ *Ibid.*: «Abbiamo dunque una struttura narrativa perfettamente organizzata nelle sue tre parti canoniche di inizio, mezzo e fine. La fine del sonetto porta a compimento le premesse dell'inizio: gli occhi non potendo "fare ammenda" del "gran fallo" commesso, neanche se perdessero la luce, sono condannati alla pena capitale. Il racconto affabulato nel sonetto risulta in tal modo completo, essendo dotato di una parte iniziale (la colpa), di una parte centrale (la prova) e di una parte finale (la punizione)».

¹² *Ibid.*

maniera cavalcantiana, non solo l'io lirico appare frammentato nelle sue molteplici facoltà, da quella sensitiva degli «occhi» a quella intellettiva della «ragione»; non solo l'accusa avvocatesca contro gli occhi ricorda certi *incipit* memorabili del *Guido Florentinus* (ad esempio, quello del sonetto *Li miei foll'occhi, che prima guardaro*); ma del suo «primo amico» Dante recupera soprattutto alcuni concetti-chiave, in particolare quello che possiamo definire della “torre della ragione” (immagine che Guido usa nella sua risposta al primo sonetto della *Vita Nova*: «e tien ragion nel cassar de la mente»), e ripropone alcune situazioni paradigmatiche, principalmente quella del contrasto fra le varie potenze dell'anima (nella fattispecie fra il senso esterno della vista e la *vis cogitativa*).¹³

In tale intertestualità cavalcantiana starebbe, insomma, il «fulcro ideologico del sonetto», in cui Dante, «sulla scia di Guido», contrappone «due forme di conoscenza: la prima è quella ottenuta con gli occhi, e viene espressa col verbo “miraro” del v. 4; la seconda invece appartiene all'ambito razionale, ed è indicata dal verbo “conobber” del v. 5».¹⁴

L'opposizione occhi *vs* ragione dalle quartine passa alle terzine, dove viene ripetuta per ben due volte all'interno di una costruzione sintattica specularmente simmetrica: «sentire / [...] a ragion» *vs* «senza veduta» dei vv. 9-10, e «non conobber» *vs* «vedendo» del v. 11. [...] Mentre il v. 11 riproduce la situazione iniziale dei vv. 4-5 (gli occhi che vedono senza conoscere), i vv. 9-10 prospettano l'ipotetico ribaltamento di quella situazione (gli occhi, ovviamente della mente, che conoscono senza vedere).¹⁵

Ma se tale «dinamica conoscitiva» («moneta corrente nel canzoniere cavalcantiano») cela, anche nel sonetto dantesco, la «dinamica amorosa»,¹⁶ ciò significa che le due torri bolognesi (la minore e la maggiore)

¹³ *Ivi*, pp. 209-10.

¹⁴ *Ivi*, p. 210. «Gli occhi – chiarisce Picone alludendo alle due torri – vengono incolpati per aver bloccato il processo conoscitivo al livello della visione della “Garisenda / torre”; ciò che ha impedito all'io di arrivare all'intellezione dell'altra torre, degli Asinelli, “ch'è la maggior de la qual si favelli”. La percezione esteriore ha quindi ostacolato la speculazione interiore che porterebbe a distinguere i valori assoluti da quelli relativi, la bellezza superiore da quella inferiore» (*ibid.*).

¹⁵ *Ivi*, pp. 210-11.

¹⁶ *Ivi*, p. 211.

sarebbero niente più che la metafora di un poeta bilicato fra passione e ragione, fra la corta vista degli occhi e quella, ben più lungimirante, della ragione. Interpretando in questo modo la stessa reiterata polemica dantesca nei confronti degli occhi, come «rei di non aver consentito l'espletamento dell'intero processo conoscitivo e amoroso»,¹⁷ Picone azzera, quindi, ogni rischio di una lettura solo municipale del sonetto (quella inaugurata dal Ricci, che nella «maggior de la qual si favelli» aveva visto nient'altro che un'allusione alla torre degli Asinelli, «sorella maggiore della Garisenda»),¹⁸ reintroducendo, tramite l'intertestualità cavalcantiana, la lettura in chiave amorosa del Carducci. Di fatto, anzi, le travalica entrambe, recuperando piuttosto, per altre vie, un'antica intuizione (già ampiamente segnalata dal Barbi) di Giulio Salvadori, al quale era parso che la Garisenda fosse «*senbal* d'una donna», e che la «la maggior de la qual si favelli» fosse, invece, «Beatrice lontana»:

Molto probabilmente – scriveva, infatti, sin dall'inizio del '900 il Salvadori – qui la torre Garisenda è *senbal* d'una donna: e tutto il sonetto è un lamento del poeta per la vanità de' suoi occhi che si fermarono a mirar lei, e non conobbero la maggiore di tutte le donne delle quali si parli; e ciò che consentire dovevano alla ragione anche senza vedere, non conobbero vedendo; sicché egli è dolente del loro fallire e dice che sarebbe pronto a cavarseli, gli sconoscenti. È un lamento contro i suoi occhi che poi tornerà, ripetuto con altra arte, a proposito della Donna gentile, più pacato, più pensoso, e però più sincero; nel sonetto *L'amaro lagrimar*, il quale si chiude con quei versi che rendono così bene il dolore dell'infedeltà a una donna, sentita come madre, morta:

Voi non dovrete mai, se non per morte
la vostra donna, ch'è morta, obliare.
Così dice il mio core e poi sospira.

Del resto, ben propria d'una natura come quella di Dante, mutabile per eccesso di sensibilità e austera per eccesso d'idealità, è quest'ira contro una parte di sé non obbediente alla ragione, come di uomo che di sé non sia ancora signore, che da un lato troppo si lasci andare ai movimenti umani, e dall'altro troppo sia impaziente d'ogni minimo fallo, anzi

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ CORRADO RICCI, *Dante allo studio di Bologna*, in "Nuova Antologia", s. III, XXXII (1891), pp. 297-323: 321.

d'ogni stonatura con l'ideale: poiché egli era insieme passionato e scrupoloso. In Bologna quindi avremmo un altro rimprovero d'infedeltà ad una donna ch'era per lui maggiore d'ogni altra lodata, che ben si può credere sia Beatrice lontana; non conosciuta nel suo valore (a intendere il quale doveva bastare la ragione conoscitrice delle virtù) neppure dopo averla veduta «assai innanzi».¹⁹

Non altrimenti Picone ora addita nelle due torri l'emblema di una dicotomia dantesca, ossia la metafora di «due oggetti del desiderio» amoroso, il rischio (corso dal poeta) che «l'attrazione per la donna vista con gli occhi» annulli (in lui) «la tensione verso la *Domina*»:²⁰ lo «sguardo dell'io», scrive infatti il critico, «nel nostro sonetto si posa effettivamente sulla torre più bassa senza arrivare alla più alta, si blocca alla donna senza raggiungere la *Domina*».²¹ Il sonetto della Garisenda andrebbe, quindi, collocato «nella temperie esistenziale e poetica caratterizzata dall'esperienza della prima donna-schermo», sarebbe «“una delle cosette per rima” che Dante dice di aver composto per coprire la sua “segreta” passione per Beatrice, per celare il suo amore vero dietro lo schermo dell'amore apparente»:²²

Solo che in questo caso l'amore per la donna-schermo prende il sopravvento sull'amore per Beatrice; di qui l'accusa rivolta agli occhi, causa della pericolosa deviazione, ad ovviare la quale interviene la ragione fedele a Beatrice (come è detto ai vv. 9-10); e di qui anche l'esclusione del sonetto dalla collezione lirica della *Vita Nuova*, in quanto documento irrecuperabile alla tematica beatriciana.²³

A dar credito, dunque, a tale lettura “cavalcantiana” del sonetto, Dante vi teatralizzerebbe un «contrasto spietato fra occhi e ragione», ossia un «rapporto dialettico fra la donna-schermo e Beatrice»,²⁴ ove la

¹⁹ GIULIO SALVADORI, *Sulla vita giovanile di Dante. Saggio*, Roma, Società ed. Dante Alighieri, 1906, pp. 150-51 (il passo è integralmente citato nella postilla di M[ICHELLE] B[ARBI] a *Non mi poriano*: cfr. DANTE ALIGHIERI, *Rime della “Vita Nuova” e della giovinezza*, a cura di M. Barbi e Francesco Maggini, Firenze, Le Monnier, 1956 [*Opere*, II], pp. 191-92).

²⁰ PICONE, *La “Garisenda torre”*, p. 211.

²¹ *Ivi*, p. 212.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ivi*, p. 213.

«torre più alta delle due [...], l'Asinella, assurgerebbe per Dante a figura del suo amore per Beatrice», mentre la torre minore, quella della Garisenda, significherebbe «l'amore per la donna-schermo, [...] un'attrazione momentanea e occasionale per esorcizzare la quale questo testo lirico viene composto».²⁵ Ebbene, a una simile interpretazione (che pare anche a me, come già al Breschi, più ingegnosa che convincente),²⁶ potremmo ancor oggi rispondere, col Barbi, che «nel caso della Garisenda siamo in tutt'altro ordine di sentimenti», che lì «il poeta rimprovera gli occhi di non aver avvertito o riconosciuto ciò che s'è improvvisamente presentato loro davanti e che avrebbe dovuto esser sentito o indovinato anche senza vedere», e che, insomma, «la donna non riconosciuta non è già la sua donna, Beatrice, ma una donna che passa per le vie d'altra città»:²⁷

Il fallo è degli occhi per non aver guardato e riconosciuto; il fissar degli occhi alla Garisenda non è colpa se non in quanto ha impedito di far attenzione a quello che più meritava d'esser notato. È un caso, un episodio; non la storia di più anni, non il contrasto di due affetti: la *Garisenda torre* così ben precisata col suo denominativo di *torre*, coi suoi *risguardi belli*, non è una donna, ma veramente una torre. Per Beatrice avrebbe potuto, caso mai, farsi il rimprovero di averla dimenticata o trascurata, non di non aver riconosciuto il suo valore. Il rimprovero sarebbe stato di vanità, d'incostanza; non di cecità o di distrazione.²⁸

Tutto sommato, come saggiamente concludeva il Barbi, «vien fatto di tornare ancora alla spiegazione del Carducci»,²⁹ ossia alla ragionevole persuasione che «il poeta riprenda e minacci gli occhi suoi, perché, riguardando la Garisenda, non conobbero, non videro, una donna allora nominata di bellezza che passava ivi appresso».³⁰ Ma le cose non sono

²⁵ *Ivi*, p. 215.

²⁶ Cfr. GIANCARLO BRESCHI, *Ancora sul sonetto della Garisenda* ("Rime" 42 [LI]), in "Verbanus", XXVI (2005 [*La ricerca e la passione come metodo. Omaggio a Romano Brogginì*]), pp. 83-109 (specie alle pp. 95-98 la disamina del saggio di Picone, con importanti argomentazioni su cui torneremo).

²⁷ BARBI, *Non mi poriano*, p. 192.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ CARDUCCI, *Intorno ad alcune rime*, p. 208.

così semplici, né oggi potremmo ritornare ai primordi della discussione critica (e azzerarne gli apporti successivi), dando ogni merito alla pionieristica indagine carducciana (oltre tutto, ancora incerta sull'autore del sonetto).³¹ Ora che nessuno dubita della sua paternità, a noi compete, invece, di collocarlo sempre meglio nell'ambito della lirica giovanile di Dante, di individuarne (senza improprie sovrastrutture) la reale fisionomia, il vero registro letterario (e, al riguardo, non sono mancate proposte convincenti).

Fra i più recenti tentativi di sgombrare il campo da un'esegesi del sonetto in chiave soprattutto municipale ed erudita, va annoverato anche quello di un altro filologo di razza, come Guglielmo Gorni,³² il quale (pur dubitando della paternità dantesca, avallata dall'edizione De Robertis, della redazione bolognese del sonetto, ma non escludendola poi quale primo di due stadi testuali)³³ parte dalla persuasione che «le due famose torri, con buona pace di ogni interpretazione pregressa, non c'entrino affatto nell'esegesi»,³⁴ (salvo poi leggerle, con Picone, come meta-

³¹ «Che il sonetto sia stato scritto a Bologna – rifletteva com'è noto il Carducci – non v'è dubbio. Ma dei rimatori che fiorirono in Bologna nella seconda metà del secolo decimoterzo chi avrà potuto scriverlo? Non crederei il Guinizzelli, perché né sente lo stile e la maniera di lui, né trovasi in alcuno dei molti codici che di lui hanno rime. Per le stesse ragioni non è dato pensare a ser Onesto [...]. Conchiudendo: il sonetto della Garisenda a me par posteriore di qualche anno al Guinizzelli; e vi si scorge alla versificazione, al concetto, al giro della frase e del periodo, il fare de' poeti contemporanei al Cavalcanti, della scuola della giovinezza di Dante. [...] Che sia di Dante Alighieri, io non vorrei giurare; ma sono certo che non è di rimatore bolognese» (*ivi*, pp. 208-10).

³² Cfr. GUGLIELMO GORNI, *Il sonetto dantesco della Garisenda* ("Rime", 42 [LI]), con una breve digressione sulla natura delle varianti, d'autore o di tradizione, in AA.VV., *Da Dante a Montale. Studi di filologia e di critica letteraria in onore di Emilio Pasquini*, a cura di Gian Mario Anselmi - Bruno Bentivogli - A. Cottignoli - Fabio Marri - Vittorio Roda - Gino Ruozzi e Paola Vecchi Galli, Bologna, Gedit, 2005, pp. 1-9.

³³ «C'è poi la questione della patina bolognese del sonetto, che l'editore non ha rimosso, accreditando l'esistenza di un esperimento in lingua diversa dalla nativa fatto dal giovane Dante, favorita dalla materia squisitamente municipale del testo. Ipotesi elegante e nuova, ma ardua da accreditare, se è vero che la patina bolognese è di regola nei *Memoriali* per tutti i testi trascritti [...]. Rendo dunque omaggio all'ipotesi radicale e coraggiosa, senza tuttavia esserne persuaso. Forse una soluzione meno onerosa, quella (ad ogni buon conto) che avrebbe adottato chi scrive, sarebbe stata di pubblicare, una di fianco all'altra, entrambe le versioni in cui è tramandato il sonetto, quella dei *Memoriali* e quella della tradizione manoscritta» (*ivi*, p. 6).

³⁴ *Ivi*, p. 3.

fora di due opposti poli amorosi) ritenendo che i vv. 4-5, *poi la Garisenda / torre miraro co' risguardi belli*, siano un «puro referente geografico», solo inteso a dichiarare la presenza del poeta a Bologna (da tradursi così: «‘dacché ho ammirato la torre Garisenda dalle belle viste’, «‘dacché sono a Bologna [dove sorge la bella torre]’»³⁵ Tramite tale personale indubbia novità di lettura (che lo porta, tuttavia, a vedere anch’egli, nella *maggior de la qual si favelli*, non «una torre, bensì una femmina, [...] una bellezza locale, che insidia il primato della “gentilissima” di turno, che potrà essere o non essere Beatrice»³⁶ lo stesso Gorni pare, dunque, sensibilmente riacostarsi alla tesi del Picone, leggendo in questo giovanile esercizio dantesco (pur saviamente definito come un «precoce episodio felsineo», che «si esaurisce tutto nel breve giro di un sonetto», da non «gravare di troppe ragioni»³⁷ la «censura di ogni amore che non sia Beatrice, dunque anche di questa bella bolognese»³⁸

Ma, se si accetta (col De Robertis) come protodantesca la redazione bolognese del sonetto,³⁹

No me poriano zamai far emenda
 de lor gran fallo gl’ocli mei, set elli
 non s’acceser, poi la Garisenda
 torre miraro cum li sguardi belli,
 e non conover quella, ma· lor prenda!,
 ch’è la maçor dela qual se favelli:
 per zo zascun de lor voi che m’intenda
 che zamai pace no i farò, sonelli
 poi tanto furo, che zo che sentire
 dovean a raxon senza veduta,
 non conover vedendo, unde dolenti
 sun li miei spirti per lo lor falire;
 e dico ben, se ’l voler no me muta,
 ch’eo stesso gl’ocidrò quì scanosenti,

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ivi*, p. 4.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Cfr. D. ALIGHIERI, *Rime*, a cura di Domenico De Robertis, 3 voll., 5 tt., Firenze, Le Lettere, 2002 (Ed. Naz., II), III. *Testi* [DE ROBERTIS], p. 331; nonché ID., *Rime*, ed. commentata a cura di D. De Robertis, con cd-rom, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2005, p. 309.

la discussione si impenna poi fatalmente sul singolare lessema *sonelli* ('coglioni, stupidi, grulli')⁴⁰ che vi chiude il v. 8, in *enjambement* col verso successivo («che zamai pace no i farò, sonelli / poi tanto furo»), nel resto della tradizione manoscritta banalizzato, com'è noto, in *con elli* («che già mai pace non farò con elli; / poi tanto furo»). All'ipotesi del Gorni che anche il sintagma *con elli* sia variante d'autore, intesa a «cancellare la lezione *sonelli*, sentita come troppo bolognese»,⁴¹ s'oppone, infatti, con fermezza il Breschi (nell'ultimo intervento che qui si registra), persuaso, invece, che «non possa attribuirsi a Dante sotto colore di variante redazionale una lezione ("Che zamai pace no i farò con elli. Poi tanto furo") di patente erroneità», e che, pertanto, sia affatto «improponibile l'ipotesi che Dante abbia presunto con un sol colpo di pollice, cioè sostituendo *sonelli*, di riciclare il suo sonetto, puro esercizio burlesco, in un prodotto da ricollocare tra quelli ascrivibili all'ambito dell'ispirazione lirica».⁴² A questo punto, se riconosciamo la patente di parola dantesca al transappenninico *sonelli* (il cui senso dovette restare inaccessibile al copista dell'antigrafo toscano) e all'intera redazione bolognese conferiamo, quindi, lo statuto di redazione d'autore, l'opinione del Breschi che proprio *sonelli* sia la parola-chiave attorno a cui Dante avrebbe costruito l'intero sonetto, quella, insomma, atta a «fornirci il grimaldello per penetrarne il registro»,⁴³ diventa anche per noi

⁴⁰ Così intende anche il Gorni (cfr. GORNI, *Il sonetto dantesco*, p. 5); ma circa *sonelli*, su cui già il DE ROBERTIS, p. 329, aveva avanzato tre ipotesi (una derivazione dal bol. *son*, nel senso di 'sonnacchiosi'; un'altra che rinvia alla radice *son*, 'suono', a significare 'suonati', 'storditi'; ed un'ultima, «che non esclude le altre due», d'una «deformazione paronomastica di *asinelli*», nel senso, insomma, di asini, «che non *conobber* la torre degli Asinelli»), è ora da aggiungersi l'ampia *expertise* condotta sui vocabolari dialettali dal BRESCHI (*Ancora sul sonetto*, pp. 86-94), a riprova della sua larga attestazione, specie tra Lombardia e Canton Ticino, come forma linguistica transappenninica, ignota in Toscana.

⁴¹ Cfr. GORNI, *Il sonetto dantesco*, pp. 5-6: «Ammesso che la lezione *sonelli* sia difendibile (credo proprio di sì: Sonelli è anche un cognome, per mia personale esperienza), anche la sintassi va difesa, per il forte *enjambement*, non proprio consueto nel Dante lirico, tra fronte e sirima del sonetto (*sonelli / poi tanto furo, che*), resta da spiegare – del che non ci si è dati cura – la divergenza con la lezione offerta dai manoscritti, *non farò con elli*: lezione molto persuasiva e molto dantesca, direi, e per sua natura oltre la portata, per quanto se ne sa, di un copista, sia pure abile e raffinato [...]. Dunque *con elli* è una variante d'autore? E perché mai Dante sarebbe intervenuto a modificare la parola rima? Forse per cancellare la lezione *sonelli*, sentita come troppo bolognese, o insomma non lirica? Questa è l'ipotesi che mi piace e che mi sento di avanzare».

⁴² BRESCHI, *Ancora sul sonetto*, pp. 100 e 100-101.

⁴³ *Ivi*, p. 101.

qualcosa di più d'un'affascinante ipotesi di lavoro, utile com'è a rivelarci la vera natura del testo.

Lungi dall'essere lirico, il vero registro del sonetto bolognese *No me poriano zamai far emenda* sembra, infatti, quello tipico di un testo giocoso, cui istituzionalmente compete la violazione del tradizionale canone lirico (una «rottura del canone» consapevolmente perseguita dagli «addetti al laboratorio comico, impegnati ad ogni livello, tematico lessicale e financo metrico, nel praticare una sorta di contrappunto [...] alla maniera illustre e cortese del classicismo stilnovistico»).⁴⁴ Le frequenti inarcature sintattiche (altrimenti singolari in un testo lirico) e lo stesso “inaudito” ed enigmatico *sonelli* (che può forse rinviare, per deformazione paronomastica, come ipotizzava il De Robertis, ad *asinelli*), ben si confanno, infatti, ad un testo comico, il cui lessico (anche tale importante rilievo va tutto a merito del Breschi) appare, per di più, «farcito di termini specialistici di estrazione giuridica» (ossia: «*menda* ‘indennizzo’», «*fallo* e *fallire* ‘infrazione’, ‘delinquere’», «*pace* [...] ‘perdono’, a *raxon* ‘a buon diritto’»): fra i quali è «centrale per la comprensione del testo *veduta*, tecnicismo che definisce il testimone, ‘di veduta’, *de visu*, il testimone oculare, rispetto a quello ‘di audita’, *de auditu*, o *de relato*, il testimone cosiddetto indiretto». ⁴⁵

Che giusto tale terminologia giuridica sia, insomma, scherzosamente applicata da Dante all'imperdonabile *fallo* dei propri occhi (in un sonetto burlesco, tutto sapientemente giocato sul registro iperbolico di accusa e condanna, sorta di caricaturale *divertissement*, a spese della celebre Università ove ci si laureava *in utroque iure*),⁴⁶ pare anche a me la lettura

⁴⁴ *Ivi*, p. 97.

⁴⁵ *Ivi*, p. 101.

⁴⁶ «Dante la recupera in proposito degli occhi – ancora ben sottolinea il BRESCHI – accusandoli, con il tipico procedimento di oggettivazione prescritto dalla poetica medievale, di essere venuti meno al loro compito. Il loro “fallo” consiste nell'essere stati pessimi informatori della realtà, sia nella fase di ricezione, sia in quella della valutazione diretta: falsi testimoni, dunque, (“non conover”) con l'aggravante che quella realtà erano stati messi in condizione di conoscerla (“sentir dovean”) prima *de auditu* (“senza veduta”) e poi *de visu* (“vedendo”). Sono i tre momenti topici, del sentire, del vedere e del conoscere, che assistono la raggiunta consapevolezza dell'azione giurisdizionale. Ulteriore aggravante è che gli occhi non furono colti da torpore fisico, derivato dal sonno – donde l'esclusione dell'ipotesi *sgonnelli* –, ma agirono nel pieno possesso della loro facoltà di udire e di vedere: non assonnati, ma “sonelli”, stupidi idioti» (*ivi*, pp. 101-102).

più convincente ed il miglior omaggio, sia pure parodico, che il giovane poeta potesse fare allo Studio bolognese.

Alfredo Cottignoli
Dipartimento di Storie e Metodi
per la Conservazione dei Beni Culturali
Università degli Studi di Bologna (Sede di Ravenna)

ABSTRACT

Again about Dante's Sonnet of the "Garisenda" ("No me poriano zamai far emenda")

The essay provides a global rethinking of the previous and the current debate (from Michelangelo Picone, Domenico De Robertis, Guglielmo Gorni to Giancarlo Breschi) about Dante's sonnet of the "Garisenda". A particular attention is paid to what is considered his original, idiomatic version, and to his parodistic feature.

LE RAGIONI D'AMORE

L'assenza non può che essere colmata se non, parzialmente, dal ricordo, meglio se condiviso. E il ricordo si stempera, per un amico come Gennaro Barbarisi, in un sentimento di affetto e gratitudine. Le parole di Dante possono sovvenire nel segno di quel *dolze tranquillare* che è sempre stata l'atmosfera, serena e operosa, dei Seminari sul lago.

Deh ragioniamo insieme un poco, Amore,
e tra'mi d'ira, che mmi fa pensare,
e se vuol l'un de l'altro dilettere,
trattiam di nostra donna omai, signore.

Certo il viaggio ne parrà minore
prendendo un così dolze tranquillare, 5
e già mi par gioioso il ritornare
audendo dire e dir di suo valore.

Or incomincia, Amor, che si convene
e mòviti a far ciò ch'è la cagione 10
che ti dichini a farmi compagnia,
o vuol mercé o vuol tua cortesia;
ché la mia mente il mi' pensier dipone,
cotal disio dell'ascoltar mi vène.¹

¹ Sonetto a rime abbracciate nelle quartine, e a rime retrograde nelle terzine (come la maggior parte di quelle del cosiddetto Amico di Dante). Lo si cita qui dall'edizione di DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di Domenico De Robertis, 3 voll., 5 tt., Firenze, Le Lettere, 2002 (Ed. Naz., II) [DE ROBERTIS 2002], III. *Testi*, pp. 390-91. Per le difficoltà

È, fra le Rime di Dante, il sonetto numero 14 (LX, p. 47) dell'edizione Contini, che lo affianca, per il senso e il contenuto, a LXXII, *Un dì si venne a me Malinconia*, ma lo colloca, come già Barbi (in *Rime della Vita nuova e della giovinezza*), tra *Volgete gli occhi*, e *Sonar braccetti*.² Più convincente è la sequenza voluta da De Robertis (convalidata da parte della tradizione antica): Rime 61 [LX], fra *Di donne io vidi una gentil schiera* e prima dei tre sonetti della lode *Vede perfettamente ogni salute*, *Negli occhi porta la mia donna Amore*, *Tanto gentile e tanto onesta pare* (I redazione).

Premessa

La scelta di un solo sonetto entro una tale «superba collezione di estravaganti» (così Contini), specie se compiuta fra rime che possiamo ritenere escluse dalla compagine della *Vita nova* (come «prova generale» di certe situazioni del prosimetro),³ dovrebbe essere in qualche modo giustificata: cioè rinviare o per il metodo o per il senso a un orizzonte più vasto di quello rappresentato dal mero frammento poetico. Dovrebbe insomma venire tradotta in spunto per riflettere sull'uno o sull'altro aspetto – fra testo e tradizione – delle poesie di Dante: tanto più nel caso di Rime 61, che «non ha mai goduto di molta attenzione, ed è stata trattata con sufficienza» dai lettori del passato,⁴ con le sole eccezioni di Lodovico Antonio Muratori e, oggi, di Domenico De Robertis.⁵

tà complessive insite nell'esegesi del Dante delle *Rime* si vedano D. DE ROBERTIS, *Commentare il Dante lirico*, in «Schifanoia», 15-16 (1995) [ma 1996]: *Il commento al testo lirico* (Pavia, 25-26 ottobre 1990), a cura di Bruno Bentivogli e Guglielmo Gorni, pp.13-23, e ID., *Introduzione* a D. ALIGHIERI, *Rime*, ed. commentata a cura di D. De Robertis, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2005 [DE ROBERTIS 2005], pp. XI-XXXV. Inutile qui rimarcare il mio debito, totalizzante, con l'ed. De Robertis, *sine qua non*.

² Nell'ed. BARBI - MAGGINI delle *Rime* di Dante (*Rime della "Vita nuova" e della giovinezza*, a cura di Michele Barbi e Francesco Maggini, Firenze, Le Monnier, 1956 [*Opere*, II], pp. 217-18) il sonetto è appunto collocato tra *Volgete li occhi a veder chi mi tira* (LIX) e *Sonar braccetti, e cacciatori aizzare* (LXI), all'interno della sezione di *Altre rime del tempo della "Vita nuova"* (la scheda del commento spetta a Maggini).

³ Come osserva Gianfranco Contini in DANTE ALIGHIERI, *Rime*, Torino, Einaudi, 1973 (I ed. 1939) [CONTINI], premessa al n° 18, p. 55.

⁴ Cfr. DE ROBERTIS 2005, p. 371.

⁵ Nell'ordine, *Della perfetta poesia italiana* spiegata e dimostrata con varie osserva-

Possiamo affermare che di componimenti come questi, sopravvissuti fra le pieghe della tradizione (il sonetto è testimoniato da cinque soli manoscritti antichi),⁶ è ricco il cosiddetto Canzoniere di Dante. Sono poesie delle quali – se si eccettuano gli studi numerosi ma non esaustivi di Barbi, Boyde, Contini, Gorni, De Robertis – manca un'analisi complessiva:⁷ tanto che alcune questioni, come quelle delle origini, delle sequenze e della datazione puntuale dei singoli componimenti, sono ancora talmente aperte da sembrare quasi inaccessibili (non si vuol dire del tutto pregiudicate).

Una rapida scorsa dell'edizione De Robertis consente intanto di ricavare questo dato: con l'eccezione delle canzoni distese e di qualche altro reperto (forme brevi come il sonetto 58 [LXV] *Degli occhi della mia donna si move*, con un testimoniale di 45 manoscritti, la dubbia 19 [App. XXIX] *Molti volendo dir che fosse amore*, che supera la quarantina, la corrispondenza con Cino da Pistoia, n° 107-108 [CXIV-CXV], con poco meno di trenta testimonianze per ciascun sonetto, o la canzone 18 [App. V] *Ai faus ris*, con una settantina), mediamente la produzione lirica di Dante si attesta sotto le dieci fonti manoscritte per poesia; ma sono numerosi anche i componimenti che hanno al loro attivo meno di cinque manoscritti, così come gli *unica*.⁸ Da questo punto di vista, dunque, *Deb ragioniamo* non costituisce un'eccezione, ma è per così dire la regola quanto al testimoniale esibito.

Il sonetto potrebbe quindi essere assunto a campione delle cosiddette *Rime sparse*, «componimenti più brevi» caratterizzati da «sequenze testimoniali per lo più modeste e per quel che riguarda le aggregazioni di testi e per quel che riguarda l'estensione della rappresentanza» manoscritta.⁹ Di qui il porsi domande sul modo con cui ciascuna delle Rime di Dante – o almeno di quelle segnate da «un'asistematicità di diffusione e da una difficile o impercettibile coesione di partenza, e in ultima

zioni da LODOVICO ANTONIO MURATORI, 2 voll., Modena, Soliani, 1706, I, pp. 277-78 (cap. XXI); DE ROBERTIS 2002, II. *Introduzione*, II, pp. 1154 e 1185.

⁶ Se ne veda l'elenco in DE ROBERTIS 2002, III. *Testi*, p. 390.

⁷ Spicca per la sintetica completezza anche la voce *Rime* di VINCENZO PERNICONE in *ED*, IV, 1973, pp. 952-60.

⁸ Sia per componimenti, sia per manoscritti. Cfr. la *Prefazione* di DE ROBERTIS 2002, I. *I documenti*, I, pp. XIX-XX.

⁹ Cfr. *ivi*, II, II, p. 755.

analisi *da* una circolazione sin dall'origine autonoma: diciamolo francamente, anche *da* una presunta inferiorità di genere» –, si rapporta alla tradizione rispettiva – la cosiddetta tradizione «minore» –¹⁰ e alla coerenza strutturale dell'insieme.

Se interroghiamo la trafilata che consegna il sonetto 61 alla posterità, eccolo viaggiare in sequenze disomogenee, alcune delle quali garantite solo dalla coesione metrica dei componimenti. Si parta infatti dal quattrocentesco ms. Ambrosiano O 63 sup. (A), dove il componimento è presente in una corona di 123 sonetti, quasi tutti attribuiti a Dante, ma in realtà di molti e diversi autori:¹¹ qui importa estrapolare un nucleo di undici che include senza soluzione di continuità (e con l'unica attribuzione a *Dantes Aegberij*) i n° 45 [LIX], 51 [App. XI], 58 [LXV], 53 [App. XIV], 54 [App. XIII], Vn XXVI [17] (per entrambi i sonetti), XXI [12] e XX [11], 61, 63 [XVIII]. Per contro, la combinazione di rime del ms. It. IX 529 della Biblioteca Marciana di Venezia è forse la più importante del gruppo – data l'antichità del reperto, arretrabile sino ai primi anni del Trecento:¹² il sonetto 61 è accorpato (sotto il nome di *Dante Arlinghieri da Firenze*) a Vn XXVI [17] (*Vede perfettamente*) e XXI [12], 57 [XII], Vn VII, 44 [LXI], Vn IX, 61, Vn XXII [13] (per entrambi i sonetti), 31 [XLVIII], 32 [XLIX], Vn XXXV [24], XXXVIII [27], XXXVII [26], XVI [9]. Nella Raccolta Bartoliniana (oggi ms. Crusca 53 di Firenze=B), il quadro è semmai orientato alle corrispondenze poetiche: *Deh ragioniamo* segue i n° 30 [LVII], 101 [XCVI], 49 [XCIX], e precede 44 [LXI], 45 [LIX], 28 [LVI], 42 [LI], 43 [LXII], 46 [LXIII] e la serie (in realtà solo quattro di sei) dei sonetti in tenzone con Forese Donati (87 [LXXIII], 88 [LXXIV], 91 [LXXVII], 92 [LXXVIII]), 41 [App. I], 55 [App. XII], 51 [App. XI]. L'associazione si spezza ulteriormente nel ms. Bolognese Universitario 1289 (già codice Amadei=Bo2), raccolta composita supervisionata dal duo Giganti-Beccadelli, dove *Dbe ragioniamo un poco insieme Amore* apre, a c. 1v, le rime di *Messer Dante*, ed è seguito da 44 [LXI] (*Sonar bracchetti et cacciator nizzare*, sic) e, a distanza, da 50 [LXVI], 101 [XCVI], 49 [XCIX], 24 [LXXXIX],

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ivi*, pp. 487-90. Mi permetto di aggiungere alla bibliografia sul codice le mie sintetiche note in *Il Petrarca volgare dell'Ambrosiana*, in AA.VV., *Tra i fondi dell'Ambrosiana. Manoscritti italiani antichi e moderni* (Milano, 15-18 maggio 2007), a cura di Marco Ballarini - Gennaro Barbarisi - Claudia Berra e Giuseppe Frasso, 2 tt., Milano, Cisalpino, 2008, I, pp. 57-81.

53 [App. XIV], d. 19 [App. XXIX], 35 [LII], 58 [LXV], 27, 107 [CXIV], 101 (ripetuto), 106 [CXIII], d. 2 [App. III].¹³ Ultimo, il blasonato ms. Vaticano latino 3214 (=V), copia «eseguita a Bologna, per conto del Bembo, da G.C. Delminio, che rilesse, corresse, integrò e postillò».¹⁴ Qui *Deragioniamo un pocho insieme amore* chiude la serie di quattordici Rime (nessuna delle quali, si badi, comprese nella *Vita nova*: 27, 28 [LVI], 22 [LXXXVII], 35 [LII], 45 [LIX], 50 [LXVI], 24 [LXXXIX], 58 [LXV], 31 [XLVIII], 49 [XCIX], 30 [LVII], 101 [XCVI], 44 [LXI], 61), e si imparenta fin dal capoverso con la lezione del codice di Bologna. Da non trascurare, inoltre, gli indizi di una qualche coincidenza strutturale con la combinazione del medesimo manoscritto, garantita da ben otto poesie in comune.

Oltre alle affinità di lezione riscontrate da Domenico De Robertis, che si traducono nel certo riconoscimento di due rami della tradizione – rappresentati da Ambrosiano, Bartoliniana, Bolognese, Vaticano contro Marciano – e dunque nella necessità di ricostruire il testo del sonetto sulla base dei soli Vaticano e Marciano,¹⁵ dal confronto fra i manoscritti emerge qualche elemento in più. Da un lato, infatti, l'inclusione nella raccolta Bartoliniana, nel codice Amadei e nel ms. Vat. lat. 3214 (cioè in quelli che De Robertis chiama «testimoni tradizionali») avvalorata la qualità del reperto, che merita l'attenzione di tre delle maggiori sillogi di rime antiche del Cinquecento (con varianti e passaggi di mani, tra gli altri, di Beccadelli, di Bembo, di Delminio, di Fulvio Orsini), e tuttavia sanziona il divorzio dalla *Vita nova*.¹⁶ Dall'altro – e per fare un solo esempio –, l'attestazione del sonetto nell'antichissima fonte Marciana, con quattordici poesie di Dante, implica la solidità dell'attribuzione (e si noti che in questo manoscritto *Deh ragioniamo* non solo è preceduto da *Cavalcando l'altrier* e dal solito *Sonar bracchetti*, ma è tutto stretto fra le rime della *Vita nova*, come a riceverne una sanzione di paternità, se non proprio un riconoscimento genetico).¹⁷ In tutti e cinque i manoscritti

¹² DE ROBERTIS 2002, I, II, pp. 812-13.

¹³ *Ivi*, I, p. 49.

¹⁴ *Ivi*, II, p. 681.

¹⁵ Come informa la premessa filologica di DE ROBERTIS 2002, III, pp. 390-91.

¹⁶ Si noti però che il sonetto non è accolto dalla *Giuntina di rime antiche* del 1527, che antologizza ben 76 poesie attribuite a Dante.

¹⁷ DE ROBERTIS 2002, II, II, pp. 827-28.

sono però labili – a conferma di una dispersione senza appello, ormai irrimediabile – le tracce di sequenze non si vuol dire d'autore, ma tradizionali, simili a quella che, precocemente, compatta in un Libro le quindici canzoni distese di Dante. Alla verifica delle combinazioni, emerge che *Deb ragioniamo* ha una volta sola al proprio fianco *Cavalcando l'altrier* (Vn IX [4], che all'apparenza pone in essere la medesima situazione viatoria o "pastorale" del sonetto 61),¹⁸ più spesso l'incongruo *Sonar braccetti*: ma credo sia interessante soprattutto la prossimità (ripetuta) – secondo la testimonianza del Marciano e, in parte, dell'Ambrosiano – con rime della loda (*Vede perfettamente* e *Ne li occhi porta la mia donna Amore*) e con le poesie dei capitoli XXI [12], XXII [13], XXVI [17], XXXV [24], XXXVII [26] e XXXVIII [27] della *Vita nova*.

Fatto il punto della tradizione, alcune questioni restano sospese. 1) Potremmo avere a che fare con una poesia (nel senso petrarchesco) "estravagante"? In altri termini, possiamo ritenere questo sonetto collegato, anche se in forma provvisoria, ad altra opera di Dante?¹⁹ 2) È lecito tentare la strada dell'avvicinamento fra componimenti diversi, anche se la tradizione manoscritta non sembra convalidarla appieno? 3) Saremmo per ciò in grado di disporre di qualche elemento in più per datare queste poesie, o almeno per collocarle fra loro in rapporto reciproco, secondo una qualche "connessione intertestuale", per nuclei tematici o per blocchi narrativi? Sono esercizi a cui il lettore di Petrarca è abituato, forse un po' meno il frequentatore delle Rime di Dante. Ora come ora, credo, l'unico modo per uscire dalla monade e ricostruire una sequenza legata a fasi genetiche o elaborative della tradizione è attenersi alle fonti antiche, in primis a quelle manoscritte.²⁰ In questa luce è difficile sottrarsi al suggerimento "strutturale" dei manoscritti Marciano e Ambrosiano, e al confronto con la *Vita nova*.

¹⁸ Cfr. D. DE ROBERTIS, *Amore e Guido ed io (relazioni poetiche ed associazioni di testi)*, in *Dal primo all'ultimo Dante*, Firenze, Le Lettere, 2001, p. 69 n. 20.

¹⁹ Nel qual caso – e in casi simili – siamo autorizzati modificare il giudizio corrente (da Contini in poi) di un Dante perenne sperimentatore e rapido, reciso superatore della sua stessa esperienza nel «furore dell'esercizio» poetico? (Così CONTINI, p. XXIV.)

²⁰ Strada già percorsa da De Robertis nei suoi studi sulla tradizione estravagante delle Rime e sulle cosiddette "Rime sparse" di Dante: si veda in particolare DE ROBERTIS, *Amore e Guido ed io*, pp.67-69, con altri elementi utili all'analisi sequenziale della tradizione di *Deb ragioniamo*.

Per il testo

L'incipit è somnesso, modulato in chiave elegiaca. All'interno di una tradizionale "battaglia de' pensieri" – mitologema più volte ricorrente nella *Vita nova*, in prosa e in poesia (la stessa immagine, dilatata, anche in *Vn* XXXVIII [27]) –, ²¹ l'avvio del sonetto, con la prima delle due allocuzioni ad Amore e l'appello al comune "ragionare", è nel segno di un'ira ('angoscia, dolore intenso', secondo l'uso provenzale e stilnovistico) che si traduce nell'atto del *pensare*: quest'ultima parola-chiave dello Stil novo giusta l'impianto concettuale d'amore, qui gravato, etimologicamente, dal ricordo della *pesanza* cavalcantiana (ricordo che torna anche in *Rime* 53 [App. XIV], il cui incipit suona appunto *Questa donna ch'andar mi fa pensoso*).²² Non si è forse insistito abbastanza sul fatto che termini come *pensare*, *pensiero* (o *pensamento*) e *pensoso* nel significato che qui si registra (di 'provare angoscia, essere dolente', e derivati) sono attestati in gran numero nella *Vita nova*, sino a pullulare – come un leit motiv angoscioso – nell'episodio della Donna gentile. Lì, specialmente i capitoli XXXVIII [27] e XXXIX [28] mettono in scena un conflitto della mente e del cuore dove il campo semantico del pensiero si dispiega in tutte le sue accezioni (*Vn* XXXVIII [27] 8-10, vv. 1-10):

Gentil pensiero che parla di vui
sen vene a dimorar meco sovente,
e ragiona d'amor sì dolcemente,
che face consentir lo core in lui.

L'anima dice al cor: Chi è costui,
che vene a consolar la nostra mente,
ed è la sua virtù tanto possente,
ch'altro penser non lascia star con nui?

Ei le risponde: Oi anima pensosa,
questi è uno spiritel novo d'amore [...].
[...]

²¹ Di tale "battaglia di pensieri" anche altrove (*Vn* XIII [6]) Dante dirà, riprendendo la similitudine viatoria, che «ciascuno mi combattea tanto, che mi faceva stare quasi come colui che non sa per qual via pigli lo suo cammino, che vuole andare e non sa onde se ne vada».

²² Va però detto che il termine *pesanza* è assente in Dante. Per quanto è detto a testo è importante consultare le voci *pensare*, *pensiero*, *pensoso* di ALESSANDRO NICCOLI per l'*ED*, IV, 1973, pp. 379-86.

In *Rime* 61, tuttavia, prima ancora di quella *battaglia di pensieri* sta l'invocazione elegiaca a un *Amore ragionante* che scompiglia le carte di una topica che vuole Amore nudo e cieco e gli amanti colpevoli di "sottomettere" la *ragion* al *talento* (*Inf.* V 39).²³ È una vulgata di "irragionevolezza" perdurante (e già presente in Cicerone), a cui si appellava anche la vecchia sentenza di Andrea Cappellano, chiave di volta dell'amor cortese (*De Amore* I I, *Quid sit Amor*):²⁴

Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus, ob quam aliquis super omnia cupit alterius potiri amplexibus et omnia de utriusque voluntate in ipsius amplexu amoris praecepta compleri.

Su tale irragionevolezza metteva in guardia la *Summa* di san Tommaso (*Summa Theologiae* II II q. 53 6c): «Delectatio, quae est in venereis, quae totam animam absorbet». Oppure:

Videtur quod irascibilis et concupiscibilis non obediant rationi. Irascibilis enim et concupiscibilis sunt partes sensualitatis. Sed sensualitas non obedit rationi, unde per serpentem significatur, ut dicit Augustinus, xii de trinitate. Ergo irascibilis et concupiscibilis non obediunt rationi. (*ivi*, q. 81)

Immoderata cogitatio (o 'pensiero dominante', secondo l'azzeccata traduzione di Emilio Pasquini), ricalcata a suo tempo dai versi del *Roman de la Rose*, con una scenica contrapposizione fra Amore e Ragione (vv. 4221-34):²⁵

²³ Sul peccato di lussuria si vedano (anche per altri riscontri) la sintesi di CARLA CASAGRANDE e SILVANA VECCHIO, *Lussuria*, in *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, con un saggio di Jérôme Baschet, Torino, Einaudi, 2000, pp. 149-80, e la voce *lussuria* di GIUSEPPE SANTARELLI in *ED*, III, 1971, pp. 744-48.

²⁴ Si ricordi tuttavia la ritrattazione dell'amore-passione, nel segno della doppia verità, presente nel III libro del *De Amore* del Cappellano (*De reprobatione Amoris*).

²⁵ Nella trafila che porta da Cicerone a Dante sta appunto la Ragione del *Roman de la Rose*, che ha in parte soppiantato la Filosofia di Boezio. Cito dalle *Prove di traduzione dal Roman de la Rose* di Pietro G. Beltrami, disponibili nella sez. *Traduzioni* raggiungibile dalla home page <http://www.webalice.it/pietro_beltrami/index.html> (link diretto: <http://www.webalice.it/pietro_beltrami/Rosa/Rosa_4221-4420.html>).

Mentre così mi lamentavo
 dei gran dolori che provavo,
 né trovar medico sapevo
 per la gran tristezza che avevo,
 ecco vidi tornare in quella
 Ragione, la piacente e bella,
 che dalla sua torre discese
 quando lamentarmi m'intese.
 Caro amico, disse Ragione
 la bella, com'è la questione?
 Sarai stanco d'amare mai?
 Non ne hai avuto abbastanza guai?
 Che ti pare del mal d'amare?
 Son pene più dolci o più amare?

Subito accolta alla lettera in uno dei primi sonetti in lingua italiana (*Amor è uno desio che ven da core*, di Giacomo da Lentini),²⁶ e poi divenuta punto di forza in *Donna me prega* di Guido Cavalcanti (vv. 29-42):²⁷

Non è vertute, - ma da quella vène
 ch'è perfezione - (ché si pone - tale),
 non razionale, - ma che sente, dico;
 for di salute - giudicar mantene,
 ché la 'ntenzione - per ragione - vale:
 discerne male - in cui è vizio amico.
 Di sua potenza segue spesso morte,
 se forte - la virtù fosse impedita
 la quale aita - la contraria via:
 non perché oppost'a naturale sia;

²⁶ Se ne veda ora il testo in *I poeti della scuola siciliana*, ed. promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 3 voll., Milano, Mondadori, 2008, I. *Giacomo da Lentini*, ed. critica con commento a cura di Roberto Antonelli, pp. 404-405 (n° 1.19c).

²⁷ Sulla polemica che separa Dante e Cavalcanti in materia d'Amore cfr. da ultimo EMILIO PASQUINI, *Fra Dante e Guido: la neve e i suoi segreti*, in *Dante e le figure del vero. La fabbrica della "Commedia"*, Milano, Bruno Mondadori, 2001, pp. 63 ss. Per una panoramica generale della varia concezione dell'amore-passione (anche in ambito medievale) è sempre utile DENIS DE ROUGEMONT, *L'Amore e l'Occidente*, Milano, Rizzoli, 1977 (ed. orig. *L'amour en occident*, Paris, Plon, 1939). Per l'analisi puntuale della canzone di Cavalcanti non va dimenticata MARIA CORTI, *Una diagnosi dell'amore*, in *La felicità mentale. Nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 3-37.

ma quanto che da buon perfetto tort'è
per sorte, - non pò dire om ch'aggia vita,
ché stabilita - non ha signoria.

Infine, fatta propria a più riprese anche da Dante (ricordo ad esempio d. 19 [App. XXIX] *Molti volendo dir che fosse amore* e *Rime* 104 [CXI] *Io sono stato con Amore insieme*). Quest'ultimo sonetto – una summa dell'esperienza lirica sin lì sperimentata –, inviato a Cino da Pistoia nel 1305-1306, colpisce per l'immagine del capoverso e per l'epifonema cavalcantiano dei vv. 5-8:²⁸

Io sono stato con Amore insieme
dalla circolazion del sol mia nona,
e so com'egli afrena e come sprona
e come sotto lui si ride e geme.
*Chi ragione o virtù contra gli sprieme
fa come que' che [n] la tempesta suona
credendo far colà dove si tuona
esser le guerre de' vapori sceme.*

Ma in *Rime* 61 il rapporto fra Amore e ragione va incontro a un diverso sviluppo: non è una svolta inaspettata né inedita, ma una delle tante declinazioni (o accezioni) del concetto d'amore, che in questo caso prende a prestito, contaminandoli, codici e forme di linguaggi speciali.²⁹ Dalla *Vita nova* in poi – e fissando una netta separazione rispetto al marchio “passionale” di altri amori, come quello per la Donna gentile o la Montanina – Dante istituisce infatti nel nome di Beatrice non un conflitto ma una colleganza necessaria fra i due antagonisti tradizionali,³⁰ tanto che l'uno può diventare, come qui, *nomen actionis* dell'altro.

²⁸ È un sonetto che avrà molto da insegnare anche a Petrarca. Lo cito da DE ROBERTIS 2005, pp. 499-505 (qui anche la lettera indirizzata da Dante a Cino da Pistoia, e i termini del confronto con Petrarca, *Rvf* 6 e *Triumphus Cupidinis* III). Sulla corrispondenza poetica Dante - Cino si veda in questi stessi Atti il contributo di E. PASQUINI, *Appunti sul carteggio Dante - Cino*.

²⁹ Ne ha illustrato i meccanismi linguistici, fornendo diversi esempi di questa contaminazione, CLAUDIO GIUNTA, *Codici. Saggi sulla poesia del Medioevo*, Bologna, il Mulino, 2005.

³⁰ Si veda in particolare la persuasiva trafila istituita da NATASCIA TONELLI, *Ragione e i suoi consigli nei sonetti del “Fiore”*, in “Tenzzone”, VI (2005), pp. 231-47: 236 ss. Cfr.

Quello della *recta ratio* come mediatrice fra Amore e Amante è un cammino complesso e percorso da Dante per gradi: e questi, di certo, sono i suoi primi passi. Nel nostro caso, infatti, compito della ragione (o del ragionare di/con Amore) è distogliere l'amante dall'ira/turbamento dell'amore-passione per riportarlo all'unico diletto possibile, la loda del *valore* di Madonna nel segno dell'amore spirituale. Siamo a contatto con strutture profonde, simboliche e archetipiche, dell'opera di Dante, per le quali è bene richiamare qualche altro episodio di intratestualità.³¹ Come i celeberrimi capitoli II [1, 2-11] e IV [2, 3-5] della *Vita nova* dove troviamo riunite e solidali, forse per la prima volta nell'opera di Dante, le due ipostasi (*Vn* II 7-9 [1, 8-10] e IV 2 [2, 4]):³²

D'allora innanzi dico che Amore signoreggiò la mia anima, la quale fu sì tosto a lui disponsata, e cominciò a prendere sopra me tanta sicurtade e tanta signoria per la virtù che li dava la mia imaginazione, che me convenia fare tutti li suoi piaceri compiutamente. Elli mi comandava molte volte che io cercasse per vedere questa angiola giovanissima; onde io ne la mia puerizia molte volte l'andai cercando, e vedeala di sì nobili e laudabili portamenti, che certo di lei si potea dire quella parola del poeta Omero: «Ella non pareo figliuola d'uomo mortale, ma di deo». *E avvegna che la sua imagine, la quale continuatamente meco stava, fosse baldanza d'Amore a signoreggiare me, tuttavia era di sì nobilissima virtù, che nulla volta sofferse che Amore mi reggesse senza lo fedele consiglio de la ragione in quelle cose là ove cotale consiglio fosse utile a udire.*

[...]

Ed io, accorgendomi del malvagio domandare che mi faceano, per *la voluntade d'Amore, lo quale mi comandava secondo lo consiglio de la ragione*, rispondea loro che Amore era quelli che così m'avea governato.

inoltre nell'ordine: GUIDO FAVATI, voce *Amore* (*La concezione filosofica e poetica dell'a. in Dante*), in *ED*, I, 1970, pp. 221-36; JOHN V. FLEMING, *Reason and the Lover*, Princeton, Princeton University Press, 1984; ALAIN DE LIBERA, *Sexe et loisir*, in *Penser au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1991, pp. 181-245; e i saggi, ripresi in volume, di GIORGIO INGLESE, *L'intelletto e l'amore. Studi dalla letteratura italiana del Due e Trecento*, Firenze, La Nuova Italia, 2000.

³¹ Ad esempio «Amore e 'l cor gentil sono una cosa, / sì come il saggio in suo ditare pone, / e così esser l'un senza l'altro osa / com'alma razional senza ragione» (*Vn* XX [11] 1-4): anche in questo celebre avvio di sonetto è sottesa la coppia Amore-ragione.

³² Se non vogliamo credere che questa coppia si sia formata – ma in tutt'altra chiave – al tempo del *Fiore*: cfr. TONELLI, *Ragione e i suoi consigli*.

Dove si noti anche il connubio, almeno semantico, di *vertù* e *ragione* che promana dalla donna amata, di derivazione ciceroniana (*De Leg.* I 45: «est enim virtus perfecta ratio»; *Tusc.* IV xv 34: «ipsa virtus brevissime recta ratio dici potest») se non agostiniana (*Soliloquiorum libri duo* I vi 13):

Ratio: Aspectus animae, ratio est: sed quia non sequitur ut omnis qui aspicit videat, aspectus rectus atque perfectus, id est quem visio sequitur, virtus vocatur; est enim virtus vel recta vel perfecta ratio.

È una serie di loci paralleli che preludono a due diversi e cruciali momenti del dialogo dantesco fra Amore e l'Io poetante nel segno della ragione. Il primo abbraccia i capitoli XXXVIII-XXXIX [27-28] della *Vita nova*, dove, al culmine dell'episodio della Donna gentile, il colloquio raggiunge l'acme della crisi, per essere poi ricomposto (*Vn* XXXIX [28] 1-2):

Contra questo avversario de la ragione si levoe un die, quasi ne l'ora de la nona, una forte imaginazione in me, che mi parve vedere questa gloriosa Beatrice con quelle vestimenta sanguigne co le quali apparve prima a li occhi miei; e pareami giovane in simile etade in quale io prima la vidi. Allora cominciai a pensare di lei; e ricordandomi di lei secondo l'ordine del tempo passato, lo mio cuore cominciò dolorosamente a pentere de lo desiderio a cui s' vilmente s'avea lasciato possedere alquanti die contra la costanzia de la ragione: e discacciato questo cotale malvagio desiderio, s' si rivolsero tutti li miei pensamenti a la loro gentilissima Beatrice.

Il secondo è la canzone 3 [LXXXI] delle Rime – la cui prima stanza qui giova riprodurre almeno in parte –, dove il medesimo amore è risolto in termini di Filosofia (vv.1-8):

Amor che nella mente mi ragiona
della mia donna disiosamente
move cose di lei meco sovente
che lo 'ntelletto sovr'esse disvia.
Lo suo parlar sì dolcemente sona,
che l'anima ch'ascolta e che lo sente
dice: «Oh me lassa, ch'i' non son possente
di dir quel ch'odo della donna mia!»,

con la relativa “ragione” (*Conv.* III II 9):

Questo amore, cioè l'unimento della mia anima con questa gentil donna, nella quale della divina luce assai mi si mostrava, è quello ragionatore del quale io dico; poi che da lui continui pensieri nascono, miranti ed esaminanti lo valore di questa donna che spiritualmente fatta era colla mia anima una cosa.

In tal senso la ragione di Dante opera, come *ratio* e *virtus cognoscitiva* di spessore filosofico e teologico, contro il disordine delle potenze (o facoltà) elementari, sensitiva e vegetativa, dell'essere umano. La vediamo riflessa a più riprese nel *Convivio*, per il quale «l'umana perfezione» è «perfezione della ragione» (III I 54):

Sì come dice Aristotile nel secondo dell'Anima, “vivere è l'essere delli viventi”; e per ciò che vivere è per molti modi (sì come nelle piante vegetare, nelli animali vegetare e sentire e muovere, nelli uomini vegetare, sentire, muovere e ragionare o vero intendere), e le cose si deono denominare dalla più nobile parte, manifesto è che vivere nelli animali è sentire – animali, dico, bruti –, vivere nell'uomo è ragione usare. (IV VII 11)

Ovvero, *Conv.* III II 10-14:

Dico adunque che lo Filosofo [=Aristotele] nel secondo dell'Anima, partendo le potenze di quella [= la mente], dice che l'anima principalmente hae tre potenze, cioè vivere, sentire e ragionare [...]. E secondo che esso dice, è manifestissimo che queste potenze sono intra sé per modo che l'una è fondamento de l'altra [...]. E quella anima che tutte queste potenze comprende, «e» è perfettissima di tutte l'altre, è l'anima umana, la quale con la nobilitade de la potenza ultima, cioè ragione, partecipa de la divina natura [...];

e *Conv.* IV VII 14-15:

come la figura de lo quadrangulo sta sopra lo triangulo, e lo pentangulo, cioè la figura che ha cinque canti, sta sopra lo quadrangulo: e così la [potenza] sensitiva sta sopra la vegetativa, e la intellettiva sta sopra la sensitiva. Dunque, come levando l'ultimo canto del pentangulo rimane quadrangulo e non più pentangulo, così levando l'ultima potenza de l'anima, cioè la ragione, non rimane più uomo, ma cosa con anima sensitiva solamente, cioè animale bruto.

Nella ragione di Dante e nei suoi riflessi, semantici e concettuali, su Amore, traspaiono ipotesti illustri (beninteso, da intendersi non come fonti dirette di Dante, ma come portatori di concetti diffusi). Ad esempio, un luogo della *Summa Theologiae* dove si declinano le qualità di ciò che si denomina *constantia*, direttamente collegandole alla continenza rispetto alla lussuria (II^a-IIae, q. 153 a. 5 ad 2):

Ad secundum dicendum quod constantia in arduis et terribilibus ponitur pars fortitudinis. Sed constantiam habere in abstinendo a delectationibus pertinet ad continentiam, quae ponitur pars temperantiae, ut supra dictum est. Et ideo inconstantia quae ei opponitur, ponitur filia luxuriae. *Et tamen etiam prima inconstantia ex luxuria causatur, inquantum emollit cor hominis et effeminatum reddit, secundum illud Osee IV, fornicatio, et vinum et ebrietas, aufert cor.*

Ma è utile anche segnalare un brano di Guillaume de Saint-Thierry, *Tractatus de natura et dignitate Amoris* (VIII 21), che propone la medesima immagine solidale di Amore e ragione del sonetto di Dante.³³

Habet etiam ratio suos quosdam tramites certos, et directas semitas quibus incedit: amor autem suo defectu plus proficit, sui ignorantia plus apprehendit. Ratio ergo per id quod non est, in id quod est videtur proficere: amor postponens quod non est, in eo quod est gaudet deficere. Inde quippe processit; et naturaliter in suum spirat principium. Ratio majorem habet sobrietatem, amor beatitudinem. *Cum tamen, ut dixi, invicem se adjuvant, et ratio docet amorem, et amor illuminat rationem; et ratio cedit in affectum amoris, et amor acquiescit cobiberi terminis rationis; magnum quid possunt.*

O l'altro che designa il paradigma di amore-carità (una *charitas* auto-remunerativa), giusta l'insegnamento dei teologi (*ivi*, VI 15):

Adbuc in laude charitatis, amor in fide est et spe; charitas in se ipsa est, et per se ipsam. Potest etiam esse ut fides et spes sint sine charitate: ut autem charitas fidem et spem in se non contineat, non potest esse. Fides enim quod amatur esse asserit, spes promittit. *Amat igitur qui in fide et spe amat, sicut amari potest quod creditur tantum et speratur: charitas creditum et*

³³ PL CLXXXIV 379-408: 393B e C.

speratum jam habet, jam tenet, jam complectitur.

Da questi confronti meglio si precisa la gamma dei significati da attribuire – fra i tanti possibili – a *ragione* e a questo *ragionare* in Dante, nelle Rime (trenta volte, di cui sedici fra le prime diciannove) e nel poema (dove *ragione* ricorre cinque volte in rima):³⁴ come ‘discorso’, ‘conversazione’, ‘argomentazione’,³⁵ ‘ragionamento filosofico’, ‘spiegazione’ mossa dallo spirito razionale, in contesti che sempre prevedono scambio di parole e di pensieri.³⁶ Basterà in proposito allegare due splendidi luoghi purgatoriali, che sceneggiano la nuova e più intensa qualità *in progress* di questo *ragionare*. Sono *Purg.* XXII 19-23, con lo scambio di battute fra Virgilio e Stazio:

Ma dimmi, e come amico mi perdona
se troppa sicurtà m'allarga il freno,
e come amico omai meco ragiona:
come poté trovar dentro al tuo seno
loco avarizia...

e *Purg.* XXIV 2, con il dialogo fra Dante e Forese:

Né il dir l'andar, né l'andar lui più lento
facea; ma *ragionando andavam forte*,
sì come nave pinta da buon vento;

dove si chiarisce (come alla luce di un “inveramento”) lo sviluppo di senso di quel *dire* (v. 8) che è equivalente sensibile del *ragionare*. Da ‘parlare d'amore’ (significato ricorrente fra le Rime e la *Vita nova*) a parlare per la salvezza: il verbo *dire*, che è (con il gemello *vedere*) il lemma più diffuso nella *Commedia*, passa così dall'impiego tecnico tradizionale (come *cliché* della parola autoriale, forse di matrice oraziana) di «'arte del dire parole per rima’, con evidente riecheggiamento dell'*ars dictandi*» (e con un rapporto diretto con *Vn* XXV [16] 4: «E non è molto numero

³⁴ In tutto *ragione* ricorre in Dante 11 volte (in particolare interessante il riscontro di *Par.* XXIV 46-52); mentre *ragionare* 42.

³⁵ Tale è ad esempio il significato di *ragione* applicato alle prose della *Vita nova*.

³⁶ Cfr. le voci *ragionare* e *ragione* di MARTA CRISTIANI in *ED*, IV, 1973, pp. 829-31 e 831-41.

d'anni passati, che apparirò prima questi poete volgari; ché dire per rima in volgare tanto è quanto dire per versi in latino, secondo alcuna proporzione»,³⁷ all'altro di 'esporre, raccontare, narrare', dunque argomentativo e speculativo oltre che poetologico. Su questo sfondo potremo anche recuperare «trattiam di nostra donna» (v.4), in cui si manifesta, con il verbo *trattare*, la matrice tecnica di quel *dire*, legata ai contesti didascalici ed esplicativi della *Vita nova* e del *Convivio*.³⁸ *Trattare* – lo ha notato per primo Curtius – è infatti «termine tecnico della filosofia medievale e significa 'svolgere filosoficamente un tema'»: non a caso il suo immediato, eloquente, correlativo è in *Inf.* I 8-9: «ma per *trattar del ben ch'io vi trovai / dirò...*». ³⁹

È un *trattare* il *valore* di *nostra donna*, cioè la sua virtù e potenza, che trova in sede poetica un immediato riscontro in *Vn* XIX 6 [10, 17] (*Donne ch'avete*, v. 11: «tratterò del suo stato gentile»; ma anche vv. 5-6: «Io dico che pensando il suo valore / Amor sì dolce mi si fa sentire»),⁴⁰ e in *Rime* 3 [LXXXI], 9-18, che sembra la continuazione logica di *Rime* 61:⁴¹

E certo e' mi convien lasciare in pria,
s'i' vo' trattar di quel ch'odo di lei,
ciò che lo mio intelletto non comprende,
e di quel che s'intende

³⁷ Cfr. la voce *dire* di RICCARDO AMBROSINI, in *ED*, II, 1970, pp. 467-70.

³⁸ Se addirittura *trattare* non significhi – giusta le osservazioni di Toynbee – svolgere la parte didattica di un componimento poetico: decisive in proposito le osservazioni di ANDREA BATTISTINI, voce *trattare* in *ED*, V, 1976, pp. 702-703. In *Rime* 61, 8 si noti *dir e dir*, con un significativo raddoppiamento semantico, indizio grammaticale di un'azione durativa: né va trascurata, in questa luce, l'opportunità di ripristinare al v. 4 la variante alternativo *diciam* (presente in A, B, Bo2 e V) contro *trattiam* preferito dall'ultimo editore.

³⁹ ERNST ROBERT CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1992 (ed. orig. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, Francke, 1948), pp. 246-50.

⁴⁰ Cfr., di A. NICCOLI, la voce *valore* in *ED*, V, 1976, pp. 870-72, dove si sottolinea l'ampiezza dello «spettro semantico del vocabolo» in Dante, e si allega il passo esplicativo di *Conv.* IV II 11: «avvegna che "valore" intendere si possa per più modi, qui si prende "valore" quasi potenza di natura, o vero bontade da quella data».

⁴¹ Si noti frattanto che la solenne iunctura *nostra donna* (che accomuna Beatrice al culto mariano) è solo di *Vita nova* XXII [13] 2 e 9, v. 5; XXIII [14] 25, v. 64: XXXII [21] 6, v. 9 (I red.: *Rime* 67 [XXVI]), e di *Rime* 65 [LXXI], 9 e 66 [LXXII], 14. L'espressione torna in palinodia (riferita alla Madonna) anche in *Par.* XXI 123.

gran parte, perché dirlo non potrei.
 Però, se·lle mie rime avran difetto
 ch'entraron nella loda di costei,
 di ciò si biasmi il debile intelletto
 e 'l parlar nostro, che non ha valore
 di ritrar tutto ciò che parla Amore.

Un'ipotesi di lettura

Una tale complessità di rinvii (tra fonti, allusività letteraria, *clichés* e *loci paralleli*) non può lasciare indifferenti. Quando Dante abbia coniato certi *patterns* del poema non sappiamo: né sappiamo se siano esistite fasi intermedie, prove d'autore precedenti la *Commedia*, un componimento d'epoca giovanile, che in qualche modo abbia rappresentato il primo accenno di quell'esperienza. Anche l'esibizione di dialogicità di *Rime* 61 – che fatalmente viene da proiettare sul poema – non è un'esperienza unica, ma, al contrario, quasi tutta la *Vita nova* e molte delle *Rime* si incentrano su questo movimento interiore.⁴² Colpisce infatti che siano almeno dieci i componimenti del prosimetro che iniziano con un vocativo o con una formula di allocuzione – in qualunque modo espressa – rivolta a una seconda persona, singolare o plurale: a partire da *A ciascun alma presa e gentil core* (*Vn* III 10-13 [1, 21-24]) sino a *Deh peregrini che pensosi andate* (*Vn* XL [29]); mentre fra le *Rime* questo conto porta alla trentina di componimenti.⁴³ E se questa dialogicità “monologica” è ben presente nei poeti del Duecento e in specie negli stilnovisti nel segno della «solidarietà collettiva, corale»,⁴⁴ non c'è dubbio che qui sia consustanziale al testo e alla sua intenzione drammatica. Così come non mi sento di escludere che essa muova in particolare – come in tale caso

⁴² Colpisce per contro che il termine *dialogo* non ricorra mai nell'opera di Dante, mentre *discorso* si avvicina al significato di 'ragionamento' solo in *Purg.* XXIX 49 (cfr. la voce relativa di FERNANDO SALSANO in *ED*, II, 1970, p. 489).

⁴³ Ma il primo dato è senz'altro più interessante del secondo, in quanto riguarda componimento inclusi in un testo lirico, mentre il secondo deve tener conto della varia tipologia “dialogica” dei testi del Duecento (su cui cfr. C. GIUNTA, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, il Mulino, 2002).

⁴⁴ È una formula di G. Contini: *Poeti del Duecento*, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, II, p. 512.

muove – dall'*auctor* Virgilio per trasfondersi nella Rime prima di approdare alla *Commedia*: a conferma di quella «percezione di continuità che si riceve a guardar Dante, questo solo Dante, dal poi».⁴⁵

E Virgilio è appunto il paradigma letterario ed ermeneutico sotteso a questo sonetto di Dante. Lo denuncia la trama ben nota di ascendenze al v. 5 («Certo il viaggio ne parrà minore»), modellato su *Buc.* VIII 64 («cantantes licet usque – minus via laedit – eamus»), e al v. 9 del sonetto («Or incomincia, Amor»), che ormeggia *Buc.* III 58-59 («Incipe Damoeta, tu deinde sequere Menalca»), o IX 32 («Incipe, si quod habes»).⁴⁶ Se questo non è il primo incontro organico e totalizzante con Virgilio, certo poco ci manca.⁴⁷ Così come colpisce la repentina traduzione in voce dell'interiorità, in canto amebeo dell'introspezione lirica, della forma della tenzone volgare con scambio di battute fra i due attanti, a uno soltanto dei quali (l'Io poetante) spetta qui il motto che viene enunciato nei quattordici versi («Deh ragioniamo»; «Or incomincia, Amor»). Dove si intreccia la lode a due voci («Audendo dire e dir») del «valore» di «nostra donna»: il raddoppiamento del verbo *dire* proprio questo sottintende, il reciproco prendere la parola dei due protagonisti, come in un lampo di racconto pastorale.⁴⁸ Se non fosse altro, basterebbe questo solo riconoscimento a garantire l'alta caratura del sonetto, dove si incarna, forse per la prima volta nella letteratura italiana, l'immaginazione dell'immaginazione poetica. Va da sé che si potrebbe anche leggere in Amore una controfigura di Virgilio, almeno a stare a certi minimi indizi semantici: il «signore» del v. 4, che ormeggia il «Dimmi, maestro mio, dimmi, signore» di *Inf.* IV 46; la coppia in rima «Amore»: «valore»; lo stilema «disio dell'ascoltar» (per il quale basterà richiamare contesti simili, come «parlami, e sodifammi a' miei disiri» di *Inf.* X 6, o il «disio ancor che tu mi taci» di *Inf.* X 18, o l'ancora più pertinente, dal

⁴⁵ DE ROBERTIS 2005, p. XXII.

⁴⁶ D. DE ROBERTIS, *La prima vocazione di Dante*, in *Dal primo all'ultimo Dante*, Firenze, Le Lettere, 2001, p. 26; e DE ROBERTIS 2005, p. 371.

⁴⁷ Lo sottolinea anche N. TONELLI, *Rileggendo le "Rime" di Dante secondo l'edizione e il commento di Domenico De Robertis: il libro delle canzoni*, in "Studi e problemi di critica testuale", LXXIII (2006), pp. 9-59: 11.

⁴⁸ Così intendono Foster e Boyde in *Dante's Lyric Poetry*, 2 voll., Oxford, Clarendon Press, 1967, II. *Commentary*, p. 59: «since the invitation is to a dialogue (*insieme*), it is tempting to ignore the syntax and translate "hearing (you speak) and speaking"».

punto di vista grammaticale, «voglia accesa e spenta di dimandar» di *Purg.* XXVII 12-13).⁴⁹

Insomma, il dialogo fra due attanti in cammino, mossi dal «consiglio de la ragione» (*Vn* IV 2 [2, 4]), e tuttavia almeno inizialmente gravati da dolorosa angoscia, da *Rime* 61 approda al Virgilio-Ragione della *Commedia*. È un'icona dinamica: il *viaggio* e il colloquio *in itinere* ne sono l'elemento narrativo, tanto che il sonetto sembra anticipare, nel suo ritmo lento e vittorioso, certe atmosfere del poema. Ma accanto a ciò, sono molte anche le connessioni con la *Vita nova*. La prima eco è appunto in un termine come *viaggio*, che immediatamente richiama quel *cammino* che fa parte anche della narrazione del prosimetro (*Vn* VI-IX [2, 10 - 4]):⁵⁰

Cavalcando l'altr'ier per un cammino,
pensoso de l'andar che mi sgradia,
trovai Amore in mezzo de la via
in abito leggier di peregrino. (*Vn* IX [4] 9, vv. 1-4)

In *Rime* 61, tuttavia, vi è senz'altro qualcosa di diverso. Penso anzitutto a una topica in cui si reifica il proverbio latino, poi applicato anche a *Decameron* VI 1, *Facundus in itinere comes pro vehiculo est*.⁵¹ Sebbene nel sonetto non trapassano altri particolari narrativi di questo cammino (che è «fuorviante» si debba credere reale, e men che meno diretto a Bologna),⁵² pure vediamo sinteticamente all'opera una teoria generale del motto già convenzionale nel Duecento, che Dante, come anni dopo Boccaccio, ricava forse dal *Libro delle delizie* di Ibn Zabara o dalla *Compilatio* da quella derivata. Il viaggio del protagonista, certamente lungo

⁴⁹ Si veda in proposito la voce *desio* di F. SALSANO in *ED*, II, 1970, pp. 389-91.

⁵⁰ Ma occorre ricordare che gran parte del prosimetro (che è come dire della poesia giovanile di Dante) è ambientata all'esterno e non all'interno di uno spazio fisico e mentale (nella *sopradetta cittade*, per la strada, in luoghi di preghiera o di incontro, nel dialogo con interlocutori reali o "sentimentali").

⁵¹ Viene in soccorso l'analisi che Michelangelo Picone ha applicato alla novella boccacciana di Madonna Oretta, *Dec.* VI 1: cfr. MICHELANGELO PICONE, *Madonna Oretta e le novelle in itinere* ("Dec.", VI 1), in AA.VV., *Favole parabole istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di Gabriella Albanese, Rossella Bessi e Lucia Ricci Battaglia, Roma, Salerno ed., 2000, pp. 67-83: 72.

⁵² Secondo il giudizio di DE ROBERTIS 2005, p. 371.

se è necessario qualche espediente per renderlo «minore», è insieme *itinerarium* “di piacere” e “di scoperta”. Le parole di Amore e del suo seguace sono il metaforico “mezzo di trasporto” che consente di alleggerire e rendere piacevole la fatica di entrambi, trasformandola in «dolze tranquillare» e concedendo ai pellegrini il ricercato «diletto» (v. 3). Un verbo raro nel vocabolario dantesco come «tranquillare» non sfugge a questa visione contestuale, che verrà confermata da *Purg.* XII 13-15: «Volgi gli occhi in giù: / *buon ti sarà per tranquillar la via*, / veder lo letto de le piante tue»: ⁵³ a riprova di un Dante mai dimentico di sé, dall’esperienza della gioventù a quella della *Commedia*.

Quale sia l’oggetto del racconto viatorio qui è solo preannunciato (sappiamo che è il «valore» di «nostra donna», v. 8), ma non espressamente detto: in altri termini ci troviamo di fronte a un paratesto, più che a un testo vero e proprio, che semmai sarà da ricercare in un componimento “di loda” e nell’ambito della *Vita nova*. Da ciò la congruenza, che a questo punto sembra, più che innegabile, cogente, della *dispositio* voluta da De Robertis, che, cogliendone e intensificandone la funzione metalinguistica, pone il sonetto 61 a contatto, a mo’ di premessa ideologica, con *Vede perfettamente ogni salute, Negli occhi porta la mia donna Amore, Tanto gentile e tanto onesta pare*. Sono infatti questi sonetti, o in alternativa il capitolo finale della *Vita nova*, a dare senso compiuto a *Deb ragioniamo*:

Ne la quinta [*scil.* parte del sonetto] dico che, avvegna che io non possa intendere là ove lo pensiero mi trae, cioè a la sua mirabile qualitate, almeno intendo questo, cioè che tutto è lo cotale pensare de la mia donna, però ch’io sento lo suo nome spesso nel mio pensiero. (*Vn* XLI [30] 7)

Ma vi è di più. Senza voler eccedere in sottigliezze, mi sembra indubbio che si instauri un’altra differenza decisiva rispetto a *Cavalcando l’altrier*. In quel sonetto Amore è un espediente narrativo, vero *accidente in sostanza* che risemantizza il Dio d’Amore della tradizione cortese nel *pellegrino* dell’incontro “pastorale” con il poeta-protagonista; qui, invece, è occasione o pretesto di soggettività, creazione figurale tramite cui Dante riflette (rapportandosi all’allusivo modello Virgilio) sulla forma e sui contenuti della propria poesia. In tal senso il sonetto 61 è un piccolo

⁵³ Cfr. la voce *tranquillare* di A. NICCOLI in *ED*, V, 1976, p. 689.

gesto di poetica, un ponte verso la *Vita nuova*, una sorta di cartone preparatorio della dichiarazione poetologica *I' mi son un che quando* (*Purg.* XXIV 52-54): qui, come nel poema, al comune ragionare succede un pieno conferimento di magistero ad Amore («Or incomincia»), mentre al personaggio-poeta (fatto *scriba*, o meglio *auditor* del maestro) tocca l'ascolto, cioè l'apprendimento, della parola divina, concessa al discepolo per «mercé» o per «cortesia». Dunque un linguaggio speciale, che assorbe termini tecnici dell'uso poetico, filosofico e pedagogico come *incominciare, dire, trattare, ascoltare, udire*, e li risemantizza in chiave autoesegetica (di autonomia del discorso lirico).

Forse rima veramente sparsa, o poesia estravagante in quanto rimasta esclusa dalla struttura del prosimetro, *Deh ragioniamo* risolve in *felicità mentale l'ira* che ne aveva sancito l'avvio: la *gioia* che promana dal trattare il valore della donna – e anzi dal suo stesso preannuncio –, se pure non appartiene al «Dante giovanissimo»,⁵⁴ ne dichiara la vicinanza alle rime della lode della *Vita nova*, di cui arieggia, come almeno una parte della tradizione ha precocemente intuito, stilemi, situazioni, occasioni. Senza la pretesa di sciogliere dubbi più profondi, a quella stagione, a quel momento di sperimentalità, se non a quello stesso nucleo tematico, il sonetto 61 può venire quindi accostato.

Una postilla

Di un Dante «malinconico» non si è ancora detto tutto (nonostante il sonetto 66 [LXXII], eloquente sin dal capoverso, *Un dì si venne a me Malinconia*).⁵⁵ E appunto *Rime* 61, aperta dall'interiezione patetica («Deh») che, con lo Stilnovo e con Dante (otto volte fra le sole *Rime*), entra a pieno diritto nella tradizione lirica italiana (se ne servirà poi, non solo in posizione incipitaria, anche Petrarca), sviluppa un'intensità malinconica che troverà il suo correlativo nel pieno Trecento. Non tanto per l'avvio elegiaco e per la presenza di due termini («pensare» e «ira») che si completano l'uno con l'altro conformi al significato di 'trovarsi

⁵⁴ Come argomenta Contini nel suo commento a *Rime* 14 (LX), p. 46.

⁵⁵ E nonostante gli approfondimenti di N. TONELLI, *Fisiologia dell'amore doloroso in Cavalcanti e in Dante: fonti mediche ed enciclopediche*, in *Guido Cavalcanti laico e le origini della poesia europea*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 63-111.

fior', frondi, herbe, ombre, antri, onde, aure soavi, 5
 valli chiuse, alti colli et piagge apriche,
 porto de l'amorose mie fatiche,
 de le fortune mie tante, et sì gravi;
 o vaghi habitator' de' verdi boschi,
 o nimphe, et voi che 'l fresco herboso fondo 10
 del liquido cristallo alberga et pasce:
 i dì miei fur sì chiari, or son sì foschi,
 come Morte che 'l fa; così nel mondo
 sua ventura à ciaschun dal dì che nasce.⁵⁷

Paola Vecchi Galli

Dipartimento di Italianistica
 Università degli Studi di Bologna

ABSTRACT

Reason and Love. On Sonnet 61

Sonnet 61 is an important knot of Dante's reflection on the concepts of Love and Reason. Situated between *Vita nova* and *Comedy*, the poem shows the development of the theme of Love, connected to the use of Reason, and its relationship with literary sources and contemporary special languages. Therefore the analysis aims at a close examination of the main topics of ancient poetry and European philosophy, and shows the birth of a new topic, the *cogitating poet*, absorbed in a solitary introspection.

⁵⁷ Nel secondo dei sonetti di Petrarca si intravede un'altra forte eco dantesca (*Vn* XIX 1 [10, 12]), dove il ragionare di Dante presso «uno rivo chiaro molto» è ispiratore degli affetti e della vocazione poetica del Soggetto: «Avvenne poi che passando per uno cammino lungo lo quale sen gia uno rivo chiaro molto, a me giunse tanta volontade di dire, che io cominciai a pensare lo modo ch'io tenesse; e pensai che parlare di lei non si convenia che io facesse, se io non parlasse a donne in seconda persona, e non ad ogni donna, ma solamente a coloro che sono gentili e che non sono pure femmine».

L'IMMAGINE
DONNA DE LA MENTE DALLE RIME ALLA VITA NOVA

a l'eterno dal tempo era venuto.
(*Par.* XXXI 38)

Nel poemetto *One Word More* (1855), che riflette sulla necessità di consacrarsi a un unico mezzo espressivo per celebrare il proprio amore, Robert Browning si chiede: «What of Rafael's sonnets, Dante's picture?». Alludendo al capitolo della *Vita Nova* (23 [XXXIV]) in cui Dante disegna un angelo «sopra certe tavolette», il poeta si rammarica che la figura non sia stata ultimata e a più riprese ne collega l'incompiutezza all'ingresso di «certain people of importance» («uomini a li quali si convenia di fare onore»).¹ Come Dante Gabriel Rossetti, che solo due anni prima aveva rievocato lo stesso episodio in un quadro che gli valse la stima di Ruskin,² Browning è colpito dallo sdoppiamento nella rappresentazione di Dante-*agens*, che ci appare nell'atto di «disegnare» e poi di «dire»: tra un'azione e l'altra si colloca la visita degli uomini onorevoli, che interrompe l'effigie e prepara la scrittura. La sequenza ci consegna così due oggetti diversamente incompiuti, un disegno non finito e un sonetto sdoppiato da un'esitazione macroscopica e intenzionale: «e dissi allora questo sonetto, lo quale comincia: *Era venuta*; lo quale ha due

¹ DANTE ALIGHIERI, *Vita Nova* 23 [XXXIV], che cito dall'ed. curata da De Robertis secondo il testo Barbi (*Vita nuova*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980 [Vn]), ma adottando il titolo e la paragrafatura proposti da Gorni (*Vita nova*, Torino, Einaudi, 1996 [GORNI]).

² *Dante drawing an Angel on the Anniversary of Beatrice's Death*, 1853, Oxford, Ashmolean Museum.

cominciamenti, e però lo dividerò secondo l'uno e secondo l'altro». ³ A norma di «divisioni», il sonetto è nato con due inizi («ha due cominciamenti»), senza una ragione esplicita, e lo sviluppo insolito del suo corpo, che si biforca da un incipit identico («Era venuta ne la mente mia») per poi ricomporsi, è spiegato solo dalla distinzione tra due diverse dimensioni temporali, tra uno stato e un evento: il primo «cominciamento» sottolinea la presenza di Beatrice nella mente («dico che questa donna era già nella mia memoria»), mentre il secondo individua il preciso momento («punto») in cui si è instaurata («dico *quando* questa donna era così venuta ne la mia memoria, e ciò non dico ne l'altro»). L'insistenza della «divisione» sui due tempi della «venuta» di Beatrice nella mente («già»; «quando») suggerisce di riflettere su un dato forse non sufficientemente rilevato: la prosa registra la distinzione tra una presenza già data e una «venuta» puntuale, ma non il tempo eventualmente intercorso tra un «cominciamento» e l'altro. Anche intendendo i due esordi come varianti alternative, l'omissione resta sorprendente, specie in una *raza* tutta inscritta nel tempo, secondo una stratigrafia nitida e complessa:

In quello giorno nel quale si compiea l'anno che questa donna era fatta de li cittadini di vita eterna, io mi sedeai in parte ne la quale, ricordandomi di lei, disegnava uno angelo sopra certe tavolette; e mentre io lo disegnava, volsi li occhi, e vidi lungo me uomini a li quali si convenia di fare onore. E' riguardavano quello che io facea; [2] e secondo che me fu detto poi, elli erano stati già alquanto anzi che io me ne accorgesse. Quando li vidi, mi levai, e salutando loro dissi: «Altri era testé meco, però pensava». [3] Onde partiti costoro, ritornaïmi a la mia opera, cioè del disegnare figure d'angeli: e facendo ciò, mi venne uno pensiero di dire parole, quasi per annovale, e scrivere a costoro li quali erano venuti a me; e dissi allora questo sonetto, lo quale comincia: *Era venuta*; ... (Vn 23 [XXXIV 1-3]).

³ Vn 23 [XXXIV 3]. Per la discussione filologica sul doppio «cominciamento» e per l'ampia bibliografia sul sonetto, rinvio alla relativa voce di MARIO PAZZAGLIA in *ED*, II, 1970, p. 716, e alle note di De Robertis in D. ALIGHIERI, *Rime*, ed. commentata a cura di Domenico de Robertis, con cd-rom, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2005 [*Rime*], *ad locum* (68 [XXX]) e segnalo le recenti riflessioni di Barolini in D. ALIGHIERI, *Rime giovanili e della Vita Nuova*, a cura di Teodolinda Barolini, note di Manuele Gragnolati, Milano, Rizzoli, 2009 [*Rime giovanili*], pp. 456-61, e l'intervento di DANIELA SHALOM VAGATA, *Appunti su alcune varianti dantesche nella tradizione estravagante della "Vita Nova"*, in questo stesso volume.

L'incipit temporale individua un punto cronologicamente preciso, ma lo fa rinviando, perifrasticamente, a un altro punto, posto a un anno esatto di distanza all'indietro sulla linea del tempo («In quello giorno nel quale si compiea l'anno»). Tra l'uno e l'altro è compreso un periodo segnato dalla nuova condizione di Beatrice «fatta delli cittadini di vita eterna»,⁴ abitante dell'altro «secolo», il luogo senza tempo sul quale si protendevano *Li occhi dolenti*, *Venite a intender* e *Quantunque volte*.⁵ Il tempo scorre per l'*agens* in terra, ma non per Beatrice beata. Nel momento definito da questa opposizione, l'io sedeva «in parte nella quale», immerso nel ricordo di lei, o dal ricordo guidato («ricordandomi di lei»),⁶ disegnava «uno angelo sopra certe tavolette». La stessa costruzione del periodo invita a istituire un collegamento tra il contenuto della specificazione temporale e di quella spaziale:⁷ alla nuova cittadinanza e sede di Beatrice (che introduce lo spazio nella definizione di un tempo) corrisponde il raccoglimento in un luogo memoriale dove il ricordo custodito nella mente cerca una via all'espressione esterna e prende forma nella figura di un angelo, immagine di colei che in morte è ciò che pareva in vita, una creatura celeste («angela [...] coronata»; «uno de li bellissimi angeli del cielo»).⁸ Dentro il perimetro di tempo definito dall'imperfetto «disegnava», la prosa individua un altro istante, quello in cui

⁴ Al centro di questo gruppo luttuoso sta proprio la «necessità» della morte di Beatrice (cfr. ROBERTO ANTONELLI, *La morte di Beatrice e la struttura della storia*, in AA.VV., *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea, 1290-1990*. Atti del Convegno internazionale di Napoli [10-14 dicembre 1990], a cura di Maria Picchio Simonelli, Firenze, Cadmo, 1994, pp. 35-56). La centralità della morte per Dante «uomo di memoria» è stata ribadita da HARALD WEINRICH, *La memoria di Dante*, Firenze, Accademia della Crusca, 1994.

⁵ *Li occhi dolenti* (Vn 20 [XXXI 15]), 61 «che la mia donna andò nel secol novo»; *Venite a intender* (Vn 21 [XXXII 6]), 10-11 «la mia donna gentil, che si n'è gita / al secol degno de la sua vertute»; *Quantunque volte* (Vn 22 [XXXIII 8]), 22-24 «divenne spirital bellezza grande, / che per lo cielo spande / luce d'amor, che li angeli saluta».

⁶ Cfr. Vn 9 [XVI 2] «la mia memoria movesse la fantasia ad imaginare». Sul percorso che porta dalla memoria all'immaginazione e sulla facoltà della *vis memorativa* che Tommaso chiama *reminiscentia*, cfr. SERGIO CRISTALDI, *Dante lettore e scriba della memoria*, in AA.VV., *Dante in lettura*, a cura di Giuseppe De Matteis, Ravenna, Longo, 2005, pp. 63-131: 79.

⁷ Il legame è stato suggerito da vari interpreti, tra i quali VINCENT MOLETA, «Oggi fa l'anno che nel ciel salisti»: una rilettura della «Vita Nuova» XXVII-XXXIV, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXI (1984), pp. 78-104.

⁸ *Rime* 2 [LXXIX], 29; Vn 17 [XXVI 2].

l'*agens* si accorge degli uomini che lo osservano («e mentre [...] volsi li occhi, e vidi»); l'insistenza del loro sguardo è sottolineata dall'uso dell'imperfetto («riguardavano»),⁹ contrapposto alla puntualità di «vidi». Per spiegare che è passato del tempo tra l'arrivo dei visitatori e il momento in cui si è reso conto della loro presenza, Dante introduce una breve prolessi, che chiama in causa altri osservatori («e secondo che me fu detto poi, elli erano stati già alquanto anzi che io me ne accorgesse»): riconosciuta a posteriori dall'io e registrata da testimoni esterni, questa durata rivela la natura quasi mistica dell'immersione memoriale, che rapisce il soggetto in un tempo fuori dal tempo, dove le categorie della percezione e della veglia vengono meno, come nell'immaginazione e nel sogno.¹⁰ La stessa durata è ripensata dall'interno, *post factum* («testé»), nella frase rivolta ai visitatori («Altri era testé meco, però pensava»), una sorta di tautologia della *cogitatio*, non più *immoderata* e distruttiva, ma nobilitante e rivelatrice, quello «stato di coscienza» che Fenzi ha messo in relazione al disegno lasciato incompiuto.¹¹ Così le brevi parole dell'*agens* esprimono la condizione assorta e rammemorante su cui la prosa si apre, spiegandola con la presenza dell'immagine interiore di Beatrice. Dopo il congedo degli uomini onorevoli («partiti costoro»), che segna un altro punto nel tempo, l'io torna all'azione interrotta, il «disegnare» – «la mia opera», dove il possessivo sembrerebbe rivelare l'intrusione dei visitatori come una contingenza marginale, destinata a sparire dal «libro». Al contrario, quell'interruzione si rivela, retrospettivamente, una coincidenza fatale e significativa, perché produce l'evento sul quale la

⁹ Nell'uso dantesco dell'intensivo «ri-guardare» è implicito il desiderio di guardare più che l'idea di ripresa, come ha notato Paola Allegretti nella sua introduzione alla «montanina» (D. ALIGHIERI, *La canzone Montanina*, a cura di Paola Allegretti, con una prefazione di Guglielmo Gorni, Verbania, Tararà, 2001 [ALLEGRETTI]).

¹⁰ A proposito del misterioso «trono» della «montanina», Stabile ha osservato che la canzone non racconta la percezione sensibile di un fenomeno, ma il riprendersi smarrito del soggetto a evento concluso, come dopo un *excessus* visivo o mistico nel quale i sensi si chiudono all'esterno; cfr. GIORGIO STABILE, *Modelli narrativi e analisi della vita emotiva. Il caso di Dante, "Rime" CXVI* (1981), in *Dante e la filosofia della natura: percezioni, linguaggi, cosmologie*, Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2007, pp. 69-83.

¹¹ ENRICO FENZI, *Note petrarchesche: "Rvf" 16, "Movesi il vecchierel"* (1996), in *Saggi petrarcheschi*, Fiesole, Cadmo, 2003, pp. 17-39: «l'accento non è posto sull'opera quale risultato, ma piuttosto quale riflesso dell'interiore durata dell'immagine, del suo farsi condizione mentale, stato di coscienza» (p. 36).

prosa converge: il pensiero di «dire parole, quasi per annovale». *L'agens* non completa il disegno scaturito dalla solitudine e dal ricordo, e asseconda invece un'ispirazione poetica guidata dall'anniversario e dalla decisione di spiegare agli uomini la ragione di quel suo stare assorto, isolato dalla percezione del mondo esterno.¹² Questo non vuol dire che il disegno abbia un ruolo secondario,¹³ perché l'angelo abbozzato si configura come l'annuncio del sonetto, una sorta di sua prefigurazione *e contrario*: «e facendo ciò» – cioè senza scarto di tempo, in coincidenza – «mi venne uno pensiero di dire parole, quasi per annovale, e scrivere a costoro li quali erano venuti a me», con forte eco dell'incipit («Era venuta»).

L'angelo non è un ritratto di Beatrice, ma piuttosto una rivelazione iconica della sua vera natura o una meditazione visiva sulla nuova e vera patria di lei, nell'anniversario della sua «dipartita». La scelta di questo soggetto ha a che vedere sia con il ricordo di Beatrice angelica già in terra («donna-angelo»),¹⁴ dal quale scaturisce, sia con la consapevolezza della sua condizione attuale («angelo-donna»).¹⁵ Già in questa ambivalenza il disegno tradisce il proprio appartenere a una fase di passaggio, al prossimo innescarsi di una crisi laddove la ferita del visibile sembrava ormai richiusa: un nuovo e colpevole indugiare sui confini dell'esperienza sensibile e della vita, confini di cui l'anniversario sembrava aver sancito l'accettazione, per gli occhi e per l'arte umana. Al tempo stesso, l'angelo implica un tentativo di rappresentazione mediata e sensibile di un essere invisibile e incorporeo, che sta oltre quegli stessi invalicabili confini. In altri termini, l'angelo riguarda sia il contenuto che la forma del «disegnare», da intendere come operazione dell'arte e della mente, perché ogni figura dipinta deve essere preceduta da un'immagine mentale,¹⁶ e

¹² Convincente è il paragone con il rapimento mistico proposto da Gorni, nel suo commento *ad locum*, con rimando a *Purg.* XVII 13-15, ma cfr. anche vv. 22-24.

¹³ Come sembra pensare DINO S. CERVIGNI, «[...] Ricordandomi di lei, disegnava uno angelo sopra certe tavolette» («VN» 34. 1): *realtà disegno allegoria nella "Vita Nuova"*, in «Lecture classensi», XXXV/XXXVI (2007 [*Dante e l'arte*, a cura di Claudia Giuliani]), pp. 19-34.

¹⁴ Secondo CERVIGNI, «[...] Ricordandomi di lei, disegnava uno angelo sopra certe tavolette», pp. 25-26, il disegno tracciato sulle tavolette rappresenterebbe la versione «iconografica» delle metafore angeliche applicate a Beatrice viva.

¹⁵ Secondo la definizione di ANTONELLI, *La morte di Beatrice*, p. 50.

¹⁶ Cfr. *Le dolci rime* (*Rime* 4 [LXXXII]), vv. 52-53 «poi chi pinge figura, / se non può esser lei, no' lla può porre» e la relativa chiosa del *Convivio*: «nullo dipintore potreb-

perché lo stilo trasforma un simulacro interiore in un idolo sensibile, portando fuori dalla «mente» le *tabulae* sulle quali i ricordi si fissano. Le «tavolette» su cui l'*agens* disegna sono di legno ma il contesto esplicitamente memoriale suggerisce l'eco delle metaforiche tavole di cera della mente, familiari a Cicerone e ai commentatori medievali del *De anima* aristotelico, in particolare Alberto Magno e Tommaso.¹⁷ L'angelo e la «cera» (nel senso di «volto» ma con possibile ambiguità semantica, incoraggiata dalla presenza di «figurato»)¹⁸ compaiono insieme nel sonetto *Di donne io vidi una gentil schiera*, un testo composto forse nella primavera del 1289 e, come *Era venuta*, di ambientazione precisa:

Di donne io vidi una gentil schiera
 quest'Ognisanti prossimo passato,
 e una ne venia quasi 'mprimiera
 veggendosi l'Amor dal destro lato.

Degli occhi suoi gittava una lumiera
 la qual pareva un spirito 'nfiammato,
 e io ebbi tanto ardir, [ch']in la sua ciera
 guarda', e vidi un a[n]giol figurato.

[...]

Credo che de l[o] ciel fusse soprana,
 e ven[n]e in terra per nostra salute:
 laond'è beata chi'll'è prossimana. (*Rime* 60 [LXIX], 1-8 e 12-14)

be porre alcuna figura, se intenzionalmente non si facesse prima tale, quale la figura essere dee» (D. ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di Giorgio Inglese, Milano, Rizzoli, 1993 [Conv.], p. 258: IV x 11).

¹⁷ Per riscontri rinvio a E. FENZI, *Il libro della memoria*, in AA.VV., *Dante in lettura*, pp. 15-38: 23-24, e, per le occorrenze della metafora memoriale del sigillo nella *Commedia*, alla voce *memoria* a firma di ALFONSO MAIERÙ in *ED*, III, 1971, pp. 888-92, e a H. WEINRICH, *Lete: arte e critica dell'oblio*, Bologna, il Mulino, 1997.

¹⁸ Cfr. ad esempio la rima equivoca ai vv. 61 : 64 della canzone *Donna, meo core in parte* di Alberto da Massa di Maremma («Si come ne la cera / quando [n]taglio si pinge, / così lo vostr'aspetto / e l'amorosa cera / Amore in cor mi pinge, / onde gioire aspetto», vv. 61-66), in *Poeti del Duecento*, a cura di Gianfranco Contini, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1960 [PD], I, pp. 359-61. Cfr. anche GINO CASAGRANDE, «Cera» nei poeti del Duecento e in *Dante: una proposta per "Rime" 22 (LXIX), 7*, in AA.VV., *The Flight of Ulysses. Studies in Memory of Emmanuel Hatzantonis*, ed. by Augustus A. Matri, Chapel Hill, Annali d'Italianistica, 1997, pp. 21-33, e V. MOLETA, «Voi le vedete Amor pinto nel viso» ("V.N.", XIX, 12): *prehistory of a metaphor* (1992), in AA.VV., «La gloriosa donna de la mente». *A Commentary on the Vita Nuova*, ed. by V. Moleta, Firenze, Olschki, 1994, pp. 77-95.

Il confronto tra questo luogo e il capitolo della *Vita Nova* evidenzia lo scarto tra due immagini angeliche e due esperienze dell'io: tra una figura (l'immagine di un angelo per De Robertis e Gorni, di Amore per Contini) riconosciuta nel volto dell'amata e una figura disegnata su un supporto esterno, materiale; tra il vedere (e dunque "ricevere" un'immagine) e il disegnare, nel quale l'*agens* assume quel ruolo creativo altrove assegnato ad Amore o all'«imaginativa», e produce un'immagine visibile, pur a partire da un simulacro interiore («ricordandomi»). Il disegno dell'angelo è una sfida, seguita da un ripiegamento, alla pittura dell'immaginazione e agli occhi interni della memoria,¹⁹ ma anche ai limiti dell'arte umana, come sottolinea il passaggio dal singolare al plurale («figure»), che ci riporta alle «tavolette» e può essere letto nel segno di un'iterazione fallimentare più che dell'intenzione di rappresentare la corte celeste. L'aggiunta della parola «figure» di per sé sposta l'accento dall'oggetto della rappresentazione alla rappresentazione stessa, dal referente («uno angelo») all'idolo, segno e *imago ficta* («figure d'angeli»).

Se l'angelo esprime una novità di contenuto e di forma, lo stesso si può dire del sonetto. Come hanno sottolineato Santagata e Carrai,²⁰ il «dire» parole per commemorare non un anno di amore ma un anno di lutto dell'amata, è tema nuovo, probabilmente impensabile senza la morte di Beatrice. Altrettanto singolare è la scelta di accogliere nel libello la macrovariante del doppio «cominciamento»:

Era venuta ne la mente mia
la gentil donna che per suo valore
fu posta da l'altissimo signore
nel ciel de l'umiltate, ov'è Maria.

Era venuta ne la mente mia
quella donna gentil cui piange Amore,
entro 'n quel punto che lo suo valore
vi trasse a riguardar quel ch'eo faccia.

¹⁹ Gli «occhi» che vedono il libro nel sonetto *Io sento pianger l'anima nel core* (Rime 55 [Dubbie XII]), dove parla l'anima: «Dinanzi a li occhi mei un libro mostra / nel qual io leggo tutti que' martiri / che posson far vedere altrui la morte» (vv. 9-11).

²⁰ MARCO SANTAGATA, *Appunti su alcune rime in morte di Beatrice*, in AA.VV., *Studi per Umberto Carpi. Un saluto da allievi e colleghi pisani*, a cura di M. Santagata e Alfredo Stussi, Pisa, Ets, 2000, pp. 639-57; STEFANO CARRAI, *Dante elegiaco. Una chiave di lettura per la "Vita Nova"*, Firenze, Olschki, 2006.

In un testo che segna una ricorrenza dolorosa e si concentra sulla nuova condizione di Beatrice, l'esito doppio (anzi unico *e* doppio), che leggerei come variante sincronica, e intenzionalmente tale, all'altezza del libello,²¹ si lega a un momento di trapasso conoscitivo e poetico. Di questo quadro problematico, la prosa analitica conserva due elementi. Da un lato, il possibile accenno a una doppia destinazione del sonetto («mi venne uno pensiero di dire parole, quasi per annovale, *e* scrivere a costoro»), a marcare, nel primo caso, un anniversario intimo e privato, nel secondo l'apertura a una dimensione collettiva e profetico-pubblica, incarnata dai destinatari interni e forse storici del secondo testo («costoro»).²² Dall'altro, la già accennata distinzione, non del tutto perspicua, tra due diversi rapporti tra l'immagine «venuta» nella mente e il tempo: il protrarsi di una condizione o il suo instaurarsi puntuale, coerenti rispettivamente con il seguito di una meditazione lunga un anno e con la decisione di comunicare l'«annovale» all'esterno, nel giorno fatale in cui il misterioso «valore» (v. 3) sembra aver agito tanto sull'io che sugli uomini, come l'influenza *post mortem* di una santa.²³ La prosa non registra invece la differenza decisiva che passa tra la designazione perifrastica di Beatrice come donna che per il suo «valore» fu posta nel cielo dell'umiltà,²⁴ e quella di Beatrice come donna pianta da Amore, il cui «valore» (virtù) ha portato gli uomini a osservare l'atto di disegnare e, prima, l'*agens* a intraprenderlo. Considerati da questa prospettiva, i due «cominciamenti» rappresentano rispettivamente uno sguardo verso l'alto e verso il futuro, e uno sguardo al passato, alla preistoria erotica della donna nella «mente». Il primo sottolinea la natura della meditazione memoriale sulla gentil donna, che la intende non come creatura terrena, ma come beata e abitante del cielo; il secondo conserva traccia di un ricordo terre-

²¹ Secondo il suggerimento di SANTAGATA, *Appunti su alcune rime*, p. 644, la tradizione stravagante che sostiene l'anteriorità del secondo «cominciamento» potrebbe testimoniare una lezione già implicata nella stesura del libretto.

²² Gorni, nel suo commento *ad locum*, spiega il diverso carattere dei due componimenti con la loro destinazione rispettivamente «lirica e privata» e «essoterica e narrativa», ma cfr. anche le osservazioni di MOLETA, «*Oggi fa l'anno che nel ciel salisti*», e CRISTALDI, *Dante lettore*.

²³ Cfr. a questo proposito le considerazioni di Gorni nel *Saggio di lettura* che chiude la sua ed. (GORNI, p. 270).

²⁴ La perifrasi rinvia a *Li occhi dolenti* 21 (Vn 20 [XXXI 10]) «ché luce de la sua umiltate».

no e, collegando l'evento a un momento preciso, incoraggia una lettura più sostitutiva e consolatoria del disegno.²⁵ Il corpo del sonetto appare così più intonato al secondo esordio, ma finisce per ricongiungersi al primo, pur dall'interno di una fenomenologia pienamente dolorosa:

Amor, che ne la mente la sentia,
s'era svegliato nel destrutto core,
e diceva a' sospiri: «Andate fore»;
per che ciascun dolente si partia.

Piangendo uscivan for de lo mio petto
con una voce che sovente mena
le lagrime dogliose a li occhi tristi.

Ma quei che n'uscian for con maggior pena,
venian dicendo: «Oi nobile intelletto,
oggi fa l'anno che nel ciel salisti». (vv. 5-14)

L'immagine di Amore che ha sede nel cuore straziato e ivi si sveglia, perché ha sentito la donna «nella mente», ci riporta a *Per quella via che'lla Bellezza corre* (*Rime* 47 [CXVII], 1-2), le parole che scacciano i sospiri a *E' m'incresce* (*Rime* 10 [LXVII], 51), dunque a una concezione ancora aspra e ossidionale dell'«immagine» nella mente, che tornerà nella “montanina” e nelle petrose e che appare piuttosto lontana dal ricordo elegiaco su cui il capitolo si apre. Il *revival* cavalcantiano, che prosegue nella fuoriuscita dei sospiri piangenti e nelle lacrime suscitate dalla loro voce negli occhi, stride vistosamente con il primo «cominciamento», eppure sono proprio i sospiri ad apostrofare Beatrice in quanto anima beata («Oi nobile intelletto»); questo nesso apre un'analisi tormentata degli effetti di madonna a uno slancio luminoso, che coincide con la coscienza dell'«annovale» («oggi fa l'anno che nel ciel salisti») e con lo sguardo puntato dall'*agens* su un cielo ancora incomprensibile ma identificato come meta del viaggio di Beatrice. L'esclamazione, come ha notato Gorni, sembra anticipare l'avventura di quel sospiro-pensiero protagonista dell'ultimo volo, *Oltre la spera*, pensiero-«peregrino» che accede a una visione celeste che non saprà ridire al cuore (*Vn* 30 [XLI]).

Il finale del sonetto di anniversario («oggi fa l'anno») è un finale nel tempo che rimanda a un inizio fuori dal tempo, il primo «cominciamen-

²⁵ Sul tipo di quella proposta da Gorni nel suo *Saggio di lettura* (GORNI, p. 269).

to». L'anello creato da questo rinvio è più spiraliforme che circolare, perché tra il cielo dove la donna è «posta» e il cielo al quale è salita, tra la terza persona della rievocazione (vv. 3-4) e la seconda dell'allocuzione («Oì nobile intelletto»), passa uno scarto conoscitivo tra due diversi modi di guardare a quella dipartita. L'ha osservato Moleta, seguito poi da Cristaldi nell'idea che l'insediamento di un culto di Beatrice (urgenza interiore cui corrisponde una miracolosa attenzione degli uomini) non coincida cronologicamente con l'effettiva comprensione dell'accaduto da parte del poeta-profeta,²⁶ intervenuta solo a posteriori. Le riflessioni che corrispondono ai due «cominciamenti» muovono, per così dire, una dalla «mente» che si è già fatta «libro» e una dalle arcaiche e preverbalì regioni del «core»,²⁷ una dal pensiero razionale e una dalla *cogitatio* erotica, una dall'astrazione contemplativa e una dalla sintomatologia di sospiri e lacrime. Sul piano ideale il primo «cominciamento», per le sue caratteristiche, potrebbe essere stato scritto dopo l'episodio della Gentile (*Vn* 24-27 [XXXV-XXXVIII]), cioè con una consapevolezza successiva a quel traviamiento, che manifesta evidenti legami, meno tormentosi ma ancora saldi, con un mondo di idoli sensibili. Se allora ricomponiamo il sonetto nella sua prima forma (prima stando alla *Vita Nova*), otteniamo un cerchio in cui il tempo è invertito, la fine «viene prima» dell'inizio e il pensiero a posteriori, quello maturo e riflesso, precede quello cronologicamente anteriore (l'esclamazione).²⁸ La scelta di conservare o recuperare nel libello la distinzione tra un cielo meditato intimamente (senza destinatari espliciti) e un cielo visto e pronunciato dalla terra (con inter-

²⁶ MOLETA, «Oggi fa l'anno che nel ciel salisti», pp. 99-101; CRISTALDI, *Dante lettore*, pp. 99-100.

²⁷ Arcaiche dal punto di vista della tradizione lirica, cfr. RITA LIBRANDI, *Dal cuore all'anima nella lirica di Dante e Petrarca*, in AA.VV., *Capitoli per una storia del cuore. Saggi sulla lirica romanza*, a cura di Francesco Bruni, Palermo, Sellerio, 1988, pp. 119-60.

²⁸ Per De Robertis, che considera più tardo il primo «cominciamento» (cfr. *Rime, ad locum*, p. 395), il contrasto tra tempo eterno e tempo della storia spiegherebbe la sua collocazione nel libello: «il 1° [...] rappresenterebbe [...] il momento della contemplazione [...] e tradurrebbe in chiaro [...] l'accento dei vv. 3-4 del secondo [...] e la sua anteposizione designerebbe soltanto il primato della storia eterna sulla storia di tutti i giorni» (*Vn*, commento *ad locum*, p. 214). Sul tema della circolarità del tempo e sul contrasto tra storia lineare e racconto non lineare nella *Vita Nova* ha riflettuto T. BAROLINI, «Cominciandomi dal principio infino a la fine» (*V.N.*, XXIII, 15). *Forging anti-narrative in the "Vita Nuova"*, in AA.VV. «La gloriosa donna de la mente», pp. 119-40.

locutori espliciti – «vi trasse»), e insieme di ricongiungerli dall'interno, si sovrappone precisamente alla questione delle «figure d'angeli»: disegnarle significa cercare di dar forma visibile e, sottolineo, intemporale, all'oggetto di una meditazione interiore, sorta dal tempo nel tentativo di comprendere l'eterno.

L'agens ha imparato a usare gli occhi della mente perché l'oggetto del suo amore, un anno prima, si è per sempre sottratto alla vista sensibile:

Quantunque volte, lasso!, mi rimembra
 ch'io non debbo già mai
 veder la donna ond'io vo sì dolente, (*Quantunque volte* 1-3: Vn 22
 [XXXIII 5])

perché 'l piacere de la sua bieltate,
 partendo sé da *la nostra veduta*,
 divenne spirital bellezza grande,
 che per lo cielo spande
 luce d'amor, che li angeli saluta. (*ivi* 20-24)

Partissi de la sua bella persona
 piena di grazia l'anima gentile
 ed essi gloriosa in loco degno. (*Li occhi dolenti* 29-31: Vn 20 [XXXI 11])

ma ven tristizia e voglia
 di sospirare e di morir di pianto,
 e d'onne consolar l'anima spoglia
 chi vede nel pensiero alcuna volta
 quale ella fue, e com'ella n'è tolta.
 Dannomi angoscia li sospiri forte,
 quando 'l pensiero ne la mente grave
 mi reca quella che m'ha 'l cor diviso. (*ivi* 38-45)

Un dolente «imagnar» luttuoso, quello dell'amante e degli occhi vedovi che rimangono sulla terra, ha preso il posto dell'immaginare compiaciuto, a tratti sacrilego, dell'antica idolatria d'amore, che poteva fantasticare, con temeraria ostinazione nella passione, su un futuro infernale e privo di patimenti (cfr. *Rime* 16 [LXVIII]). Ora quando il pensiero porta nella «mente» oppressa l'immagine dell'amata, il dolore si manifesta in angoscia e desiderio di morte, tanto più acuto se il ricordo si fa preciso («E quando 'l *maginar* mi ven ben fiso, / giugnemi tanta pena...» [*Li occhi dolenti* 49-50]), fino a uno stordimento di cui l'io si vergogna e

che lo spinge a separarsi dalle «genti» (v. 53), in una solitudine nella quale piange e invoca Beatrice (vv. 54-55). Tra queste riflessioni cupe e il giorno dell'«annovale» il tempo ha interposto una consapevolezza che le ha rese comunicabili: a lungo l'*agens* ha tenuto quel dolore per sé, ma ora non è più «solo» nel suo «lamento» (v. 54) e si rivolge intenzionalmente a destinatari maschili (non più e non solo donne gentili) a proposito della morte di Beatrice, l'avvenimento che dapprima l'aveva spinto a recidere quei legami sociali. La svolta è annunciata nei capitoli 21-22 ([XXXII-XXXIII]) del libello, caratterizzati dal complicarsi dei piani comunicativi e del rapporto autoesegetico, su più livelli, tra prosa e versi. In particolare intorno al sonetto *Venite a intender* si costruisce e si svela una doppia finzione "veritiera":

mi pregoe ch'io li dovessi dire alcuna cosa per una donna che s'era morta; e simulava sue parole, acciò che paresse che dicesse d'un'altra, la quale morta era certamente: onde io, accorgendomi che questi dicea solamente per questa benedetta, sì li dissi di fare ciò che mi domandava lo suo prego. Onde poi, pensando a ciò, propuosi di fare uno sonetto, nel quale mi lamentasse alquanto, e di darlo a questo mio amico, acciò che paresse che per lui l'avessi fatto... (Vn 21 [XXXII 2-3])

Un testo composto in lutto di Beatrice, richiesto dal fratello di lei, apparentemente per la morte di un'altra donna, è al tempo stesso un componimento in cui il protagonista esprime il proprio dolore per la morte dell'amata. Entrambi i soggetti nascondono qualcosa («acciò che paresse [...] acciò che paresse»), ma alla finzione svelata dal poeta («simulava») si sovrappone quella che egli stesso mette in opera all'insaputa del committente. L'intuizione del vero oggetto del «dire» da parte del rimatore («questa benedetta») fa sì che un testo su commissione diventi anche un messaggio privato, rivolto ai fedeli d'Amore: per il lettore di *Venite a intender* nella *Vita Nova*, due distinti oggetti di poesia si rivelano, di fatto, coincidenti e una voce si sdoppia, implicitamente, in due linee di canto. La moltiplicazione dei livelli comunicativi assume una forma più trasparente in *Quantunque volte*, due stanze di canzone che il poeta-*agens* allega al «soprascritto» sonetto, che gli pare «servigio» inadeguato per un parente così stretto di Beatrice:

dissi due stanzie d'una canzone, l'una per costui veracemente, e l'altra per me, avvegna che paia l'una e l'altra per una persona detta, a chi non

guarda sottilmente, ma chi sottilmente le mira vede bene che diverse persone parlano, acciò che l'una non chiama sua donna costei, e l'altra sì, come appare manifestamente. (Vn 22 [XXXIII 2])

Se il corpo unitario del sonetto, radiografato dalla prosa, si svelava stratificato e passibile di una doppia lettura, la canzone si muove su un unico livello, nel quale si sdoppia in due stanze complanari, che apparentemente hanno un solo mittente e un solo destinatario, ma in realtà implicano due voci e due destinazioni:

ne la prima stanza, si lamenta questo mio caro e distretto a lei; ne la seconda mi lamento io, cioè ne l'altra stanza [...] E così appare che in questa canzone si lamentano due persone, l'una de le quali si lamenta come frate, l'altra come servo. (Vn 22 [XXXIII 4])

Questa finzione di unità che, a «chi sottilmente [...] mira», si rivela duplicità, è un *trompe l'oeil* inverso rispetto a quello di *Era venuta*, dove l'unità si finge duplicità, o la duplicità si rivela unità, con una soluzione che sembra combinare gli esiti dei componimenti che lo precedono: è un sonetto, come *Venite a intender*, ma è anche un corpo testuale internamente sdoppiato, come *Quantunque volte*, con la differenza sostanziale che due stanze di canzone possono essere lette in continuità, una di seguito all'altra, mentre due «cominciamenti» si possono considerare solo uno alla volta, in due letture distinte dello stesso testo. Su questo punto dovremo tornare.

Attraverso la simulazione di *Venite a intender*, la doppia destinazione segreta di *Quantunque volte* e quella dichiarata di *Era venuta*, si intravede un'apertura sulla città terrena, l'uscita dal tempo delle «dolci rime», e forse la ragione per cui il pensiero del disegno e del sonetto doppio sono collegati. Entrambi cercano di mostrare l'interno all'esterno, di dare forma comunicabile all'esito di una meditazione, ma l'effigie, diversamente dalla scrittura, viene abbandonata. Nonostante l'affascinante proposta di Gorni, che ha intravisto nei due «cominciamenti» accostati le due ali di un angelo, ipotizzando quella che sarebbe la massima interazione iconica tra il gesto di disegnare e quello di scrivere,²⁹ credo che nell'episodio la discontinuità tra le immagini e le parole sia più rilevata

²⁹ Sulla linea dei «segni» poi seguita da CERVIGNI, «[...] Ricordandomi di lei, disegna-va uno angelo sopra certe tavolette».

delle corrispondenze. Il disegno è infatti posto in una stazione significativa di un itinerario che ha già rigettato i «simulacra»³⁰ ma non può ancora fare a meno delle immagini sensibili, tanto che subito dopo aver messo da parte le tavolette asseconderà la più grave tentazione idolatrica del libello: il cedimento allo sguardo della Gentile, a quelle «immagini di ben [...] false» evocate nel XXX (v. 131) del *Purgatorio*, idoli apparsi agli occhi che la vista del «volto» di Beatrice, finché era viva, aveva consolato (*Purg.* XXX 121, «Alcun tempo il sostenni col mio volto»)³¹. Un passo indietro rispetto alla coscienza raggiunta a un anno dalla morte di Beatrice, un colpevole tentennamento che, a posteriori, si proietta come un'ombra sulla solennità cerimoniale dell'anniversario. La scelta del visibile sbagliato, quello degli occhi della fronte e non della mente, si rivelerà pienamente tale solo alla fine del traviamiento al seguito della Gentile, ma nel sonetto dimidiato è già riflesso il districarsi tra passato e futuro (della vita e della poesia), tra un cielo visto dalla terra e un cielo visto dal cielo o meglio dalla «mente» che, costretta dalla dipartita, ha finalmente riconosciuto i limiti della visibilità sensibile.³²

D'altro canto, le «figure d'angeli» non sono pacificamente riconducibili al dominio rifiutato delle immagini «di ben [...] false», perché, come abbiamo visto, nella scelta di «disegnare» l'angelo è questione di contenuto e di forma. Nel disegno tracciato sulle tavolette si combinano il retaggio siciliano della figura nel cuore (nella duplice forma del simulacro dipinto nella mente da Amore e della «pintura» eseguita dal poeta)³³ e la nozione «antimimetica» (Ciccuto) di una presenza interiore di tipo contemplativo. L'angelo disegnato restituirebbe infatti alla *visio corporalis* ciò che è oggetto

³⁰ «Avvenne quasi nel mezzo de lo mio dormire che me parve vedere ne la mia camera lungo me sedere uno giovane vestito di bianchissime vestimenta, [...] e quando m'avea guardato alquanto, pareami che sospirando mi chiamasse, e diceami queste parole: "Fili mi, tempus est ut pretermictantur simulacra nostra"» (*Vn* 5 10-11 [XII, 3-4]).

³¹ Cito da D. ALIGHIERI, *Commedia*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, 3 voll., Milano, Mondadori, 1991-94, II. *Purgatorio*, 1994.

³² Questo "doppio" cielo si rintraccia già in *Quantunque volte*, dove la prima stanza ha toni decisamente dolorosi mentre la seconda è volta verso l'alto (cfr. in part. i vv. 20-26).

³³ Per questa doppia tradizione, e in particolare per una importante lettura di *Meravigliosa-mente*, rinvio a MARIA LUISA MENEGHETTI, *Il ritratto in cuore: peripezie di un tema medievale tra il profano e il sacro*, in AA.VV., *Riscritture del testo medievale. Dialogo tra culture e tradizioni* (Bergamo, 14-15 novembre 2003), a cura di Maria Grazia Cammarota, Bergamo, Sestante, 2005, pp. 73-85.

della *visio spiritualis*, cui si accede attraverso un rapimento di tipo mistico, un *excessus* o un ripiegamento abissale come quello che isola l'*agens* dal mondo al momento dell'ingresso degli uomini onorevoli. Visitatori misteriosi, essi guardano con occhi mortali a un'intuizione interiore dell'eterno, esperienza che annulla la propria durata per la coscienza dell'*agens*, ma non per loro, che possono misurarla in quanto vi assistono *dall'esterno* e *dal tempo*. È probabile che la saldatura tra la componente prestilnovista e quella specificamente dantesca della scena sia offerta dalla leggenda di San Luca pittore della Vergine, ma il sottotesto opportunamente suggerito da Gorni³⁴ di per sé decreta come inevitabile il fallimento del «disegnare» umano. Il ritratto di Maria viene intrapreso dalla mano dell'apostolo ma miracolosamente ultimato da Dio,³⁵ mentre il disegno dell'angelo si interrompe alla fine del rapimento memoriale, che coincide con il riaprirsi dei sensi all'esterno. Il ritorno alle tavolette, a quel pensiero e a quel tentativo, sarà momentaneo e pronto a convertirsi in scrittura, in poesia che segna il tempo («dire parole, quasi per annovale»). Le «figure» abbandonate esprimono quel dissidio umano che solo un intervento soprannaturale potrà sciogliere, dissipando definitivamente l'equivoco idolatrico: a riportare l'*agens* sulla retta via sarà un'«imaginatione» (*Vn* 28 [XXXIX 1]) di origine misteriosa, in cui la «gloriosa donna» diventa finalmente oggetto del vedere nella mente, l'unico vero e salvifico.³⁶ Il culto memoriale di Beatrice, messo a repentaglio dalla vista della Gentile, non è dunque sancito da un idolo disegnato ma da un fenomeno di ordine soprannaturale, alla stregua dell'effigie della Vergine o di un'icona acheropita, come quella venerata dai «peregrini» di *Vn* 29 [XL]. Come ha mostrato Fenzi, il legame tra questi elementi (l'angelo, la donna Gentile, la Veronica), alimentato dalla similarità o dall'opposizione, innerva i successivi capitoli del libello (*Vn* 29-31 [XL-XLII]),

³⁴ Per questa leggenda come possibile sottotesto dell'episodio dantesco, rinvio al *Saggio di lettura* di GORNI, p. 270.

³⁵ «et per manus Lucae evangelistae designatus tantummodo dicitur et postmodum inventa est figura eius ammirabili decore praefulgens non operibus manuum carnalium sed Domini iussu» (cito dal ms. Città del Vaticano, B.A.V., Fondo S. Maria 122, ff. 141v-143r, secondo la trascrizione che si legge in AA.VV., *Racconti di immagini. Trentotto capitoli sui poteri della rappresentazione nel Medioevo occidentale*, a cura di Eugenio Burgio, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, pp. 106-11: 106).

³⁶ Il visibile che si manifesta nel teatro interiore, diventando finalmente l'oggetto del vero vedere, ricomponne la sola visione non colpevole (lo ha messo in rilievo CRISTALDI, *Dante lettore*, p. 116).

quella conclusiva «“vita nova” della *Vita nova*» (Gorni) di cui i due sonetti petrarcheschi sul ritratto di Laura (*Rvf* 77-78) e *Movesi il vecchierel* saranno un'acutissima rilettura.³⁷

Disegnare e scrivere sono due diversi modi di vedere e di conoscere, ma anche di ricordare. Questa particolare opposizione ci riporta al legame tra presenza interiore e tempo della «venuta» su cui si sofferma la «divisione» del capitolo 23 [XXXIV]. Il sonetto *Era venuta*, insieme alla prosa che lo introduce, è un avamposto che conduce alla *Commedia* e al tempo stesso il punto di approdo di una fenomenologia della «figura» e dell'«immagine» che attraversa le rime non accolte nel libello. Per intendere perché Dante si autorappresenti come poeta-pittore in un luogo così significativo della *Vita Nova*, e che cosa sia quell'angelo che è intento a disegnare, è allora importante ripercorrere la preistoria dantesca della «figura» come «donna»-*domina*, non ancora «gloriosa» ma ben insediata nella «mente». Intorno alle sue apparizioni più maestose e rilevate (*La dispietata mente* e *E' m'incresce di me*) fanno gruppo le comparse di Amore in veste di pittore, oltre all'ordito sparso e minuto del «pingere» come attività dell'immaginazione e del pensiero e come prassi materiale:

se non fosse ch'Amore
 contr'ogne aversità le dà valore
 con la sua vista e con la rimembranza
 del dolce loco e del soave fiore
 che di novo colore
 cercò la mente mia, (*Rime* 30 [LVII], 12-17)

ch'elli m'è giunto fero nella mente
 e pingevi una donna sì gentile

³⁷ In particolare il viaggio petrarchesco di Simone Martini rivela fondamentali tangenze con la prosa di *Vn* 30 [XLI], che confermano quanto osservato da Fenzi a proposito di *Rvf* 16 (FENZI, *Note petrarchesche*): «Ne la quarta dico come elli la vede tale, cioè in tale qualitate, che io non lo posso intendere, cioè a dire che lo mio pensiero sale ne la qualitate di costei in grado che lo mio intelletto no lo puote comprendere; con ciò sia cosa che lo nostro intelletto s'abbia a quelle benedette anime sì come l'occhio debbole a lo sole» (*Vn* 30 [XLI 6]). Sul rapporto tra ritratto e icona cfr. anche MARCELLO CICCUTO, «*Era venuta ne la mente mia*» (V.N. XXXIV, 7): *la visione nel libello e l'immagine in Dante*, in AA.VV., «*La gloriosa donna della mente*», pp. 181-93, e SIXTEN RINGBOM, *Icon to Narrative: the Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, Abo, Abo Akademi, 1965.

che tutto mio valore a' piè le corre;
 e fammi udire una boce sottile
 che dice: «Dunque, vuo' tu per neente
 agli occhi tuoi sì bella donna tórre?» (*ivi* 45 [LIX], 9-14)

Sarebbe quella ch'è nel mio cor pinta? (*ivi* 65 [LXXI], 3)

come pintura in tenebrosa parte,
 che non si può mostrare
 né dar diletto di color né d'arte. (*ivi* 5 [XC], 13-15)

Nell'intreccio tra pittura metaforica e pittura intesa, con nuova forza, alla lettera, come pratica artistica, risiede una delle chiavi fondamentali della personale rielaborazione dantesca del topos dell'immagine dell'amata, attraverso il dialogo con Giacomo da Lentini e con Cavalcanti. Dante è tra i primi ad attribuire ad Amore la paternità della «figura» dipinta nel cuore, per altro spesso contesa dall'*imaginatio* o dall'anima.³⁸ Già i trovatori riconducevano all'intervento di Amore la formazione dell'immagine interiore della donna, ma l'uso metaforico del verbo «pingere» riferito al simulacro interiore è invenzione dei siciliani, poi ripresa dai toscani, e eventualmente saldata con l'azione di Amore, come in Alberto da Massa di Maremma («così lo vostr'aspetto / e l'amorosa cera / Amore in cor mi pinge, / onde gioire aspetto»)³⁹ o nel *Detto d'Amore* (vv. 256-259). *Imaginatio*, memoria, tempo e spazio formano la tela di fondo e l'orizzonte gnoseologico delle grandi canzoni che accolgono Amore-pittore e la «figura»: stanze dominate, *in absentia*, dall'amata, se il rapporto tra desiderio e ricordo si intensifica nella lontananza, condizione di una dolorosa nostalgia visiva, nutrita di un altrove ancora terreno. *La dispietata mente* si apre sulla distinzione, ben vista da Contini, tra una

³⁸ Per un regesto dei precedenti, fondamentali sono le note di Antonelli a *Mera-vigliosa-mente*, in *I poeti della scuola siciliana*, ed. promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 3 voll., Milano, Mondadori, 2008, I. *Giacomo da Lentini*, a cura di R. Antonelli, p. 56, con l'antecedente di R. ANTONELLI, *Rima equivoca e tradizione rimica in Giacomo da Lentini, I. Le canzoni*, in "Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani", XIII (1977), pp. 20-126; ma cfr. anche MOLETA, "Voi le vedete Amor pinto nel viso"; ERIC JAGER, *The Book of the Heart*, Chicago, Chicago University Press, 2000; e MENEGHETTI, *Il ritratto in cuore*.

³⁹ Dalla canzone *Donna, meo core in parte* 63-66, in *PD*, I, pp. 359-61.

nostalgia temporale e una spaziale, fondate rispettivamente sulla memoria e sul desiderio:

La dispietata mente che pur mira
 di rieto al tempo che se n'è andato
 da l'un de' lati mi combatte il core,
 e 'l disio amoroso che mi tira
 verso 'l dolce paese c'ho lasciato
 da l'altra part'è con la forza d'amore; (*Rime* 12 [L], 1-6)

La memoria crudele, che guarda continuamente al passato, combatte il cuore, che il desiderio amoroso trascina verso il luogo che ha lasciato.⁴⁰ Al secondo polo, amoroso e spaziale, di questa opposizione, rimanda *Lo meo servente core*, dove però il movimento retrospettivo dello sguardo memoriale attraversa sia il tempo che lo spazio:⁴¹ il breve cerchio del testo comprende un doppio appello al ricordo, trascorrendo dall'auspicio, formulato dall'amante, che la donna si ricordi di lui («*« Mercé d'altro lato / di me vi rechi alcuna rimembranza*», vv. 3-4), all'affermazione di un ricordo certo, il proprio (vv. 11-12), che è descritto come contemplazione interiore («*mirar*») mentalmente rivolta al luogo abbandonato; l'abbreviarsi della distanza nello spazio e nel tempo è prodotto rispettivamente dalla speranza («*ché del vostro valore / avanti ch'io mi sia guari allungato, / mi tien già confortato / di ritornar la mia dolce speranza*», vv. 5-8)⁴² e dalla memoria («*Dëo, quanto fi' poca adimoranza / secondo il mio parvente! / ché mi volge sovente / la mente per mirar vostra sembianza*», vv. 9-12).⁴³

⁴⁰ È un'opposizione simile a quella evocata nel *Convivio* a proposito del faticoso insediamento della Gentile nella rocca mentale ancora tenuta da Beatrice (*Conv.* II II 3-4). Un'utile interpretazione della distinzione tra memoria e desiderio in rapporto al tempo ne *La dispietata mente* è proposta da Teodolinda Barolini (*Rime giovanili*, p. 127).

⁴¹ *Lo meo servente core* (*Rime* 32 [XLIX]) è in effetti una sorta di «sorella minore» e «confidenziale» (*ivi, ad locum*) de *La dispietata mente*.

⁴² In *Rime* 61 [LX] questa anticipazione del ritorno è affidata alle parole: «Certo il viaggio ne parrà minore / prendendo un così dolce tranquillare, / e già mi par gioioso il ritornare / audendo dire e dir di suo valore» (vv. 5-8).

⁴³ Il gesto con cui la mente «lo fa volgere» o «si volge» (*Rime, ad locum*) si può intendere alla lettera (dirigere lo sguardo al luogo lontano in cui si trova l'amata) o per metafora (spingerlo a guardare l'immagine della donna che ha in sé). Nei rispettivi commenti, *ad locum*, CONTINI (D. ALIGHIERI, *Rime*, testo critico, introduzione e note a cura di G. Contini, Torino, Einaudi, 1946 [I ed. 1939]) adotta la seconda lettura,

La possibilità di rianimare senza sosta il desiderio nella lontananza si fonda sulla traccia interiore dell'impressione sensoriale e sulle successive elaborazioni operate dall'«imaginativa», e dunque sulla presenza costante di un simulacro mentale.⁴⁴ Nella seconda stanza de *La dispietata mente*, l'io-amante soffre tanto più aspramente quando considera che la donna è «pinta» nel suo cuore «per man d'Amor»:

Piacciavi, donna mia, non venir meno
 a questo punto al cor che tanto v'ama,
 poi sol da voi lo soccorso attende;
 ché buon signor già non restringe freno
 per soccorrer lo servo quando 'l chiama
 ché non pur lui, ma 'l suo onor difende.
 E certo la sua doglia più m'incende,
 quand'io mi penso ben, donna, che voi
 per man d'Amor là entro pinta sète:
 così e voi dovete
 vie maggiormente aver cura di lui,
 ché Que' da cui convien che 'l ben s'appari,
 per l'immagine sua ne tien più cari. (*Rime*, 12 [L], 14-26)

Nel nesso logico che unisce i due paragoni (vv. 17-19 e 23-26), Moleta ha sentito l'eco di *Meravigliosa-mente*, se pur in un contesto che non accentua la consolazione che i fedeli ricevono dall'icona ma la pietà che l'immagine di Dio presente nell'uomo suscita nel suo creatore.⁴⁵ Come rivelano i paradigmi sottesi ai due paragoni, che rimarcano rispettivamente il possesso (signore-servo-onore) e la somiglianza (Dio-uomo-«immagine»), la figura nel cuore è qui soprattutto segno di un legame, di un'appartenenza, che si tenta di far valere, da un presente d'emergenza, come pegno di un soccorso che tarda ad arrivare.⁴⁶ Per l'io giunto «al fine

FOSTER-BOYDE (*Dante's Lyric Poetry*, [by] Kenelm Foster and Patrick Boyde, 2 voll., Oxford, Clarendon Press, 1967, II. *Commentary*) segnalano entrambe.

⁴⁴ Cfr. GIORGIO AGAMBEN, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977; FRANCO MANCINI, *La figura nel cuore tra cortesia e mistica*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1988; e CHRISTOPHER LUCKEN, *L'imagination de la dame. Fantômes amoureux et poésie courtoise*, in "Micrologus", VI (1998), pp. 201-23.

⁴⁵ Per la presenza del Notaro ne *La dispietata mente*, che Barolini rileva soprattutto nella prospettiva della *Commedia*, rinvio a *Rime giovanili*, pp. 124-26.

⁴⁶ Cfr. *Rime* 12 [L], 7-16, 27-30, 53-55 e 66-68.

della [...] possanza» (v. 30), il canto si muove in un presente senza svolgimento, che giustamente Giunta assimila al «piétiner sur place» spitzeriano e contrappone al grandioso scenario temporale di *E' m'incresce di me*.⁴⁷ È nelle sue vaste campate che il libro del tempo e della memoria si squaderna per la prima volta. Sospeso in quello stato prossimo alla dissoluzione dal quale l'abbiamo visto supplicare la donna e rimproverarle un ritardo crudele, l'io sente raccogliersi nel cuore l'aria dell'ultimo respiro:

sento contra mia voglia
 raccoglièr l'aire del sezzaio sospiro
 entro 'n quel cor che' belli occhi feriro
 quando li aperse Amor co' le sue mani
 per conducermi al tempo che mi sface.
 Oimè, quanto piani,
 soavi e dolci ver' me si levaro,
 quand'elli incominciario
 la morte mia, che tanto mi dispiace,
 dicendo: «Nostro lume porta pace». (*Rime* 10 [LXVII], 5-14)

L'identità tra il «cor» agonizzante e quello che fu fatalmente ferito dagli occhi della donna fa sì che il ricordo torni, con intensa adesione emotiva, al giorno dell'innamoramento, come rivela l'esclamazione al v. 10 («Oimè, [...] / quand'elli [...]»). A questo fulminante tuffo nel passato segue la rievocazione di una breve fase di soggezione all'illusorio conforto promesso dagli occhi (vv. 15-17), interrotta nel momento in cui essi, conoscendosi vittoriosi, si sono sottratti alla vista dell'amante (vv. 18-25)⁴⁸ e il trionfo della «figura» ha sancito il potere della donna sulla mente («[...] per forza di lei / m'era la mente già ben tutta tolta», vv. 19-20). L'archeologia della sofferenza amorosa si richiude così sul presente, sul quale indugiano le due stanze successive.⁴⁹ La persistenza della passione fa

⁴⁷ Sono molto grata a Claudio Giunta per avere messo a mia disposizione il suo commento inedito a questa e ad altre canzoni dantesche, redatto per i "Meridiani" Mondadori, c.s. [GIUNTA]. Sugli stretti legami della canzone con la *Vita Nova* cfr. FENZI, *Il libro della memoria*, pp. 21-22 e CRISTALDI, *Dante lettore*, pp. 67-76. Rinvio inoltre all'intervento di Fenzi raccolto in questo stesso volume.

⁴⁸ Cfr. *Amor, tu vedi ben che questa donna* (*Rime* 8 [CIII]), 4-6 («e poi s'accorse ch'el'era mia donna / per lo tuo raggio ch'al volto mi luce, / d'ogni crudelità si fece donna») e, per il tema, *Rvf* 11.

⁴⁹ «il ricordo di tutte le sofferenze patite riporta all'ora (26) e al presagio della

mostra di sé nell'incontrastato regno dell'«imagine» nella «mente», spazio di dominazione in cui l'ha posta Amore («L'imagine di questa donna siede / sù nella mente ancora, / là ove la puose quei che fu sua guida», vv. 43-45), e gli occhi «micidiali» del fantasma interiore rinviano a quelli della donna in carne e ossa, dai quali tutto è cominciato (v. 7). Allora, forse guidata dall'analogia tra due condizioni di quasi-morte, la memoria arretra ancora, quasi al suo limite estremo, fino al giorno della nascita di lei («Lo giorno che costei nel mondo venne, / secondo che si truova / nel libro della mente che vien meno», vv. 57-59);⁵⁰ il legame sotterraneo tra le due esperienze è ribadito dal ritorno al presente sul quale la stanza si chiude («lo spirito maggior tremò sì forte / che parve ben che morte / per lui in questo mondo giunta fosse; / ma or ne 'ncresce a quei che questo mosse», vv. 67-70). La successiva immersione nel passato ritrova il *punctum* temporale già raggiunto ai vv. 7-14, il giorno della prima vista e dell'innamoramento, e stabilisce una sequenza tra la nascita della donna e la sua prima apparizione all'amante («Quando m'aparve poi la gran biltate / che sì mi fa dolere», vv. 71-72), subito espressa come condanna. L'individuazione di un rapporto tra due punti sulla linea del tempo presuppone lo sviluppo dello spazio memoriale su un piano continuo e direzionato e lungo un vettore sequenziale, ed è resa possibile dalla lettura nel «libro» della mente: una prima lettura, precaria e a strappi, in un fascicolo ancora disordinato, cui manca la chiara meta di un tempo limpidamente finalizzato (se non di un tempo cristiano), e che si risolve, in fondo, nel presente in cui continua quella «morte» che gli occhi della donna «incominciaro» (vv. 12-13).⁵¹ La

morte prossima, e la terza e la quarta stanza sono di fatto un resoconto di ciò che l'anima soffre nel momento *presente*» (GIUNTA).

⁵⁰ Come annota De Robertis nel suo commento *ad locum*: «La nascita dell'amata è implicitamente menzionata in VN I.3 [II 2]; qui, per un diverso progetto che sottolinea la continuità del "servizio" dall'inizio della vita alla morte appena annunciata (questo il legame tra la fine della 4° e l'attacco della 5° strofa), il riferimento si sdoppia tra la prima sua venuta al mondo e la prima apparizione ai propri occhi e loro rispettivi effetti [...]. Ma l'attacco arieggia, non so quanto preterinzialmente, la coincidenza di un evento quanto meno misterioso con la venuta al mondo di un essere predestinato, la nascita di un santo» (p. 137).

⁵¹ FENZI, *Il libro della memoria*, ha sottolineato l'importanza di questa apparizione del libro della memoria, nella quale De Robertis ha visto non «un primo saggio dell'urgenza narrativa del libro imminente, o [...] una prova, poi superata, di quello», ma il segno di «una variante o alternativa, al momento in direzione "dolorosa", alla soluzione lì proposta» (*ad locum*, p. 131).

sonda memoriale si volge anche alla terza dimensione del tempo, ma verso un futuro guardato dal passato, laddove la facoltà intellettuale annuncia alle altre virtù dell'anima il prossimo arrivo della «figura», che già teme perché sarà «donna» di tutte loro:

«Qui giugnerà, in vece
d'una ch'i' vidi, la bella figura,
che già mi fa paura,
che sarà donna sopra tutte noi,
tosto che fia piacer degli occhi suoi». (*ivi* 80-84)

La fedele ripresa della separazione siciliana tra corpo e «figura» si colloca in un contesto di interiorità assediata e di facoltà parlanti, e in un passato in forma di futuro («[...] disse [...] / giugnerà [...]»), che ci riporta alla quarta strofa, dove si affermava il potere esercitato dal simulacro nel presente («ancora»). In quanto presenza statica e persistente, l'immagine ha un doppio ruolo strutturale: è ciò che è senza tempo e ciò che guida il viaggio nel tempo, è stasi irrimediabile e insieme grande chiave analettica, funziona come una valvola che consente l'andirivieni tra i tempi, determinando tanto l'accesso al passato quanto l'inesorabile ritorno al presente. Nelle stanze della canzone si disegna così, sul filo di una cronologia disordinata e discontinua, un lacunoso romanzo della «figura»,⁵² una storia scompaginata del suo regno, dall'insediamento al potere presente. Nel tempo a venire si inoltra invece *Lo doloroso amor che mi conduce* (*Rime* 16 [LXVIII]),⁵³ nella prospettiva di un destino ineluttabile, in cui la dimensione oltremondana è proiezione "gioiosa" di una prigionia terrena: l'ossessione per quella «c'ha nome Beatrice» (v. 14), per il suo volto reale e ricreato dall'immaginazione, continuerà dopo la morte, in un paradiso (o in un inferno) non metaforico, dove l'anima «[...] starà tanto attenta / d'inmaginar colei per cui s'è mossa, / che nulla pena averà che ella senta» (vv. 38-40).⁵⁴

⁵² GIUNTA, *ad locum*, ha rimarcato con particolare chiarezza l'«abisso» temporale che si apre tra la quinta e la sesta stanza, abisso (di nove anni, «se vale la simbolica misurazione della *Vita nova*») che il testo percorre e consuma in un istante.

⁵³ De Robertis (*Rime, ad locum*) suggerisce di accostare la canzone a *Rime* 14 e 15, all'insegna dell'amor doloroso, e alle rime dello stesso soggetto riguardanti Beatrice, come *Li occhi dolenti* (*Vn* 20 [XXXI 8-17]) e *Quantunque volte* (*Vn* 22 [XXXIII 5-8]).

⁵⁴ Per i vv. 27-28 e per la stanza seguente FOSTER - BOYDE, *ad locum*, parlano di una

Questo trittico dell'«*imagine*» nel tempo si completa, idealmente, con *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*, tardiva reviviscenza della «*figura*» distinta dalla «*persona*»:⁵⁵

I' non posso fuggir ch'ella non vegna
 nell'*imagine* mia
 se non come 'l pensier che la vi mena.
 L'anima folle, ch'al suo mal s'ingegna,
 com'ella è bella e ria
 così dipinge e forma la sua pena:
 poi la riguarda, e quand'ella è ben piena
 del gran disio che degli occhi le tira,
 incontro a sé s'adira,
 c'ha fatto il foco ond'ella trista incende. (*Rime* 15 [CXVI], 16-25)

Paola Allegretti ha evidenziato gli innumerevoli punti di contatto con *E' m'incresce* in una canzone dominata dalla «coazione interiore dell'immaginazione», osservando che nelle tre stanze centrali «la fisiologia e la sintomatologia dell'innamoramento sono un atto senza tempo».⁵⁶ Il culmine della pena iterativa della canzone coincide con il culmine dell'assenza di tempo, una vista fulminante, non registrata e non registrabile dalla mente, un «punto senza memoria e senza esperienza»:⁵⁷

Qual io divegno sì feruto, Amore,
 sailo tu, non io,
 che rimani a veder me senza vita;
 e se l'anima torna poscia al core,
 ignoranza ed oblio
 stat'è con lei mentre ch'ell'è partita. (*ivi* 46-51)

«bold impiety», che avrà la sua palinodia in Paradiso, e rinviano a *Inf.* V 128. Osservazioni di grande interesse a questo proposito si leggono nel cappello introduttivo di Barolini, *ad locum* (*Rime giovanili*, pp. 273-77).

⁵⁵ Rinvio ai preziosi commenti di GIUNTA e ALLEGRETTI, sulla scorta della quale Picone legge il ritorno della «*figura*» in rapporto al riemergere della tematica amorosa nella *Commedia*: MICHELANGELO PICONE, *Esilio e "peregrinatio": dalla "Vita Nova" alla canzone montanina*, in AA.VV., *Tre donne intorno al cor mi son venute*, Juan Varela-Portas de Orduña (ed.), Madrid, Departamento de Filología Italiana [de la] U[niversidad] C[omplutense de] M[adrid] - Asociación Complutense de Dantología, 2007, pp. 27-50).

⁵⁶ Cfr. il suo commento *ad locum*: ALLEGRETTI, p. 83.

⁵⁷ *Ivi*, p. 83. Cfr. anche STABILE, *Modelli narrativi*, p. 76.

L'accostamento di questi testi mette in rilievo il carattere indubbiamente «doloroso» della loro ispirazione e la natura statica, ossessiva, che vi assume la presenza interiore della figura amata.⁵⁸ Anche laddove Dante intravede il «libro della mente che vien meno», saldando il presente al passato e al futuro, la condizione alla quale tutti i tempi riportano è il regno mentale dell'immagine, la fatica di portare dentro di sé «la nemica figura». Il quadro è quello di un assedio, o meglio di una prigione chiusa dall'interno,⁵⁹ senza luce e senza tempo.

Nell'anniversario della morte di Beatrice e nella *Vita Nova*, l'immagine che entra nella mente-memoria dell'*agens* non può avere la baldanza di Lisetta,⁶⁰ o propiziare l'indugio fantastico e quasi voluttuoso che era in grado di cancellare, *post mortem*, perfino i tormenti infernali (*Rime* 16 [LXVIII]), ma non è nemmeno la tiranna «vittoriosa e fera» della «montanina» (*Rime* 15 [CXVI], 32). Le rime non raccolte nel libello si muovono in un dominio terreno, dove anche le manifestazioni misteriose hanno a che fare con i sintomi d'amore e che, con l'eccezione della tenzone con Dante da Maiano, resta alla vista sensibile e all'«imaginatione», che opera in stato di veglia e non ha afflato profetico. La «venuta» di Beatrice nella mente è invece l'effetto di un'evocazione memoriale quasi volontaria, registrata in un diario che comprende esperienze visionarie, propriamente oniriche o allucinatorie nella veglia.⁶¹ Se in *E' m'incresce di me* la «figura» era la spietata guida in una cronologia lineare ma frammentaria e percorsa convulsamente, nella *Vita Nova* le visioni diventano

⁵⁸ Come ha notato CRISTALDI, *Dante lettore*, le rime di amore doloroso accolte nel libello saranno quelle della presenza numinosa e insostenibile, non quelle dell'assenza, dove lo smarrimento deriva dalla non-vista.

⁵⁹ In questo caso infatti, come nella «montanina», «la fuga (e l'impossibilità di scampo) è da qualcosa che si porta dentro, non, come di solito, dalla vista di lei», come osserva De Robertis (che nel suo commento *ad locum* rinvia ai controesempi di *Rime* 1, 14-15 «Non truovo schermo ch'ella non mi spezzi / né luogo che dal suo viso m'asconda» e 7, 21-22 «ch'i' son fuggito per piani e per colli / per potere scampar da cotal donna»).

⁶⁰ *Rime*, 47 [CXVII]. Cfr. G. GORNI, *Lisetta (Dante, "Rime", CXVII, CXVIII, LIX)*, in AA.VV., *Omaggio a Gianfranco Folena*, 3 voll., Padova, Programma, 1993, I, pp. 477-90.

⁶¹ Secondo il regesto di GORNI, pp. XXX-XXXI, due sogni, tre immaginazioni e una visione. Sui diversi tipi di visione cfr. anche E. PASQUINI, *Le metafore della visione nella "Commedia"*, in «Lecture Classensi», XVI (1987 [a cura di Aldo Vallone]), pp. 129-51, e IGNAZIO BALDELLI, *Visione, immaginazione e fantasia nella "Vita Nuova"*, in AA.VV., *I sogni nel Medioevo*. Seminario internazionale (Roma, 2-4 ottobre 1983), a cura di Tullio Gregory, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985, pp. 1-10.

le vie prolettiche di un racconto organizzato da una memoria retrospettiva e distaccata: ricostruzione selettiva, che legge in una «mente» stabilmente divenuta libro, non più spazio indistinto occupato da un fantasma ma sequenza retta dalla logica del tempo e delle parole. Quello che l'*auctor* scrive nel libello, leggendo alla pagina del «libro della memoria» segnata 8 giugno 1291, è un paragrafo listato a lutto, ma non disperato. La formula «altri era testé meco, però pensava» corrisponde a un ricordo in morte, non contratto nella paralisi dello sconforto erotico, ma dispiegato dal presente che ricorda (cioè legge) sul piano di un tempo volto a una meta. Nel capitolo in cui «la costanzia de la ragione», grazie a una salvifica e misteriosa «imaginatione», ha la meglio sulle insidie del desiderio, il ricordo di Beatrice riconquista il pensiero e trova una forma ordinata: «Allora cominciai a pensare di lei; e ricordandomi di lei secondo l'ordine del tempo passato [...]» (Vn 28 [XXXIX 2]).

Alla luce di questi elementi, l'atto di disegnare figure d'angeli appare un paradosso che inceppa o rallenta l'elaborazione del lutto, lutto di Beatrice e lutto della vista: nel tentativo di restituire ai sensi ciò che ad essi è ormai inaccessibile, l'*agens* rischia di negare la consapevolezza, appena acquisita, della nuova condizione di Beatrice, beata in cielo, e innesca così la successiva deriva idolatrica. Dalle rime al libello, il gesto della pittura è passato da Amore al poeta, che impugna, e non per metafora, lo strumento per disegnare. L'immagine che prende forma sulle tavolette tende così a ricreare le condizioni della visione sensibile,⁶² per quanto non asseconi la poetica mimetica della somiglianza, ma lo scarto figurale o allegorico (un angelo, non un ritratto), accentuato dalla scelta del verbo «disegnare»: il disegno corrisponde infatti a un'operazione

⁶² L'attenzione dantesca alle immagini come "altro" dalla parola e dal soggetto è stata sottolineata da Ciccuto, in opposizione all'universo introflesso di Cavalcanti (M. CICCUTO, *All'ombra della Garisenda: preistoria del visibile nella cultura poetica di Dante, in Figure d'artista. La nascita delle immagini alle origini della letteratura*, Fiesole, Cadmo, 2002, pp. 13-53). Sulla questione è tornato di recente MAURO SCARABELLI, *Una "pittura" nella "Vita Nova" (e una proposta di lettura per il sonetto della Garisenda)*, in "Humanistica", c. s., mettendo in relazione Vn 23 [XXXIV] e 29 [XL] con un passo del capitolo 7 [XIV]. Nel nostro episodio Dante ricorda certamente la terza strofa di *Meravigliosa-mente* (cfr. *Purg.* XXXII 64 e 67: «S'io potessi ritrar [...] / [...] / come pintor che con essempro pinga»), anche se a quella pittura mimetica, fondata su un visibile concreto (Ciccuto) e contrapposta alla figura interiore (Meneghetti), sostituisce un idolo diverso: uno o più angeli.

preparatoria (per eccellenza non conclusa) e al tempo stesso, per opposizione al colore, a un'immagine più vicina alla natura ascetica del segno grafico che alla sensualità dell'idolo dipinto. Nonostante questi correttivi sublimanti, il gesto resta incompiuto, e il sonetto di anniversario scaturisce dal suo interno, con un'inequivocabile scelta di campo a favore dell'interiorità, del tempo e della memoria. La tensione tra le figure abbandonate e il nuovo ripiegamento, non solipsistico, sul «dire» dà forma narrativa ed emblematica alla scelta tra simultaneità e durata, tra segno fuori dal tempo e segno *nel* tempo, tra vedere (dei sensi che incontrano un idolo) e leggere/scrivere (dopo la morte di Beatrice, che riduce l'immagine a traccia memoriale e oggetto di meditazione interiore). Riconosciuto il legame tra la metafora del «libro» e la centralità del tempo nella *Vita Nova*,⁶³ il nostro episodio sembra ricevere qualche luce dalla storia delle metafore memoriali. Nel *De memoria et reminiscencia* aristotelico (1, 450a-450b), che Dante poteva conoscere attraverso il commento di Tommaso, si legge:⁶⁴

È chiaro che l'affezione prodotta dalla sensazione nell'anima e nella parte del corpo sede della sensazione dev'essere concepita come una specie di disegno: il perdurante stato di tale disegno noi diciamo memoria. Infatti il movimento che si produce nel soggetto imprime una specie di figura dell'oggetto percepito non diversamente da quelli che segnano un'impronta con l'anello. [...] Se in noi c'è qualcosa come una figura o una pittura, perché la sensazione che ne abbiamo sarà memoria di un'altra cosa e non di questa? In effetti chi esercita la memoria in atto, questa impressione contempla, questa avverte.

⁶³ FENZI, *Il libro della memoria*, pp. 30-32. Non è necessario sentire, nella «parte» sulla quale il nostro capitolo si apre (come nella «parte» dell'incipit di *Vn*), il «locus» dell'arte della memoria come Dante la poteva conoscere soprattutto dalla pseudociceroniana *Rhetorica ad Herennium* (dove trovava insieme la cera e le *imagines*), ma è significativo che, a partire da questo repertorio, scarti le tavolette e il disegno e scelga il sonetto e il libro.

⁶⁴ ARISTOTELE, *Della memoria e della reminiscenza*, a cura di Armando Plebe, Bari, Laterza, 1988, pp. 240-41. Come ha osservato Fenzi, l'immagine della tavoletta di cera «era familiare a Dante per molte vie: dalla traduzione di Michele Scotto del *Commentarium magnum* di Averroè al *De anima*, ove però la tavoletta per scrivere diventa tavoletta per dipingere [...], ma soprattutto dal commento di Alberto Magno alla stessa opera» (FENZI, *Il libro della memoria*, pp. 24-25).

Nella tradizione che porta dal sigillo impresso nella cera al libro della memoria, le tavolette dell'anima o della mente, in quanto *cera* o *carta*, occupano una posizione intermedia: «Nam loci cerae aut cartae simillimi sunt, imagines litteris, dispositio et conlocatio imaginum scripturae, pronuntiatio lectioni». ⁶⁵ *L'agens* dapprima cerca di fissare il ricordo, o più precisamente l'oggetto di una meditazione luttuosa, disegnando su «tavolette», poi abbandona l'opera per la scrittura. La scelta a favore del sonetto e del libro è netta, ma l'imperfezione del disegno sembra riecheggiare nel doppio «cominciamento». Come notavamo all'inizio, lo stesso *auctor* che altrove, come per *Donne ch'avete*, annota i lunghi giorni che precedono e seguono l'ispirazione di un miracoloso primo verso, ⁶⁶ qui sorvola totalmente sui tempi della composizione, per altro singolare perché doppia («dissi [...] questo sonetto [...]; lo quale ha due cominciamenti»). Scartando l'improbabile ipotesi di un'omissione casuale, questo silenzio mi sembra implicare due eventualità: tra i due «cominciamenti» non è intercorso un tempo significativo, oppure questo tempo è stato intenzionalmente cancellato dall'*auctor*, che lo ha tenuto fuori dal «libro», presentando come sincroniche due varianti composte a distanza. Com'è noto, la tradizione stravagante trasmette solo il secondo «cominciamento»; non mi addentro qui nella complessa questione dei tempi della doppia redazione e nelle varie interpretazioni che sono state date delle testimonianze manoscritte, ⁶⁷ perché mi interessa riflettere sulle ragioni e sugli effetti di questa cancellazione tem-

⁶⁵ *Rhetorica ad C. Herennium* III xvii 30, a cura di Filippo Cancelli, Milano, Mondadori, 1992, p. 162: «Infatti i luoghi sono molto simili alla cera o alla carta, le immagini alle lettere, la disposizione e collocazione delle immagini alla scrittura, il proferimento alla lettura». «L'assimilazione delle immagini di memoria alle lettere contribuisce [...] a dispiegare la compiutezza sincretica dell'unica istantanea impressione del sigillo nello spazio di durata di una sequenza segnica [...], dotando così l'intero complesso memoriale (la memorizzazione, il ricordo in sé, la reminiscenza) di una più evidente strutturazione narrativa» (ANDREA TORRE, «*Gespeichert d.b. vergessen*». *La memoria, l'oblio e alcune loro metafore (antiche e attuali)*, in AA.VV., *Ricordare o dimenticare? Strategie della conoscenza nell'età elettrica*. Atti del XIII Convegno annuale di informatica umanistica della Fondazione Ezio Franceschini [Firenze, 20-21 ottobre 2006], Sismel - Edizioni, Firenze, c.s.).

⁶⁶ «dimorai alquanti di con disiderio di dire e con paura di cominciare» (*Vn* 10 11 [XVIII 9]); «Avvenne poi che» (*ivi*, 10 [XIX]); «onde poi, ritornato a la sopradetta citade, pensando alquanti die, cominciai una canzone» (*ivi*, [XIX, 2]).

⁶⁷ La bibliografia più significativa a riguardo è segnalata e discussa in SANTAGATA, *Appunti su alcune rime*, p. 642.

porale *dentro* il libro della *Vita Nova*. Una vistosa negazione del tempo come durata sgorga proprio dalle «tavolette», coincide cioè con l'apparizione di un *revenant* spaziale ed esterno in un corpo tutto interno e temporale, un libro «fatto di tempo» (Fenzi). Che solo il primo «cominciamento» sia stato composto all'altezza del libello (De Robertis), o che entrambi siano implicati nella stesura del prosimetro (Santagata), resta il fatto che la conservazione di una macrovariante, dato di per sé raro e significativo, non viene problematizzato, sul fronte redazionale, dall'autoesegesi. L'*auctor* illustra la differenza tra il primo e il secondo esordio e, meno esplicitamente, accenna a una doppia destinazione, ma non adduce specifiche ragioni di ordine compositivo per spiegare il doppio inizio e la scelta di inserire nel libro entrambe le varianti. La *Vita Nova* giustappone i due «cominciamenti» senza nominare o discutere la loro eventuale distanza sulla linea del tempo, perché essi alludono ai due versanti di una stessa condizione, che si è verificata nel giorno dell'«annovale»: la «venuta» di Beatrice nella mente ha congiunto il tempo con l'eterno, il ricordo dell'amata in terra con la coscienza della sua beatitudine. La durata di questo evento è stata misurata dall'esterno, dagli uomini «a li quali si convenia di fare onore», e «dimenticata» dall'interno, dall'*agens*.⁶⁸ Appena uscito dal rapimento memoriale, Dante personaggio comincia a distinguere le due facce di una verità che la sua coscienza può afferrare solo separatamente, e dunque, abbandonato il disegno, ricorda e comunica quell'intuizione sintetica nell'unico modo dato alla mente umana, cioè «per concetto diviso» (*Par.* XXIX 81).

Era venuta registra il tempo e insieme lo annulla, tende a quella simultaneità che è propria delle immagini e non delle parole e contrappone alla linearità del ragionamento umano una forma circolare. Nella sua duplicità irrisolta, il sonetto è uno (come sottolinea l'identità degli incipit) ma comincia due volte, contemporaneamente: i suoi due inizi sono simultanei ma non sovrapponibili, come le due immagini percepite dai nostri occhi, se non riescono a fondersi nella visione. L'impossibilità di «mettere a fuoco», in terra, l'immagine dell'angelo e la condizione di Beatrice, cioè di trasporre l'intuizione della beatitudine e dell'eternità in una figura e in una

⁶⁸ Significativo in questo senso è il confronto con l'apertura del capitolo successivo: «Poi per alquanto tempo, con ciò fosse cosa che io fosse in parte ne la quale mi ricordava del passato tempo, molto stava pensoso, e con dolorosi pensamenti, tanto che mi facevano parere de fore una vista di terribile sbigottimento. [2] Onde io, accorgendomi del mio travagliare, levai li occhi per vedere se altri mi vedesse» (*Vn* 24 [XXXV 1-2]).

scrittura non sdoppiate, dipende dai limiti della mente umana, che spesso la *Commedia* rappresenterà come limiti *visivi*. Così, ad esempio, dove Dante si confronta con la doppia natura del Figlio:

Mille disiri più che fiamma caldi
 strinsermi li occhi a li occhi rilucenti,
 che pur sopra 'l grifone stavan saldi.
 Come in lo specchio il sol, non altrimenti
 la doppia fiera dentro vi raggiava,
 or con altri, or con altri reggimenti.
 Pensa, lettor, s'io mi maravigliava,
 quando vedea la cosa in sé star queta,
 e ne l'idolo suo si trasmutava. (*Purg.* XXXI 118-26)

Posto davanti al mistero delle due nature di Cristo, Dante le riconosce, in tempi diversi e alterni, riflesses negli occhi di Beatrice, ma non gli è dato di vederle e di comprenderle insieme, come potrà fare, nella folgorazione di un istante, in Paradiso:

Quella circolazion che s'è concetta
 pareva in te come lume riflesso,
 da li occhi miei alquanto circunspetta,
 dentro da sé, del suo colore stesso,
 mi parve pinta de la nostra effige:
 [...]
 veder voleva come si convenne
 l'imgo al cerchio e come vi s'indova;
 ma non eran da ciò le proprie penne:
 se non che la mia mente fu percossa
 da un fulgore in che sua voglia venne. (*Par.* XXXIII 127-131 e 137-141)

Come il «grifone» restava uno e non mutava, mentre il suo «idolo» riflesso assumeva ora l'una ora l'altra natura, così di fronte al mistero della Trinità, l'apparente mutamento nell'oggetto della visione deriva da una trasformazione dello sguardo:

Non perché più ch'un semplice sembante
 fosse nel vivo lume ch'io mirava,
 che tal è sempre qual s'era davante;
 ma per la vista che s'avvalorava
 in me guardando, una sola parvenza,
 mutandom'io, a me si travagliava. (*Par.* XXXIII 109-14)

Il modo in cui queste immagini figurano l'estenuante sforzo della mente alle prese con concetti inafferrabili ci riporta all'episodio delle tavolette. Il sonetto con due «cominciamenti» è una soluzione sfocata e precaria, la sola concessa alle possibilità degli occhi e della mente, perché siamo ancora a metà strada tra terra e cielo, nel regno purgatoriale dei sogni e delle «imagini» che assediano la veglia: non più nel tempo tutto terreno e prigioniero della «figura» delle rime giovanili e non ancora in quello degli occhi che guardando negli occhi non si feriranno ma saliranno al cielo. L'incertezza tra disegno e parola è indicativa di una crisi di passaggio e dell'approdo a una materia più impegnativa, dopo la negazione, attraverso la morte dell'amata, della sua presenza terrena e visibile. Come ha scritto Antonelli, «morte di Beatrice, ricostituzione e rinnovamento del già topico "libro della memoria", articolazione della *Vita Nuova* quale primo "libro-canzoniere" della storia della letteratura sono tre aspetti di una stessa esperienza». ⁶⁹ Nella *Vita Nova* la presenza o la «figura» cede alla scrittura, entrando nel tempo, ma negli ultimi capitoli del libello si compie un altro passaggio, ben rilevato da Gorni; alla scansione temporale del lutto (*Vn* 23 [XXXIV]) fa seguito un lutto che non ha tempo, mentre vista e visione si saldano, nell'episodio dei pellegrini: «in quello tempo che molta gente va per *vedere* quella immagine benedetta la quale Iesu Cristo lasciò a noi per esemplo de la sua bellissima figura, la quale *vede* la mia donna gloriosamente» (*Vn* 29 [XL]). L'icona prepara la fine dei simulacri e l'approdo alla scrittura-visione, annunciata da *Oltre la spera* (*Vn* 30 [XLI 10-13]), «sonetto-visione» (Gorni), e dal finale oltremondano del libello:

Appresso questo sonetto apparve a me una mirabile visione, ne la quale io vidi cose che mi fecero proporre di non dire più di questa benedetta infino a tanto che io potesse più degnamente trattare di lei. [...] [3] E poi piaccia a colui che è sire de la cortesia, che la mia anima se ne possa gire a vedere la gloria de la sua donna, cioè di quella benedetta Beatrice, la quale gloriosamente mira ne la faccia di colui *qui est per omnia secula benedictus*. (*Vn* 31 [XLII 1-3])

Qui si annuncia la visione «facie ad faciem», il superamento di quello scarto tra visione e scrittura a causa del quale, nel giorno dell'anniver-

⁶⁹ ANTONELLI, *La morte di Beatrice*, p. 55.

sario, l'angelo resta incompiuto e i due «cominciamenti» non possono diventare uno. Il sonetto sdoppiato figura ciò cui i visitatori hanno assistito e ciò che l'*agens* non riesce a ripensare; è l'eterno (primo «cominciamento») nel tempo (secondo «cominciamento»). Nel *Paradiso* si legge che gli angeli non hanno bisogno di ricordare, perché non conoscono suddivisione temporale di concetti e vedono tutto, con simultaneità assoluta, in Dio: «Queste sustanze, poi che fur gioconde / de la faccia di Dio, non volser viso / da essa, da cui nulla si nasconde: / però non hanno vedere interciso / da novo obietto, e però non bisogna / rememorar per concetto diviso» (*Par.* XXIX 76-81).⁷⁰

Il quadro che nel 1853 Dante Gabriel Rossetti dedica a *Vn* 23 [XXXIV], preceduto da una serie di disegni preparatori, è una rappresentazione molto dettagliata dell'episodio, che aggiunge innumerevoli particolari non presenti nel testo e insiste su elementi che definiscono lo spazio e il tempo.⁷¹ Questa tridimensionalità iper-particolareggiata si consuma in allegoria bidimensionale nel celebre *Dantis Amor* (1860), che illustra il finale della *Vita Nova* con colori piatti, quasi di smalto; più del quadro conservato alla Tate Gallery a noi interessa però uno studio a penna e inchiostro, che raffigura, ai due angoli opposti, Cristo-Sole e Beatrice-Luna volti l'uno verso l'altra e accompagnati da citazioni tratte dal finale del libello («quella benedetta Beatrice, la quale gloriosamente mira ne la faccia di colui» e «per omnia saecula Benedictus»). Al centro dello spazio, attraversato da una diagonale su cui si legge «Amor che move il sole e l'altre stelle», si vede una grande figura alata: è Amore, che sostiene con le mani una meridiana che indica l'ora nona e porta la data 1290. Un punto, anzi, *il* punto nel tempo dipinto sullo sfondo dell'eterno: una sorta di analogo visivo della «vita nova» contemplata dalla cima del paradiso terrestre (nel regno dell'arte, dei sogni, del tempo umano e

⁷⁰ Su questo tema fondamentale è BAROLINI, «*Cominciandomi dal principio infino a la fine*», p. 119.

⁷¹ Nel quadro Rossetti ha dato le proprie fattezze a Dante e quelle del fratello William Michael a uno degli uomini, aggiungendo una figura femminile con i tratti della moglie Elizabeth Siddal. Del dipinto ci sono rimasti anche due disegni preparatori, dove la composizione è diversa e le figure più allungate. Per il quadro cfr. AA.VV., *Italy's Three Crowns. Reading Dante, Petrarch, and Boccaccio*, ed. by Zygmunt G. Barański and Martin McLaughlin, Oxford, Bodleian Library - University of Oxford, 2007, e AA.VV., *La Vita nuova di Dante Alighieri*, a cura di Corrado Gizzi, Cinisello Balsamo, Silvana, 2003, in part. l'introduzione di Gorni e il saggio di Bellonzi (pp. 44-53).

della memoria), ma anche un emblema, certamente inconsapevole, del sonetto «lo quale ha due cominciamenti».

Federica Pich

Classe di Lettere della Scuola Normale Superiore di Pisa

ABSTRACT

The Image as “donna de la mente” from the “Rime” to the “Vita Nova”

The essay discusses the sonnet *Era venuta ne la mente mia*, focusing on the much debated «doppio cominciamento», in particular on its narrative and thematic implications in the *Vita Nova* and in the wider context of the *Rime*. The angels Dante draws and the sonnet he writes are deeply related to Beatrice's presence in his mournful memory, on the first anniversary of her death: both the drawing and the sonnet reflect the unresolved tension between two perspectives on Beatrice's departure, which means between two kinds of sight, of image (*idolo* and *icona*) and of memory. From the *Rime* to the *Vita Nova* the inner image of the beloved as a spatial, iconic obsession develops into a linear, verbal remembrance: the memorial tyranny of the *donna* turns into the narrative writing of the book of memory. In the *Vita Nova* the two «cominciamenti» are juxtaposed with no reference to the time possibly elapsed between their respective composition, because Beatrice's «venuta nella mente» joins time with eternity and the earthly memory of her with the knowledge of her heavenly condition. The essay argues that these are two simultaneous versants of a truth Dante can grasp only separately: in fact, at the end of his memorial rapture, he abandons the drawing and expresses his intuition by writing the sonnet with two beginnings.

APPUNTI
SU ALCUNE VARIANTI DANTESCHE
NELLA TRADIZIONE ESTRAVAGANTE DELLA *VITA NOVA*

per Julian e la piccola Maria Teresa

In *Nascita della coscienza letteraria italiana*, noto capitolo del *Libro della "Vita Nuova"*, Domenico De Robertis scrive che l'opera giovanile di Dante simboleggia «l'atto di nascita della coscienza letteraria italiana». ¹ In quanto ricerca a posteriori di un senso e di una storia precedentemente individuati dalle rime, la *Vita Nova* costituisce una riflessione sull'esperienza poetica di Dante – e l'intera tradizione lirica volgare –, e si propone come ridefinizione di una nuova realtà letteraria dove lo stile della loda ne rappresenta il fulcro e il raggiungimento. Gli episodi della *Vita Nova*, ad esempio le situazioni del gabbo o del saluto negato, possono essere interpretati come le diverse tappe di questo percorso. ² Ma la storia della graduale consapevolezza poetica di Dante si rivela soprattutto nel processo di formazione del libello – nell'immissione e nell'ordinamento delle rime – e si presenta anche nella veste di un probabile, seppur minimo, intervento sul testo poetico. In altre parole, la composizione della *Vita Nova*, la conquista del suo linguaggio e del suo stile, si pun-

¹ DOMENICO DE ROBERTIS, *Nascita della coscienza letteraria italiana*, in *Il libro della "Vita Nuova"*, Firenze, Sansoni, 1970 (I ed. 1961), pp. 177-238: 177.

² Come suggerito da D. DE ROBERTIS, la successione degli eventi raccontati nei capp. IX-XII [4-5], XVIII [10, 3-11], XXI-XXII [12-13] rispecchia quella dell'attività poetica: *Introduzione* a DANTE ALIGHIERI, *Vita Nuova*, a cura di D. De Robertis, in *Opere minori*, 2 voll., 3 tt., Milano - Napoli, Ricciardi, 1979-88, I, I. *Vita Nuova, Rime, Il Fiore, Il Detto d'Amore*, a cura di D. De Robertis e Gianfranco Contini, 1984, pp. 3-19.

tualizzano nei precisi dati linguistici e stilistici del cambiamento di alcune lezioni appartenenti a una redazione anteriore e indipendente alla sistemazione del libello.³

Lo studio di alcuni sonetti nella veste redazionale pre-*Vita Nova* (*e*) e il raffronto con quella organica (VN) consentono l'incursione nell'officina lirica dantesca. I cambiamenti dall'una all'altra redazione sono indizio della diversa funzione alla quale le rime erano destinate: le rime esterne al circuito della *Vita Nova*, delle quali le occasioni e i destinatari si sono persi nell'oscurità del tempo; quelle interne al libello, investite della nuova luce con la quale Dante intendeva rischiarare il suo cammino poetico, rime sottoposte a una storia e a un fine, a una risemantizzazione.⁴ Se da una parte il confronto tra la tradizione estravagante e quella organica istruisce sul rapporto che quest'ultima intesse con la prosa,⁵ dall'altra esso enfatizza il proposito del libello e la ricerca di organicità di una vicenda d'amore e letteraria. La lezione della tradizione organica rivela una stretta aderenza della poesia all'impianto narrativo, esplicitato e giustificato dalla prosa, ed esibisce una maggiore coerenza semantica e stilistico-linguistica. In una prospettiva che considera i cambiamenti apportati alle poesie durante il loro inserimento nella *Vita Nova*, il mio studio si propone di individuare le ragioni che tali cambiamenti hanno determinato. Punto di partenza sono l'interpretazione data da Domenico

³ Cfr. D. DE ROBERTIS, *La tradizione estravagante delle rime della Vita Nuova*, in D. ALIGHIERI, *Rime*, a cura di D. De Robertis, 3 voll., 5 tt., Firenze, Le Lettere, 2002 [DE ROBERTIS 2002], II. *Introduzione*, II, pp. 879-926.

⁴ Detto in altro modo, il microtesto della singola rima è in funzione del macrotesto della *Vita Nova*: cfr. MICHELANGELO PICONE, *La Vita Nova come macrotesto*, in *Percorsi della lirica duecentesca. Dai siciliani alla "Vita Nova"*, Firenze, Cadmo, 2003, pp. 219-35, e GIOVANNI CAPPELLO, *La "Vita Nova" tra Guinizzelli e Cavalcanti e La "simulazione macrotestuale": per un ordinamento delle Rime di Dante*, in *La dimensione macrotestuale. Dante, Boccaccio, Petrarca*, Ravenna, Longo, 1998, pp. 63-83 e 85-135.

⁵ Mentre Baldelli propende per una contemporaneità di composizione tra prosa e poesia a partire dal cap. XX (IGNAZIO BALDELLI, *Lingua e stile delle opere in volgare di Dante*, in *ED, Appendice*, 1978, pp. 55-112: 81-88 [*La prosa della "Vita Nuova"*], in part.: 83), secondo Picone e Pasquini esiste fra la prosa e la poesia della *Vita Nova* uno sfasamento temporale sia nella progettazione, sia nella narrazione (M. PICONE, *Strutture poetiche e strutture prosastiche nella "Vita Nuova"*, in "MLN - Modern Language Notes", XCII (1977), 1, pp. 117-19; EMILIO PASQUINI, *Dante e le figure del vero. La fabbrica della Commedia*, Milano, Mondadori, 2001, p. 56).

De Robertis ad alcune delle varianti e l'edizione critica delle *Rime* dantesche da lui curata.⁶

Nella tradizione estravagante delle rime della *Vita Nova*,⁷ un posto di rilievo è occupato dal codice e. III. 23 della Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, più noto come manoscritto escorialense (E),⁸ databile alla prima metà del Trecento, composito e formato per addizione di materiale. Le carte comprese tra la 73r e l'87v,⁹ vergate da cinque mani diverse e tutte coeve (α β γ δ ϵ), costituiscono due frammenti di un codice mal ricomposto. Da carta 73r a 83v sono presenti alcune rime di Dante, tra le quali otto sonetti appartenenti alla *Vita Nova*.¹⁰ Per cinque di queste otto rime, *Vede*

⁶ DE ROBERTIS 2002 e D. ALIGHIERI, *Rime*, ed. commentata a cura di D. De Robertis, con cd-rom, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2005 [DE ROBERTIS 2005].

⁷ Così come è stata tracciata per la prima volta da De Robertis in un suo celebre studio del 1954: D. DE ROBERTIS, *Il canzoniere escorialense e la tradizione veneziana delle rime dello stil novo*, in "Giornale storico della letteratura italiana", suppl. XXVII (1954), pp. 22-43. Sull'individuazione della tradizione estravagante, dello stesso De Robertis cfr. anche: *Tradizione veneta e tradizione estravagante delle rime della "Vita Nuova"*, in AA.VV., *Dante e la cultura veneta*. Atti del convegno di studi (Venezia, 30 Marzo - 5 Aprile 1966), Firenze, Olschki, 1966, pp. 373-84; *Tradizione estravagante delle rime della "Vita Nuova"*, in "Studi danteschi", XLIV (1967), pp. 9-45; *La tradizione estravagante*, pp. 879-87.

⁸ Sulla forma e la materialità del codice Escorialense si consultino: MICHELE BARBI, *Un nuovo codice di rime antiche molto importante*, in *Studi sul canzoniere di Dante, con nuove indagini sulle raccolte manoscritte e a stampa di antiche rime italiane*, Firenze, Sansoni, 1915, pp. 511-27; DE ROBERTIS, *Il canzoniere escorialense*, pp. 22-23; ID., *Censimento dei manoscritti di rime di Dante*, in "Studi danteschi", XXXVII (1960), pp. 141-273 [I], e XXXVIII (1961), pp. 167-276 [II]: I, pp. 172-74; DE ROBERTIS 2005, I. *I documenti*, I, pp. 79-81; e, infine, ROBERTA CAPELLI, *Nuove indagini sulla raccolta di rime italiane del ms. Escorial e. III. 23*, in "Medioevo Letterario Italiano", I (2004), pp. 73-113, e EAD., *I materiali dell'Escorialense e. III. 23. Contesti di produzione e ambiti di circolazione di un'antologia poetica delle origini*. Tesi di dottorato di ricerca in Filologia romanza, Università degli studi di Firenze, 2002.

⁹ Secondo Barbi l'uniformità nel modo di indicare la paternità dei testi è indizio di un collettore unico (BARBI, *Un nuovo codice di rime*, p. 521). Se Barbi e De Robertis ritengono queste carte un frammento di un canzoniere, CAPELLI, *Nuova indagine*, p. 100, propende piuttosto nel considerarle un «esemplare di servizio», privo di intenzione artistica.

¹⁰ Differentemente da De Robertis, CAPELLI, *Nuova indagine*, 74-80, ritiene che gli otto sonetti siano tutti di mano α operante in due diversi momenti e con differenti strumenti scrittori, α^1 e α^2 . Ciò spiega, secondo la studiosa, la diversità di scrittura e di inchiostro di alcune varianti in interlinea di *Era venuta*; conseguentemente, quella che era stata indicata da De Robertis come mano β è ritenuta da Capelli mano α^2 .

perfettamente onne salute, Ne li occhi porta la mia donna Amore, Tanto gentile e tanto onesta pare, Con l'altre donne mia vista gabbate, Era venuta ne la mente mia, sono documentate alcune lezioni adiafore diverse da quelle della tradizione organica.¹¹ Tali lezioni sono attestate anche in altri manoscritti indipendenti tra loro e non legati a E da errori congiuntivi: Marciano it. IX. 191 (Mc¹), Magliabechiano VII. 1060 (Mg¹), Barberiniano lat. 3953 (B¹), Marciano it. IX. 529 (Mc⁵), Ambrosiano O. 63. sup. (Am), Parmense 1081 (Pr¹), Capitano del popolo, Giudici, C. 375 di Bologna (Mm⁵) e, soltanto per *Vede perfettamente*, Magliabechiano VII. 721 (Mg¹⁷).¹² Le lezioni tramandate da tutti i manoscritti sopra elencati testimoniano uno stadio del testo diverso e precedente alla sistemazione del libello: esse provano l'esistenza di una tradizione estravagante delle rime della *Vita Nova*.

Il rapporto tra la redazione organica e quella estravagante è particolarmente stimolante nello studio delle varianti di *Con l'altre donne mia vista gabbate*. Sono evidenti il mutamento dell'occasione della rima tramandata nelle due redazioni e la conseguente reinterpretazione del sonetto durante l'immissione nel libello. Da una parte la rima tramandata secondo la tradizione estravagante esprime la drammaticità d'amore e rappresenta il parlare diretto a madonna; dall'altra il testo letto secondo la tradizione organica mette in risalto la spiegazione data da Dante alla sua trasfigurazione («significasse la ragione del mio trasfiguramento», Vn 7 [XIV]) e riflette il graduale percorso verso la svolta della loda.

Con l'altre donne mia vista gabbate,
e non pensate, – donna, onde si mova
<guardate>

¹¹ Sono esclusi *Amore e 'l cor gentil sono una cosa*, *Spesse fiate vegnonmi a la mente* e *Gentil pensiero che parla di voi*, nei quali sono state individuate soltanto varianti linguistiche e grafiche.

¹² E intesse un rapporto di filiazione con il Marciano it. IX. 191 (Mc¹) con il quale condivide sia errori congiuntivi sia lacune, e si oppone a tutti gli altri manoscritti che rappresentano la tradizione *e*. Mc¹, scritto nel 1509 in area veneta, registra lezioni doppie e documenta la divisione nella tradizione organica ed estravagante delle rime della *Vita Nova*. Esistono alcuni errori sicuri tra E e Mc¹, così come alcune lezioni di Mc¹ spiegabili soltanto attraverso un'errata interpretazione di E. Mc¹, insieme alla stampa *La poetica di M. Giovan Giorgio Trissino* (Triss), individua la famiglia di codici Mc¹ Triss. Per un elenco degli errori in comune tra E e Mc¹, e per un'indagine del processo di formazione di Mc¹ si rimanda agli studi di DE ROBERTIS: *Il canzoniere escorialense*, pp. 29-34; *Tradizione veneta*, pp. 375-76; *Tradizione estravagante*, pp. 11-12; *La tradizione estravagante*, pp. 880-81.

ch'io vi rassembri sì figura nova
 <che vi risembro sì>
 quando riguardo la vostra beltate.
 <risguardo>
 Se lo saveste, non poria Pietate
 tener più contra me l'usata prova,
 <più ver di me tener>
 ché Amor, quando sì presso a voi mi trova,
 prende baldanza e tanta securtate,
 <baldezza>
 che fere tra' miei spiriti paurosi,
 e quale ancide, e qual pinge di fore,
 <e qual ancide>
 sì che solo remane a veder vui:
 ond'io mi cangio in figura d'altrui,
 ma non sì ch'io non senta bene allore
 li guai de li scacciati tormentosi.¹³

La prima delle varianti che vorrei prendere in considerazione è costituita dal passaggio di «guardate» della redazione estravagante a «pensate» di quella organica, entrambi in rima al mezzo con «gabbate». Se a una lettura superficiale si osserva un'attenuazione della ridondanza del sonetto, andando in profondità occorre procedere con altre osservazioni. «Guardate» nel suo uso figurato è sinonimo di 'pensare', e significa 'rendersi conto'. La forte contrapposizione tra «gabbate» e «pensate», il vocativo «donna» isolato tra le due pause interne al verso e la rima al mezzo di forte valore tematico, concentrano tutta la forza espressiva del sonetto nei versi iniziali d'invito a Beatrice a riflettere sulle cause della trasfigurazione del

¹³ Per tutte le citazioni dalla *Vita Nova*, se non altrimenti specificato, mi attengo all'ed. critica curata da M. Barbi: D. ALIGHIERI, *La Vita Nuova*, Firenze, Bemporad, 1932 (Ed. Naz., I) [BARBI], ripr. in ID., *Opere minori*; adottato tuttavia la parafrasi e il titolo proposti da Guglielmo Gorni nella sua ed. critica dell'opera dantesca: ID., *Vita nova*, a cura di G. Gorni, Torino, Einaudi, 1996. In interlinea sono riportate le lezioni di e secondo DE ROBERTIS 2005. Sull'ed. Einaudi e a esemplificazione delle polemiche suscitate dalla sua pubblicazione: G. GORNI, *Vita nova*, in *Dante prima della Commedia*, Firenze, Cadmo, 2001, pp. 81-176; ID., *Appunti sulla nuova "Vita nova"*, in "Lecture Classensi", XXVI (1997) [*Esercizi di lettura sopra il Dante minore*, ciclo curato da E. Pasquini], pp. 7-20; e PAOLO TROVATO, *Il testo della "Vita Nuova"*, in *Il testo della "Vita Nuova" e altra filologia dantesca*, Roma, Salerno ed., 2000, pp. 21-92.

poeta. Il campo semantico che domina il passo è infatti quello della visione e del cambiamento, del divenire «altro che io fossi» sia nell'aspetto esteriore sia in quello interiore, ma con una preponderanza del primo sul secondo. E che in questo passo sia enfatizzato il cambiamento di Dante è documentato anche dai termini «maraviglia», «trasfigurazione» e «trasfiguramento» nella prosa. Ma all'interno del libello, vi sono altre esortazioni analogiche rese con l'imperativo, per esempio in *Ballata, i' voi che tu ritrovi Amore* come formula d'appello alla gentilissima all'interno dell'episodio dello schermo («Amore è qui, che per vostra bieltate / lo face, come vol, vista cangiare: / dunque perché li fece altra guardare / pensatel voi, da che non mutò 'l core», *Vn 5 [XII]*, vv. 21-24).¹⁴ Precisamente, l'imperativo «pensate» di entrambe le rime si pone tra i modi dell'*insinuatio*, una delle *figurae sententiae*, indicate nella *Rettorica* di Brunetto, attraverso la quale l'oratore si introduce «insensibilmente» e dissimulatamente nell'animo degli ascoltatori, destandone il *pathos*. Così la descrive Brunetto:¹⁵

¹⁴ Sono facilmente rintracciabili alcune corrispondenze tematiche tra l'episodio del gabbo e quello dello schermo; tra queste, il desiderio di far conoscere la verità alla gentilissima, e il motivo della trasfigurazione di Dante, espresso attraverso la descrizione della sopravvivenza degli «spiriti del viso» (sulla meccanica degli spiriti visivi, cfr. GIORGIO AGAMBEN, *La parola e il fantasma. La teoria del fantasma nella poesia d'amore del '200*, in *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 71-155). Sussistono inoltre alcuni legami intratestuali tra i due episodi: oltre alla ripresa dei termini «propinqua» (*Vn 5 [XII]*), trasformato nella rima del cap. 7 [XIV] in «sì presso a voi», e «soverchio», che significa 'eccesso', il «mirando lo tremare» del 5 diventa «un mirabile tremore» del 7, e «lo cammino de li sospiri» e «la mia camera» del 5 «la camera de le lagrime» del 7. Si aggiunga che la continuità del tema del saluto negato conferma l'unione in un unico grande capitolo di quelli che sono, nell'ed. Barbi, i capp. X, XI, XII. Tale ipotesi è avvalorata dal fatto che i motivi della meccanica degli spiriti, della trasfigurazione del poeta, e del desiderio di far conoscere a madonna la verità, trattati ciascuno nei sopraddetti capitoli, echeggiano complessivamente nell'episodio del gabbo. Infine, la presenza della stessa rima «moia»: «noia» in *Ballata, i' voi* e in *Ciò che m'incontra nella mente more*, sonetto che, insieme a *Con l'altre donne e Spese fiate* compone l'episodio del gabbo, rappresenta un'ulteriore testimonianza del legame tra le due vicende.

¹⁵ BRUNETTO LATINI, *La rettorica*, testo critico a cura di Francesco Maggini, Firenze, Le Monnier, 1968 [MAGGINI], p. 169. Sulla retorica dell'*insinuatio* in generale cfr. BICE MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2003, p. 63, e, specificamente nelle sopraddette rime, DE ROBERTIS, *Il libro della "Vita Nuova"*, pp. 216-17. A riguardo, Foster e Boyde parlano di *insinuatio* come ragionamento condotto dissimulatamente: *Dante's Lyric Poetry*, [by] Kenelm Foster and Patrick Boyde, 2 voll., Oxford, Clarendon Press, 1967 [FOSTER - BOYDE], II. *Commentary*, p. 68.

Insinuatio è uno detto il quale, con infingimento parlando dintorno, covertamente entra nell'animo dell'uditore. (87)

[...] Ma se ll'uditore fosse adiroso e curricciato contra noi malamente, certo in quell caso ne conviene ritornare ad altro modo de exordio, cioè «insinuatio», e fare un bel prologo di parole infinte e coverte, sicché noi possiamo mitigare l'animo suo et acquistare la sua benivolenza e ritornare in suo piacere. (88, 2)

E appunto in *Ballata, i' voi*, così come in *Con l'altre donne*, Dante si serve delle prescrizioni dell'*insinuatio* per accattivarsi la benevolenza della gentilissima. Occorre tuttavia considerare che il parlare diretto a Beatrice del sonetto è una finzione proposta esclusivamente dalla prosa, dove il desiderio di presentarle la rima ne è la giustificazione («e propuosile di dire desiderando che venissero per avventura ne la sua audienza», *Vn* 7 [XIV]), e si pone sullo stesso piano del discorso della ballata che, in forma di prosopopea, si rivolge alla donna («queste parole fa che siano quasi un mezzo, sì che tu non parli a lei immediatamente, che non è degno», *Vn* 5 [XII]). Il parlare diretto alla donna pertiene alla situazione retorica della lirica dell'amore doloroso, situazione successivamente superata dallo stile della loda¹⁶, ed è come uno dei requisiti della "poesia di tencione" che, ancora alla luce della *retorica*, compone una controversia tacita tra amanti:

Ma quelli che manda sua lettera guarnisce di parole ornate e piene di sentenza e fermi argomenti, sì come crede poter muovere l'animo di colui a non negare, e, s'elli avesse alcuna scusa, come la possa indebolire o instornare in tutto. Dunque è una tencione tacita intra loro, e così sono quasi tutte le lettere e canzoni d'amore in modo di tencione tacita o espressa». (76, 16)¹⁷

¹⁶ Se è il rinvio al parlare diretto è esplicito negli episodi della donna gentile, visuti all'interno della storia come un momento di perdizione di Dante e conseguente crisi del nuovo stile – mi riferisco precipuamente ai passi «E però proposi di dire uno sonetto, ne lo quale io parlasse a lei» (*Vn* 24 [XXXV]), «parlando a lei» (*Vn* 25 [XXXVI]), «mi parve si convenisse di parlare a lei» (*Vn* 27 [XXXVIII]) –, questo è implicito nelle espressioni di reticenza e nelle attenuazioni delle affermazioni prosastiche dei capitoli antecedenti alla svolta della loda. Oltre ai passi già menzionati della ballata e di *Con altre donne*, un altro riferimento al parlare diretto alla donna è contenuto nel secondo sonetto dell'episodio del gabbo, *Ciò che m'incontra* («proposi di dire certe parole, ne le quali escusandomi a lei da cotale riprensione», *Vn* 8 [XV]).

¹⁷ MAGGINI, p. 148. Su questo tema, essenziale DE ROBERTIS, *Il libro della "Vita*

Con l'altre donne si presenta dunque come una sorta di *tacita tencione* nella quale Dante cerca di blandire l'animo della gentilissima: «pensate» è la formula attenuativa di invito a considerare lo stato di sconforto e di sofferenza del poeta.

Per converso, la lezione della redazione stravagante «guardate» si lega inestricabilmente alla poesia di descrizione dello stato doloroso. Il vocabolo «guardate», insieme a «vedete», è il contrassegno delle *Lamentationes* di Geremia, «*O vos omnes qui transitis per viam, / attendite et videte*», ed è traduzione della situazione retorica dell'*appellatio*.¹⁸ Stilema tipico di molti attacchi delle rime di Cavalcanti, esso acquista lo specifico valore di richiesta d'attenzione a madonna attraverso il richiamo all'evidenza della pena.¹⁹ Ne è esempio l'incipit di *Voi che per li occhi mi passaste 'l core*: «*Voi che per li occhi mi passaste 'l core / e destate la mente che dormia, / guardate a l'angosciosa vita mia, / che sospirando la distrugge Amore*», vv. 1-4²⁰. Ma la presenza di Geremia è attestata anche nella *Vita Nova*,

Nuova», pp. 220-31, mentre in generale sulla poesia di tenzone cfr. CLAUDIO GIUNTA, *La poesia italiana nell'età di Dante. La linea Bonagiunta-Guinizzelli*, Bologna, il Mulino, 1998, pp. 75-120. Il modello della tenzone è riprodotto nel colloquio immaginario tra Dante e le donne a proposito del dolore di Beatrice per la morte del padre e svolto nella forma dei due sonetti *Voi che portate la sembianza* e *Se' tu colui c'hai trattato sovente*.

¹⁸ Si tratta precipuamente dell'apostrofe. Sull'apostrofe in generale, cfr. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, pp. 268-69, e specificatamente nelle opere dantesche ERICH AUERBACH, *La poesia giovanile di Dante*, in *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1967 (I ed. 1963), pp. 23-62: 32-34, e la voce *Apostrofe* di FRANCESCO TATEO in *ED*, I, 1970, pp. 319-21. Un aspetto particolare dell'apostrofe è l'appello al lettore il quale, è comunemente espresso dall'imperativo del verbo *pensare* è comunemente: E. AUERBACH, *Gli appelli di Dante al lettore*, in *Studi su Dante*, pp. 309-23; la voce *Appello al lettore* di VITTORIO RUSSO in *ED*, I, 1970, pp. 324-26; e GIUSEPPE LEDDA, *Creare il lettore, creare l'autore. Dante poeta negli appelli al lettore*, in *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella "Commedia" di Dante*, Ravenna, Longo, 2002, pp. 117-58.

¹⁹ Sulla formula gerominiana in Cavalcanti: G. CONTINI, *Cavalcanti in Dante*, in *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 143-57: 153-54, e D. DE ROBERTIS, *Cavalcanti e la Bibbia*, in *Dal primo all'ultimo Dante*, Firenze, Le Lettere, 2001, pp. 31-39: 33-35.

²⁰ GUIDO CAVALCANTI, *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, a cura di D. De Robertis, Torino, Einaudi, 1986, pp. 46-48. Sulla metafora dello *sguardo-dardo*, cfr. LINO LEONARDI, *Guinizzelli e Cavalcanti*, in AA.VV., *Da Guido Guinizzelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento*, a cura di Furio Brugnolo e Gianfelice Peron, Padova, Il Poligrafo, 2004, pp. 207-26. Si consideri, inoltre, che *Voi che per li occhi* mostra alcune consonanze con la rima *Con l'altre donne*, per esempio l'assalto e la signoria d'amore, la

e precisamente dove è più urgente il bisogno di espressione del dolore e più viva la rappresentazione drammatica degli affetti.²¹ Ricorre come canto di *lamentanza* rivolto ai fedeli d'amore per la partenza della donna gentile in *O voi che per la via d'Amor passate*, attraverso la stessa formula adottata da Cavalcanti «attendete e guardate» (*Vn* 2 [VII]); si ripete nel volto bagnato di pianto di Dante e di Beatrice nell'episodio della morte del padre della gentilissima («alcuna lagrima talora bagnava la mia faccia», *Vn* 13 [XXII] e «Vedeste voi nostra donna gentile / bagnar nel viso suo di pianto amor», *ivi* vv. 5-6), traduzione del «*plorans ploravit in nocte, / et lacrimae eius in maxillis eius*» di una *lamentatio*; ritorna nella rappresentazione di Firenze dolente perché priva della presenza di Beatrice («Poi che fue partita da questo seculo, rimase tutta la sopradetta cittade quasi vedova dispogliata da ogni dignitade; onde io, ancora lacrimando in questa desolata cittade, scrissi a li principi de la terra alquanto de la sua condizione, pigliando quello cominciamento di Geremia profeta che dice: «*Quomodo sedet sola civitas*»», *Vn* 19 [XXX]).²²

In definitiva è ipotizzabile, durante la composizione della *Vita Nova*, una corrispondenza tra l'eliminazione di «guardate», lezione legata alla drammaticità della passione amorosa di stampo cavalcantiano e al modulo geronimiano della *lamentatio*, e l'esigenza, espressa attraverso il vocabolo «pensate», di mantenere la forma retorica della persuasione come graduale attenuazione del parlare diretto. Un rivolgersi alla donna giustificato dall'esigenza storica e letteraria di narrare lo stato doloroso del poeta, premessa indispensabile ai capitoli dello stile della loda. Nella

fuga degli spiriti e il pianto degli spiriti sconfitti (DE ROBERTIS, *Il libro della "Vita nuova"*, p. 74).

²¹ Si ricordi anche il richiamo all'*attendite e videte* negli episodi di Bertran de Born e di Mastro Adamo nell'*Inferno*, dove la formula geremiaca traduce solennemente la richiesta di attenzione da parte del dannato: «Or vedi la pena molesta / tu che, spirando, vai veggendo i morti: / vedi s'alcuna è grande come questa» (*Inf.* XXVIII 130-32); e «"O voi che senz'alcuna pena siete, / e non so io perché, nel mondo gramo", / diss'elli a noi, "guardate e attendete / a la miseria del maestro Adamo"» (*Inf.* XXX 58-61). Tutte le citazioni dalla *Commedia* sono tratte da D. ALIGHIERI, *Commedia*, a cura di E. Pasquini e Antonio Quaglio, Milano, Garzanti, 1988.

²² E tra le presenze di Geremia nella *Vita Nova*, si ricordino i versi iniziali di *Venite a intender li sospiri miei* (*Vn* 21 [XXXII]), la citazione all'inizio del cap. 19 [XXVIII] «*Quomodo sedet sola civitas plena populo! Facta esta quasi vidua domina gentium*», e il sintagma «dolorosa cittade», *Vn* 29 [XL].

variante si ritrova così una testimonianza della tensione e del percorso in forma di narrazione che conduce alla «materia nova»; una sorta di *work in progress* verso il nuovo stile.

Nel verso successivo, il cambiamento della lezione «guardate» / «pensate» si accompagna a quello del modo verbale di *rassemble* (v. 3): *e* documenta l'indicativo «che vi risembro», mentre VN il congiuntivo «ch'io vi rasembri». ²³ È presumibile un collegamento nel mutamento delle due lezioni: il presente indicativo denota un'azione determinata e definitiva che avviene nel presente, mentre il congiuntivo è il modo della soggettività e della riflessione, ed è, soprattutto, il modo che fornisce la giustificazione del trasfiguramento di Dante. Il congiuntivo, perciò, si integra maggiormente con la lezione di VN «pensate» e con il significato complessivo della poesia.

All'interno della sceneggiatura dello sconvolgimento di Dante s'inserisce anche il passaggio, al v. 6, da «Più ver di me tener l'usata prova» di *e* a «Tener più contra me l'usata prova» di VN. ²⁴ La lezione di VN, rispetto a quella di *e*, manifesta una maggiore omogeneità con il contesto narrativo: il proposito di raccontare le proprie ragioni è funzionale alla rappresentazione della sofferenza di Dante, contro il quale si schiera Pietà stessa. L'anteposizione del verbo «tener» e la lezione «contra», dal significato più immediato e forte rispetto a «verso», creano un effetto di *mise en relief* dello stato di prostrazione di Dante e del suo contrasto con Pietà, e produce una maggiore durezza di tono confacente alla verosimiglianza narrativa dell'episodio. La preposizione «contra» indica infatti una situazione di lotta interiore e di scontro. ²⁵ A una maggiore forza espressiva delle quartine corrisponde così il ritmo più piano e disteso, che ne asseconda il carattere argomentativo, delle terzine. In questo modo la struttura metrico-stilistica segue l'andamento logico-narrativo del sonetto che risulta compatto e unito. ²⁶

²³ Tra la forma *risembrare* e *rasembrare* non intercorre alcuna differenza. Inoltre B¹, uno dei manoscritti che documenta per questa lezione la tradizione estravagante, riporta «cheo ve risembro», conservando il pronome personale.

²⁴ Ma si noti che in *Ballata, i' voi* è presente la particella *verso*: «sì com'io credo, è ver di me adirata» (Vn 5 [XII], v. 12).

²⁵ Cfr. la voce *Contra* di MARIO MEDICI in *ED*, II, 1970, pp. 178-80.

²⁶ Questo è un tratto piuttosto raro nella *Vita Nova* e nelle rime dantesche che invece prediligono una divisione logico-sintattica tra le quartine e le terzine, ed è indizio del-

Apredo una breve digressione, occorre ribadire che le lezioni di VN si inseriscono in modo coerente e organico al “sistema libello”, chiarendone e amplificandone il significato. Specchio del contesto narrativo, esse realizzano una forte corrispondenza d’immagini e una stessa tensione espressiva tra prosa e poesia. La poesia si avvicina alla prosa tramite sottili richiami e connessioni che legano i due generi in una stretta unità tematica e stilistica.²⁷ Ne sono testimonianza le lezioni appena analizzate. Conseguenza dell’inclusione del sonetto nella cornice narrativa, il vocabolo «pensate» assume lo stesso significato di «saveste» al v. 5, ed echeggia nei verbi *conoscere* e *sapere* della prosa, ricorrendo, quest’ultimo, nella “ragione” della rima: «se questa donna sapesse la mia condizione, io non credo che così gabbasse la mia persona» (*Vn* 7 [XIV]) e «parlando a lei significasse la cagione del mio trasfiguramento, e dicesse che io so bene ch’ella non è saputa, che se fosse saputa» (*ibid.*). Le due frasi appena citate costituiscono la traduzione in prosa del v. 5 di *Con l’altre donne*, «se lo saveste, non poria Pietate...», il quale è a sua volta una variazione e diretta conseguenza di quanto espresso nella quartina iniziale. Si aggiunga che la lezione «pensate» di VN si rifrange anche nel termine *conoscere* della prosa del cap. 5, esibendo lo stretto legame tra i due capitoli: «Onde con ciò sia cosa che veracemente sia conosciuto per lei alquanto lo tuo secreto per lunga consuetudine» (*Vn* 5 [XII]).

Tornando sulla strada maestra, rimangono da considerare quei cambiamenti di lezione giustificabili con l’affinamento stilistico, affinamento che ribadisce l’attenzione di Dante alle sfumature lessicali e all’aderenza di ogni singola parola al contenuto del libello. La precisione della struttura sintattica e ritmica, l’adozione di sostantivi astratti e di un vocabola-

l’arcaicità del sonetto. Per un approfondimento della struttura dei sonetti della *Vita Nova*: AMALIA CECERE, *La struttura del sonetto nella “Vita Nuova”*, in AA.VV., *Beatrice nell’opera di Dante e nella memoria europea 1290-1990*. Atti del convegno internazionale ([Napoli,] 10-14 dicembre 1990), a cura di Maria Picchio Simonelli, con la collaborazione di A. Cecere e Mariarosaria Spinetti, Firenze, Cadmo, 1994, pp. 87-100: 91, e MARCO SANTAGATA, *Connessioni intratestuali nel sonetto e nella canzone del Duecento*, in *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova, Liviana, 1979, p. 111.

²⁷ Sulla prosa della *Vita Nova* Terracini osserva che l’utilizzo dei costrutti prolettici, delle inversioni e della paraipotassi contribuisce al collegamento tra prosa e poesia: BENVENUTO TERRACINI, *Analisi dello stile legato della “Vita Nuova” e Analisi dei toni narrativi della “Vita Nuova” e la loro interpretazione*, in *Pagine e appunti di linguistica storica*, Firenze, Le Monnier, 1957, pp. 247-63 e 264-72.

rio strettamente limitato, di termini fittamente ripetuti e di rime desinenziali e tematiche, peculiari di tutta la lirica stilnovistica, s'intensificano nella tradizione organica della *Vita Nova*; e se ne può rintracciare una manifestazione nella sostituzione della lezione «baldezza» di *e* con il termine provenzale «baldanza» di VN (v. 8).²⁸ I due vocaboli, che nella letteratura pre-dantesca e nell'uso corrente del tardo Duecento erano sinonimi e intercambiabili, soltanto nella poesia dantesca si differenziano nel significato: *baldanza* continua a indicare la sicurezza e il pieno dominio di sè che si traducono esteriormente in gioia, *baldezza* assume una sfumatura morale e spirituale.²⁹ Nel *Convivio* questo secondo termine è utilizzato per indicare Maria «e questa progenie fu quella di David, del quale [di]scese la baldezza e l'onore de l'umana generazione, cioè Maria» (*Conv.* IV v 5),³⁰ mentre nel *Paradiso*, nell'esortazione di Cacciaguida a Dante, *baldo* precisa la virtù del possesso della scienza divina («la voce tua sicura, balda e lieta», *Par.* XV 67). Il termine *baldezza* compare altre due volte nell'ultima cantica, al v. 17 *Par.* XVI «voi mi date a parlar tutta baldezza» e nel sintagma «baldezza e leggiadria» in *Par.* XXXII 109, mentre è totalmente assente nell'*Inferno*, nel *Purgatorio* e nella *Vita Nova*. Nel libello è presente invece il vocabolo *baldanza* che, in tre dei quattro luoghi in cui compare, è vincolato ad Amore, mentre slegato da Amore acquista il significato di 'audacia'. Segue che la lezione della tradizione estravagante «baldezza», di accezione morale, non sia adatta al contesto del passo poetico che esige invece la sfumatura di significato mondano contenuta in «baldanza». Alla luce del mutamento della lezione di *e* credo si possa anticipare al periodo di composizione della *Vita Nova* la distinzione del significato dei due termini creduta esistente soltanto a partire dal *Convivio*.³¹

²⁸ La lezione «baldezza» è tramandata da E, Mc¹ e B¹, ma non da Mc⁵ che riporta «baldanza» e che DE ROBERTIS (*Il canzoniere escorialense*, p. 27, e *La tradizione estravagante*, p. 885) giustifica come restauro indipendente.

²⁹ Cfr. ALDO VALLONE, «Baldanza» - «Baldezza» dai Siciliani a Dante, in AA.VV., *Atti del Convegno di studi su Dante e la Magna Curia* (Palermo - Catania - Messina, 7-11 novembre 1965), a cura del Centro di studi filologici e linguistici siciliani, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1967, pp. 315-32.

³⁰ D. ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di Franca Brambilla Ageno, 3 voll., Firenze, Le Lettere, 1995 (Ed. Naz., III), II. *Testo*, p. 283.

³¹ È ancora VALLONE, «Baldanza» - «Baldezza», p. 326, a parlare di un uso differente dei termini *baldanza* e *baldezza* soltanto a partire dal *Convivio*. DE ROBERTIS 2005, p. 344, assimila invece il significato di *baldezza* a quello di *baldanza*.

A una motivazione stilistica e linguistica è collegabile anche la scelta del vocabolo *risguardare* di VN, invece di *risguardare* di *e* (v. 4). Benchè i due termini possiedano lo stesso significato di ‘guardare attentamente’, ‘contemplare’, e derivino entrambi dal francese *resgarder*, la forma *risguardare* si presenta in netta minoranza rispetto a *riguardare* (con una sessantina di attestazioni del primo termine di contro a un migliaio del secondo), ed è del tutto assente nelle opere dantesche.³² La scelta della variante di VN si indirizza verso l’eliminazione del vocabolo raro, ossia verso la tendenza, propria di tutto la lingua del libello, alla scarnificazione del lessico e alla riduzione dei francesismi e delle forme latineggianti escluse dall’uso comune.³³

³² Cfr. GEORGES-FRÈDÈRIC BURGUY, *Grammaire de la langue d’oil*, 3 voll., Geneve, Slatkine, 1977 (I ed. 1853-56), III, pp. 179-80; *GDLI*, XVI (1992), pp. 339-43 e 813-14; e *Opera del Vocabolario Italiano (OVI)* <www.gattoweb.ovi.cnr.it>. Si aggiunga che *risguardare* non è presente nelle opere dantesche, a eccezione del deverbale «risguardi» in *Non mi portiano giammai fare ammenda*, dove *risguardo* indica ‘luogo da cui si gode una bella vista’, e della lezione «risguardar» documentata da Pr¹ in *Era venuta*. Si potrebbe perciò supporre la preferenza della lezione «riguardo» a causa dell’assenza del termine *risguardare* nelle opere dantesche.

³³ Sulla ristrettezza del vocabolario della *Vita Nova*, cfr. P. BOYDE, *Dante’s Style in his Lyric Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1971, pp. 89-92, e BALDELLI, *Lingua e stile*, pp. 62-67 (*Dalle liriche giovanili a quelle della lode*). Accenno brevemente alla lezione di «qual» di *e* invece di «quale» di VN, all’interno del v. 10 «e quale ancide e qual pinge di fore». Il carattere redazionale dell’alternativa di *e*, accettato soltanto in DE ROBERTIS 2005 (non lo era nel saggio del 1954 *Il canzoniere escorialense*, p. 30), è messo in dubbio dal disaccordo tra i manoscritti che documentano la tradizione estravagante. La trascrizione del verso nell’ed. critica delle *Rime* è infatti il risultato della collazione tra E Mc¹t («y qual ancide e y qual pinge»), B¹ («e qual ancide e qual pinge di fuore») e Mc⁵ («Quale a», con l’omissione della congiunzione). Si aggiunga che Mc¹v, che solitamente documenta la tradizione di VN, tramanda «E qual ancide e qual caccia», concordano per «qual» con E Mc¹t e B¹, e per «caccia» con Giunt e il ramo b di VN. Se da una parte si può supporre la genesi della forma apocopata del primo «qual» a causa della mancata lettura della sinalefe da parte del copista – il secondo lo è per necessità prosodiche –, dall’altra occorre ricordare la frequenza dell’alternanza tra la forma piena e quella apocopata nella poesia italiana antica. Si ricordi, inoltre che i manoscritti E Mc¹ e B¹ sono di area veneta, che nei dialetti veneti la vocale finale atona, diversa da -a, e preceduta da consonante liquida o nasale, tendeva a cadere; mentre Mc⁵ è in toscano, dialetto che tendeva a conservare la -e atona finale (sul codice Mc⁵: GIANCARLO SAVINO, *Un corrispondente pistoiese di Cino*, in AA.VV., *Le tradizioni del testo. Studi di letteratura italiana offerti a Domenico De Robertis*, a cura di Franco Gavazzoni e di G. Gorni, Ricciardi, Milano - Napoli, 1993, pp. 15-33: 19-20). Tali considerazioni inducono a escludere la redazionalità della lezione di *e*.

Spinge nella stessa direzione di un appianamento lessicale interno al libello, e verso l'aderenza della poesia alle ragioni esposte nella prosa, il cambiamento di alcune lezioni di *Ne li occhi porta la mia donna Amore*.

Ne li occhi porta la mia donna Amore,
 per che si fa gentil ciò ch'ella mira;
 ov'ella passa, ogn'om ver lei si gira,
 <là dove passa>
 e cui saluta fa tremar lo core,
 sì che, bassando il viso, tutto smore,
 <sbassando>
 e d'ogni suo difetto allor sospira:
 fugge dinanzi a lei superbia e ira.
 Aiutatemi, donne, farle onore.
 Ogne dolcezza, ogne pensiero umile
 asce nel core a chi parlar la sente,
 ond'è laudato chi prima la vide.
 Quel ch'ella par quando un poco sorride,
 non si pò dicer né tenere a mente,
 sì è novo miracolo e gentile.
 <Tant'è>

Tralasciando l'analisi delle alternative della tradizione estravagante «la dove passa» (v. 3), invece di «ov'ella»,³⁴ e di «sbassando» (v. 4), invece di

³⁴ Tenderei a ritenere erronea la redazionalità della lezione «la dove» di *e*, e a chiedermi piuttosto se questa sia dovuta a uno scambio di posizione del «la», interpretabile sia come pronome personale, sia come avverbio di luogo. Attestazioni di una lettura della particella *la* sia come avverbio, sia come pronome sono frequenti in toscano antico (cfr. GERHARD ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, 3 voll., Torino, Einaudi, 1966-69 (ed. orig. *Historische Grammatik der Italienischen Sprache und ihrer Mundarten*, 3 voll., Bern, Francke, 1949-54), II. *Morfologia*, 1968, p. 142, e ARRIGO CASTELLANI, *Grammatica storica della lingua italiana*, Bologna, il Mulino, 2000, p. 432). Che si tratti di uno scambio tra pronome e avverbio può essere comprovato dalla lettura di «la» come pronome da parte dei manoscritti Am Mg¹ e Pr¹ che leggono rispettivamente «Dove la passa» e «ovella passa» (Pr¹ in margine -D) accordandosi con VN. A causa della prevalenza del sintagma «la [d]ove» e la sua *inversio* «[d]ove la» propenderei, diversamente da De Robertis, per la genuinità delle lezioni di E Mc¹ Mc⁵, e la susseguente banalizzazione delle lezioni «lauunche» di Mm⁵ e «dovunque» di Mc⁴ (cfr. DE ROBERTIS, *Il canzoniere escorialense*, p. 25, e per una corretta distribuzione delle varianti nei manoscritti si tenga presente ID., *La tradizione estravagante*, p. 883). Segnalo che

«bassando»,³⁵ entrambe di dubbio valore redazionale, si consideri la lezione al v. 14 «tant'è novo» di *e*, di contro «sì è novo» di VN.³⁶ Prima di procedere, è d'obbligo un breve accenno al problema filologico a questa sottostante. La lezione estravagante «tant'è» non è esclusivamente tramandata dai manoscritti che solitamente documentano *e*: essa è presente in E Am Mc⁵ Mm⁵ Mg¹ Pr¹ Mc¹,³⁷ ma anche nel ramo b¹ di α¹

secondo Martelli la lezione «la dove passa» è stata causata da omissione del pronome e dalla successiva introduzione dell'avverbio per sanare l'ipometria (MARIO MARTELLI, *Proposte per le rime di Dante*, in "Studi danteschi", LXIX (2004), pp. 245-88: 284).

³⁵ A una veloce analisi dello stemma risulta chiaro che parte dei manoscritti che solitamente tramandano la tradizione estravagante si comportano in modo anomalo. La lezione «che sbassando» è comune a un folto gruppo di manoscritti di *e* – E Mc⁵ Mg¹ Mm⁵ Mc⁴ – dove, tuttavia, Am e Ca presentano «cha bassando», e Mc¹ Pr¹ Su L44a (Laurenziano XL 44), B³ (Barberiniano lat. 4036), As³ (Ashburniano 843) «ch(e) abbassando». Su tale situazione ritengo più facile ipotizzare un'affinità delle lezioni «ch(e) abbassando» e «cha bassando», di parte della tradizione estravagante, con «che bassando» di VN, piuttosto che spiegare «abbassando» come correzione indipendente su «sbassando» (DE ROBERTIS, *Il canzoniere escorialense*, p. 25). Ciò è confermato dal fatto che, oltre a Su, anche L44a, As³ e B³, appartenenti al ramo x di b di VN, tramandano «abbassando», documentando un'indecisione tra le lezioni «abbassando» / «bassando» anche nella tradizione organica. Si aggiunga che la lezione «abbassando» costituisce uno dei rari casi in cui Mc¹ non percepisce la differenza tra la variante di E e quella di VN, scegliendo di tramandare quella organica: mentre Pr¹, come per le altre lezioni di *Ne li occhi*, si accorda con VN. Muovendosi a successive osservazioni, occorre ricordare che il verbo *sbassare*, benché sopravviva nella lingua italiana contemporanea e possieda lo stesso significato di 'bassare' e di 'abbassare', è un vocabolo raro (sette attestazioni di *sbassare* nell'intero corpus dell'*OVI*, di contro alle settanta di *bassare* e alle duecentonovanta di *abbassare*). Tutte le varianti del termine possiedono il significato di 'muovere una parte del corpo verso il basso' e, per estensione, 'moderare un atteggiamento altezzoso'; di tutte e tre, secondo le edizioni critiche trasmesseci, Dante adotta soltanto *bassare* come hapax sia nella *Vita Nova*, sia nell'*Inferno* (XVIII 47 «bassando 'l viso»). In ultimo, anche secondo Martelli la lezione «sbassando» è insorta tradizionalmente come innovazione del copista in Mc⁴, manoscritto che prevalentemente documenta la tradizione di VN (MARTELLI, *Proposte*, p. 283).

³⁶ Secondo MARTELLI, *Proposte*, p. 284, non si tratta di variante redazionale, in quanto «tanto» e «sì» potevano essere scambiati. Soprattutto in area dialettale settentrionale, non essendo prevista la dialefe dopo il «sì», il copista poteva aver introdotto il bisillabo «tanto» per sanare l'ipometria.

³⁷ Si badi che Mc¹ non si scinde in margine e testo, mentre Pr¹ registra in margine la lezione «sì è» di VN. Proprio la divisione in margine e in testo consente l'ipotesi che il copista di Pr¹ abbia ritenuto di pari importanza le due lezioni. Un'ulteriore osservazione su Pr¹: giustificando «Tant'è» di Pr¹ sulla lezione del ramo b¹ di VN (Pr¹ segue la tradizione di VN, tuttavia, perché la lezione propria di *e* è presente in un ramo di VN, si

di VN,³⁸ e, infine, nelle stampe Ca (Casanatense 433) e Su (Giuntina Suttina), le quali riprendono il testo e l'ordinamento della Giuntina, fatta eccezione per la suddetta lezione.³⁹ Nell'impossibilità di stabilire una sicura e diretta discendenza della Giuntina e dei suoi derivati dalla tradizione estravagante, non resta che constatare l'esistenza di alcune infiltrazioni di *e* in questo ramo della tradizione organica. Nonostante i dubbi sopraesposti, ma propensa per la validità redazionale di «tant'è», credo che il cambiamento dalla lezione di *e* a quella di VN possa motivarsi con la maggiore esigenza esplicativa contenuta nel sonetto e la conseguente aderenza ai motivi della narrazione. Risulta utile soffermarsi sul diverso significato e uso sintattico delle due congiunzioni. Se *tanto* è solitamente utilizzato nelle proposizioni consecutive unito a *che*, in *Ne li occhi* esso contiene una sfumatura causale e, al tempo stesso, si pone come rovesciamento della proposizione consecutiva, in modo che la conseguenza sia anteposta e coordinata alla premessa (*ut inversum*): «Quel ch'ella par quand'un poco sorride / non si può dicer né tenere a mente, / tant'è novo miracolo e gentile», dove appunto la premessa (Beatrice è dotata di virtù straordinarie e mai prima conosciute) è posposta alla conseguenza (tanto che è impossibile esprimere a parole e ricordare come ella appare quando sorride leggermente). Questo valore di *tanto*, completamente assente nella *Vita Nova*, fa qualche sporadica comparsa nelle Rime, nel *Convivio* e nella *Commedia*.⁴⁰ Di contro la congiunzione «si» della redazione organica è frequente nelle opere dantesche ed esplicita il valore causale della

scinde in Pr^{1t} / Pr^{1v}, testimoniando entrambe le varianti «si è» e «tant'è»), e considerando l'ambiguità del comportamento del manoscritto per le altre lezioni di *e* del sonetto, tenderei a escludere la testimonianza di Pr¹ per la tradizione estravagante di *Ne li occhi*. Su Pr¹, cfr. DE ROBERTIS, *La tradizione estravagante*, pp. 882-83 e *Il canzoniere escorialense*, pp. 29 e 40.

³⁸ Si tratta del raggruppamento di codici boccacciani Riccardiano 1050 e Magliabechiano VI. 187: BARBI, p. CXLVII.

³⁹ Giunt è inquadrabile all'interno della famiglia della Raccolta Aragonese (Ar), a sua volta appartenente al ramo b³ di VN (la cosiddetta tradizione di Boccaccio), ed è affine di Mc¹, il maggiore rappresentante di *Netc*, anch'esso discendente da Ar (cfr. *Sonetti e canzoni di diversi antichi autori toscani*, a cura di D. De Robertis, 2 voll., Firenze, Le Lettere, 1977, I. *Introduzione e indici*, pp. 28-29, e CORRADO BOLOGNA, *Tradizione e fortuna dei classici italiani*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1993, I. *Dalle origini al Tasso*, pp. 261-67).

⁴⁰ Cfr. la voce *Tanto* di RICCARDO AMBROSINI in *ED*, V, 1976, pp. 518-20. Tra gli esempi di *ut inversum* cfr. *Inf.* I 11 «Io non so ben ridir... / tant'era pien di sonno».

proposizione.⁴¹ Si può perciò ipotizzare che il cambiamento del nesso «tanto» / «sì» sia stato determinato dall'esigenza di esplicitare il valore causale dell'ultimo verso del sonetto, ai danni della leggera sfumatura consecutiva presente nella redazione estravagante, sfumatura che così viene persa. Ad avvalorare tale ipotesi contribuisce la prosa delle divisioni dove il silenzio di Dante è motivato dall'ineffabilità del sorriso di Beatrice: «salvo che non dico di questo ultimo [lo suo mirabile riso] come adopera ne li cuori altrui; però che la memoria non puote ritenere lui nella sua operazione» (*Vn* 12 [XXI]).

Su quanto finora detto occorre precisare che durante la composizione del libello anche i principi di aggregazione e i rapporti tra i sonetti diventano più solidi e profondi;⁴² inversamente, fuori della *Vita Nova*, diversi sono i valori e le associazioni alle quali le rime erano sottoposte. Nel manoscritto escorialense e nel suo affine E¹,⁴³ la lezione «tanto» di *Ne li occhi* si configura come anticipo del sonetto *Tanto gentile*, consentendo l'ipotesi dell'esistenza di un blocco unico che tramandasse i due sonetti.⁴⁴ Questa

⁴¹ Cfr. la voce *Sì* di R. AMBROSINI in *ED*, V, 1976, pp. 213-16.

⁴² Sebbene nella tradizione organica il nesso «tanto» non serva più da ripresa tra *Ne li occhi* e *Tanto gentile*, è la prosa a mostrare quanto le connessioni tra i due sonetti siano radicate e sottili. L'espressione «sì è novo miracolo e gentile» di *Ne li occhi* è riproposta in *Tanto Gentile* nel «mostrasi sì piacente» (v. 9), nel quale «piacente» significa 'piena di tutte le bellezze', ed echeggia nell'incipit «Tanto gentile e tanto onesta pare» e nella ragione dello stesso sonetto («Io dico che ella si mostrava sì gentile e sì piena di tutti li piaceri, che quelli che la miravano comprendeano in loro una dolcezza onesta e soave, tanto che ridicere no-llo sapeano», *Vn* 17 [XXVI]).

⁴³ E¹ rappresenta un ipotetico manoscritto ricostruito secondo l'ordine delle lettere alfabetiche apposte in margine di ciascun componimento contenuto in E. Secondo GUIDO FAVATI, *Un codice perduto affine all'Escorialense e. III. 23*, in "Lettere Italiane", VII (1955), pp. 212-42, E¹ è più vicino di E all'antigrafo, mentre CAPELLI, *Nuove indagini*, pp. 93-100, e *I materiali dell'Escorialense e. III. 23*, pp. 317-27, attraverso la rettifica di alcuni dati presenti nello studio di Favati, ritiene che E¹ sia apografo di E, e sua correzione.

⁴⁴ Tuttavia Mg¹ altro testimone, insieme a E E¹ e Mc¹, della tradizione estravagante dei due sonetti, tramanda *Tanto gentile* nella c. 2v e *Ne li occhi* nella c. 7r, mentre Mc¹ riporta integralmente la *Vita Nova*. *Tanto gentile* e *Ne li occhi* sono inoltre intervallati in E e in E¹ dalle rime *Degli occhi di quella gentil mia dama* e *Degli occhi della mia donna si move*, rime poste l'una accanto all'altra nella sezione *Sonetti di Dante* in Mc¹. Diversamente Mg¹ non tramanda *Degli occhi di quella gentil*, ma testimonia l'accostamento di *Ne li occhi* e *Degli occhi della mia donna*. Sui legami tra i sopradetti sonetti, cfr. HARRY WAYNE STOREY, *Early Editorial Forms of Dante's Lyrics*, in AA.VV., *Dante for the New Millennium*, ed. by Teodolinda Barolini and H.W. Storey, New York, Fordham, 2003, pp. 16-43: 22-25.

lezione, inoltre, si collega al «tanto gentile» del v. 12 di *Vede Perfettamente* dove, come in *Tanto gentile*, assume un significato consecutivo. Diversamente, la prossimità tra *Vede perfettamente* e *Ne li occhi* è attestata, oltre che in E e in E¹, anche nei manoscritti Am Mg¹ Mc⁵: se la ripetizione del medesimo nesso *tanto* si rendeva necessaria quando i sonetti erano tramandati insieme, questa diventava superflua nel libello, dove la narrazione dettava la posizione e fondava il nuovo senso delle poesie.⁴⁵

Analogamente a quanto finora considerato, il cambiamento delle lezioni tra le due redazioni di *Tanto gentile* e *tanto onesta pare* è un'ulteriore testimonianza dell'aderenza e coesione del testo della tradizione organica al significato del libello.

Tanto gentile e tanto onesta pare
 la donna mia quand'ella altrui saluta,
 ch'ogne lingua deven tremando muta,
 e li occhi no l'ardiscon di guardare.
 Ella si va, sentendosi laudare,
 <se ·n va>
 benignamente d'umiltà vestuta;
 e par che sia una cosa venuta
 <credo che>
 da cielo in terra a miracol mostrare.
 <di>

⁴⁵ Di seguito l'ordinamento di *Vede perfettamente* e di *Ne li occhi* nei manoscritti della tradizione estravagante: Mg¹: *Vede perfettamente* c. 7r n. 25, *Ne li occhi* c. 7r n. 26; Am: *Vede perfettamente* c. 9r n. 9, *Ne li occhi* c. 9v n. 10; Mc⁵: *Vede perfettamente* p. 5 n. 2, *Ne li occhi* p. 5 n. 3; E: *Vede perfettamente* c. 73r n. 1, *Ne li occhi* c. 73r n. 2; E¹: *Vede perfettamente* n. 3, *Ne li occhi* n. 4, secondo l'ordine ricostruito da FAVATI, *Un codice perduto*, p. 218). Inoltre Pr¹ trascrive *Vede perfettamente* in c. 44v (ma secondo la tradizione di VN) e *Ne li occhi* in c. 45r. Pr¹ obbedisce a un diverso ordinamento rispetto agli altri codici che tramandano i due sonetti; la scritta in latino apposta all'inizio della carta 45r, dove, al secondo posto, è copiato *Vede Perfettamente*, è indizio dell'interpretazione data al sonetto e del suo inserimento in tale posizione: «*Int(er)rogatus semel Dantes de sui languoris origi(n) et sic i(n) (con)spectu sue Beatricis alloq(ui)tu(r)*». Per i legami e le analogie strutturali tra *Vede perfettamente*, *Ne li occhi* e *Tanto gentile*: D. DE ROBERTIS, *Amore e Guido e io (relazioni poetiche e associazioni di testi)*, in *Dal primo all'ultimo Dante*, pp. 63-89, in part. pp. 76-81. Un rapido accenno anche in DE ROBERTIS 2005, pp. 374 e 377, e ID., *La tradizione estravagante*, p. 883.

Mostrasi sì piacente a chi la mira,
 che dà per li occhi una dolcezza al core,
 <che fier>
 che 'ntender no la può chi no la prova:
 e par che de la sua labbia si mova
 uno spirito soave pien d'amore,
 che va dicendo a l'anima: Sospira.

In *Tanto gentile* l'effetto salvifico di Beatrice è presentato nell'evidenza della sua manifestazione, lontano da qualunque esperienza biografica e cronachistica, e in direzione di quell'astrazione individuata da Gianfranco Contini per alcune celebri varianti del sonetto⁴⁶. Con l'eliminazione del dato concreto è così spiegabile la lezione al v. 4 «si va» di VN al posto di «se ·n va» di *e*, nel quale la particella «ne» svolge una funzione avverbiale e possiede il valore ablativale del latino *inde*, indicando l'allontanamento da un luogo.⁴⁷ Tale supposizione è sostenuta dal fatto che la particella *ne*, accompagnata da verbi di moto, sia presente anche in altri luoghi della *Vita Nova* con riferimento all'ascesa di Beatrice in cielo; ne sono esempi «... se ne è gita / al secol degno...» (Vn 21 [XXXIII], v.

⁴⁶ Mi riferisco all'interpretazione di Contini del passaggio delle lezioni «credo che» di *e* a «par che» di VN (v. 7) e di «che fier» di *e* a «che dà» di VN (v. 10). Se l'alternativa al v. 7 si spiega con il fatto che la soggettività, implicita in un verbo in prima persona che possiede una forte connotazione personale, non è più concepibile nel quadro del cap. introduttivo di *Tanto gentile*, quella al v. 10, considerata *lectio difficilior* da MARTELLI, *Proposte*, pp. 285-86, è interpretabile con l'indirizzarsi di Dante verso uno stile piano e soave. È infatti un «Fier» vocabolo di stretta pertinenza cavalcantiana. Su entrambe le lezioni, cfr. G. CONTINI, *Esercizio d'interpretazione sopra un sonetto di Dante*, in *Un'idea di Dante*, p. 29-31, e DE ROBERTIS, *Il canzoniere escorialense*, p. 40-42. Nel suo saggio, Contini tratta anche dei cambiamenti al v. 13 di «fiero» di E in «soave» di VN e di «d'ardore» di E in «d'amore» di VN, varianti non più riconosciute di valore redazionale.

⁴⁷ La lezione, presente in tutti i codici di tradizione estravagante che tramandano *Tanto gentile* e accettata da DE ROBERTIS 2002, era stata precedentemente da lui rifiutata nel saggio del 1954 *Il canzoniere escorialense*, p. 26. Secondo MARTELLI, *Proposte*, p. 283, la lezione «se ·n va» non può essere ritenuta di valore redazionale perchè testimoniata anche da manoscritti che documentano la tradizione di VN, quali To (dal quale *Netc* e *Mc*¹), Giunt e z. Se, tuttavia, è già stata accennata una registrazione delle varianti di *e* nella Giuntina e in To, ritengo che il problema sia da individuare nella presenza della lezione estravagante nel ramo z di b della tradizione di VN.

10) e, all'interno di *Li occhi dolenti* «se ne è gita in ciel subitamente» (*Vn* 20 [XXXI], v. 13) e «ita n'è Beatrice in l'alto cielo» (*ivi*, v. 15).⁴⁸ In questi passi *ne* significava 'via da noi', con "noi" indicante gli astanti, significato che mal si adatta alla realtà storica e metafisica del sonetto inserito nel libello e all'uso, uniforme in tutta la *Vita Nova*, della particella *ne* per indicare la salita in Paradiso della gentilissima.⁴⁹

Prevalentemente di ordine stilistico-linguistico sono le motivazioni con cui è giustificabile il passaggio dalle lezioni di *e* a quelle di VN in *Vede perfettamente onne salute*:

Vede perfettamente onne salute
 chi la mia donna tra le donne vede;
 quelle che vanno con lei son tenute
 di bella grazia a Dio render mercede.
 E sua bieltate è di tanta vertute,
 <Che>
 che nulla invidia a l'altre ne procede,
 anzi le face andar seco vestute
 di gentilezza, d'amore e di fede.
 La vista sua fa onne cosa umile;
 <La sua vista>
 e non fa sola sé parer piacente,
 <sola lei>
 ma ciascuna per lei riceve onore.
 Ed è ne li atti suoi tanto gentile,
 che nessun la si può recare a mente,
 che non sospiri in dolcezza d'amore.

Se il cambiamento della lezione da «sola lei» di *e* a «sola sé» di VN si motiva con la maggiore evidenza data alla manifestazione visiva di

⁴⁸ Un altro passo nel quale compare la particella avverbiale *ne* insieme al verbo *andare*, e con il significato di 'via da noi', riguarda la morte del padre della gentilissima («a la gloria etternale se ne gio veracemente», *Vn* 13 [XXII]).

⁴⁹ Infine, a mio parere, si può escludere la redazionalità della lezione di *e* «di» al posto di «da» di VN (v. 8), perché tramandata soltanto da E Mc¹, mentre Mg¹, che insieme ai sopradetti manoscritti è testimone di *Tanto gentile*, omette la preposizione. Si aggiunga che E trascrive una sull'altra le preposizioni «da» / «di», testimoniando un'indecisione tra le due alternative.

Beatrice – sulla stessa linea dei mutamenti di *Tanto gentile* –, diverse sono le cause che sottostanno al mutamento delle altre lezioni del sonetto.⁵⁰ Trova una spiegazione nell'affinamento stilistico della *Vita Nova*, e ribadisce la tendenza all'eliminazione di quanto non ritenuto indispensabile alla comprensione del testo, il passaggio della lezione al v. 5 «che sua beltate» di *e* a «E sua beltate» di VN.⁵¹ Testimoniato dall'accordo di tutti i manoscritti che tramandano *Vede perfettamente* secondo la tradizione estravagante (E Mc¹Am Mc⁵ Mg¹ Mg¹⁷), il nesso *che*, connettivo polivalente di valore causale ed esplicativo, è presente anche in altre lezioni dei sonetti della *Vita Nova* – diversi dagli otto appartenenti a E – lezioni che, opponendosi a quelle di VN, costituiscono la tradizione di *e*, anche in assenza di E. Si tratta delle rime *Deh peregrini che pensosi andate* (Vn 29 [XL]), dove al v. 12 i manoscritti Am Mg¹ Mc¹ tramandano «Ch'ella ha perduto» invece di «Ella'ha perduta» di VN, e di *O voi che per la via d'Amor passate* (Vn 2 [VII]) nel quale al v. 7 Am Mg¹ Mc⁵ presentano «Ch'Amor» al posto di «Amor» di VN.⁵² In entrambi i sonetti le lezioni con il *che* sono posizionate a inizio di verso e di periodo. Due di questi stessi manoscritti (Am Mg¹) testimoniano anche la lezione «che sua beltate» in *Vede perfettamente* e, a mio parere, indicano la tendenza della tradizione di *e* (qui rappresentata da E Am Mg¹ Mc¹ Mc⁵ Mg¹⁷), a utilizzare il *che* polivalente a inizio di verso e di periodo.

⁵⁰ Secondo DE ROBERTIS, *Il libro della "Vita Nuova"*, p. 148, e *Il canzoniere escorialense*, p. 41, con il passaggio dall'una all'altra lezione, si vuole distinguere «lei», la gentilissima, da «sé», «la sua vista», soggetto del v. 10 «e non fa sola lei parer piacente». Per MARTELLI, *Proposte*, p. 282, invece, il mutamento da «lei» a «sé» è tipico della fenomenologia della copia. La lezione «lei» è testimoniata da tutti manoscritti che tramandano la tradizione di *e* per *Vede perfettamente* (E Mc¹t Am Mc⁵ Mg¹ Mg¹⁷), più Br (Braidense AG. XI. 5) che generalmente segue VN e che documenta anche la lezione di tradizione estravagante «dolenti» di *Era venuta* (v. 11). Br, risalente al XV-XVI secolo, tramanda per intero la *Vita Nova*. Codice affine a Mc¹ e a R 118, dei quali si suppone condividere la medesima fonte, risale al gruppo *Netc*, trovandosi nel ramo b³ di α . Per questa variante di Br, come per la lezione «dolenti» contenuta in *Era venuta*, si potrebbe congetturare un restauro indipendente. Su Br, BARBI, *Studi sul canzoniere di Dante*, p. 52.

⁵¹ CAPELLI, *I materiali dell'Escorialense e. III*, 23, p. 71, ipotizza che la lezione di *e* «che sua beltate» si sia prodotta per attrazione del verso successivo «che nulla invidia a l'altre ne procede». Mentre MARTELLI, *Proposte*, non ne fa menzione, secondo DE ROBERTIS, *Il canzoniere escorialense*, p. 41, questa lezione è il prodotto di un collegamento ancora troppo sorvegliato tra i versi.

⁵² Cfr. DE ROBERTIS, *La tradizione estravagante*, pp. 896 e 907.

Resta da accennare alle varianti del v. 9 «La sua vista face omne cosa umile» di *e* di contro a «La vista sua fa ogni cosa umile» di VN.⁵³ Significativo è il comportamento di Mc¹ che per la lezione «la sua vista» si associa con VN, senza divaricarsi in variante di testo e di margine, e di Giunt e Triss che nel primo emistichio leggono secondo la redazione organica «La vista sua», mentre nel secondo tramandano l'alternativa «face» propria dell'estravagante.⁵⁴ Nella redazione organica l'ordine aggettivo-sostantivo viene invertito, realizzando uno spostamento d'accenti che spezza l'andamento ritmico dei versi e dà maggiore enfasi all'incipit delle terzine.⁵⁵ Il posizionamento del sostantivo prima dell'aggettivo aggiunge infatti maggiore rilievo a quest'ultimo.⁵⁶ Quanto alla forma piena «face», non resta che osservare che essa è intercambiabile e si alterna a «fa», spiegando così la presenza del bisillabo «face» in Giunt e Triss, solitamente di tradizione organica.⁵⁷ Si aggiunga che la lezione «face» di *e* riprende la forma piena dello stesso verbo al v. 7 «le face andar», stabilendo sul piano formale un collegamento tra le terzine e le quartine.

Ulteriore testimonianza della tendenza all'astrazione del dato storico verificata in *Tanto gentile*, nonché del legame che intercorre tra prosa e poesia, sono le varianti e il problema dei cominciamenti di *Era venuta ne la mente mia*. Nella *Vita Nova* forte è la tensione verso l'unificazione della pluralità di esperienze poetiche di Dante e verso una storia esemplare che si trasforma, usando una celebre definizione di Schiaffini, successivamente ripresa dal Branca, in «legenda *Sanctae Beatricis*».⁵⁸ *Era venuta* rappre-

⁵³ MARTELLI, *Proposte*, p. 282, ritiene la lezione di *e* priva di validità redazionale.

⁵⁴ La lezione «la sua vista» è letta dai manoscritti E Am Mc⁵ Mg¹ Mg¹⁷ di contro a «la vista sua» tramandata da Pr¹ Giunt Triss; la variante «face» è documentata da E Mc⁵ Mg¹ Mg¹⁷ Giunt Triss, mentre Am legge «fae», di contro a «fa» di VN Pr¹ Ca Pal⁸. La variante di Mc¹ potrebbe spiegarsi come errore tipico della fenomenologia della copia. Considerando l'intero verso, si nota che Mg¹⁷ omette l'articolo determinativo «La» forse per errore, o forse per un'ipermetria derivante dalla mancata lettura della sinalefe. Quanto a Pr¹, esso tramanda la tradizione organica per questo sonetto.

⁵⁵ Per un discorso particolareggiato sull'accentuazione e sul ritmo del verso dantesco, cfr. FOSTER-BOYDE, I. *The Poems*, pp. XLIV-LV (*Note on Dante's metric and versification*), e BOYDE, *Dante's Style*, pp. 209-36.

⁵⁶ Cfr. ROHLFS, *Grammatica storica*, III. *Sintassi e formazione delle parole*, 1969, p. 328.

⁵⁷ Sull'oscillazione tra le due forme si consulti CASTELLANI, *Grammatica storica*, p. 502.

⁵⁸ È stato Schiaffini ad aver coniato e utilizzato per la prima volta la definizione di

senta un'eccezione all'interno del libello, in quanto possiede due cominciamenti. La presenza nella tradizione estravagante soltanto del secondo cominciamento e l'allusione di questo a un'occasione storica e reale sono probabili testimonianze dell'antiorità del secondo cominciamento rispetto al primo.⁵⁹ All'interno del libello i due cominciamenti costituiscono una variazione e integrazione l'uno dell'altro, e possono essere considerati, a posteriori, una sola entità.⁶⁰

Primo cominciamento

Era venuta ne la mente mia
la gentil donna che per suo valore
fu posta da l'altissimo signore
nel ciel de l'umiltate, ov'è Maria.

Secondo cominciamento

Era venuta ne la mente mia
quella donna gentil cui piange Amore,

“legenda *Sanctae Beatricis*” per la *Vita Nova* (ALFREDO SCHIAFFINI, *Lo stil nuovo e la “Vita Nuova”*, in *Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medievale a Giovanni Boccaccio*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1943, pp. 85-106). Tale denominazione è stata successivamente ripresa e approfondita da Branca che dimostra come la *Vita Nova* sia intessuta di filigrane e risonanze provenienti dalla tradizione agiografica del Due-Trecento e da leggende di area francescana (VITTORE BRANCA, *Poetica del rinnovamento e tradizione agiografica nella “Vita Nuova”*, in AA.VV., *Studi in onore di Italo Siciliano*, 2 tt., Firenze, Olschki, 1966, I, pp. 123-48).

⁵⁹ Cfr. DE ROBERTIS, *Il canzoniere escorialense*, p. 40.

⁶⁰ Si riportano le lezioni di tradizione estravagante secondo il testo rivisto da De Robertis nel 2006 (D. DE ROBERTIS, *Rettifica di un sonetto*, in “Studi danteschi”, LXXI [2006], pp. 127-28), differente da quello di DE ROBERTIS 2005 per le lezioni «E quei che si partian» (v. 12) e «oggi è un anno» (v. 14). Si aggiunga che E presenta due varianti interlineari (di mano α^2 secondo l'indicazione di CAPELLI, *Nuove indagini*, p. 79): «dicendo» (v. 7), che può essere sicuramente considerato errore, e «oxiuan» (v. 9), lezione che, oltre a essere la stessa della tradizione di VN, è documentata anche da Pr¹ Br e Am, mentre E Mc^{1t} leggono «partivan fuor», forse per imitazione del «se ne partiva» del v. 8. Che la lezione di E Mc^{1t} possa essersi costituita come errore di trascrizione o su imitazione del verso precedente è comprovato dalla rarità del sintagma *partire fuori*, dove l'avverbio *fuori* si accompagna più spesso al verbo *uscire*. Secondo DE ROBERTIS, *Il canzoniere escorialense*, p. 39, le varianti interlineari di E documentano lo stato di incertezza redazionale dovuta alla ridondanza lessicale e stilistica del sonetto. Diversamente FAVATI, *Un codice perduto*, pp. 222-24, rintraccia in queste varianti interlineari, oltre che nei marcatori alfabetici, una prova dell'esistenza del manoscritto E¹.

entro'n quel punto che lo suo valore
 <entro quell'ora>
 vi trasse a riguardar quel ch'eo faccia.
 Amor, che ne la mente la sentia,
 s'era svegliato nel destrutto core,
 <era svegliato>
 e diceva a' sospiri: «Andate fore»;
 per che ciascun dolente si partia.

<se ·n partia>

Piangendo uscivan for de lo mio petto
 <Parlando>
 con una voce che sovente mena
 le lagrime dogliose a li occhi tristi.

<dolenti>

Ma quei che n'uscian for con maggior pena,
 <E quei che se ne partia(n) con minor pena>
 venian dicendo: «Oi nobile intelletto,
 oggi fa l'anno che nel ciel salisti».
 <oggi è un anno>

Caratteristiche evidenti dei due cominciamenti sono lo stesso schema di rima, ABBA, e le parole rima in comune «mia» e «valore». «Signore» del v. 3 del primo cominciamento rima con «Amore» del v. 2 del secondo: Amore funge da tramite a Dio. Forte è il legame tra la prosa e i due cominciamenti. Il verso «fu posta da l'altissimo signore» nel primo cominciamento riecheggia in una formula agli inizi del libello: «E presi li nomi di LX tra le più belle donne de la cittade ove la mia donna fue posta da l'Altissimo Sire» (*Vn* 2 [VI]). In questo stesso passo Beatrice è posta al numero nove, «in alcuno altro numero non sofferse lo nome de la mia donna stare se non in su lo nove» (*ibid.*), il numero fatale e perfetto della Trinità, segno della provvidenza e della beatitudine. La narrazione del cap. 2 rappresenta infatti un'anticipazione del motivo successivamente sviluppato nel primo cominciamento di *Era venuta*, l'ascesa in cielo della gentilissima. Così, se nella prosa iniziale della *Vita Nova* si assiste all'immissione di un tema galante – la celebrazione delle donne più belle di Firenze – nel processo di beatificazione di Beatrice, in *Era venuta* l'inclusione di un tema cortese entro il piano divino è rappresentato dal *topos* di amore che piange del secondo cominciamento.⁶¹

⁶¹ Secondo Emilio Pasquini il primo cominciamento di *Era venuta* è un preannun-

Unito al primo durante l'ordinamento del libello, il secondo cominciamento nella trascrizione di VN legge la lezione «entro 'n quel punto», diversamente da quella tramandata nella tradizione di *e* «entro quell'ora». La lezione della tradizione organica è indizio di un probabile rimaneggiamento del cominciamento durante la sua immissione nella *Vita Nova*, e si orienta verso l'impiego di una parola pregnante e fortemente connotata. Al tempo della composizione della *Vita Nova* il sostantivo *ora* era utilizzato in due modi: accompagnato da un aggettivo che determinava in quale ora del giorno si stava svolgendo l'azione, o in senso lato, con il significato di 'in quel tempo'. Assumendo quest'ultimo significato, la lezione della tradizione estravagante «entro quell'ora» contiene un valore di indeterminatezza e specificatamente temporale. Diverso è invece il senso di «punto» documentato nella tradizione organica: con il significato di *punctum temporis*, la lezione di VN «entro quel punto» indica un istante preciso e determinato in cui avviene l'azione e tende a coincidere con l'occasione espressa nella “ragione” («In quello giorno nel quale si compiea l'anno che questa donna era fatta de li cittadini di vita eterna», *Vn* 23 [XXXIV]), e nelle “divisioni” della rima («quando questa donna era così venuta ne la mia memoria», *ibid.*). A guardar bene, però, la formula di VN ricorre anche in altri luoghi della *Vita Nova*, racchiudendo una sfumatura non solo temporale, ma anche spaziale e astronomica: nella triplice ripetizione contenuta nel primo capitolo, «In quel punto dico veracemente che lo spirito de la vita... In quel punto lo spirito animale... In quel punto lo spirito naturale...» (*Vn* 1 [II]), e nel periodo «Nove fiatae già apresso lo mio nascimento era tornato lo cielo della luce quasi a uno medesimo punto» (*ibid.*), dove il numero nove assume quel carattere cristologico e di sacralità proprio di Beatrice.⁶² La

cio delle battute finali del libello, precisamente della narrazione dell'incontro di Dante con i pellegrini, e della contemplazione di Beatrice assunta in cielo, episodio culminante nel sonetto *Oltre la spera che più larga gira*: E. PASQUINI, *La “Vita Nova” di Dante: autobiografia come memoria selettiva*, in AA.VV., *“In quella parte del libro della mia memoria”. Verità e finzioni dell'io autobiografico*, a cura di Francesco Bruni, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 56-67: 59.

⁶² Si consideri che il vocabolo «punto» ricorre nel libello con diverse accezioni: in «Gentil ballata mia, quando ti piace, / movi in quel punto che tu n'aggia onore» (*Vn* 5 [XII], vv. 43-44), dove «punto» significa un momento generico e imprecisato di tempo (il *quando* della prosa delle “divisioni”); con il significato avverbale di 'niente' in «Vedestù pianger lei, che tu non puoi / punto celar la dolora mente?» (*Vn* 13 [XXII],

determinazione astronomica del passo iniziale della *Vita Nova* lascia chiaramente intendere che «punto» significa un tempo eccezionale ed emblematico, ultraterreno perchè allusivo della parabola esistenziale della gentilissima. «Punto» è infatti carico di valori simbolici in quanto Beatrice è considerata *speculum Christi*, 'specchio' che riflette la beatitudine di Cristo.⁶³ Nella sua accezione trascendente, la lezione di VN si accorda inoltre con il significato di *punto* proprio di alcuni passi della *Commedia*. *Punto* designa l'istante che si apre all'eternità, ossia il momento in cui confluiscono l'umano e il divino. Ma oltre a indicare il principio di ogni cosa, *punto* esprime l'istante in cui Dante dal peccato si apre alla grazia di Dio, con una ripresa speculare dall'*Inferno* al *Paradiso*: dalla situazione della prima cantica nella quale Dante è un peccatore «era pien di sonno a quel punto», *Inf.* I 11), a quella della terza, quando il pellegrino, espia le sue colpe, può finalmente contemplare la beatitudine divina («fiso nel punto che m'avea vinto», *Par.* XXIX 9; «sempre dintorno al punto che mi vinse», *Par.* XXX 11; «Un punto solo m'è maggior letargo», (*Par.* XXXIII 94).⁶⁴ Alla luce di quanto detto, il passaggio dalla lezione di *e* a quella di VN potrebbe essere spiegato attraverso l'aspetto di ambiguità contenuto nel vocabolo *punto*: esso non racchiude solamente una connotazione temporale che immette in un preciso momento il ricordo di Dante, ma anche una sfumatura simbolica ed eccezionale, perché si

vv. 7-8); al plurale, con il valore tematico di 'situazione', «gravi e dolorosi punti (*Vn* 6 [XIII]); in ultimo, con lo stesso senso di precisione e di determinatezza presente in *Era venuta*, in un passo della "ragione" di *Donna pietosa e di novella etate*, «mi cessò la forte fantasia entro in quello punto ch'io voleva dicere. » (*Vn* 14 [XXIII]). Significativo che nelle "divisioni" del sonetto appena citato sia presente l'avverbio «ora» («a che ora mi chiamarono», *ivi*), corrispondente all'avverbio «allora» del verso «Voi mi chiamaste allor, vostra mercede», *ivi*, v. 84.

⁶³ Cfr. BRANCA, *Poetica del rinnovamento*, pp. 134-35.

⁶⁴ A questi esempi si aggiunge, sulla scorta di Masciandaro, e diversamente da Contini, il celebre passo di Paolo e Francesca «ma solo un punto fu quel che ci vinse» (*Inf.* V 132), dove «punto» indica il momento in cui la componente temporale dell'amore terreno dei due è accostata a quella atemporale della pena: cfr. G. CONTINI, *Un esempio di poesia dantesca. Il canto XXVIII del Paradiso*, in *Un'idea di Dante*, pp. 205-206, FRANCO MASCIANDARO, *Annotazioni sull'immagine del punto nella Divina Commedia*, in AA.VV., *La conoscenza viva. Letture fenomenologiche da Dante a Machiavelli*, Ravenna, Longo, 1998, pp. 27-43, e la voce *punto* di ANDREA MARIANI in *ED*, IV, 1973, pp. 741-42. Complessivamente sono presenti quarantasei occorrenze del vocabolo *punto* nella *Commedia*; quattro al plurale. Si legga anche il significato di *punto* in *Conv.* II XIII 27.

riferisce all'anniversario di morte di Beatrice. In altre parole, la lezione di VN collega il fatto storico dell'anniversario e della circostanza che determina il sonetto, narrati nel secondo cominciamento, con il significato ultra-terreno dell'accoglimento di Beatrice nella città celeste, descritto nel primo, nel quale Dante chiosa che la gentilissima era già parte del suo ricordo.⁶⁵ La lezione «entro 'n quel punto» acquista perciò una sfumatura di sacralità e garantisce l'unione tra le alternative dei due cominciamenti.

Conferma di uno spostamento di prospettiva verso la circostanza carica di valenze simboliche della ricorrenza della morte di Beatrice è la variazione dal generico «oggi è un anno», secondo la prima redazione del sonetto, all'«oggi fa l'anno» di VN. L'accoglimento di queste lezioni allo *status* di varianti redazionali presenta alcuni problemi in quanto i manoscritti che tramandano la tradizione di *e* sono discordanti: E, Mc¹t e Am testimoniano la lezione «oggi è» di contro a VN Pr¹ Mc¹v e Su che documentano «oggi fa» e, sempre nello stesso verso, E Pr¹ Mc¹t e Su tramandano «un anno», mentre VN Am e Mc¹v «l'anno».⁶⁶ Ciò premesso, si può cogliere nel cambiamento dal verbo *essere* a *fare* un indizio di maggiore determinazione e attenzione al calcolo dell'anniversario dell'ascesa in cielo di Beatrice, come esposto anche nella “ragione” del sonetto: «In quello giorno nel quale si compiea l'anno che questa donna era fatta de li cittadini di vita eterna» e «mi venne un pensiero di dire parole, quasi per annovale» (Vn

⁶⁵ Si ricordi che nella *Vita Nova* la memoria è finzione poetica piuttosto che recupero diretto del passato; cfr. MARIA CORTI, *Il libro della memoria e i libri dello scrittore*, in *Percorsi dell'invenzione. Il linguaggio poetico e Dante*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 27-50: 42. In particolare sulla funzione della memoria in *Era venuta*: DE ROBERTIS, *Il libro della "Vita Nuova"*, pp. 163-64. Inoltre Guglielminetti, parla di un «tempo d'eccezione» perché all'interno della *Vita Nova* il tempo è trasfigurato dalla memoria e dalla scrittura: MARZIANO GUGLIELMINETTI, *La "Vita Nuova" fra memoria e scrittura*, in *Memoria e scrittura. L'autobiografia da Dante a Cellini*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 46-50.

⁶⁶ Come già documentato, Su, che segue *e* nella scelta dell'articolo, a volte legge alcune lezioni di tradizione estravagante. Diversamente, la lezione di Pr¹ «oggi fa», anche sulla scorta dell'indicazione derobertisiana (DE ROBERTIS, *Il canzoniere escorialense*, p. 28), può essere ritenuta contaminazione: Pr¹ attinge a due fonti diverse e trascrive *Era venuta* in margine, come per lo più i sonetti e le canzoni da questo tramandate. La lezione di Am «è l'anno» potrebbe invece essere stata determinata da un errore indipendente da parte del copista, errore generato dai frequenti scambi tra gli articoli determinativi e indeterminativi. Anche R103 segue la tradizione estravagante per l'articolo indeterminativo, pur presentando «fu» invece di «fa».

23 [XXXIV]). Il verbo *fare* della redazione estravagante assume infatti il significato di ‘si compie’, e “compie” equivale a ‘portare a termine un’azione’, dunque ‘attuare, realizzare’.⁶⁷ Occorre aggiungere che anche il passaggio dall’articolo indeterminativo della lezione di *e* a quello determinativo di VN suggerisce lo spostamento di prospettiva di Dante in direzione di un’enfatizzazione dell’evento miracoloso.⁶⁸

Se, all’interno di *Era venuta*, il tentativo di attenuazione della ridondanza della rima, la prevalenza della vena di autobiografia esemplare su quella diaristica e il più accentuato interesse alla drammatizzazione della scena costituiscono le probabili cause del cambiamento delle lezioni tra le due tradizioni, il passaggio da «parlando» di *e* a «piangendo» di VN (v. 9) richiede un ulteriore approfondimento.⁶⁹ La lezione organica «piangendo», termine che significa ‘dolente’ e ‘pianger senza lacrime’, è legata al «dolente» di «per che ciascun dolente si partia» (v. 8) e al sintagma «lacrime dogliose» (v. 11), quest’ultimo tramandato nella tradizione estravagante con «lagrime dolenti». I due cambiamenti di lezione, da «parlando» di *e* a «piangendo» di VN, e da «lagrime dolenti» di *e* a «lagrime dogliose» di VN, sono collegati: poiché «piangendo» era un sinonimo di «dolente», «lagrime dolenti» costituiva una ripetizione da evitare, tanto più che lo stesso aggettivo era già presente al v. 8. D’altra parte, il sintagma *doglia* e *piangere* è comune nella *Vita Nova*: nella canzone *Li occhi dolenti per la pietà del core* si trovano «di pianger doglia» (Vn 20 [XXXI], v. 37) e la sua *conversio* «pianger di doglia» (*ivi*, v. 57).⁷⁰

⁶⁷ La forma perifrastica di *fare*, nel senso di ‘si compie’, era piuttosto diffusa nell’italiano antico: F. BRAMBILLA AGENO, *Il verbo nell’italiano antico*, Milano - Napoli, Ricciardi, 1964, p. 468. Si noti che il verbo *compiere* non uguaglia mai puramente *fare*: cfr. la voce *compiere* di A. MARIANI in *ED*, II, 1970, pp 125-26.

⁶⁸ Concordo con De Robertis nel rintracciare nell’articolo determinativo di VN un richiamo dell’attacco in prosa del cap. 23 («in quel giorno nel quale si compie l’anno»), e un’attestazione del calcolo preciso dell’anniversario dell’ascesa in cielo di Beatrice (DE ROBERTIS 2002, III. *Testi*, p. 406).

⁶⁹ Si badi che la variante «parlando» non scompare del tutto, ma rimane nelle divisioni del sonetto: «Questa parte si divide in due: ne l’una dico che tutti li miei sospiri uscivan parlando» (Vn 23 [XXXIV]).

⁷⁰ L’accostamento di *doglia* a *piangere* è presente nelle rime estranee al libello soltanto in *Deb, piangi meco tu, dogliosa petra*, di dubbia attribuzione dantesca. La rarità di questo sintagma tra le Rime potrebbe spiegarsi con la maggiore attenzione lessicale del Dante della *Vita Nova* rispetto a quello delle Rime.

Anche l'accostamento tra il verbo *dolere* e alcuni termini che indicano l'azione del parlare non è nuovo: è attestato in *Tre donne intorno al cor mi son venute* con le espressioni «dolesi l'un con parole» (v. 19) e «dolgasi la bocca» (v. 66). La ricorrenza di questi sintagmi in altri luoghi della *Vita Nova* e delle Rime conferma perciò il cambiamento da *e* a VN e ribadisce il fatto che la *Vita Nova*, in virtù dell'inserimento delle liriche in una cornice prosastica, costituisce un sistema linguistico a sé stante. Da accennare, inoltre, allo spinoso problema filologico della lezione «dolenti» di *e*: testimoniata da E Mc¹ Am e Pr¹, quest'ultimo nell'equivoca «doglenti», l'alternativa di *e* è rappresentata anche da Br e Ar, manoscritti che solitamente documentano la tradizione di VN.⁷¹ Seppure sia possibile ipotizzare una ricostruzione indipendente in Ar, e spiegare la presenza del «dolenti» di Br su Ar dal quale deriva (su Ar si potrebbe giustificare anche la mancata divisione in margine e testo di Mc¹ che legge esclusivamente la lezione di *e*), risulta problematica la lezione della Raccolta Aragonese.⁷² Ar, infatti, appartiene al sottogruppo di C² (Chigiano L. V. 176) che documenta invece la variante «dogliose», come Ca e Giunt, a loro volta discendenti da Ar.⁷³ Dunque non resta che prendere atto delle probabili contaminazioni e dell'intrecciarsi delle due tradizioni all'interno del ramo b3 di VN.

Stabilito definitivamente il testo del primo emistichio del v. 12 della redazione estravagante in «E quei che si partian», esso si contrappone alla lezione della redazione organica «Ma quelli che n'uscian», testimoniata

⁷¹ DE ROBERTIS indicava nel suo studio del 1954 *Il canzoniere escorialense*, pp. 27 e 38, la presenza della lezione propria di *e* «dolenti» genericamente in b3 e nei suoi discendenti Ar e Netc.

⁷² Unico rappresentante della Raccolta Aragonese che testimonia la *Vita Nova* è il Palatino 204, Pal¹, di fattura veneta. Sulla Raccolta Aragonese, si consultino: M. BARBI, *La Raccolta Aragonese*, in *Studi sul canzoniere di Dante*, pp. 173 e 215-326; D. DE ROBERTIS, *La Raccolta Aragonese primogenita*, in "Studi danteschi", XLVII (1970), pp. 239-58, e BOLOGNA, *Tradizione e fortuna*, pp. 209-19.

⁷³ Alcune lezioni di Giunt si approssimano a Ar e alla sua diramazione Netc. Se da una parte Giunt è inquadrabile nel sottogruppo di b3 del ramo a di VN, dall'altra a volte Giunt tramanda sia lezioni appartenenti a una tradizione diversa da quella organica, sia lezioni estranee al ramo α (*Sonetti e canzoni*, pp. 28-29). Su C², cfr. *Il codice Chigiano L. V. 176 autografo di Giovanni Boccaccio*, ed. fototipica, Introduzione di D. De Robertis, Roma - Archivi ed., Firenze - Alinari, 1974, c. 26r; mentre sui rapporti tra C² e Ar risultano utili: *ivi*, pp. 39-40 e 67-68, e *Introduzione*, in DE ROBERTIS 2002, II, I, pp. 341-52.

anche da Giunt e Pr¹.⁷⁴ Considerando il significato di *uscire* come ‘andare via da un luogo specifico e circoscritto’, e *partire* nell’accezione di ‘allontanarsi’, con una prevalenza del senso del distacco su quello del movimento, occorre notare che le due lezioni si accordano meglio al contesto al quale appartengono e al contenuto espresso dalle terzine. Il cambiamento del verbo determina una differenza di parallelismi strutturali interni al sonetto, e induce a una diversa interpretazione del testo secondo le due redazioni. Se nella tradizione estravagante la lezione «ma quei che si partian» tende a enfatizzare il distacco dal cuore da parte dei sospiri, la presenza dello stesso verbo *partire* al v. 8, «per che ciascun dolente se ·n partia», lega la quartina alla terzina. Occorre inoltre osservare che l’alternativa «E quei che si partian» si accorda alla lezione estravagante del secondo emistichio, «con minor pena» («con maggior pena» in VN), assumendo il significato di «in condizione di parlare, di farsi intendere chiaramente».⁷⁵ L’intero verso si può quindi parafrasare con la frase «quei sospiri che si allontanavano più facilmente dal cuore andavano dicendo». Inoltre la congiunzione copulativa «e» attribuisce una sfumatura aggiuntiva al discorso e crea una giustapposizione tra le due terzine. Diversamente, all’interno della tradizione organica il verso «ma quei che n’uscian con maggior pena» stabilisce una rispondenza con il v. 13 della prima terzina, «Piangendo uscivan fori del mio petto». La ripetizione dello stesso verbo è messa in rilievo anche dalla congiunzione avversativa «ma» della seconda terzina, e si accompagna

⁷⁴ Secondo DE ROBERTIS, *La tradizione estravagante*, p. 903, il «partivan» di tradizione estravagante presente in *Era venuta* si collega alla lezione, anche questa pre-VN, «che si partivan le lagrime dal core», al v. 10 di *Videro li occhi miei quanta pietate*. Non mi trovo però d’accordo con De Robertis nel rintracciare nella lezione di *e* una testimonianza di una struttura precedente all’ordinamento del libello la quale teneva legati i due sonetti. I manoscritti in comune tra le due rime sono soltanto Am e Mc¹. Senza tener conto dell’ordinamento di Mc¹, che tramanda la *Vita Nova* insieme alla prosa, in Am *Era venuta* e *Videro li occhi* sono distanti l’uno dall’altro: il primo presente nella carta 40r, il secondo, inframmezzato a rime cavalcantiane, nelle carte 42v e 43r.

⁷⁵ DE ROBERTIS, *Il canzoniere escorialense*, p. 38. Secondo MARTELLI, *Proposte*, pp. 287-88, questa lezione non possiede validità redazionale. Unica perplessità, a mio parere, consiste nell’ambiguità del comportamento di Pr¹ che documenta nello stesso verso le lezioni «Ma q(ua)n(do) ne uscia», propria di VN, e «minor pena» propria di *e*. Malgrado ciò, la lezione di Pr¹ «uscita» può essersi creata in modo indipendente; diversamente la divaricazione in margine e in testo di Mc¹ (Mc¹*t* legge «e quei che si partian con minor pena», mentre Mc¹*v* «ma quelli che n’uscian con maggior pena») lascia presumere che il copista abbia percepito le due varianti di pari valore.

al contrappunto tra «tutti» e «alquanti» delle divisioni: «Questa parte si divide in due: ne l'una dico che tutti li miei sospiri uscivano parlando; ne la seconda dico che alquanti diceano certe parole diverse da gli altri» (Vn 23 [XXXIV]). Tutto ciò contribuisce a chiarire che, dell'insieme dei sospiri che uscivano piangendo, soltanto alcuni («alquanti»), propriamente quelli che «uscivan fori con maggior pena», e che quindi provavano più dolore, potevano lamentarsi. Si aggiunga che la clausola «parole diverse» della prosa non indica soltanto il contenuto di ciò che gli spiriti diranno, ma anche la distinzione delle pene da questi provate ricordando la morte di Beatrice. In questo senso la variante di VN si accorda meglio alla lezione «piangendo», ribadendo l'attenzione della tradizione organica alla sofferenza fisica e mentale di Dante. Il parallelismo tra le due terzine crea in definitiva una superiore organicità interna al sonetto, alla quale s'aggiunge una maggiore finezza poetica. Ulteriore testimonianza della maggiore pertinenza della lezione di VN alla situazione narrata nella poesia è la presenza del verbo *uscir fuori* nella rappresentazione degli spiriti che, bagnati di pianto, si allontanano dal cuore, in *S'io prego questa donna che Pietate* di Cavalcanti,⁷⁶ sonetto, al pari di *Era venuta*, di descrizione dell'amore doloroso. Si aggiunga che in altri due luoghi della *Vita Nova* compare il termine *uscire* riferito ai sospiri mescolati alla voce: Vn 10 [XVIII] «e si come talora vedemo cadere l'acqua mischiata di bella neve, cosi mi pareo udire le loro parole uscire mischiate di sospiri», e Vn 28 [XXXIX] «pero che tutti [i sospiri] quasi diceano nel loro uscire quello che nel cuore si ragionava».⁷⁷

⁷⁶ CAVALCANTI, *Rime*, pp. 57-58.

⁷⁷ Di seguito alcune osservazioni sulle restanti varianti presenti in *Era venuta*. Quanto al passaggio dalla forma di significato deponente «era svegliato» di *e* a quella pronominale «s'era svegliato» di VN (v. 6), occorre precisare che, benché nell'italiano antico fosse comune la sostituzione del deponente con il riflessivo, le forme deponente, media e riflessiva senza particella pronominale del verbo *svegliare* non sono documentate in alcun luogo della *Vita Nova* e delle *Rime*. In queste è invece presente il verbo *svegliarsi* nella forma pronominale, o in costruzione perifrastica accompagnato dai verbi *fare* e *sentire* (<www.IntraText.com> e R. AMBROSINI - F. BRAMBILLA AGENO, *Verbo*, in *ED, Appendice*, 1978, pp. 320-27 [*Diatesi*, a firma di F. Brambilla Ageno]). Sul piano semantico, entrambe le alternative deponente e pronominale indicano il graduale mutamento e decorso dell'azione, e traducono il concetto del passaggio di amore da potenza ad atto. Di dubbia validità redazionale è la lezione al v. 8 «se -n partia» di *e*, testimoniata esclusivamente da E Am, di contro a «si partia» di VN, documentata anche da Pr¹ e Mc¹. I manoscritti che solitamente tramandano la tradizione estravagante sono in

Sono così giunta al termine del mio discorso, pur nella consapevolezza del carattere parziale e provvisorio dei risultati, in un'analisi nella quale la rappresentazione stemmatica, la forma testuale dei manoscritti e il problema della restituzione linguistica della *Vita Nova* ostacolano un approdo definitivo. Dall'analisi delle varianti di *e* e dal loro confronto con quelle della tradizione di VN si deduce il criterio secondo il quale le lezioni sono state cambiate durante l'asestamento del libello. La trama sottile di corrispondenze tra prosa e verso, l'affinamento formale e la maggiore aderenza stilistica e tematica ai contenuti poetici e al motivo dichiarato dal libello contribuiscono a svelare alcuni segreti dell'officina di Dante. Al tempo stesso, attraverso un procedimento che analizza le lezioni delle due tradizioni e che si sofferma a guardare cosa è cambiato durante l'immissione nella veste prosastica, è dimostrata l'unità della prosa con la poesia.

Ispirata da Marguerite Yourcenar ho immaginato tante mani che, tendendosi l'una all'altra, si legano a formare una catena e a far sì che la mia possa stringere quella di Dante;⁷⁸ così vorrei concludere. Il paragone però non calza. Le poesie che noi oggi abbiamo giungono dalla volontà di alcuni uomini e donne: una catena di lettori appassionati che hanno deciso tramandare ciò che leggevano, seppure con le proprie interpretazioni, errori e pronunce, contraffacendo irrimediabilmente il testo. Di Dante non esiste un autografo, e ciò che leggiamo è la ricostruzione di un testo che non sarà

disaccordo, ed è plausibile l'ipotesi che la lezione «ne» sia esclusiva di Am, e costituisca una variante linguistica indipendente nei due manoscritti E e Am. Una seppur minima conferma a questa supposizione deriva dalla diversità della lezione di Mc¹ da quella di E, sua principale fonte, permettendo l'ipotesi che la lezione di E non fosse intesa dal copista di Mc¹ come una possibile alternativa, e dal fatto che, al v. 12 della redazione di *e* («E quei che si partian con minor pena»), la particella avverbiale *ne* è ricostruibile esclusivamente attraverso la lezione «sem partia» dei manoscritti E e Am. Da segnalare, infine, che nella più recente redazione di *Era venuta* (DE ROBERTIS, *Rettifica di un sonetto*, p. 128), è indicata l'alternanza tra le forme «ch'e' facea» / «ch'io facia» e «dicev'ai sospiri» / «dicea ai sospiri», alternanza riscontrabile anche nella veste linguistica delle diverse edizioni critiche della *Vita Nova*. Inoltre, diversamente da quanto trascritto, Mc^{1v} legge «dicendo voy sospiri», mentre Mc^{1t} «E diceva ai sospiri».

⁷⁸ Alludo a MARGUERITE YOURCENAR, *Memorie di Adriano*, seguite dai *Taccuini di appunti*, a cura di Lidia Storoni Mazzolani, Torino, Einaudi, 1988 (ed. orig. *Mémoires d'Hadrien* [1951], suivi de *Carnets de notes* [...], Paris, Plon, 1953).

mai uguale a quello da lui composto settecento anni fa, oppure, e preferisco pensarlo, leggiamo con gli occhi, la passione e l'esperienza di chi, in questi settecento anni, è vissuto.

Daniela Shalom Vagata
Visiting Lecturer
Kyoto University

ABSTRACT

Notes on Dante's Authorial Variants from the Extravagant Tradition of "Vita Nova"

This article is a tentative and strict philological investigation of the supposed Dante's authorial variants in *Vita Nova*, a topic first investigated by Domenico De Robertis. It examines the variants of 8 sonnets of *Vita Nova* (*Vede perfettamente onne salute, Ne li occhi porta la mia donna Amore, Tanto gentile e tanto onesta pare, Con l'altre donne mia vista gabbate, Era venuta ne la mente mia*) in the textual form of the extravagant tradition *i.e. e*, and it compares the readings of the extravagant tradition with the ones of the organic tradition *i.e. VN*. Its aim is to shed light on Dante's lyrical work and on the poetic values that he was gradually discovering in his poetry. The essay attempts to find the motivations of the variants, which may be explained by the need for greater stylistic and thematic coherence with the poetic contents and the narrative frame of *Vita Nova*. Lastly, it tries to establish whether some variants from the extravagant tradition may be considered authorial variants.

LA METRICA DI DANTE TRA LE RIME E LA *COMMEDIA**

1. Tanto per iniziare con una ovvietà, diciamo subito che, come in ogni altro settore della forma poetica, anche nella metrica l'esperienza dantesca è per molti aspetti eccezionale. Nel senso, almeno, che se nella fase iniziale, corrispondente a buona parte delle Rime, la metrica si configura come tipicamente duecentesca, una metrica "d'epoca" potremmo dire, ben acclimatata nel sistema formale dominante sullo scorcio del secolo, nel suo punto conclusivo, nella *Commedia*, essa appare già totalmente interna a quello che sarà per secoli il sistema "classico" della metrica italiana, sotto ogni profilo: prosodia, rima, rapporti metrico-sin-

* Questo intervento a quattro mani è il primo esito di una ricerca più ampia che i due autori hanno avviato sulla metrica dantesca. Esso discende dunque da un comune lavoro di schedatura e da fitte discussioni sui problemi. Quanto alla stesura, ad Arnaldo Soldani si devono i paragrafi 1 e 2, a Marco Praloran il paragrafo 3. Citiamo sempre i testi del corpus da DANTE ALIGHIERI, *Rime*, ed. commentata a cura di Domenico De Robertis, con cd-rom, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2005 [DE ROBERTIS], di cui utilizziamo anche la numerazione; per le poesie della *Vita nuova* ci riferiamo all'ed. a cura dello stesso D. De Robertis (1980), in *Opere minori*, 2 voll., 3 tt., Milano - Napoli, Ricciardi, 1979-88, I, 1. *Vita nuova, Rime, Il Fiore, Il Detto d'Amore*, a cura di D. De Robertis e Gianfranco Contini, 1984, pp. 1-247 (e per la loro numerazione all'ed. di Michele Barbi e Francesco Maggini, *Rime della "Vita Nuova" e della giovinezza*, Firenze, Le Monnier, 1956). Citiamo il commento di G. Contini (I ed. riveduta 1946) dalle *Opere minori*, I, 1, pp. 249-552 [CONTINI]. Per il *De vulgari eloquentia* utilizziamo l'ed. commentata da Pier Vincenzo Mengaldo, in *Opere minori*, II. *De vulgari eloquentia, Monarchia, Epistole, Egloge, Questio de aqua et terra*, a cura di P.V. Mengaldo - Bruno Nardi - Arsenio Frugoni - Giorgio Brugnoli - Enzo Cecchini e Francesco Mazzoni, 1979, pp. 3-237 [MENGALDO].

tattici. Per fare un paragone neanche tanto peregrino, è come se ci trovassimo di fronte a un pittore che nel corso della sua carriera fosse transitato da una spazialità “primitiva”, giottesca, a una piena assunzione della prospettiva rinascimentale. Non c'è alcun dubbio che una simile accelerazione vada imputata in primo luogo alla potentissima iniziativa stilistica dell'autore. Ci mancherebbe. Però dobbiamo anche ragionare storicamente, e su questo piano è forte la tentazione teleologica: interpretare cioè quel percorso come il progressivo disvelamento degli istituti in qualche modo “oggettivi”, quasi immanenti, della metrica italiana. Il che sarebbe certo una forzatura. Intanto perché, parlando in generale, quegli istituti sono in realtà il prodotto di una selezione storica tra le varie opzioni possibili, una selezione di cui appunto, nella fattispecie, Dante è stato uno dei maggiori responsabili; ma anche perché ciò impedirebbe di leggere la metrica avanti la *Commedia iuxta propria principia*, come esattamente funzionale a un modello discorsivo diverso da quello che si imporrà col poema sacro, poi a sua volta ripreso e reinterpretato da Petrarca. Ciò non toglie, d'altra parte, che l'orizzonte successivo, la linea tracciata dalla *Commedia*, consenta almeno di disegnare con coerenza il percorso precedente: in un'ottica che potremmo definire di obiettivo arricchimento, di esplorazione di potenzialità prima non sfruttate o non sfruttate in pieno. Da questo punto di vista ha un senso confrontare gli esiti di volta in volta testimoniati dalle Rime con ciò che sarà nel poema; ed è in tale direzione che va inteso il titolo del nostro intervento: la metrica dantesca tra le Rime e la *Commedia*, appunto.

Nel quale intervento non ci occuperemo degli schemi metrici, che pure costituiscono uno dei comparti di maggiore interesse formale delle Rime, forse quello in cui Dante ha esercitato nella forma più esibita la propria creatività espressiva, in modi talvolta demiurgici e, del resto, perfettamente in accordo con le avanguardie liriche del suo tempo: pensiamo alle sperimentazioni sulla stanza di canzone condotte dai toscani della generazione precedente (Guittone, Chiaro, Bonagiunta), o anche alle notevoli innovazioni che lo Stilnovo ha portato nella struttura rimica di un genere per sé così assestato come il sonetto. Quanto a Dante, è chiaro che il primo pensiero corre alla sestina e alle forme affini nella fase delle Petrose. Ma della questione si sono già occupati in tanti, da ultimo i cappelli del commento De Robertis, ai quali resterebbe poco da aggiungere. Più interessante invece, anche in prospettiva istituzionale, occuparsi degli aspetti di grana più sottile, quelli in cui la variazione appare maggiormente legata alle oscillazioni, anche minime, del discorso auto-

riale: potremmo dire alla soggettività della voce che porta la responsabilità dell'enunciazione. Insomma, parleremo della prosodia e dei rapporti metrico-sintattici.

2. Cominciamo proprio da questi ultimi, ossia dai modi in cui la linea di svolgimento sintattico si distende lungo il tracciato imposto dalla metrica. Il che comporta da un lato di osservare come si dispongano i periodi rispetto alla griglia strofica, dall'altro di valutare in che modo le singole frasi si adattino ai versi che le contengono. Tra parentesi: parliamo qui di linea sintattica e di tracciato metrico in senso un po' improprio, perché a rigore è una sola la linea di emissione linguistica, e metrica e sintassi si limitano a segmentarla ciascuna secondo i propri criteri.¹

Arriviamo subito al Dante lirico, limitandoci ai due generi dominanti, sonetto e canzone, e lasciando a margine la ballata per non frastagliare eccessivamente l'esposizione. Sia il sonetto, dunque. Per il quale la situazione alle spalle dello Stilnovo appare ben definita. Se guardiamo ad esempio a Guittone, o ancora a Guinizelli, vediamo che i collegamenti sintattici tra le quattro parti in cui si articola la forma sono piuttosto rari, e per lo più tendono a concentrarsi tra le due quartine, dove la tradizionale scansione rimica per distici alternati (AB-AB-AB-AB) oblietava la distinzione tra le due parti e perciò giustificava il trapasso periodale dall'una all'altra, di contro alla più netta separazione o autonomia, metrica e discorsiva, tra le due terzine. Dante invece condivide con lo Stilnovo, e in particolare con Cino, la possibilità di trasferire il collegamento agli altri due punti di snodo metrico: sulla diesis, quindi, e soprattutto tra le due terzine; e il fatto andrà ascritto alla nuova struttura rimica, crociata e non più alternata, che rende tra loro autonome anche le due quartine, facendone avvertire il collegamento sintattico come un vero "scavalcamento" di confine, e spingendo a trasferirne gli effetti coe-

¹ Per questi problemi cfr. ARNALDO SOLDANI, *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2009, a cui si rimanda per tutte le osservazioni successive sul sonetto stilnovista. Ma per la lirica dantesca il quadro generale era già abbastanza chiaro dopo gli studi di GIUSEPPE LISIO, *L'arte del periodo nelle opere volgari di Dante Alighieri e del sec. XIII*, Bologna, Zanichelli, 1902; IGNAZIO BALDELLI, voci *Sonetto* e *Terzina*, in *ED*, V, 1976, pp. 317-20 e 583-94; PATRICK BOYDE, *Retorica e stile nella lirica di Dante*, Napoli, Liguori, 1979 (ed. orig. *Dante's style in his lyric poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1971).

sivi anche nella zona sottostante del sonetto, parificando – per così dire – il trattamento sintattico di fronte e sirma. L'altro dato importante, e ancor più significativo, è il notevole incremento assoluto dei legamenti tra le quattro parti: che è il segno di una discorsività più fluida, e pure di un'articolazione argomentativa più ragionata, più densa, come ci si aspetta nel clima intellettualistico della scuola fiorentina.

Verrebbe da dire che siamo già sulla strada che porterà alla grande sintassi periodale della *Commedia*, e per certi versi è così; ma badando bene che quella strada sarà ancora molto lunga, per alcune ragioni essenziali. Intanto perché, nei sonetti delle Rime, per circa la metà dei casi i collegamenti non abbracciano per intero le due parti coinvolte, ma solo qualche verso a cavallo della pausa metrica, e dunque non configurano davvero una "sintassi lunga". Poi perché, quando il nesso avvenga tramite subordinazione, la subordinata tende a occupare una posizione successiva alla principale, e insomma i periodi sono di solito "discendenti". Invece, su entrambi i punti la *Commedia* procederà in senso radicalmente inverso: lì le grandi campate sintattiche coprono per intero due o più terzine, facendo anzi della terzina stessa il modulo di base per la membratura dei periodi; e i costrutti ipotattici spessissimo attaccano in subordinata e chiudono con la principale, sicché al momento del passaggio da una terzina all'altra si innesca una sorta di attesa di completamento, l'arcata aggetta verso la strofa successiva e rimane sospesa fino a quando non trova l'appoggio della sua reggente. Con conseguenze ben avvertibili sul piano dell'intonazione, che non ammette soste sulla pausa metrica e fonde la serie delle frasi in un'unica, prolungata emissione di voce. Mentre nel tipo che prevale nelle Rime i membri del periodo, pur legati ipotatticamente, tendono piuttosto a succedersi per espansione lineare della principale, senza un'implicazione progressiva, senza un effetto di attraversamento dei moduli metrici: come risulta chiaro dalla linea intonativa, fatta di segmenti agganciati uno dopo l'altro e costellata di pause e di riavvii. A questo punto sarebbe facile – come si diceva – interpretare il tutto in chiave evolutiva, come transito da un minore a un maggiore grado di perfezione stilistica. Ma pare più corretto ritenere che i due modelli rispondano, in realtà, a due differenti esigenze di impostazione della voce autoriale. Se infatti nella *Commedia*, in virtù della sua posizione extradiegetica e ulteriore, la voce assumerà una compiuta autonomia enunciativa, che renderà necessari quei fenomeni di *mise en relief* intonativa, nelle Rime essa tende piuttosto a seguire passo passo il decorso "naturale" degli eventi rappresentati, che a loro volta obbediscono, nel

nucleo centrale dei sonetti stilnovistici, alle precise, inderogabili dinamiche della fisiologia amorosa. Potremmo dire, anzi, che in questa ritrazione della voce, in questa sua adesione alla logica degli oggetti messi in scena, consiste la perfetta traduzione *sub specie* sintattica della dottrina del dettato d'Amore: non è la soggettività del poeta che governa il processo rappresentativo, non è lei che gestisce la linea discorsiva; che è invece diretta dall'esterno, è saldamente vincolata ai movimenti del principio superiore che domina la vicenda amorosa. E in questo quadro non sarà un caso che, com'è ben noto, tra le subordinate posposte che concorrono a realizzare un simile modello discorsivo, prevalgano di gran lunga quelle che esprimono in modo più esatto, e più oggettivo, i rapporti di causa-effetto: su tutte le causali e le onnipresenti consecutive.²

Restando ancora ai sonetti, lo stesso ordine di ragionamenti vale per i rapporti tra verso e frase, e in specie per le loro possibili discrasie, insomma per gli enjambements. Che, al contrario di quanto accadrà nella *Commedia*, nelle Rime sono piuttosto contenuti e, soprattutto, realizzano pochi tipi standard, già ben acclimatati nella koinè lirica duecentesca. In particolare sembrano quasi assenti le inarcature in cui i membri del sirrema scisso dalla pausa metrica siano anche sottoposti a qualche figura di inversione o di dilatazione, ossia ad anastrofe o a iperbato (ad es. un participio retto da un ausiliare situato nel verso successivo, come a *Inf.* VIII 72-73 «uscite / fossero»): salvo errore, non se ne contano più di una dozzina di casi nell'intero corpus sonettistico dantesco. Le ragioni sono quelle già viste per la macrosintassi. Perché gli enjambements di questa fatta creerebbero anch'essi, sul punto di stacco tra i versi, una specie di tensione sotterranea, una spinta cataforica a ricucire, dunque favorirebbero una linea discorsiva svincolata dalla segmentazione metrica. E invece, coerentemente, le Rime privilegiano un sostanziale rispetto del tempo oggettivo scandito dai versi, con il quale il tempo dell'enunciazione viene quasi a coincidere, a conferma del sostanziale adeguamento del discorso all'oggettività del mondo rappresentato. Casomai, sarà significativo che la maggior parte delle poche inarcature complesse, con perturbazione dell'*ordo verborum*, occorra nelle rime estranee al clima propriamente stilnovistico: tipicamente in quelle comico-giocose e di corrispondenza. Che non solo sono più aperte alla sperimentazione di vie stilistiche alternati-

² Cfr. BOYDE, *Retorica e stile*, pp. 219-21.

ve, ma anche non sottostanno ai vincoli di una poetica della voce evidentemente costrittiva.³

E ora le canzoni. Che se non altro consentono una migliore messa a fuoco lungo l'asse diacronico, visto che mentre il sonetto perde di fatto la sua centralità dopo la fine della stagione stilnovista, la canzone accresce invece la propria, diventando il vero architrave della produzione lirica dantesca prima della *Commedia*.⁴ Cominciamo però dalle canzoni della prima fase, quelle della *Vita nuova* o dei periodi immediatamente limotrofi. Salvo eccezioni, e *pour cause*, tornano qui le costanti che abbiamo individuato per i sonetti: e cioè massima aderenza dei periodi alle membrature della stanza; posticipazione delle subordinate alla principale;

³ Qualche esempio, desunto dal repertorio di inarcature compilato da SOLDANI, *La sintassi del sonetto*, cap. 2: con inversione: 87 [LXXIII], 1-2 «la mal fatata / moglie»; 99 [XCV], 7-8 «bugiardo / sapor»; 42 [LI], 3-4 «la Garisenda / torre»; 80 [XLIV], 9-10 «amato / ... aggio»; 42 [LI], 9-10 «sentire / dovean»; 35 [LII], 9-11 «e monna Vanna e monna Lagia poi / [...] / con noi ponesse il buono incantatore»; 99 [XCV], 13-14 «però l'affronto de la gente verde / parmi che·lla tua caccia [non] seguer de'»; con dilatazione: *Vn* XIX, 9-11 «lascia piangere noi e triste andare / (e fa peccato chi mai ne conforta), / che nel suo pianto l'udimmo parlare»; 21 [LXXXV], 9-10 «E se voi foste, per le sue parole, / mosse a venire inver' la donna vostra»; 78 [XLII], 3-4 «sì che, per non saver, d'ira mi coco, / non che laudarvi, sodisfarvi tanto». Nelle rime estranee all'ambito stilnovista si concentrano anche i casi di collegamento interstrofico mediante enjambement; nonché i due unici sonetti in cui non si dia mai coincidenza tra la fine dei periodi sintattici e i confini strofici (42 [LI] e 25 [CV]), con massima tensione tra la *dispositio* macrosintattica e la griglia metrica (cfr. ancora *ivi*, pp. 29, 36, 78). Segnalo, tra l'altro, che in tutte queste condizioni eccentriche incorre - in entrambe le sue versioni, bolognese e toscana - il sonetto della Garisenda, vero paradigma delle sperimentazioni che Dante si concede in quest'area della sua lirica. Sperimentazioni che, in generale, assumono simili elementi dal mondo del "realismo" e delle tenzioni tipico della poesia duecentesca, com'è puntualmente dimostrato dal fatto che, negli stessi testi, ai fenomeni di cui sopra si accompagnano schiette aperture alla sintassi del parlato, *in primis* dislocazioni ed estrapolazioni (*ivi*, p. 159 n. 15). Quando - come vedremo - il Dante delle *Petrose* darà largo corso ai procedimenti di discrasia metrico-sintattica, è chiaro che si avvarrà di questo retroterra stilistico, ma depurandolo delle sue componenti prettamente dialogiche, a favore dell'evidenza "monodica" della voce del soggetto. Quanto agli altri stilnovisti, il meno incline all'ortodossia risulta Cino, per ovvie ragioni di cronologia (con il possibile influsso della tarda lirica dantesca e della *Commedia*), ma anche di sfaldamento della poetica: come per Dante, quando l'ideologia stringe di meno, risultano meno costrittivi anche i suoi precetti stilistici.

⁴ Per la cronologia delle canzoni dantesche seguiamo le indicazioni del commento di DE ROBERTIS.

rarietà quantitativa e prevedibilità tipologica degli enjambements, fatto salvo il loro relativo incremento (ma molto contenuto) per effetto quasi automatico della brevità del settenario.⁵ Per farsi un'idea della situazione generale, basterebbe leggere con questi parametri una qualsiasi delle strofe centrali di *Donne ch'avete*, la canzone-manifesto di questa stagione. E se leggessimo *Donna pietosa* il quadro sarebbe ancora più netto, quasi che la sua dominante narrativa impedisse qualsiasi increspatura della voce dell'io. Ma la prospettiva rimane sostanzialmente inalterata anche al di fuori del libello, nelle tre canzoni del *Convivio*, ad esempio, e in altre della stessa area tematica e fascia cronologica.⁶

Naturalmente la capacità che ha Dante di caratterizzare ciascun individuo testuale consentirebbe di dettagliare meglio il quadro. Di osservare, ad esempio, che in *Lo doloroso amor* le tre strofe, e il congedo, partono in prolessi della subordinata, quasi tutte – tranne la III – con la formula [Sintagma nominale + Relativa], a segnare di volta in volta il momento in cui l'io fissa l'oggetto della riflessione successiva. Da cui, anche, l'andamento marcatamente parallelistico conferito al discorso dalla ripetizione sintattica.⁷ Tuttavia non se ne deve inferire una smen-

⁵ A riprova cfr. la crescita degli enjambements in una canzone costellata di versi brevi, settenari ma anche quinari, e con un trisillabo al mezzo, quale *Poscia ch'Amor*, con un effetto complessivo, tuttavia, più che di "legato" intonativo, di ritmo saltellante.

⁶ Il confronto con le canzoni degli altri Stilnovisti conferma sostanzialmente l'impressione. Prendiamo le due di maggiore momento per l'ideologia amorosa della scuola, *Al cor gentile* e *Donna me prega*. Nella seconda non c'è quasi nulla da segnalare sul piano della tensione tra metro e sintassi, tolto qualche occasionale enjambement (16-17 «come / diaffan da luce», 29-30 «da quella vene / ch'è perfezione», 39-40 «da buon perfetto tort'è / per sorte»). Nella prima c'è qualcosa di più, ma si concentra quasi per intero in un'area ben delimitata, tra i vv. 45-50, dove a una prolessi Comparativa-Principale si accompagna un lavoro intenso sull'*ordo verborum*: «e con' segue, al primo, / del giusto Deo beato compimento, / così dar dovrìa, al vero, / la bella donna, poi che [n] gli occhi splende / del suo gentil, talento / che mai di lei obedir non disprende». Per la cavalcantiana, ENRICO FENZI osserva con molto acume che la struttura metrica, così complessa, articolata e – aggiungiamo – così collimante con la segmentazione sintattica, «conferisce uno speciale rilievo ai continui passaggi logici perché isola ed esalta ogni singolo concetto, e però anche lo vincola agli altri nel suo stesso meccanismo»: proprio come accadrà nelle dottrinali di Dante, che lo studioso dice infatti nate sulla suggestione di *Donna me prega* (*La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichissimi commenti*, Genova, il Melangolo, 1999, pp. 37-38 e 40-42).

⁷ Che trova un esatto corrispettivo nella «continua ripetizione di parole, e loro farsi eco l'una dell'altra, e riproarsi nelle medesime giaciture» (DE ROBERTIS, p. 214).

tita dell'assunto generale. Perché qui, ancora all'altezza della *Vita nuova*, l'attacco ascendente coinvolge di norma pochi versi (con l'eccezione, ben spiegabile, della prima stanza: cfr. *infra* e n. 17), ed è compensato, in uscita, dalla chiusa discendente dei medesimi periodi, tipicamente su consecutive anche in serie o a cascata. Senza dire che, qualitativamente, il dispositivo implica strutture subordinanti poco impegnative: quasi solo relative che espandono il soggetto, quindi il tema, della frase iniziale; e che – soprattutto – non è accompagnato da un analogo sviluppo nel settore dell'inarcatura: l'azione, insomma, è in sé poco incisiva e comunque è circoscritta alla macrosintassi, non arriva a intaccare i rapporti tra verso e frase. Il che significa che la voce rispetta la cadenza metrica, i suoi tempi, il suo decorso, pur affacciandosi con una certa evidenza sulla scena.

A conclusioni non troppo distanti portano le canzoni che abbandonano l'argomento amoroso per quello *stricto sensu* dottrinale: la terza del *Convivio* (*Le dolci rime d'amor*) e la sua gemella fuori dal trattato, *Poscia ch'Amor*. Per la prima delle quali De Robertis commenta che «l'asprezza è più dichiarata, programmatica, che applicata», e cioè «sta piuttosto nell'uso di vocabolario specifico e d'espediti d'ordine tecnico».⁸ Espediti tecnici che, sul versante costruttivo, andranno individuati in un andamento vistosamente raziocinante, imperniato su tralici congiuntivi di senso causale. Così ai vv. 65-73:

Onde la lor ragion par che s'offenda
in tanto quanto assegna
 che tempo a gentilezza si convegno
 diffinendo con esso.
Ancor segue di ciò che 'nnanzi ho messo
che sian tutti gentili o ver villani
o che non fosse ad uom cominciamento;
ma ciò io non consento,
 nèd eglino altresì, *se* son cristiani.

Ma appunto si vede bene che la sintassi, pur così articolata, scorre ordinatamente, quasi “prosasticamente”, lungo il piano inclinato del procedimento argomentativo e, insieme, si appoggia senza sforzo alla

⁸ *Ivi*, p. 53.

griglia metrica.⁹ La «volontà di dire», che nei versi successivi è esibita con forza (*dicer voglio omai... e dirò... dico...*, vv. 78-81), qui non nasce più dall'impulso d'Amore, ma da una consapevolezza intellettuale («dicer voglio omai, sì come io sento») che comporta opposizione e confutazione dell'opinione altrui («è manifesto i lor diri esser vani, / ed io così per falsi li ripruovo / e da lor mi rimuovo», vv. 75-77). Eppure continua ad obbedire a una logica stringente, a un principio esterno – qui d'ordine filosofico – al quale il soggetto aderisce, condividendone il modello costruttivo e la scansione ritmica.

Come ci aspettiamo dopo svariati decenni di riflessione sulla lirica dantesca (oltre a De Robertis basterebbe citare il nome di Boyde), il vero grande momento di discontinuità si colloca, anche da questo punto di vista, all'altezza delle Petrose.¹⁰ Nelle quali ciò che non finisce di sorprendere, a ogni nuova lettura, è la prepotente, improvvisa emersione di una soggettività che prima affiorava solo a tratti, e che qui trova la propria naturale espressione in una compiuta autonomia discorsiva della voce autoriale, tanto più evidente e marcata quanto più netta è l'istanza oppositiva tra l'io e il mondo rappresentato.¹¹ I mezzi sono quelli noti: in breve, una fortissima tensione cataforica che finisce per implicare strofe intere in giri sintattici avvolgenti, e insieme sottopone i versi alla torsione frequente di procedimenti inarcanti di nuova tessitura. Ragionando da un'altra prospettiva, diremmo che se la metrica, in poe-

⁹ Lo stesso mostra E. FENZI in *Poscia ch'Amor*, la cui «sintassi ritmica è così ben modulata nell'articolazione raziocinante del discorso, con i suoi nodi concettuali e i suoi netti passaggi dimostrativi, che si lascia indietro di gran lunga ogni analogo tentativo guittoniano» («*Sollazzo*» e «*leggiadria*». *Un'interpretazione della canzone dantesca "Poscia ch'Amor"*, in «Studi danteschi», LXIII [1991 «ma 1997»], pp. 191-280: 219-20; e per la convergenza su questo punto con *Donna me prega* di Cavalcanti cfr. le osservazioni del medesimo citate alla n. 6).

¹⁰ Sul progressivo aumento di complessità sintattica dopo la stagione stilnovista cfr. BOYDE, *Retorica e stile*, p. 213 e *passim*; lo stesso Boyde nota nella lirica post-stilnovista un incremento e degli enjambements (*ivi*, p. 235) e dell'anticipazione delle subordinate (p. 241) e della perturbazione dell'ordine delle parole nella frase (p. 249). Sulle nuove forme dell'inarcatura dantesca a partire dalle Petrose, cfr. anche LISIO, *L'arte del periodo*, pp. 92-96, e BALDELLI, *Terzina*, pp. 587-88.

¹¹ Cfr. FENZI, *La canzone d'amore*, p. 64: «Non è più in gioco, infatti, una topica sofferenza d'amore, ma una condizione particolare del soggetto che ha immediati risvolti di tipo speculativo. [...] costui diventa per dir così unico titolare di un sentimento di cui porta tutta la responsabilità e che ricade unicamente su di lui».

sia, costituisce la forma simbolica della temporalità “oggettiva”, quella che misura la durata dell’elocuzione, la sintassi delle Petrose veicola piuttosto il tempo della coscienza, dell’interiorità: che quasi si sovrappone all’altro senza mai aderirvi completamente, in una sottile opposizione dialettica. Si veda subito *Al poco giorno*, dove l’ossessione amorosa (con tanto di elementi feticistici, legati al paesaggio e agli ornamenti del corpo: la *ghirlanda d’erba*, la veste verde) genera uno stato di solipsismo discorsivo, e questo innesca una circolarità sintattica che da un lato fa il paio perfetto con quella metrica della sestina, dall’altro però la contrappunta perché le fasi di sviluppo dell’una e dell’altra tendono a non collimare. Ne viene, come effetto primario, il carattere monoperiodale di quattro strofe su sei (II, III, IV, VI), e pure del congedo; con, internamente, scatti in avanti, sospensioni e riprese dovuti alla complessa interazione tra ordine delle parole e *dispositio* della linea frastica lungo la sequenza dei versi. Così benissimo nella VI stanza:

Ma ben ritorneranno i fiumi a’ colli,
 prima che *questo legno molle e verde*
s’infiammi, come suol far bella donna,
di me, che mi torrei dormire in pietra
 tutto ’l mio tempo e gir pascendo l’erba,
 sol per veder du’suoi panni fanno ombra. (vv. 31-26),

con quel *rejet* centrale, *di me*, sospeso tra il sintagma che lo regge, allontanato in iperbato (*s’infiammi*), e la relativa che lo espande fino al termine della stanza («che mi torrei dormire in pietra / tutto ’l mio tempo» ecc.).¹²

¹² È opportunamente orientata verso la sintassi l’analisi della sestina offerta da GABRIELE FRASCA, *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Napoli, Bibliopolis, 1992, pp. 122-57, dove si osserva appunto che «in Dante periodo e strofa tendono a corrispondere», e se ne indica l’«avvolgente costruzione ipotattica» (p. 128). Molto simile per impostazione anche *Amor, tu vedi ben*, che di *Al poco giorno* varia e amplifica la *ratio* (nella sola caratteristica, ma essenziale, della *nimia repercussio*, che nel caso *Dve* II XIII 13 giustifica in virtù di «novum aliquid atque intentatum artis»), e accompagna il rallentamento temporale che consegue dalla sua specifica *forma* (v. 65) con una sintassi ad alto gradiente ipotattico, che spesso contribuisce alla netta bipartizione delle strofe (talvolta anche semantica: in forma di analogia, ad es. nella III, o di opposizione, ad es. nella V), come in *Io son venuto*. Si aggiungano, anche qui, i vari espedienti inarcanti, mai fortissimi ma talora insistenti (cfr. le stanze IV e V, tra cui 45-46 «così foss’ella più pietosa donna / ver’ me, che chiamo»).

Il focus intonativo cade su *di me*, appunto: il perno su cui gravita l'intera spirale discorsiva, come è ben significativo dato che è sulla centralità dell'io che si gioca tutta questa evidenza della voce. Che nella canzone viene ancora più risaltata dal contrasto col meccanismo, artificioso e inesorabile, della *retrogradatio* che governa lo svolgimento strofico.

Strategia diversa, ma uguale intenzione, in *Io son venuto al punto della rota*. Dove la forte opposizione tematica tra le due parti di ogni stanza, tra osservazione oggettiva del mondo e stato sempre uguale dell'io, trova un riscontro nell'opposta organizzazione sintattica: sempre lineare prima, molto più tesa poi. E diciamo tesa sia per le potenti inversioni che la costellano, fin dalla prima strofa, dove il ritardo estremo del soggetto (*la mente mia*) costringe il lettore a ristrutturare a ritroso tutta la frase precedente:¹³

e però non disgombrà
un sol pensier d'amore ond'io son carco
la mente mia, ch'è più dura che pietra
in tener forte imagine di pietra. (10-13),

sia perché il periodo, specie nel finale, prende una conformazione anche semanticamente aperta, sostituendo alle subordinate di tipo causale, che dominano nelle prime parti, una certa disposizione ai periodi ipotetici, che offrono come degli slarghi al processo immaginativo, traspongono in sintassi le volute del pensiero desiderante:

ch'io son fermo di portarla sempre
ch'io sarò in vita, *s'io vivessi sempre*. (vv. 51-52)

né vo' tornar, che *se 'l martiro è dolce*,
la morte dee passare ogni altro dolce. (vv. 64-65)

¹³ Ma sono molto interessanti anche le soluzioni presenti nelle parti conclusive delle altre strofe: 23-24 «le sue ragne / ritira al ciel», 25-26 «sì è bella donna / questa crudel», 49-50 «e la crudele spina / però dal cuor Amor non la mi tragge», 51-52 «sempre / ch'io sarò in vita», 62-63 «de la mia guerra / non son però tornato un passo a dietro». Dove – come si sarà notato – le inarcature sono quasi sempre con inversione dei costituenti, mentre nelle parti iniziali delle stanze anche quando sono forti sono sempre lineari: cfr. 17-18 «conduce copia / di nebbia tal», 20-21 «e cade in bianca falda / di fredda neve», 28-29 «non perde / le sette stelle gelide unquemai», 33-34 «son gai / da lor natura», 57-58 «mentre / che durerà». A testimonianza che siamo di fronte a due diversi modelli di impostazione vocale.

Canzone, or che sarà di me nell'altro
dolce tempo novello, quando piove
in mare e in terra amor da tutti i cieli,
quando per questi geli
amore è solo in me e non altrove?
Saranne quello ch'è d'un uom di marmo,
se 'n pargoletta fia per cuore un marmo. (vv. 66-72)

A questo clima partecipa a tutti gli effetti anche *Così nel mio parlar*, che anzi trasferisce esplicitamente l'antagonismo dell'io dal piano della rappresentazione, dove pure è fortissimo, al piano dell'espressione, con quella esibizione di asprezza del *parlar* che connota senza equivoci il protagonismo del soggetto come istanza enunciativa assoluta. Al punto da farne la vera arma di contrapposizione agli *atti* della donna: «Così nel mio parlar vogli'esser aspro / com'è negli atti questa bella pietra», in una sorta di presa di coscienza della vera natura del *parlar* come atto linguistico – oggi diremmo – “perlocutivo”. Sul piano della resa tecnica, mi limito a citare il ritorno degli espedienti appena visionati. Dunque, primo: ai vv. 35-37 l'occultamento del soggetto (*Amor*) in fondo alla frase, dopo una lunga mora che induce prima ad attribuire poi a sottrarre la funzione al suo candidato naturale, il *pensier* del v. 33; col duplice effetto di segnalare il dominio sovrano della voce autoriale sul processo rappresentativo e di rallentare teatralmente l'entrata in scena del personaggio principale:

cio è che 'l pensier bruca
la lor virtù, sì che n'allenta l'opra.
E' m'ha percosso in terra e stammi sopra
con quella spada ond'elli uccise Dido
Amore, a cu' io grido (vv. 32-37)

(e si noti anche la replica del medesimo movimento ai vv. 53-58, per introdurre, con un altro *coup de théâtre*, il nuovo personaggio della donna-scherana in sostituzione di Amore: «Così vedess'io lui fender per mezzo / il cuore a la crudele che 'l mio squatra, / [...] ché tanto dà nel sol quanto nel rezzo / questa scherana micidiale e latra»).¹⁴ Quindi, secondo: la

¹⁴ Nella poesia compaiono, a partire dalla III strofa, vari altri enjambements, spes-

disponibilità a risolvere le proiezioni fantasmatiche in periodi ipotetici controfattuali, quasi che – come sarà poi in Petrarca – l’accentuarsi della solitudine amorosa, dunque dell’ottica soggettiva, producesse il collasso dell’oggettività del mondo, lasciando il posto all’immaginazione e ai suoi correlativi sintattici. Quasi inutile precisare che pensiamo in particolare alla VI strofa, e alla sua fantasia di vendetta:¹⁵

*S'io avesse le belle trecce prese
che son fatte per me scudiscio e ferza,
pigliandole anzi terza,
con esse passerei vespero e squille;
e non sarei pietoso né cortese,
anzi farei com'orso quando scherza;
e s'Amor me ne sferza,
io mi vendicherei di più di mille.
Ancor negli occhi, ond'escon le faville
che m'infiamman lo cor ch'io porto anciso
guarderei presso e fiso
per vendicar lo fuggir che mi face,
e poi le renderei, con amor, pace. (vv. 66-78),*

ma anche al costruito che, subito prima, chiude la V:

*Oimè, ché non latra
per me, com'io per lei, nel caldo borro?*

so piuttosto intensi: cfr. 27-28 «io penso / di lei», 33-34 «il pensier bruca / la lor virtù», 37-38 «a cu' io grido / “merzè!”», 42-43 «disteso e riverso / mi tiene», 46-47 «fugge verso / il cuor», 53-54 «fende per mezzo / il cuore a la crudele», 55-56 «non mi sarebbe atra / la morte», 59-60 «ché non latra / per me», 63-65 «ne' biondi capelli / [...] / metterei mano», ecc.

¹⁵ Ma cfr., sulla stessa linea, quest'altro periodo ipotetico, che la voce autoriale attribuisce, in discorso diretto, al suo proprio soggetto, in una sorta di *mise en abîme*: «allor dico: “S'egli alza / un'altra volta, Morte m'avrà chiuso / anzi che 'l colpo sia disceso giusto”» (vv. 50-52); oppure la costruzione ottativa di 53-54: «Così vedess'io lui fender per mezzo / il cuore a la crudele che 'l mio squatra». Consideriamo inoltre che Dante ottiene effetti di tensione intonativa anche con processi cataforici di altro genere, come in questa sequenza in cui una frase comparativa trova il suo secondo termine solo dopo quattro versi fittamente ipotattici: «Ché più mi triema il cuor qualora io penso / di lei in parte ov'altri gli occhi induca, / per tema non traluca / lo mio pensier di fuor sì che si scopra, / ch'e' non fa de la Morte, ch'ogni senso / co- li denti d'Amor già mi manduca» (vv. 27-32).

Ché tosto griderei: «I' vi soccorro!»;
 e fare' ·l volentier, sì come quelli
 che ne' biondi capelli
 ch'Amor per consumarmi increspa e dora
 metterei mano, e piacere 'le allora (vv. 56-61),

dove in effetti la logica sottostante corrisponde a un'ipotesi irreali: 'Se latrasse per me (e non lo fa), io griderei...', ma la traduce in superficie attraverso una sintassi più scomposta, nervosa, fatta di domande e di grida. Aggiungiamo solo che queste impennate stilistiche si accentuano – com'è prevedibile – con il crescere del parossismo amoroso lungo l'arco della canzone, mentre le prime due strofe, incentrate sulla *narratio* degli atti femminili, ne sono quasi immuni: è solo di lì in poi, cioè, che il *parlar* diventa davvero *aspro*, così potente da contrastare la potenza del reale. Sicché si ha infine l'impressione che *Così nel mio parlar* distribuisca tra la prima e la seconda parte dell'intero testo la dicotomia rappresentativa che *Io sono venuto* esibiva tra la prima e la seconda parte di ogni strofa.

In effetti, è anche dal punto di vista di queste articolazioni testuali che possiamo apprezzare la distanza dalle canzoni del periodo precedente. Le quali non è che propriamente mancassero di momenti di tensione metrico-sintattica, in concomitanza con il potenziamento della voce soggettiva; solo che, volte com'erano alla ricerca di un discorso "oggettivo", non montavano il testo alternando dialetticamente momento oggettivo e momento soggettivo, sicché di norma relegavano quest'ultimo alla fase di apertura, che risponde immediatamente alla «volontà di dire» generatrice della poesia, e poi subito adattavano il discorso al ritmo e alla logica degli eventi rappresentati. Le conseguenze formali le aveva già notate Boyde nel libro del '71, mostrando come il grado di complessità sintattica fosse maggiore nella stanza di apertura e poi calasse vistosamente.¹⁶ Qui citeremmo come esempio *La dispietata mente*, con ogni probabilità contemporanea alle prime poesie della *Vita nuova*: ricordiamo che già Contini rilevava che «il robusto attacco iniziale [...] resta senza un seguito coerente».¹⁷

¹⁶ Cfr. BOYDE, *Retorica e stile*, pp. 214-15.

¹⁷ CONTINI, p. 317. Analoghi movimenti con risalita della subordinata nei due frammenti di canzone della *Vita nuova*: *Sì lungiamente* (a tutti gli effetti una stanza di apertura, per quanto isolata), in part. ai vv. 5-12, e *Quantunque volte*, in cui l'ampio movimento prolettico si colloca nei primi sei versi, mentre la seconda (e ultima) strofa

Di questa situazione resta traccia nei capitoli del *De vulgari* in cui Dante riflette sulla *constructionis elatio*, propria della canzone come genere tragico (II IV 7 e II VI). Dagli esempi di II VI 6 si evince, infatti, che Dante identifica il *gradum constructionis excellentissimum* (II VI 5) con «un periodare robustamente strutturato, con ricchezza di subordinate (spesso anche a inizio di componimento), tendenza ad abbracciare l'intero periodo strofico con un arco sintattico unitario, allitterazioni prolungate»: ¹⁸ e dunque esprime senza dubbio la concezione sintattica maturata a partire dalle Petrose. Tuttavia, dovendo - come sempre nel trattato - riferirsi a una tradizione che risalgia ai maestri del volgare illustre, non può evitare di citare dei precedenti, undici provenzali e cinque italiani (Guido delle Colonne, Guinizzelli, Cavalcanti, Cino e *l'amicus eius*); e allora per questi ultimi finisce per trascogliere dei testi in cui una subordinata prolettica cade in incipit assoluto: dato che appunto simili dispositivi, se comparivano (e non lo fanno nell'es. di Guinizzelli), se affioravano sia pure debolmente, venivano di norma attratti in quest'unica sede. Non ne occorrono, in effetti, nelle altre strofe delle canzoni allegate, e soprattutto non ce n'è nel prosieguo di quella dantesca, *Amor che ne la mente mi ragiona*, che casomai si distingue per un dettato che riduce al minimo la dialettica metrico-sintattica, sia nel settore delle strutture periodali sia in quello delle inarcature. A riprova che la difficoltà del *dire* che innerva tematicamente la poesia («non son possente / di dir», vv. 7-8), riducendola al dettato d'Amore (che «dire... mi face», v. 22), annulla ogni movimento della voce autoriale. Gli esegeti del passo sulla *constructionis elatio* hanno anche ravvisato come l'insolita lunghezza della lista di citazioni, di cui Dante stesso si scusa col lettore (II VI 7), costituisca «un'abbondanza che non fa centro», sia il segno insomma di una certa difficoltà di proporre esempi davvero evidenti. ¹⁹ Proprio perché - ver-

risulta del tutto lineare. Ancora nel libello cfr. *Li occhi dolenti*, dove un'ampia costruzione prolettica occupa il centro della prima stanza (vv. 7-10) e poi il discorso prosegue con un andamento sostanzialmente "discendente". E lo stesso dicevamo sopra per *Lo doloroso amor che mi conduce*. Rarissima la possibilità di questi picchi in zone diverse della canzone, comunque sempre in forma isolata (ad es. nella IV st. di *Io sento sì d'amor*) e senza che, di norma, il movimento macrosintattico sia accompagnato da un lavoro sull'enjambement.

¹⁸ Così MENGALDO nel suo commento, pp. 183-84.

¹⁹ Cfr. G. CONTINI, *Cavalcanti in Dante* (1968), in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi* (1938-1968), Torino, Einaudi, 1970, pp. 433-45, a p. 439; e MENGALDO, p. 187.

rebbe da concludere - l'istituto della complessità metrico-sintattica era un fatto recente, tipicamente petroso, per il quale in sostanza non era possibile addurre una vera tradizione, né illustre né tantomeno lungo la linea guittoniana: tanto che sul finale del capitolo l'autore mette bene in guardia dal confondere questa impostazione stilistica con il *plebescere*, anche *in constructione*, dell'Aretino e dei suoi seguaci (II VI 8).

Quanto alle canzoni posteriori alle Petrose, si avverte ormai una perfetta consapevolezza circa le conseguenze sintattiche della nuova assunzione di responsabilità enunciativa.²⁰ Non sempre nella stessa direzione, peraltro. Cominciamo con *Tre donne intorno al cor*, in cui nelle prime quattro strofe non troviamo quasi traccia dei procedimenti cataforici di cui discutiamo: perché qui il discorso procede con assoluta linearità alla messa in scena della voce altrui (prima di Drittura, poi di Amore), in una sorta di rappresentazione "intradiegetica", a cui bene si attaglia la perfetta simultaneità, tipicamente teatrale, tra il tempo scenico e il tempo reale scandito dalla metrica; mentre la voce autoriale, diciamo "extradiegetica", propriamente non entra nel dialogo ma lo rappresenta dall'esterno, e solo nella quinta (e ultima) stanza si ritaglia un proprio spazio, si riappropria dell'iniziativa discorsiva, non a caso in coincidenza con la comparsa dell'io. *Ed io* si afferma infatti in attacco, e dal quel punto avvertiamo un netto cambio di passo,²¹ anzitutto nei lunghi periodi ascendenti: prima una stringa [Soggetto - Relativa - Infinitiva - Principale con verbo in chiusa]:

Ed io ch'ascolto nel parlar divino
consolarsi e dolersi

²⁰ Sulla stessa linea anche uno degli ultimi sonetti danteschi, *Se vedi gli occhi miei*, che infatti DE ROBERTIS accosta proprio a *Tre donne* e a *Doglia mi reca*, per le tematiche ma anche perché vi ritrova il «gradum constructionis excellentissimum» (p. 246, con rimando a ROMAN JAKOBSON - PAOLO VALESIO, *Vocabulorum constructio in Dante's Sonnet "Se vedi gli occhi miei"*, in "Studi danteschi", XLIII [1966], pp. 7-33). Si pensi solo che le pause sintattiche qui non cadono mai in coincidenza con quelle metriche (come, nei sonetti danteschi, succede solo in quello della Garisenda, ma per ben altri motivi: cfr. sopra n. 3).

²¹ Cfr. da ultimo E. FENZI, "Tre donne" 73-107: *la colpa, il pentimento, il perdono*, in GRUPO TENZONE, *Tre donne intorno al cor mi son venute*, Juan Varela-Portas de Orduña (ed.), Madrid, Departamento de Filología Italiana [de la] U[niversidad] C[omplutense de] M[adrid] - Asociación Complutense de Dantología, 2007, pp. 91-124: 98-99. Pur con diverso inquadramento interpretativo, il tema della centralità del soggetto in quel punto della canzone è affrontato anche da RAFFAELE PINTO, *Isomorfismi sessuali ed emergenza dell'io*, *ivi*, pp. 125-56: 128-29 e 147-48.

così alti dispersi
l'essilio che m'è dato onor mi tegno (vv. 73-76),

quindi, subito a ridosso, un periodo ipotetico con protasi prolungata in dichiarativa:

che se giudizio o forza di destino
vuol pur che 'l mondo versi
li bianchi fiori in persi,
cader co' buoni è pur di lode degno (vv. 77-80),

e ancora altri due, in apertura di sirma:

E se non che degli occhi miei · bel segno
per lontananza m'è tolto dal viso,
che m'have in foco miso,
lieve mi conteria ciò che m'è grave (vv. 81-84),

e in chiusura di stanza, quest'ultimo "foderato", con doppia protasi prima e dopo l'apodosi, a protrarre fino al margine estremo l'intenzione razio-cinante e distintiva del soggetto:

Onde, s'io ebbi colpa,
più lune ha volte il sol poi che fu spenta,
se colpa muore perché l'uom si penta (vv. 88-90).

Il tutto assecondato da un discreto numero di enjambements, di cui segnalo almeno il più forte, con ampio iperbato a separare il relativo dal suo antecedente, ai già citati vv. 81-84: *bel segno... che m'have in foco miso*.

E finiamo con *Doglia mi reca*, ormai alle soglie della *Commedia* anche per ricchezza di soluzioni stilistiche. Per tutta la canzone spicca la preminenza del *dire* come atto fondamentale del soggetto dell'enunciazione, a séguito dell'impulso primario a esprimere la verità (2 «voler ch'è di veritate amico»). Così già nella prima strofa, quasi sempre a inizio periodo e con effetto di *amplificatio*: 3 *io dico* (anzi, «io dico / parole»), 11 *i' dico*, 18 *a dicer vegno*, 19 *dico*. E poi via via nelle altre, a ribadire un tono scientemente assertivo: 53-56 «ma perché lo mio dire util vi sia, / discenderò del tutto / in parte ed in costrutto / più lieve, perché men grave s'intenda», 118 «io vo' che ciascun m'oda», 126 «Disvelato v'ho,

donne», 137 *conchiudendo vado*. Ovvio, ormai, che ciò attragga le figure sintattiche che esaltano l'autonomia della voce rispetto al decorso regolare della forma metrica: si prenda il lungo periodo a pianta centrale dei vv. 11-16, oppure l'inarcatura dei vv. 134-35, con inversione tra verbo e oggetto e loro allontanamento mediante un sintagma complesso («ché l'amorose fronde / di radice di ben altro ben tira»). Però non c'è solo questo; anzi questa è solo una delle componenti che entrano in gioco, e neanche la più importante. Perché qui la fortissima esposizione della voce autoriale avviene per via di procedimenti retorici legati direttamente ai modi dell'*indignatio* morale che regge la poesia, e alla necessità di dare un'evidenza rappresentativa al mondo del vizio che si condanna.²² Pensiamo alla IV strofa, con i suoi movimenti di presentazione scenica e una tecnica quasi efrastica: il presente simultaneo («corre l'avarò»), le esclamazioni («oh mente cieca»), l'indicazione deittica («ecco giunta colei...»), l'allocuzione al personaggio («dimmi, che hai tu fatto... rispondimi...»), l'invettiva («maladetta tua culla... e maladetto il tuo perduto pane...»). Oppure seguiamo la linea discorsiva molto frastagliata della V stanza, «per approssimazioni ed esitazioni» commenta De Robertis: con, ad esempio, la serie delle domande e risposte che procedono dall'io e all'io ritornano, alimentando la bulimia della voce del soggetto: «Morte, che fai? Che fai, buona Fortuna? / Ché non solvete quel che non si spende? / Se 'l fate, a cui si rende? / Non so»; tanto che, al v. 96, anche l'*excusatio* della ragione («I' so presa») si rivela poi una pura ipotesi formulata dal soggetto dell'enunciazione (che infatti subito la confuta). Ancora: si misuri la larga diffusione di una figura chiave come la *correctio*, una sorta di confutazione a stretto giro, in cui Dante cita il punto di vista corrente solo per annientarlo con il proprio: 5-6 «non vi maravigliate, / ma conoscete il vil vostro desire», 15-16 «voi non dovrete amare, / ma coprir quanto di beltà v'è dato», 22-23 «omo da sé vertù fatt'ha lontana: / omo no, mala bestia ch'om somiglia», 43 «servo non di signor, ma di vil servo», 61 «per voi, non per me certo». Tutti dispositivi, in definitiva, che incanalano la strategia discorsiva nell'alveo del grande moralismo classico; tanto che ne ritroveremo i toni e i ritmi in certi passaggi del Leopardi della *Ginestra* (sul tipo di «Magnanimo ani-

²² Sotto questo profilo resta ancora ineccepibile la caratterizzazione stilistica che della canzone offre P. BOYDE, *Style and Structure in Dante's Canzone "Doglia mi reca"*, in "Italian Studies", XX (1965), pp. 26-41: 32-33.

male / non credo io già, ma stolto, / quel che nato a perir, nutrito in pene,
/ dice, a goder son fatto»).

D'altro canto, non è neanche il caso di richiamare, per questo o per quell'aspetto particolare, esempi analoghi nella *Commedia*, perché ormai si tratta di constatare una specie di salto di paradigma. Ormai siamo, cioè, alla totale gestione di ogni moto espressivo da parte dell'istanza enunciativa, che è in grado di dosare millimetricamente la propria distanza o prossimità rispetto all'oggetto di cui parla.

3. Possiamo dire innanzitutto che passando dall'analisi delle strutture metrico-sintattiche a quelle prosodico-ritmiche ci troviamo in un terreno in parte malfido, i passaggi non sono così netti, il disegno ancora confuso. Mio compito dovrebbe essere oggi quello di offrire alcune indicazioni sulla storia dell'endecasillabo all'interno della produzione dantesca delle Rime.²³ E devo dire che questo compito non sarà davvero assoluto, come potrete vedere. Non è possibile sul piano della storia del verso cogliere dei movimenti così inequivocabili come quelli che ha messo in luce appena adesso Arnaldo Soldani per le strutture sintattiche. Uno scarto c'è probabilmente tra il trattamento dell'endecasillabo nelle petrose e quello rilevabile nella fase stilnovista ma certo meno netto e le osservazioni su questo punto appariranno inevitabilmente deludenti. Ho pensato così che questo breve intervento potesse rappresentare l'occasione per discorrere brevemente sull'endecasillabo italiano nel primo segmento della sua lunga storia. La recente edizione delle rime dei poeti siciliani mi ha spinto a indagare su quel versante e così ho pensato di aggiungere a Giacomo da Lentini alcuni sonetti di Guittone e Davanzati. Mi illudevo forse di poter dare un piccolo contributo a due questioni che gli studiosi dell'endecasillabo si pongono inevitabilmente: esiste un cambiamento di paradigma nella costruzione del verso all'interno del Duecento, oppure questo passaggio avviene più tardi, nel pieno Trecento, tra Dante e Petrarca? E inevitabilmente, in relazione a questa prima domanda, esiste una pressione molto marcata del *decasyllabe* transalpino ed in specie provenzale sulle realizzazioni italiane più antiche, sul modello dell'endecasillabo, e quando questa pressione si attenua? Com'è noto ci sono già molte risposte a queste domande, risposte certo in ogni caso più autore-

²³ Già BOYDE nel suo classico *Retorica e stile* dedicò un capitolo all'endecasillabo delle Rime.

voli delle mie.²⁴ Tuttavia mi piaceva l'idea di leggere e scandire qualche centinaio di versi e farmi un'idea per così dire deduttiva della questione. Ma posso dire subito che non ho nessuna risposta certa, che la situazione mi pare sempre piuttosto ingarbugliata; tuttavia ho l'impressione – e questa impressione si è fatta più forte queste settimane – che l'unica risposta coerente a questo interrogativo potrebbe essere data da un'ampia, amplissima campagna di scansione della versificazione antica, fondandosi sui testi del *CLPIO* di AVALLE e sulle edizioni critiche quando ci sono. Questa mi sembra l'unica vera possibile soluzione ai tanti interrogativi, ricordando naturalmente che questo lungo, e per molti aspetti frustrante, lavoro di scavo, si dovrà realizzare attraverso dei presupposti teorici severi e cioè leggendo e scandendo ogni verso, perché il ritmo è indissolubilmente legato alla temporalità della lingua e alla situazione dell'enunciato.²⁵ Non c'è altro modo a mio avviso. I risultati ottenuti attraverso campagne realizzate recentemente nel mondo anglosassone, per cui gli accenti sono stati rilevati applicando criteri astratti configurati sul valore binario degli elementi grammaticali (atoni vs tonici), allo scopo di affidare la scansione direttamente agli strumenti informatici, sono del tutto inutilizzabili con questo fine.²⁶ La lingua, e tanto più la lingua poetica italiana, è estremamente varia nell'intonazione. Il problema dell'accento riguarda non tanto il singolo elemento lessicale in sé ma in relazione con la stringa discorsiva, che è sostanzialmente il verso, in cui questo elemento viene disposto. Se noi pensiamo che *mio* venga con-

²⁴ Vedi ad esempio D'ARCO SILVIO AVALLE, *Preistoria dell'endecasillabo*, Milano - Napoli, Ricciardi, 1963; PIETRO G. BELTRAMI, *Endecasillabo, decasyllabe, e altro*, in "Rivista di letteratura italiana", VIII (1990), 3, pp. 465-513; ID., *Cesura epica, lirica, italiana: riflessioni sull'endecasillabo di Dante*, in "Metrica", IV (1996), pp. 67-107; ID., *Appunti su metro e lingua*, in "Nuova rivista di letteratura italiana", VI (2003), 1-2, pp. 9-26; REMO FASANI, *La metrica della "Divina Commedia" e altri saggi di metrica italiana*, Ravenna, Longo, 1992; ALDO MENICETTI, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993; ID., *Quelques considérations sur la structure et l'origine de "l'endecasillabo"*, in AA.VV., *Mélanges de philologie et de littérature médiévales offerts à Michel Burger*, réunis par Jacqueline Cerquiglini-Toulet et Olivier Collet, Genève, Droz, 1994, ora in AA.VV., *Saggi metrici*, a cura di Paolo Gresti e Massimo Zenari, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2006, pp. 251-70.

²⁵ Vedi M. PRALORAN - A. SOLDANI, *Teoria e modelli di scansione*, in AA.VV., *La metrica dei "Fragmenta"*, a cura di M. Praloran, Roma - Padova, Antenore, 2003, pp. 3-123.

²⁶ Vedi DAVID ROBEY, *Sound and Structure in the Divine Comedy*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

teggiato atono sia nel sintagma *il mio cane* che nel sintagma *il cane mio*, cioè indipendentemente dalla sua posizione, e quindi accogliamo come *tutti* atoni i *mio* della *Commedia*, in assoluto contrasto con i caratteri della lingua, i nostri dati diventano del tutto arbitrari e perciò irricevibili.

Senza questa auspicata campagna di scansione, chiunque scenderà sul terreno dell'accentazione dell'endecasillabo nella lirica antica si esporrà fatalmente a molti rischi, primo fra tutti quello di spostare su un piano generale, di *langue* poetica, osservazioni specifiche dedicate a questo o quest'altro autore. Del resto questo mi sembra un problema molto importante: la difficoltà nel distinguere tra ciò che appartiene alla scelta e allo stile del singolo poeta e ciò che appartiene ad un uso generalizzato, compreso, diciamo così, in una tecnica oggettiva, fondata su alcuni elementi forti: la misura del verso, la cesura, attorno ai quali ruota poi la *dispositio* degli elementi della frase e la loro organizzazione retorica. Una valorizzazione del ritmo nel Duecento in senso proprio esiste? Esiste certo una subordinazione delle strutture discorsive a certi vincoli fissati dal metro, questo finisce per comportare la realizzazione di schemi che si adattano allo spazio del verso, sono delle specie di protofigure ritmico-sintattiche in cui cogliamo tuttavia ancora una specie di passività. Una vera e potente autonomia del ritmo, sia sul piano del singolo verso che sul piano verticale della successione di versi, nasce a mio avviso con il Dante della *Commedia* e poi con i *Fragmenta* e questo certo in rapporto ad una nuova concezione della sintassi, di per sé, e in relazione con lo spazio metrico. Credo che solo a partire da queste due opere possiamo cogliere un'evidente tensione verticale del ritmo. Questa nozione è differente dalla pressione verticale di cui ha parlato più volte Menichetti,²⁷ che consiste in una spinta, antecedente ai fatti linguistici, e appartenente dunque al livello 'profondo' dello schema astratto, in grado di condizionare la posizione degli accenti, certo, per quanto riguarda l'endecasillabo e gli altri versi imparisillabi, tendenzialmente sulle sedi pari. Questa pressione tende idealmente ad un movimento di conformazione nella distribuzione degli accenti ed agisce sopra la soggettività, le scelte degli autori; è insomma giustamente un elemento "inerziale". Con tensione verticale intendiamo invece qualcosa di completamente diverso: la scelta di carattere soggettivo di costruire il ritmo del verso in rapporto al ritmo degli altri versi contigui, di sviluppare il ritmo su campate più

²⁷ Ad esempio nel capitolo sull'accentazione del verso della sua *Metrica italiana*.

ampie che comprendono più stringhe versali. E questo movimento, tutt'altro che inerziale, non tende alla conformazione, ma tende piuttosto all'effetto contrario, alla variazione nella distribuzione degli accenti e più complessivamente nell'andamento ritmico. E questo accade veramente a mio avviso solo a partire dalla terzina dantesca della *Commedia*. Non prima se non saltuariamente. E nel Trecento questo movimento di continua oscillazione dei punti cardine del verso è riscontrabile solo nel Petrarca volgare.²⁸ Quanto questo effetto di concertazione sia collegato alla maggiore fluidità sintattica nella relazione tra versi è fin troppo ovvio. Certamente la sintassi agisce sul ritmo ma da un certo punto anche il ritmo, non più solo il metro, agisce sulla sintassi (e sulle strutture fonologiche) e questo corto circuito, questa mutua interrelazione, è a nostro avviso evidente solo nella *Commedia* e nei *Fragmenta* (certo anche nei *Trionfi*). Ritornando così alla questione se si possa segnalare un cambiamento di paradigma nel verso italiano, questo dovrà essere colto all'interno dell'attività poetica dello stesso Dante e sostanzialmente con il passaggio tra l'autore delle rime e l'autore del poema. Ma non sarà un cambiamento di paradigma brusco, il sistema dell'endecasillabo rimarrà analogo sostanzialmente ma caratterizzato da una maggiore libertà rispetto a certi vincoli oggettivi dettati del metro; soprattutto l'endecasillabo della *Commedia* si libererà definitivamente dall'obbligo della bipartizione nella zona centrale. La pressione del discorso renderà più duttile, più fluido il ritmo dell'endecasillabo, specchio delle sue infinite varietà. Non sempre l'endecasillabo avrà una pausa forte centrale, spesso questa pausa sarà anticipata o posticipata, spesso le pause saranno più d'una, a volte il profilo melodico sarà lineare, simile a quello di un settenario. E in generale, all'interno della terzina, l'andamento ritmico comprenderà coerentemente più unità versali. Il movimento del singolo verso si leggerà alla luce dei tre o di multipli di questi.

E per provare a rispondere all'altra domanda, cioè interrogarsi sul rapporto dell'endecasillabo italiano con il *decasyllabe* transalpino, soprattutto provenzale, abbiamo l'impressione, da questi piccoli sondaggi, che il verso dei più antichi rimatori non sia, nei suoi caratteri istituzionali, visibilmente differente dall'endecasillabo di poeti di almeno una generazione successiva, almeno questo può essere detto se confrontiamo l'ende-

²⁸ M. PRALORAN, *Figure ritmiche dell'endecasillabo*, in AA.VV., *La metrica dei "Fragmenta"*, pp. 125-89.

casillabo di Giacomo con quello di Guittone e di Davanzati. E da ciò che si può cogliere dalla lettura dei sonetti di Giacomo da Lentini, fin dalle origini il verso italiano *sembra* – ma appunto solo un lavoro ben più ampio potrà dare dei dati inequivocabili – essere concepito con caratteri coerenti e senz'altro ben distinti dal *decasyllabe* francese.

Ora, naturalmente esiste un'altra *vexata quaestio*, il problema dell'anisosillabismo. Problema che va distinto nella versificazione italiana in rapporto ai differenti versi e ai differenti generi. Ritornando sulla pressione verticale del ritmo, propria di sistemi prosodici intimamente differenti dall'italiano, questa pressione è certamente meno marcata nell'endecasillabo rispetto ai versi più brevi e certo meno marcata nei versi imparisillabi che nei versi parisillabi. Infatti fin dall'inizio l'endecasillabo italiano si distingue per una marcata varietà nelle soluzioni ritmiche, a partire dalla doppia possibilità di segmentazione (a minore vs a maggiore) che di fatto sottolinea questa varietà.

Per ciò che riguarda l'anisosillabismo, molti sono stati gli interventi sulla possibile oscillazione, soprattutto "crescente", dell'endecasillabo antico, ed una sintesi finissima di queste posizioni la possiamo individuare nelle importanti pagine di Avalle nella sua *Introduzione alle CLPIO*.²⁹ Sono più propenso tuttavia ad allinearli alla posizione di Menichetti³⁰ e a pensare che i versi soprannumerari siano per lo più da attribuire a errori nella trasmissione, può darsi anche, ma certo non se ne è ancora individuato il modo, al passaggio tra composizione ed esecuzione nel testo (in modo che il verso potesse avere nella sua esecuzione dei tempi soprannumerari che non ne scalfissero lo schema distintivo, che non ne impedissero la riconoscibilità). Certo possiamo dire che l'endecasillabo antico già possiede forti caratteri di stabilità e nello stesso tempo non sono state proposte finora ipotesi che possano collegare saldamente la riconoscibilità del verso con la sua instabilità, cioè facciamo capire come il verso possa essere riconosciuto nel suo andamento malgrado la sua instabilità sillabica. Armando Balduino in un intervento recente ha ipotizzato che all'interno di una tradizione ben differente, quella dei cantari, versi crescenti potessero essere aggiusta-

²⁹ *Concordanze della lingua poetica italiana delle origini*, a cura di d'A.S. AVALLE e con il concorso dell'Accademia della Crusca, I, Milano - Napoli, Ricciardi, 1992 [CLPIO].

³⁰ *Le "Concordanze della lingua poetica italiana delle origini" di d'Arco Silvio Avalle*. Tornata pubblica del 1994, interventi di A. Menichetti e Aurelio Roncaglia, Firenze, Accademia della Crusca, 1995.

ti attraverso lo strumento dell'episinalefe.³¹ Ma certo risulta difficile pensare a questo per la poesia lirica. Tuttavia credo che possa risultare metodologicamente utilissimo confrontare i testi delle *CLPIO* con le edizioni critiche, laddove esistono. È un esercizio di irresistibile utilità per uno studioso del verso antico e in questo senso l'auspicata campagna di scansione potrebbe portare dei dati molto significativi anche in questa direzione.

Avevo pensato, rispondendo a questo gentile invito, come puro esercizio preliminare, di confrontare l'uso dell'endecasillabo di due poeti duecenteschi come Davanzati e Guittone, potendomi valere di edizioni sicurissime,³² e poi di affrontare un po' da vicino la partitura ritmica di una canzone di Dante già molto citata e analizzata questi giorni: la petrosa *Così nel mio parlar*. D'altra parte l'intervento con Arnaldo Soldani aveva come oggetto la conformazione nella tecnica dantesca di due aspetti certamente molto legati come la sintassi e il ritmo.

Ma lavorando mi è venuta la curiosità di vedere come andassero le cose in Giacomo da Lentini, dunque nell'atto pressoché inaugurale di questa tradizione. Lascio da parte il problema della giustezza sillabica del verso. Fra parentesi mi sembra che il testo proposto da Antonelli sia molto da elogiare per la misura degli interventi e per il senso di trovare, coerentemente alla situazione dei testimoni, una misura endecasillabica dell'endecasillabo.³³ Mi sono limitato infatti a scandire una parte dei sonetti, quelli in cui è assente o debole la rima al mezzo. I punti più significativi mi sembrano questi che seguono.

Non si avverte, con una certa sorpresa, una preponderanza di endecasillabi con cesura a minore. Forse nel computo dei dati potrebbero risultare lievemente maggioritari, ma di poco certamente e quindi non al punto da far pensare che ci sia nell'endecasillabo delle origini un anda-

³¹ ARMANDO BALDUINO, *Novelle in ottave dal Tre al Cinquecento*, in "Stilistica e metrica italiana", IV (2004), pp. 203-27.

³² CHIARO DAVANZATI, *Rime*, ed. critica con commento e glossario a cura di A. Menichetti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965; GUITTONE D'AREZZO, *Canzoniere. I sonetti d'amore del codice laurenziano*, a cura di L. Leonardi, Torino, Einaudi, 1994.

³³ *I poeti della scuola siciliana*, ed. promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 3 voll., Milano, Mondadori, 2008, I. *Giacomo da Lentini*, ed. critica con commento a cura di R. Antonelli.

mento non marcato (a minore) strettamente legato al modello transalpino, a cui si contrapporrebbe un andamento marcato (a maggiore) nuovo. All'interno del trattamento dell'endecasillabo nel sonetto "libero" di Giacomo da Lentini questo va escluso; che possa sussistere in altri poeti della scuola è certo possibile, non probabile a questo punto. Che questo sia anche un segno incisivo dell'autonomia costruttiva, certo relativa, della forma antica dell'endecasillabo italiano rispetto ai modelli transalpini, come molte volte ha osservato Aldo Menichetti, difficilmente si potrà mettere in dubbio. A questo segno si potrà aggiungere la sensazione, da verificare, di trovarci davanti in alcuni rari casi ad endecasillabi alleggeriti nella zona centrale, senza ictus rilevanti, come ad esempio: «lo qual è molto rispiendente cosa» (1.35), in cui certo si può pensare benissimo ad una intonazione "lo qual è **molto** rispiendente cosa", pur significativa; ma soprattutto ad endecasillabi che sembrano avere una fisionomia non bipartita, grazie o all'immissione di allocuzioni o ad una strutturazione retorica (il tricolon ad esempio). Ecco ad esempio l'attacco di 1.35: «Diamante, né smiraldo, né zafino, / né vernul'altra gema preziosa, / topazzo, né giaquinto, né rubino» (vv. 1-3), oppure, per il primo caso, dal sonetto *Chi non avesse mai veduto foco* (1.34) il verso «molto me coce, Deo, che s'aprendesse», con allocuzione in sesta sede che rompe l'andamento bipartito, figura poi abbastanza riconoscibile nei versificatori di una generazione più giovane.³⁴ Sono casi sporadici certo, ma significativi perché indicano forse già il senso di un tentativo di liberarsi, sia pure episodicamente, da un andamento bipartito. Naturalmente questo tentativo si avverte soprattutto nella posizione degli accenti e nell'intonazione del verso e non nella funzione ritmica dell'inarcatura, ma per questo aspetto occorrerà appunto attendere il Dante comico.³⁵ Si avverte, come più volte ha osservato Menichetti, una tendenza netta alla distribuzione degli ictus sulle sedi pari. Questa tendenza, come è noto, resterà ma sarà attenuata nell'endecasillabo di Dante e soprattutto in quello di Petrarca. Non lo so se questo sia il segno della pressione di un modello verticale giambico, cioè fondato sulle sedi pari. Forse è possibile ipotizzarlo, tuttavia la presenza di accenti di settima (mediamente un

³⁴ PRALORAN, *Figure ritmiche nell'endecasillabo*, pp. 171-72.

³⁵ Sulle implicazioni ritmiche dell'inarcatura in Dante e in Petrarca rinvio a SOLDANI, *La sintassi del sonetto*, cap. 2, e a PRALORAN, *Figure ritmiche dell'endecasillabo*, pp. 185-86.

verso su sette-otto) è rilevante, e riconoscibile è quella di accenti di terza. Accenti contigui sono rari e forse occasionali, cioè non dettati da scelte eufoniche ma da causali combinazioni prosodico-fonologiche. Tuttavia è curiosa la doppia presenza nel sonetto 1.26, 12-13: «la vita che mi dè fue la mia morte / lo foco che mi strinse ora ne 'ncende», di accenti ribattuti di sesta e settima a cavallo di cesura, con quel profilo ritmico che sarà poi riconoscibilissimo in tutta la tradizione dell'endecasillabo italiano. Non frequentissimi gli endecasillabi di ottava, notoriamente in rapporto all'impiego di polisillabi di ampia dimensione in rima.

La frequenza media degli accenti si assesterebbe, se calcolata, nettamente sotto i quattro per verso (probabilmente attorno ai 3.50), peraltro una incidenza non dissimile, ma pure più bassa, da quella rilevata per gli stilnovisti.³⁶ Ci sono molti endecasillabi fluidi su tre accenti e soprattutto ampie serie di questi tipi, che saranno poi eccezionali in Dante e Petrarca – le serie, non i versi –; e sono frequentissimi versi vuoti nella parte iniziale, di quarta e sesta, di quarta e settima, di quarta e ottava: uno su tre nelle rispettive classi, forse ancor più (nei *Fragmenta* invece uno su cinque o sei, o ancora meno).³⁷ Questa assenza di densità è certo un carattere che sembra distinguere il verso delle origini, sempre in rapporto con i caratteri specifici della lingua poetica.

Versi eccedenti, cioè di quinta oppure di seconda-terza e settima, ci sono, non con percentuali maggiori di quanto troveremo in Guittone. Endecasillabi di 25810 ad esempio (1.20, 8) o di 23710 (*ivi*, 14). Alcuni versi sono ristrutturabili nel modo indicato da Brugnolo e Praloran³⁸ per endecasillabi con ictus distanziati del tipo «estando da la mia donna diviso» (1.27, 8). Certo, come osserva Beltrami,³⁹ dobbiamo dare un valore del tutto particolare a versi con accento di terza dominante che rinvierebbero al modello transalpino con cesura lirica. Tuttavia ci sono versi

³⁶ La densità media di ictus per endecasillabo è di 3,79 per le rime della *Vita Nuova* e di 3,91 per Cino (cfr. *ivi*, p. 131).

³⁷ *Ivi*, pp. 171-72.

³⁸ FURIO BRUGNOLO, «*Quel tempo della tua vita mortale*». Per la storia di una figura ritmica, in AA.VV., *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, a cura degli allievi padovani, 2 voll., Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2007, II, pp. 1725-48; e M. PRALORAN, *Alcune osservazioni sul ritmo della "Commedia"*, in AA.VV., *Nuove prospettive sulla tradizione della "Commedia"*. Una guida filologica-linguistica al poema dantesco, a cura di Paolo Trovato, Firenze, Cesati, 2007, pp. 457-66.

³⁹ BELTRAMI, *Cesura epica, lirica, italiana*, p. 84.

con forte pausa anche dopo l'accento di seconda e ci sembra difficile distinguere il profilo intonativo di endecasillabi come «davanti la divina maiestate» (2610) e «a chiunque n'è bono soferente» (3610), rispettivamente 1.31, 8 e 14. Fin dalle origini comunque, come vediamo da questi esempi, l'endecasillabo italiano si distingue da quello provenzale per non avere sempre coincidente la posizione dominante, da un punto di vista ritmico, con la quarta o la sesta. Per la grande maggioranza dei casi sì, ma non sempre. Anche in questo senso ci sembra di poter dire insomma che l'endecasillabo antico non si distingue troppo da quello dei poeti di una generazione successiva. Ma ancora non possiamo estendere i caratteri che abbiamo trovato in Giacomo da Lentini all'intera produzione siciliana; in questo senso è difficile scendere da considerazioni generali, sul piano della *langue*, a quelle della *parole* stilistica. Solo da un'indagine aperta a tutta la produzione potremmo avere dei dati interessanti in questo senso. Certo l'endecasillabo nelle mani di Giacomo sembra un verso saldo, con caratteri già molto netti.

Per Davanzati e Guittone ho analizzato circa una trentina di sonetti, molto poco dunque, ma abbastanza forse per avere alcune indicazioni, sia pure sommarie. Mi soffermo sui caratteri più evidenti che sono solo in parte comuni.

La tendenza alla bipartizione è ancora costante: cioè la coincidenza di una pausa sintattica e di un ictus nella zona centrale: quarta o sesta. Il dato per cui nei sonetti di Davanzati la forma a maiore è molto meno frequente rispetto a quella a minore (le proporzioni sono almeno di 3-4 contro uno) potrebbe essere letto come segno di una prossimità ancora viva al modello provenzale, ma l'uso dell'endecasillabo in Giacomo da Lentini, appena discusso, sembra incrinare questa ipotesi, pur suggestiva. Certo metodologicamente non possiamo escludere che l'influenza transalpina si sia distinta per fasi differenti e che abbia agito con maggiore forza sulla versificazione italiana in momenti non coincidenti con quelli inaugurali, ma certo non possiamo che rimanere sul piano dell'ipotesi prima di un lavoro comprensivo. Comunque questo aspetto non è rilevabile, o comunque almeno non con la stessa nettezza, nei sonetti di Guittone. Nell'aretino, rispetto a Davanzati, c'è una maggiore varietà nella dislocazione dell'accento dominante nella linea del verso.

Essendo questa la struttura del verso in Davanzati, si comprende bene una certa debolezza della terza posizione, che per motivi oggettivi di equilibrio interno trova il suo collegamento ideale con la sesta posizione;

sono fra l'altro molto rare posizioni toniche contigue di terza e quarta sede. In Guittone invece, in rapporto alla frequente variazione della cesura, sono più frequenti accenti di terza e soprattutto il modulo veloce di terza e sesta è riconoscibile. Complessivamente circa uno su sette o otto endecasillabi ha accento sulla terza sede. Quasi certamente in rapporto alla predilezione di Davanzati per la cesura di quarta, va vista la maggiore frequenza in questi di moduli di quarta e settima. Endecasillabi a tre ictus di 4-7-10 sono infatti frequentissimi nel poeta fiorentino, meno, circa uno su sette, in Guittone. Gli accenti di settima e decima accompagnano frequentemente la dittologia nel secondo emistichio del verso, ma insieme ad altri moduli, sempre con cesura di quarta (di sesta e decima, di ottava e decima).⁴⁰

La tendenza generale dei due poeti, come in Giacomo, è quella a un *ductus* piuttosto rapido, cioè caratterizzato da pochi ictus: o quattro o tre, generalmente con una proporzione di 1 a 1, dunque con una frequenza media attorno ai tre accenti e mezzo per verso, analoga a quella di Giacomo da Lentini. La media è anche non troppo dissimile a quella degli stilnovisti e in questo va visto un tratto ricorrente del ritmo dell'endecasillabo duecentesco, molto più veloce certamente di quello della *Commedia* e dei *Fragmenta* (rispettivamente 4,04 per il *Purgatorio* e 4,25 per Petrarca).⁴¹ Ancora una volta occorre osservare che questo fatto è causato in primo ordine da una sintassi lineare, cioè da un movimento che tende ad uniformare il tempo interno del verso (forte assenza di anastrofi significative), e poi anche dalla presenza di polisillabi di una certa estensione nella parte finale del verso (che tuttavia, ad esempio, per Davanzati va vista come causa secondaria). In Guittone si può osservare che forse sono più numerosi i versi a cinque ictus, rarissimi in Davanzati, ma ancora più frequenti che in quest'ultimo quelli a tre. Si potrebbe dunque pensare che nell'aretino ci sia una maggiore varietà agogica, una dialettica tra densità e rarefazione degli accenti. In realtà curiosamente c'è piuttosto la tendenza a accentuare la velocità del *ductus* nelle terzine con successioni di versi rapidi a tre ictus. In questo caso noi vediamo spesso agire una forte inerzia verticale: stesso numero di accenti (tre) e con posi-

⁴⁰ ANDREA AFRIBO, *Note sulla versificazione petrarchesca*, in *Petrarca e petrarchismo. Capitoli di lingua, stile e metrica*, Roma, Carocci, 2009, pp. 18-19.

⁴¹ PRALORAN, *Figure ritmiche dell'endecasillabo*, pp. 130-31.

zioni uguali o solo leggermente differenziate. A volte, ad esempio nel primo e nel terzo sonetto dei sonetti d'amore del codice laurenziano, questa distinzione tra quartine più rallentate e terzine molto veloci è molto marcata. Molto debole è in Guittone la posizione tonica in ottava sede.

In Davanzati sono rari gli ictus contigui in tutte le posizioni e soprattutto in quella che diverrà poi canonica di sesta e settima. Alcuni casi naturalmente ci sono ma sembrano non determinati da una scelta ritmica precisa, cioè dalla scelta soggettiva di valorizzare ritmicamente il verso. Questo è comunque un carattere generale dell'endecasillabo antico. La posizione degli ictus incide certamente sull'assetto sintattico, vista l'importanza dell'intonazione convenzionale, ma nello stesso tempo non si coglie – almeno così mi sembra da una panoramica certo assai poco vasta – una riflessione sul ritmo come sostanza rilevante da un punto di vista estetico. Lo schema di sesta e settima, carattere portante della storia del verso, non è ancora diventato a quest'altezza una combinazione attorno alla quale far ruotare la disposizione sintattica. In Guittone forse questa possibilità è un po' più avvertibile: ad esempio nell'attacco del terzo sonetto: «spietata donna e fera, ora te prenda», un movimento rallentato in cui è possibile riconoscere la tipica fisionomia di questo modulo (qui realizzato attraverso sinalefe); in «como fort' amo voi, donna orgogliosa» (4, 2); in «e quella ch'è beltà dolce e piacente» (5, 7), in cui si vede l'autonomia intonativa sul piano fonologico della dittologia e l'incontro-scontro classico tra bisillabo tronco e bisillabo piano; oppure ancora in «e mi fece de voi, donna, parlare» (12, 4), con ictus di settima in allocuzione.

In Davanzati nettissima maggioranza di attacchi di seconda, oppure di attacchi vuoti (primo ictus sulla quarta), rispetto all'attacco forte in prima sede che è certamente minoritario: un rapporto di 1 a 7, più squilibrato rispetto alla tradizione successiva; mentre l'attacco di seconda, preferito, è attorno al 50%. In Guittone anche, forse in modo meno netto, con una proporzione un po' più alta di endecasillabi di prima.

Rari in Davanzati gli endecasillabi "irregolari", rari sia nella forma priva di accenti nella parte centrale del verso: 3^a e 7^a, 2^a e 7^a e così via, sia nella forma con ictus di 5^a forte e autonomo. Sostanzialmente ancora in questo va vista la pressione del modello francese, almeno apparentemente molto viva nel poeta fiorentino. In Guittone, com'è noto, sono piuttosto frequenti endecasillabi di questo tipo, già tre nel primo sonetto. Poi non sempre così frequenti ma comunque piuttosto fitti. Nella maggior parte dei casi sono endecasillabi di quinta, come appunto «Doglia, onta, danno

àme condotto» (da cui si vede fra l'altro un uso della sillabazione interverbale molto poco canonico); «e del ben di lei spietato m'è 'n tutto»; «spesamente il chiam'e dico: Amore» (son. 1, vv. 5, 7 e 9). Né la fisionomia di questi versi è ristrutturabile in alcun modo. Si veda nei componimenti successivi: 7, 3; 8, 14; 10, 2 (senza accenti centrali); 10, 5; 10, 9 (senza accenti centrali); 10, 13 (senza accenti centrali), e molti altri.

In Davanzati rara anche la non coincidenza tra pausa di scansione (o cesura, non credo ci si debba preoccupare di ricorrere a questo nome) e ictus centrale: rare le cesure anticipate (sulla seconda o terza) o ritardate (sulla settima) e rarissimo un andamento tripartito del verso: carattere, questo, certamente anticonvenzionale. In Guittone invece come abbiamo visto sono abbastanza frequenti endecasillabi con profili non convenzionali. Al di là di quelli irregolari che abbiamo appena indicati, sono frequenti versi con cesura anticipata o ritardata in cui l'accento sulla quarta o la sesta c'è ma comunque non sulla sede più forte.

Se ora invece ci spostiamo su Dante e ci soffermiamo per una certa coerenza sulla fase stilnovistica (scegliamo *Donne ch'avete intellecto d'amore*) troviamo alcuni caratteri significativi, primo fra tutti la scorrevolezza del ritmo. La fronte della prima stanza ad esempio ha questo andamento:

Donne che avete intellecto d'amore,	14710
i' vo' con voi della mia donna dire,	24810
non perch'io creda sua laude finire.	14710
ma ragionar per isfogar la mente.	4810
Io dico che pensando 'l suo valore	2610
Amor sì dolce mi si fa sentire,	24810
che s'io allora non perdessi ardire	4810
farei parlando innamorar la gente.	24810

Credo che si avverta questa ricerca di fluidità, di velocità costante. Nessun rallentamento, nessuno scarto agogico rilevante. Accenti sempre distanziati, frequente la settima posizione ma anche la prima in combinazione con la quarta. Frequente, con una media certamente maggiore rispetto a Guittone e Davanzati, l'accento di ottava. Ricerca di varietà nella distribuzione, ad esempio negli attacchi di verso, dove si alternano combinazioni di 1-4, 0-4, 0-3 e naturalmente 2-4 (non si coglie, direi, un'inerzia verticale), ma non di varietà nella velocità. In questo senso va visto anche l'uso molto limitato degli ictus contigui. Piuttosto è interes-

sante notare la maggiore frequenza della cesura di quarta su quella di sesta, rilevabile anche in generale, ma non nella misura esorbitante di questa prima stanza: un carattere che avvicina il giovane Dante a Davanzati, un carattere forse comune all'esercizio stilnovista? Non lo sappiamo. La posizione di terza è ancora nettamente minoritaria, tuttavia si distinguono versi rapidi e leggeri di 3-6-10 con funzione di passaggio. Nessun accento di nona e decima, combinazione poi prediletta, com'è noto, nella *Commedia*,⁴² qualche combinazione di terza e quarta, tuttavia piuttosto casuale direi. Gli endecasillabi di sesta e settima sono non rari ma poco frequenti, anche se con un andamento che sembra rivelare un valore ritmico riflesso. Ad esempio: 43 «Dice di lei Amor: Cosa mortale» o 55 «Voi le vedete Amor pinto nel viso» con apocope in cesura, e soprattutto 60 «per figliuola d'Amor giovane e piana» (60) con incontro tra bisillabo tronco e trisillabo sdrucchiolo e con dittologia finale che si pone come sintagma intonativo largamente autonomo. Quest'ultima è propriamente una figura ritmico-sintattica che avrà un grande rilievo nella tradizione successiva.⁴³ In generale i versi sono concepiti come stringhe autonome da un punto di vista intonativo, pur emergendo, a mio avviso – e questo sarà uno degli acquisti maggiori rispetto a Davanzati e Guittone –, una visione complessiva, un'attenzione alla distribuzione del ritmo per campate più ampie. Ma non accade mai che l'assetto di un verso agisca direttamente sull'assetto del verso successivo (tensione verticale nella sua accezione forte), certo anche a causa della sostanziale assenza delle inarcature. Endecasillabi irregolari non ce ne sono. Ma è evidente, più che nei sonetti di Guittone e Davanzati, una ricerca appunto di fluidità che tende a ridurre il peso dominante, non istituzionale ma propriamente ritmico, della cesura. A volte non sono gli accenti di quarta e di sesta, che pure ci sono sempre, ad essere dominanti; e questo si avverte, non con facilità ma si avverte, ed è un carattere certamente innovativo del trattamento dell'endecasillabo in questa fase della produzione dantesca, anzi è uno degli elementi o forse l'elemento che ci segnala un atteggiamento riflesso sul rapporto sintassi-verso e che si evince su un piano di elegante fluidità e scorrevolezza.

⁴² GIAN LUIGI BECCARIA, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1989 (I ed. 1975), pp. 117-20, e P.G. BELTRAMI, *Metrica, poetica, metrica dantesca*, Pisa, Pacini, 1981, pp. 140-41.

⁴³ PRALORAN, *Figure ritmiche nell'endecasillabo*, pp. 155-57.

Ora soffermiamoci per alcune annotazioni sul Dante petroso, in particolare su *Così nel mio parlar* e *Io son venuto* (rispettivamente 1 [CIII] e 9 [C] nell'ed. De Robertis). I cambiamenti ci sono e abbastanza sostanziali, tuttavia riguardano di più la prima che la seconda canzone.

Il rapporto tra versi con cesura di quarta e di sesta è idealmente equilibrato; sta in sostanza ad uno a uno. Non c'è discrasia tra un andamento marcato e uno non marcato (convenzionale). D'altra parte invece la bipartizione del verso come elemento immanente (metrico) viene ad essere incrinata. Si può dunque ancora sostenere un rapporto tra un andamento convenzionale e uno marcato ma con patterns differenti: l'andamento convenzionale è dato dalla bipartizione sulle sedi classiche, che resta nettamente maggioritaria, e l'andamento marcato invece è caratteristico di versi non canonici, che non trovavamo se non casualmente nella prosodia duecentesca. Il problema è anche importante da un punto di vista teorico: se i casi fossero rarissimi noi potremmo pensare di ristrutturarne il profilo intonativo perché il modello sembra attrarre a sé la realizzazione linguistica, secondo la pressione del codice metrico, ma se il fatto è ricorrente ci troviamo certamente di fronte ad un processo, possiamo chiamarlo così, di liberazione del ritmo dal metro, certamente sotto la forza di una *elocutio* sempre più soggettiva.⁴⁴ Come ad esempio nell'endecasillabo della sequenza interrogativa: «Oimè, ché non latra / per me, com'io per lei, nel caldo borro?». Tre sintagmi intonativi, pause di valore uguale in coincidenza del secondo e del sesto ictus. Un verso certamente tripartito. Ma ho scelto questo esempio per altri due motivi, sia pure strettamente correlati tra loro. Da una parte l'inarcatura – sui cui si è soffermato Soldani – che agisce come strumento di tensione ritmica. Lo scarto tra la linea sintattica e quella metrica incide sui meccanismi ritmico-intonativi del verso, perché spesso la fine di una unità sintattica cade così all'inizio del verso. E il rapporto settenario-endecasillabo nella canzone è certamente significativo perché accentua questa perdita di sequenzializzazione, questa inerzia progressiva che è anche un'inerzia verticale. D'altra parte dobbiamo dire che anche il settenario in questa canzone è sottoposto ad un trattamento ritmico molto variato sia da un punto di vista agogico (nella quantità degli ictus), sia da un punto di vista propriamente ritmico, nella loro posizione. Ne sono esempi 1, 33

⁴⁴ Vedi le considerazioni di AFRIBO, *Note sulla versificazione petrarchesca*, e di A. SOLDANI nel par. 2 di questo stesso contributo.

«ciò è che 'l pensier bruca» (256) e 1, 55 «poi non mi sarebbe atra» (156), con accenti contigui nel finale, cosa rarissima nella tradizione precedente, almeno dai miei incompletissimi sondaggi, e altri su cui ora non mi soffermo. Per l'azione ritmica dell'inarcatura cfr. già 1, 7-8 «non esce di faretra / saetta che già mai la colga ignuda», con forte pausa anticipata; oppure, dello stesso tipo: «e 'l peso che m'affonda / è tal che no-l potrebbe adequar rima» (1, 20-21), e «Poi non mi sarebbe atra / la morte, ov'io per sua bellezza corro» (1, 55-56). Le implicazioni ritmiche dell'iperbato – una marcata tensione e insieme un rallentamento – le si vedono in 1, 13: «sì ch'io non so da lei né posso atarme» (146810). Cesura posticipata in: «allor mi surgon ne la mente strida» (1, 44), o in «onde l'aere s'atrasta tutto e piagne» (9, 22); “a tre” in: «e 'l sangue ch'è per le vene disperso» (24710) (1, 45), in cui l'accento di quarta è il più debole, «s'io avesse le belle trecce prese» (66), «e poi le renderei, con amor, pace» (78), sempre con un ordine degli elementi *abc*.

Tra le posizioni dispari, diversamente da quanto accadrà nella *Commedia*, rimane piuttosto inutilizzata la terza sede. Di media un endecasillabo su 10 ha un accento isolato, portante sulla terza sede. In questo senso non sembrano ancora pienamente scoperte le possibilità di variazione ritmica dettate da un attacco di terza e da una complicazione di questo attacco con accento di prima, un modello che sarà soprattutto caro a Petrarca. Gli endecasillabi di quarta e settima sono presenti ma meno frequenti certamente rispetto a Davanzati e anche a Guittone. Tuttavia essi sono spesso utilizzati per la loro velocità e dunque come versi triacentuali, con attacco vuoto, cesura di quarta e ponte di settima. Vediamo tre esempi: «né si dilunghi dai colpi mortali» (1, 10); «per vendicar lo fuggir che mi face» (1, 76), «per li vapor che la terra ha nel ventre» (9, 54). Sono endecasillabi molto veloci, con una linea dell'intonazione netta; sono endecasillabi anche con una pausa centrale attenuata e anche questo certamente conta. In questo senso acquistano un ruolo in rapporto a versi molto più complessi e rallentati.

Il numero degli accenti per verso è certamente superiore nella media a quanto accade in Davanzati e in Guittone e in generale nella lirica precedente. Mediamente un endecasillabo su 7 ha cinque ictus, ad esempio il 13, 25, 27, 28, 36, 40, 43, 47, 48, ecc. in *Così nel mio parlar* e 9, 17, 19, 20, 22, 27, 35, ecc. in *Io son venuto*. Parallelamente aumenta di molto il numero delle parole interne al verso attraverso la sinalefe e l'afèresi. Ci troviamo di fronte così ad una successione di monosillabi e bisillabi come in questo caso: «egli alza ad ora ad or la mano, e sfida» (1, 40), dove ci

sono 10 parole, 15 posizioni sillabiche. L'effetto generale è quello di un vigoroso rallentamento del *ductus*, ma non così visibile è la ricerca di variazione di velocità. Difatti il rallentamento è dato soprattutto dalla presenza di monosillabi e bisillabi, e meno da una tensione marcata nell'ordine degli elementi, da fenomeni di rallentamento retorico-sintattici dovuti all'*ordo verborum*. Questo fatto sembra abbastanza evidente se confrontiamo alcuni settori pur molto rallentati delle due poesie a sequenze petrarchesche. Osserviamo ad esempio questo attacco della terza stanza in *Così nel mio parlar*: «Ché più mi triema il cuor qualora io penso / di lei in parte ov'altri gli occhi induca...» (1, 27-28), oppure del congedo di 9: «Canzone, or che sarà di me nell'altro / dolce tempo novello, quando piove / in mare e in terra amor da tutti i cieli...» (vv. 66-68). Il *ductus* è molto lento e sostanzialmente la velocità uniforme, l'inarcatura favorisce grandemente questo senso di legato interno all'enunciazione, questo senso di forte naturalezza discorsiva. Ma certo la linea melodica è meno sfaccettata, meno mossa del grande recitativo petrarchesco. La presenza di endecasillabi molto fitti di ictus dà un diverso valore agli endecasillabi a tre accenti che sono certamente più rari e acquistano una funzione più rilevante di "contrasto" agogico. Sono preferite, continuano ad essere preferite, le sedi pari. L'endecasillabo giambico con il suo ritmo pausato e regolare è per eccellenza il modulo in cui si configura un movimento lento.

Gli accenti contigui sono frequenti – non frequentissimi. Sono circa uno su sette. Ad esempio i vv. 18, 21, 30, 32, 33, 41, 53, 57, 65, 69, 78, 79, ecc. in *Così nel mio parlar*, e i versi 6, 13, 16, 17, 35, 40, 46, 52, ecc. in *Io son venuto*. Già nello stilnovismo comincia ad essere valorizzata la sede di sesta con un accento contrapposto di settima sul filo dello scontro sintattico. Tipi rappresentati in *Così nel mio parlar* da 57 «ché tanto dà nel sol quanto nel rezzo», con apocope seguita da bisillabo piano, con un forte senso di bipartizione, oppure da 18 «cotanto del mio mal par che si prezzi», o 32 «co· li denti d'Amor già mi manduca». Ma a questi esempi canonici si aggiungono tipi più inconsueti nella tradizione, come quelli realizzati grazie alla sinalefe: «la debole mia vita esto perverso» (1, 41), che saranno poi petrarcheschi, in cui tuttavia l'andamento intonazionale è lo stesso, con il culmine sulla sesta sede. Oppure versi in cui l'andamento melodico è differente, in cui meno marcato è certamente quel profilo intonazionale come in «così vedess'io lui fender per mezzo» (1, 53). Ma la scoperta più interessante sta nella frequenza di accenti contigui in sede differenti. In particolare la presenza di accenti in 9^a-10^a

sede (1, 19, 21, 78). Due di questi sono assai interessanti: 78 «e poi le renderei, con amor, pace», perché la linea melodica è contrastata per l'immissione del circostanziale, e 19 «quanto legno al mar che non lieva onda», dove la curiosità sta nell'incontro di ictus per sinalefe. Infine sono presenti endecasillabi con accenti di terza e quarta (1, 65 e 9, 12 e 52) e seconda e terza (1, 79 e 9, 40 e 66).

Più frequenti che in Davanzati gli attacchi in prima sede, ma sempre nettamente minoritari rispetto all'apertura atona-tonica che rimane il mezzo più consueto per iniziare il verso. Rarissimo l'attacco rallentato 1^a-3^a, un esempio in *Io son venuto*: 67 «dolce tempo novello, quando piove» (136810), oppure, più rallentato e privo di cesura centrale: 22 «onde l'aere s'atrasta tutto e piagne»; frequente invece l'attacco atona-tonica, cioè lo schema veloce 3610, come nell'attacco di *Io son venuto*, un'ampia zona con ictus radi e ben distanziati:

Io son venuto al punto della rota	14610
che l'orizzonte, quando il sol si corca,	46810
ci partorisce il geminato cielo,	4810
e la stella d'amor ci sta remota	3610
per lo raggio lucente che-lla 'nforca	3610,

in cui si coglie il senso di varietà che nasce dall'accostare ad endecasillabi di quarta e ottava moduli di terza e sesta.

Non ci sono endecasillabi irregolari nel senso della distribuzione degli ictus, nessuno schema che non preveda almeno un accento centrale in sede pari. Tuttavia, sappiamo dallo studio di Boyde⁴⁵ come alcuni di questi versi siano presenti nelle Rime. Secondo Boyde sarebbero 13 su 1331, meno dell'1%, ma in realtà alcuni di questi sono chiaramente ristrutturabili secondo i criteri proposti da Praloran-Soldani⁴⁶ e più in generale secondo una lettura che colga il valore contestuale dell'enunciato. Ad esempio «onde l'animo ch'è dritto e verace» (4 [LXXXII], 59) può essere considerato tranquillamente di 136710 per il valore di autonomia intonazionale detenuto dalla dittologia aggettivale; e così vale per «dunque s'ell'è in cavalier lodata» (11 [LXXXIII], 83), con ictus 14810, non potendo sostenere l'italiano una valle accentuale così ampia.

⁴⁵ BOYDE, *Retorica e stile*, pp. 278-79.

⁴⁶ PRALORAN-SOLDANI, *Teoria e modelli di scansione*.

Ristrutturabili in questo modo sono almeno sette endecasillabi, altri quattro costituiscono una figura ritmica ricorrente, come «per grazia de la mia nota soave» (*Vn* XII 9 [5, 21], 38) o «vedetevi la mia labbia dolente» (*Vn* XXXVI [25] 4, 6) in cui l'aggettivo possessivo monosillabico ha una sua funzione nel profilo melodico (è il tipo citato precedentemente in Giacomo da Lentini). Ora, non serve a questo punto discutere se siano versi con ictus sulla sesta (come vuole Brugnolo)⁴⁷ o meno, ma comunque a quel modulo rinviano con una scelta stilistica certo riflessa e non casuale, come gli endecasillabi petrarcheschi di 4(6)7 del tipo «torna volando al suo dolce soggiorno» (*Rvf* 180, 14).⁴⁸

Ma il tempo che ci è destinato è largamente trascorso. Mi auguro con queste osservazioni di aver sollevato almeno qualche interrogativo. Muovendomi su un territorio ampio ho infatti potuto servirmi di dati limitati, per cui le indicazioni devono risultare per forza interlocutorie e certo approssimative. Credo tuttavia che lo studio dell'endecasillabo antico possa dare dei risultati interessanti soprattutto se conserverà un approccio linguistico, se leggerà i versi alla luce delle strutture linguistiche che ne costituiscono il materiale, se scenderà da un'analisi rivolta ai modelli a una analisi rivolta alle realizzazioni, per citare uno schema assai utile di Beltrami.⁴⁹ In questo modo, partendo da una descrizione concreta della melodia del verso, del suo movimento ritmico-intonativo, sarà forse più semplice ricostruire le tappe della sua storia.

Marco Praloran
Section d'Italien
Université de Lausanne

Arnaldo Soldani
Dipartimento di Linguistica,
letteratura e scienze della comunicazione
Università degli Studi di Verona

⁴⁷ BRUGNOLO, "Quel tempo della tua vita mortale".

⁴⁸ PRALORAN, *Teoria e modelli di scansione*, pp. 146-47.

⁴⁹ BELTRAMI, *Cesura epica, lirica, italiana*.

ABSTRACT*Dante's Metrics between Rime and "Comedy"*

This essay discusses the metrics of Dante's Rime from two different points of view. In the first part Arnaldo Soldani handles its connections with syntax, and traces its evolution from the *Vita Nuova* to the Petrose poems. In the second part Marco Praloran analyzes the rhythm of the verses, and compares it with some precedent poetic experiences (Giacomo da Lentini, Chiaro Davanzati, Guittone d'Arezzo).

INDICE DEI NOMI*

- Abardo Rudy, 139
Abate di Tivoli, 87
Adamo (mastro), 385
Afribo Andrea, 438, 442
Agamben Giorgio, 363, 382
Aglauro, 186
Agostino Aurelio (sant'), 162, 213,
214, 216, 220-22, 227, 228,
328, 332
Agradiva, 256
Alano di Lilla (Alain de Lille), 222
Albanese Gabriella, 339
Albertano da Brescia, 69, 99
Alberto da Massa di Maremma, 350,
361
Alberto Magno, 155, 161, 350, 370
Albertuccio della Viola, 86
Albertus Antonioli 85
Albertus de Guidalocis, 86
- Alessandro Magno, 53
Alfani, *vedi* Gianni
Alfonso X di Castiglia (*detto* il Saggio),
256
Alighieri, *vedi* Iacopo
Allegretti Paola, 6, 19, 20, 348, 367
Amanieu di Sescas, 253, 255
Ambra (dall'), *vedi* Federico
Ambrogini, *vedi* Poliziano
Ambrosini Riccardo, 336, 392, 393,
407
Amici (d'), *vedi* Ruggeri
Amico di Dante, 59, 61, 65
Andrea Cappellano, 61, 64, 75, 77,
165, 168, 328
Andrea Lancia, 234, 235, 237
Andrea Lippucii de Montegranario,
86
Angelus di Prato, 86

* Nei nomi due e trecenteschi, sia in italiano sia in latino, *j* è stato sempre reso con *i*. Personaggi e autori antichi sono registrati sotto il nome di battesimo (tranne Beccari, Boccaccio, Caloiro, Griffoni, Moschi, Petrarca e Pucci), con i relativi rimandi. Sono esclusi il nome di Dante Alighieri, i nomi di Dio, le personificazioni e tutti i nomi contenuti nel doc. trascritto in Appendice alle pp. 110-15, ad eccezione di quelli della famiglia dei Pavanesi. Per completezza Indice dei nomi e Indice dei manoscritti registrano anche le voci presenti nei riferimenti bibliografici.

- Angelus quondam domini Iacobi de Montegranario, 86
 Angiolieri, *vedi* Angioliero e Cecco
 Angioliero Angiolieri, 51
 Anselmi Gian Mario, 289, 315
 Anthonius de Fisiraga, 105
 Antonelli Armando, 84, 87, 88, 90, 99, 109
 Antonelli Roberto, 11, 71, 140, 154, 158, 192, 207, 244, 329, 336, 347, 349, 361, 374, 434
 Antonio da Ferrara, *vedi* Beccari
 Apollo, 8
 Arias Luis, 213
 Aristotele, 154, 168, 218, 220, 224, 258, 333, 350, 370
 Arnaldi Francesco, 182
 Arnaut Daniel, 69, 72, 187, 242, 296
 Arnaut Guilhem de Marsan, 253
 Arqués Rossend, 10
 Arrigo da Settimello, 242
 Arrigo VII di Lussemburgo, 14, 16, 21, 22, 34, 39
 Artifoni Enrico, 99
 Auerbach Eric, 384
 Auliveri, *vedi* Biagio
 Auzzas Ginetta, 23
 Avalle d'Arco Silvio, 44, 184-87, 190, 430, 433
 Averroè, 370
 Avicenna, 155

 Bagno (del), *vedi* Panuccio
 Baldelli Ignazio, 236, 368, 378, 389, 413, 419
 Baldini Massimo, 99
 Balduino Armando, 38, 433, 434
 Ballarini Marco, 324
 Bambaglioli, *vedi* Graziolo
 Barański Zygmunt G., 375
 Barbarisi Gennaro, 5, 20, 220, 240, 253, 321, 324
 Barbarossa, *vedi* Federico I
 Bärberi-Squarotti Giorgio, 244
 Barbi Michele, 1, 2, 4, 5, 12, 13, 23, 24, 26, 29, 41, 42, 46, 52, 53, 56, 58, 65, 68, 80, 125, 127, 131, 135, 137, 139, 151, 158, 167, 175, 181, 202, 225, 235, 252, 256, 259, 279, 280, 296, 298, 301, 302, 308, 312-14, 322, 323, 345, 379, 382, 392, 397, 405, 411
 Barbiellini Amidei Beatrice, 51, 52, 66, 72, 76, 77
 Barnes John C., 4, 6, 9
 Barolini Teodolinda, 6, 11, 13, 14, 236, 237, 279, 280, 282, 283, 298, 299, 301, 303, 304, 346, 354, 362, 363, 367, 375, 393
 Bartoli Adolfo, 20
 Bartolo da Sassoferrato, 240, 253
 Bartolomeo Anglico, 10
 Bartolomeo delle Querce, 92
 Baschet Jérôme, 328
 Basile Bruno, 72, 221
 Battaglia Salvatore, 29, 77
 Battistini Andrea, 186, 192, 336
 Baxianus Lanterii, 85
 Beatrice, 2, 4, 12, 13, 27, 64, 71, 74, 120, 129, 131, 135, 136, 138-40, 143, 151, 154, 157, 160, 162, 163, 165, 166, 171, 174, 179, 187, 224, 233-37, 279, 281-88, 290-306, 312-14, 316, 330, 336, 345-49, 351-54, 356, 358, 359, 362, 366, 368-70, 372-76, 382, 383, 385, 387, 392, 393, 395, 397-404, 407; *vedi anche* Portinari
 Beccadelli Ludovico, 324, 325
 Beccari Antonio (Antonio da Ferrara), 43, 50, 87
 Beccaria Gian Luigi, 441

- Becchina, 47
 Belardi Walter, 236
 Bellindote, *vedi* Pallamidesse
 Bellini Bernardo, 69
 Bellomo Saverio, 234
 Bellonzi Fortunato, 375
 Bellundi, *vedi* Puccio
 Beltrami Pietro G., 328, 430, 436, 441, 446
 Bembo Pietro, 325
 Bene (del), *vedi* Sennuccio
 Bentivogli Bruno, 50, 51, 289, 315, 322
 Benvenuto da Imola, 237
 Berisso Marco, 187
 Bernardo da Bologna, 2, 13, 37, 56
 Bernardo di Chiaravalle (san), 262
 Bernart de Ventadorn, 158
 Berra Claudia, 5, 20, 47, 87, 220, 240, 253, 324
 Bert(h)olomeo Pavanese, 110-15
 Bertran de Born, 385
 Bessacionus comes de Plagnano, 85
 Bessi Rossella, 339
 Biadene Leandro, 34
 Biagio Auliveri, 90
 Bianca di Castiglia, 162
 Bianchi Vasco, 17
 Billanovich Giuseppe, 17, 18, 23
 Binchi Carmela, 101
 Bindaccius de Richasolis, 86
 Biondello, 32
 Biscaro Girolamo, 39
 Bituço Pavanese, 110-15
 Blasucci Luigi, 187
 Blaxius de Pasarenis, 86
 Blázquez Niceto, 213
 Boccaccio Giovanni, 18, 23, 25, 26, 31-34, 37, 40, 51, 52, 55, 58, 66, 118, 119, 127, 129, 138, 181, 232, 238, 280, 339, 375, 378, 392, 399, 405
 Boezio Anicio Manlio Torquato Severino, 239, 266, 281, 282, 328
 Bologna Corrado, 392, 405
 Bonacursius de Paltroneriis, 105
 Bonagiunta Orbicciani da Lucca, 86, 150, 172, 178, 272, 282, 384, 412
 Bonaguide, *vedi* Noffo
 Boncompagno da Signa, 99
 Bondi Vincenzo, 262
 Bonfigliolo di Giovanni del fu Cambio Zambecari, 89
 Bonguidocius de Paltroneriis, 105
 Boni Marco, 183, 256
 Boniacobus de Sancto Victo, 86
 Bonifacio Calvo, 256, 263
 Bono Giamboni, 149
 Bordin Michele, 37
 Born (de), *vedi* Bertran
 Bornelh (Borneil, de), *vedi* Giraut
 Borsa Paolo, 240, 253
 Bosone da Gubbio («Boson»), 14, 39
 Boyde Patrick, 136, 137, 140-43, 148, 166, 167, 171, 175, 187, 204, 236, 241, 257, 258, 261, 279, 323, 338, 363, 366, 413, 415, 419, 424, 428, 445, 382, 389, 398
 Brambilla Ageno Franca, 191, 193, 231, 251, 388, 404, 407
 Branca Vittore, 23, 26, 32, 118, 398, 399, 402
 Breschi Giancarlo, 207, 308, 310, 314, 317-19
 Brioschi Franco, 233
 Brogginini Romano, 314
 Browning Robert, 345
 Brugnoli Giorgio, 7, 17, 194, 411
 Brugnolo Furio, 38, 39, 45, 52, 65, 87, 186, 384, 436, 446
 Brunetto Latini, 21, 149, 151, 201, 268-73, 277, 285, 286, 292, 293, 297, 382

- Bruni Francesco, 66, 81, 158, 192,
 210, 244, 354, 401
 Bruni Leonardo (Leonardo Aretino),
 133, 210, 285
 Bruno Laura Regina, 254, 255
 Buono (del), *vedi* Finfo
 Burger Michel, 430
 Burgio Eugenio, 359
 Burguy Georges-Frédéric, 389
 Busnelli Giovanni, 127, 225
- Cabestanh (de), *vedi* Guillhelm
 Cacciaguida, 290, 388
 Caïti Russo Gilda, 4, 9
 Calenda Corrado, 20, 38, 75, 141,
 192, 258
 Caloïro Tommaso, 51, 54
 Calvo, *vedi* Bonifacio
 Calvo Madrid Teodoro, 213
 Camillo, *vedi* Delminio
 Cammarosano Paolo, 99
 Cammarota Maria Grazia, 358
 Campana Augusto, 23
 Cancelli Filippo, 371
 Cangrande della Scala, 235
 Capelli Roberta, 379, 393, 397, 399
 Capitani Ovidio, 279
 Capovilla Guido, 37, 49
 Cappellano, *vedi* Andrea
 Cappello Giovanni, 378
 Cardenal, *vedi* Peire
 Carducci Giosue, 204, 307-309, 312,
 314, 315
 Carlo I d'Angiò, 188, 246
 Carlo Martello d'Angiò, 236
 Caronte, 84
 Carpi Umberto, 197, 198, 202, 253
 Carrai Stefano, 351
 Casagrande Carla, 270, 328, 350
 Casella, 236
 Casini Tommaso, 188
 Cassata Letterio, 149, 159
- Castellani Arrigo, 390, 398
 Catalani (famiglia), 92, 98
 Catone Uticense, 236, 237
 Cavalcante de' Cavalcanti, 283, 284,
 296
 Cavalcanti, *vedi* Cavalcante, Guido e
 Iacopo
 Cecchi, *vedi* Iacopo
 Cecchini Enzo, 7, 17, 194, 411
 Cecco Angiolieri, 27, 34, 43, 47, 50,
 51, 55, 87
 Cecco d'Ascoli (Francesco Stabili), 69,
 87, 88, 201
 Cecere Amalia, 387
 Cellini Benvenuto, 403
 Cepparello, *vedi* Ciappelletto
 Ceragioli Fiorenza, 187
 Cerbero, 164
 Cerquiglino-Toulet Jacqueline, 430
 Cervigni Dino S., 349, 357
 Cherchi Paolo, 117
 Chiaro Davanzati, 21, 43, 57, 159,
 179, 184-88, 195, 201, 245,
 412, 429, 433, 434, 437-41,
 443, 447
 Chiavacci Leonardi Anna Maria, 180,
 181, 237, 358
 Christophorus Avancii, 85
 «Ciampol», 27
 Ciappelletto (Cepparello), 32, 33
 Ciccuto Marcello, 4, 9, 27, 358, 360,
 369
 Cicerone Marco Tullio, 13, 95, 266,
 281, 282, 294, 328, 332, 350
 Cimabue (Cenni di Pepo), 194
 Cino da Pistoia, 1-16, 17, 20-23, 25,
 31, 34-40, 43, 44, 46, 49, 50,
 53, 54, 56, 57, 60-65, 67, 71,
 77, 87, 150, 155, 159, 201,
 323, 330, 389, 413, 416, 425,
 436
 Ciociola Claudio, 187

- Cipriano Palmira, 236
 Coglievina Leonella, 20-21, 203
 Collet Olivier, 430
 Colocci Angelo, 54
 Colonne (delle), *vedi* Guido
 Coluccia Rosario, 54, 187, 207
 Colussi Giorgio, 29
 Comes Annalisa, 141
 Compagni, *vedi* Dino
 Comparetti Domenico, 188
 Conte Tieri, 86
 Contini Gianfranco, 1-5, 7, 9, 12, 13, 24, 27, 29, 30, 32, 33, 37, 42-44, 46-50, 56, 68, 71, 73, 81, 119, 136, 138, 140, 141, 148, 152, 155, 156, 165, 166, 172, 175, 181, 191, 192, 194, 198, 204, 207, 209, 215, 235, 236, 252, 256, 266, 268, 279, 280, 283, 301, 302, 308, 322, 323, 326, 337, 341, 350, 351, 361, 362, 377, 384, 395, 402, 411, 424, 425
 Corbellini Alberto, 4
 Corradino di Svevia, 188
 Correggiaio, *vedi* Matteo
 Corso Donati, 210
 Corti Maria, 235, 236, 329, 403
 Cosmo Umberto, 198
 Costantino (imperatore), 39
 Cottignoli Alfredo, 5, 61, 289, 307, 315
 Crespi Achille, 69
 Cristaldi Sergio, 347, 352, 354, 359, 364, 368
 Cristiani Marta, 335
 Cursi Marco, 52, 66
 Curtius Ernst Robert, 11, 336

 Dameta, 338
 D'Ancona Alessandro, 188
 D'Annunzio Gabriele, 441

 Dante da Maiano, 13, 21, 43, 44, 57, 153, 368
 Davanzati, *vedi* Chiaro
 David, 388
 Debenedetti Santorre, 53
 De Libera Alain, 331
 Delminio (Giulio Camillo), 325
 De Lollis Cesare, 198
 Del Sal Nievo, 187
 De Matteis Giuseppe, 162, 347
 De Robertis Domenico, 1-7, 9, 10, 12, 13, 18, 21, 24, 25, 29-31, 36, 38, 40-42, 44-56, 58, 59, 61-66, 68-70, 75, 80, 117-20, 122, 123, 127-29, 131-33, 135, 138, 139, 149, 152, 153, 155, 156, 159, 161, 163, 165-67, 169, 170, 172, 175, 177-81, 195, 199-201, 205, 215, 217, 220, 229, 231, 232, 235, 236, 239-42, 245, 251, 256, 257, 259, 261, 266, 279-81, 308, 315-18, 319, 321-23, 325, 326, 330, 338-40, 345, 346, 351, 354, 365, 366, 372, 377-81, 383, 384, 388-92, 394, 395, 397, 399, 403-406, 408, 410-12, 416-19, 426, 428, 442
 Didone, 126, 127, 422
 Di Giovine Paolo, 236
 Di Girolamo Costanzo, 75, 139, 192
 Dillon Wanke Matilde, 240
 Dino Compagni, 268
 Dino del Garbo, 163, 168
 Dino Frescobaldi, 150, 156, 171, 172
 Dinus di Montecatino, 86
 Dionigi Ivano, 8
 di Zio Tiziana, 101
 Domini Donatino, 5
 Dominucus Maxii de Zaccheptis, 86
 Donati, *vedi* Corso e Forese

- Donna gentile, 234, 235, 237, 327, 330, 332, 354, 358, 359, 362
 Donna pietosa, 234
 Dotti Ugo, 244
 Dürer Albrecht, 190
 Duso Elena Maria, 49
- Egidi Francesco, 240
 Elena delle Querce, 92
 Enea, 126, 295
 Enrichetto delle Querce (Henrigiptus [Rigittus] de Quercis), 83, 87-93, 97-107, 109, 111, 115, 116
 Enrichetto delle Querce (nipote del precedente), 92
 Enrico da Settimello, 95, 97, 99
 Enzo (re), 87
 Ercole, 164
 Esopo, 97
- Fabruzzo Lambertazzi, 86, 87
 Faleri Francesca, 69
 Farinata degli Uberti, 283, 289, 290
 Fasani Remo, 430
 Favati Guido, 331, 393, 394, 399
 Fazio degli Uberti, 87, 123
 Federico I (*detto* il Barbarossa), 39
 Federico II di Svevia, 75, 192, 240
 Federico dall'Ambra, 183, 184
 Federico da Montefeltro, 233
 Federico (Federigo) Pavesani, 90, 92, 110
 Feiss Hugh B., 267
 Feliciano Felice, 47
 Fenzi Enrico, 19, 20, 50-51, 131, 162, 163, 169, 182, 191, 197, 199, 201, 202, 205, 217, 229, 246, 252-54, 257, 260, 265, 270, 271, 280, 348, 350, 359, 360, 364, 365, 370, 372, 417, 419, 426
 Feo Giovanni, 109
- Ferrara Roberto, 90
 Festo Sesto Pompeo, 27
 Fetonte, 3, 38
 Ficino Marsilio, 246
 Filippi, *vedi* Rustico
 Filippo Panzoni, 89
 Finfo del Buono, 189
 Fiorilla Maurizio, 235
 Fleming John V., 331
 Folchetto di Marsiglia, 158
 Folena Gianfranco, 37, 39, 49, 180, 368
 Folgóre da San Gimignano, 34
 Fontes Baratto Anna, 19, 167
 Forcellini Egidio, 266
 Forese Donati, 21, 286, 292, 294-96, 306, 324, 335
 Foster Kenelm, 136, 137, 141-43, 148, 166, 167, 171, 175, 187, 204, 241, 257, 258, 279, 338, 363, 366, 382, 398
 Francesca da Rimini (*nata* da Polenta), 39, 298, 402
 Franceschino Malaspina, 22
 Francesco da Barberino, 67, 87
 Francesco d'Assisi (san), 291
 Francesco Galluzzi, 92
 Francesco Pavesani, 92, 110-15
 Franciscus de Doctis, 86
 Franciscus Leonardi, 85
 Franciscus quondam Gerii de Bardis, 86
 Franciscus quondam Iohannis de Montetopoli (Francesco di Giovanni), 86, 89
 Franciscus Simonis de Cingolo, 85
 Frangipani (dei), *vedi* Latino
 Frasca Gabriele, 420
 Frasso Giuseppe, 324
 Fraticelli Pietro I., 66, 67
 Fratta Aniello, 140
 Freccero John, 237

- Frescobaldi, *vedi* Dino e Matteo 256, 261, 265, 266, 268, 272,
 Frugoni Arsenio, 7, 8, 17, 194, 411 276, 330, 337, 363, 365-67,
 Fucci, *vedi* Vanni 384
 Fusco Paolo, 37
- Galeno, 155
 Galluzzi (famiglia), 92, 98
 Gambino Francesca, 52, 65, 244
 Garbo (del), *vedi* Dino
 Garin lo Brun, 253-55
 Gavazzeni Franco, 389
 Gentile, *vedi* Donna
 Gentili Domenico, 222
 Gérard- Zai Marie-Claire, 45, 308
 Geremia, 384, 385
 Geroch di Reichersberg, 162
 Gesù Cristo, 8, 164, 289, 373-75, 402
 Gherardo da Castelfiorentino, 87
 Giacomo da Lentini (Notaro, Notaio),
 35, 71, 86-88, 133, 140, 151,
 154, 158, 163, 169, 171, 192,
 329, 361, 363, 429, 433-35,
 437, 438, 446, 447
 Giamboni, *vedi* Bono
 Gianni, *vedi* Lapo
 Gianni Alfani, 65
 Giansante Massimo, 99
 Giganti Antonio, 324
 Gilson Étienne, 236
 Giotto di Bondone, 190
 Giovanni (evangelista), 8, 222
 Giovanni di Niger delle Querce, 92
 Giovenale Decimo Giunio, 266
 Giraut de Bornelh (Borneil), 198, 242,
 244, 260, 263-65
 Girolami (dei), *vedi* Remigio
 Girolamo Sofronio Eusebio (san), 266,
 267
 Giuliani Claudia, 349
 Giulio Vittore Gaio, 274, 275, 277
 Giunta Claudio, 21, 27, 38, 178,
 188, 193, 194, 201, 207, 251,
 256, 261, 265, 266, 268, 272,
 276, 330, 337, 363, 365-67,
 384
 Gizzi Corrado, 375
 Goethe Johann Wolfgang von, 190
 Gorni Guglielmo, 2, 19-21, 27, 37-
 39, 43, 48, 50, 51, 61, 64, 67,
 68, 72, 76, 135, 138, 149, 153,
 160, 167, 168, 170, 194-95,
 199, 221, 231, 235-37, 282,
 308, 315-17, 319, 322, 323,
 345, 348, 351-53, 357, 359,
 360, 368, 374, 375, 381, 389
 Gragnolati Manuele, 279, 346
 Graziolo Bambaglioli, 87
 Graziosi Elisabetta, 20
 Gregory Tullio, 368
 Gresti Paolo, 45, 308, 430
 Griffoni Matteo, 87
 Grigorius ser Philippi condam domini
 Roselmini, 85
 Grossi Paolo, 167, 251
 Grupo Tenzone, 5, 118, 178, 201,
 202, 205, 208, 213, 227, 426
 Gruppioni Giorgio, 5
 Guallacca (del), *vedi* Lunardo
 Gualtieri, 60; *vedi anche* Andrea
 Cappellano
 Gualtierio Anglico, 95, 97
 Guelfus de Gerardinis, 85
 Guevara Antonio de, 262, 263
 Guglielminetti Marziano, 403
 Guglielmo di Moerbeke, 168
 Guglielmo di Saint-Thierry
 (Guillaume de Saint-Thierry),
 262, 334
 Guglielmo Peraldo, 270
 Guicciardini Francesco, 210
 Guidaloste, 194
 Guido Cavalcanti, 6, 8-11, 13, 14,
 20, 21, 23, 27, 30, 34, 35, 37-
 40, 42-45, 53, 55, 56, 60, 84,

- 86-89, 133, 135-37, 139, 148-56, 159, 160, 162, 163, 168-75, 190, 194, 280-85, 288, 290, 291, 294, 296, 297, 303-305, 310, 311, 313, 315, 326, 329, 330, 341, 353, 361, 369, 378, 384, 407, 417, 419, 425
- Guido da Montefeltro, 12
- Guido da Pisa, 182
- Guido delle Colonne, 75, 141, 192, 425
- Guido delle Querce, 92
- Guido di Aghinolfo (conte di Romagna), 193, 194
- Guido Guiniz(z)elli (Guinicelli), 9, 11, 28, 35, 38, 55, 81, 86-88, 90, 140, 157, 164, 178, 190, 194, 240, 281, 296, 302, 303, 315, 378, 384, 413, 425
- Guido Novello da Polenta, 67, 87
- Guidus di Montealcino, 86
- Guillaume, *vedi* Guglielmo
- Guillem de Montanhagol, 183
- Guillhelm de Cabestanh, 166
- Guiniz(z)elli (Guinicelli), *vedi* Guido
- Guittone d'Arezzo, 20, 21, 35, 50, 75, 86, 90, 133, 140, 149, 150, 171, 172, 178, 184-87, 191-95, 199, 201, 240, 244, 245, 260, 265, 412, 413, 429, 433, 434, 436-41, 443, 447
- Güntert Georges, 237
- Guyotjeannin Olivier, 109
- Halm Karl, 261, 274
- Hatzantonis Emmanuel, 350
- Henrigiptus Feliciani, 105
- Hollander Robert, 20, 237
- Horan William D., 256, 263
- Hugues, *vedi* Ugo
- Iacobus di Tolentino, 86
- Iacobus domini Canti de Gabriellibus, 86
- Iacobus domini Tebaldi de Ciaccionibus, 86, 89
- Iacobus olim ser Gualteri, 86
- Iacomo Pavanese, 110
- «Iacopo», 1, 45, 48, 56
- Iacopo Alighieri, 87
- Iacopo Cavalcanti, 30, 149, 384
- Iacopo Cecchi, 53
- Iacopo d'Aquino, 152
- Iacopo da Varazze, 164
- Iannucci Amilcare, 237
- Ibn Zabara, 339
- Ilaro (frate), 4, 18
- Incmaro di Reims, 266
- Indizio Giuseppe, 18
- Inghilfredi da Lucca, 178, 186
- Inglese Giorgio, 25, 27-33, 37, 331, 350
- Innocenzo IV, 162
- Iohannes de Azeolis, 85
- Iohannes de Visnadello, 85
- Iohannes Landi della Porta, 86, 89
- Iohannes quondam domini Boniohannis Albergipti de Peppolis, 105
- Iohannes quondam Maçete, 86
- Isidoro di Siviglia, 261
- Jacomuzzi Angelo, 138
- Jager Eric, 158, 361
- Jakobson Roman, 426
- Lachin Giosuè, 140
- Lagia (monna), 42-45, 56, 416
- Lambertazzi, *vedi* Fabrizio
- Lancia, *vedi* Andrea
- Landino Cristoforo, 238
- Lanza Antonio, 27
- Lapo Gianni, 11, 13, 44, 65, 87, 157-59, 163, 165, 171, 172

- Latini, *vedi* Brunetto
 Latino Malabranca dei Frangipani
 (cardinale), 188
 Laura, 360
 Lavagetto Mario, 209
 Ledda Giuseppe, 384
 Lelio Gaio, 282
 Leonardi Lino, 48, 50, 118, 119, 191,
 384, 434
 Leonardo Aretino, *vedi* Bruni
 Leopardi Giacomo, 8, 428
 Leporatti Roberto, 126, 129, 234
 Leucotoe, 8
 Liadellus quondam Osci, 86
 Librandi Rita, 158, 354
 Libri (dei), *vedi* Matteo
 Liburnio Niccolò, 181
 Limentani Uberto, 236
 Lippo Pasci de' Bardi, 21, 44
 Lisetta, 22, 62, 66, 368
 Lisio Giuseppe, 413, 419
 Livi Giovanni, 98, 99, 101, 106
 López Cortezo Carlos, 197, 198, 202
 Lottiera di Odoaldo della Tosa
 (Mopso), 25, 26, 37
 Luca (san), 359
 «Lucia», 26
 Lucken Christopher, 363
 Ludovicus di Belluno, 85
 Lugnani Lucio, 187
 Lunardo del Gualacca, 165

 Macciocca Gabriella, 141
 Machiavelli Niccolò, 402
 Maffei Domenico, 39
 Maffia Scariati Irene, 59, 186, 192
 Maggini Francesco, 13, 135, 158,
 167, 280, 298, 301, 302, 313,
 322, 382, 383, 411
 Maggioni Giovanni Paolo, 164
 Maierù Alfonso, 350
 Maire Viguer Jean-Claude, 253

 Malaspina (famiglia), 4, 9, 22
 Malaspina, *vedi* Franceschino e
 Moroello
 Malatesta, *vedi* Paolo
 Malato Enrico, 6
 Malebranche, 179
 Mancini Franco, 73, 158, 363
 Mancini Marco, 236
 Manetti Antonio di Tuccio, 118, 119,
 127, 232, 233
 «Manetto», 23, 24, 27, 30, 38; *vedi*
anche Portinari
 «Manuello», 14
 Manzoni Alessandro, 307
 Marchisina, 105
 Marco di Tommaso di Giovanni di
 Bonagiunta, 97
 Marcon Giorgio, 84
 Margueron Claude, 194, 245
 Mari Michele, 5, 20, 220, 240, 253
 Maria Vergine (santa), 351, 359, 388
 Mariani Andrea, 402, 404
 Marin Annalisa, 186
 Marrani Giuseppe, 21, 60, 62-65, 52,
 54, 127
 Marri Fabio, 289, 315
 Marsilius de Rubeis, 86
 Martelli Mario, 391, 395, 397, 398,
 406
 Marti Mario, 1-4, 6, 7, 10, 11, 13,
 14, 21, 35, 39, 53, 60, 235,
 237
 Martínez Manzanedo Marcos, 213
 Martini, *vedi* Simone
 Masciandaro Franco, 402
 Massolus Guidoli, 85, 89
 Matri Augustus A., 350
 Matheolus, 182
 Matheus condam domini Mucciarini,
 85
 Mathiolus Bonacapti, 105
 Mattalia Daniele, 136, 138, 149, 175

- Matteo Correggiaio, 87
 Matteo dei Libri, 90, 109
 Matteo Frescobaldi, 67
 Mazzanti Giuseppe, 55
 Mazzeo di Ricco, 150
 Mazzoni Francesco, 7, 17, 20, 24, 27,
 29, 30, 32, 194, 303, 411
 McLaughlin Martin L., 375
 Medici Mario, 386
 Medusa, 186, 192
 Melibeo, 6
 Menalca, 338
 Meneghetti Maria Luisa, 358, 361,
 369
 Mengaldo Pier Vincenzo, 7, 17, 140,
 194, 411, 425, 436
 Menichetti Aldo, 45, 184, 186, 187,
 193, 308, 430, 431, 433-35
 Merlino, 2
 Michele Scoto, 155, 370
 Milani Giuliano, 101
 Milanini Claudio, 233
 Minetti Francesco Filippo, 69, 186,
 189, 244
 Mino Mocati da Siena, 207, 208, 211
 Mocan Mira, 164
 Mocati, *vedi* Mino
 Moleta Vincent, 347, 350, 352, 354,
 361, 363
 Molinari Carla, 46, 129
 Monson Alfred, 252
 Montale Eugenio, 289, 315
 Montanari Fausto, 252
 Montanhagol (de), *vedi* Guillem
 Monte Andrea da Firenze, 69, 90,
 150, 156, 162, 171, 172, 185,
 187-89, 193, 195, 244, 245,
 246, 249
 Montefeltro (da), *vedi* Federico
 Monteverde Franco, 222
 Mopso, *vedi* Lottiera
 Morgana Silvia, 233
 Moroello Malaspina, 3-10, 12, 15-17,
 19-22, 34, 36, 131, 215, 217,
 228
 Morpurgo Salomone, 50
 Mortara Garavelli Bice, 382, 384
 Moschi Lorenzo, 64
 Moscoli, *vedi* Neri
 Moxedano Mirella, 84
 Mula de' Muli da Pistoia (ser), 36
 Muratori Ludovico Antonio, 322,
 323
 Muscia, *vedi* Nicola
 Nardi Bruno, 7, 17, 39, 155, 156,
 162, 163, 194, 204, 236, 246,
 301, 303, 411
 Neppi Bruno, 98
 Neri Moscoli, 73
 Nerone di Nigi, 25, 37
 Niccoli Alessandro, 327, 336, 340
 Nicola Muscia, 27
 Nicolaus domini Bandini de Bandinis,
 86
 Nicolò de' Rossi, 62, 63, 87
 Nicolò Salimbeni, 86
 Niger delle Querce, 92
 Noffo (di) Bonaguide, 244
 Notaro (Notaio), *vedi* Giacomo
 Nuccio Piacente, 84, 86, 87
 Oderisi da Gubbio, 194
 Olivi, *vedi* Pietro
 Omero, 220, 331
 Onder Lucia, 221
 Onesto da Bologna (ser), 13, 14, 35,
 39, 62, 64, 87, 90, 159, 171,
 172, 315
 Orbicciani, *vedi* Bonagiunta
 Oretta (madonna), 339
 Orfeo, 186
 Origene, 266
 Orlandelli Gianfranco, 93, 99

- Orlando Sandro, 84-87, 89, 98
 Orsini Fulvio, 325
 Ottolinus Burri, 85
 Ovidio Nasone Publio, 6, 8, 133
- Pacca Vinicio, 47
 Pace (ser), 183, 184
 Pace de Teraciis, 86
 Pagnotta Linda, 67
 Pallamidesse Bellindote, 185
 Pallavillani, *vedi* Schiatta
 Panuccio del Bagno, 178, 179, 191,
 193, 195, 265
 Panvini Bruno, 54
 Paolo (san), 164
 Paolo Malatesta, 298, 402
 Parducci Amos, 253
 Pargoletta, 129-132, 287
 Parodi Ernesto Giacomo, 1, 17, 24,
 41, 180
 Pasci de' Bardi, *vedi* Lippo
 Pascoli Giovanni, 20, 441
 Pasquini Emilio, 5-9, 12, 13, 20, 32,
 39, 41, 45-49, 52, 56, 58, 213,
 220, 229, 285, 289, 305, 315,
 328, 330, 368, 378, 381, 385,
 400, 401
 Pavanese (Pavanisi, famiglia), 106,
 110-15
 Pavanese, *vedi* Bert(h)olomeo, Bituço,
 Federico, Francesco, Iacomo e
 Uberto
 Pazzaglia Mario, 118, 138, 143, 161,
 175, 235, 236, 346
 Pedrini Riccardo, 90
 Peire Cardenal, 207
 Peire Lunel de Montech, 253, 256
 Pelagio, 162
 Pellegrini Flaminio, 1, 20, 24, 41
 Pensa Maria Grazia, 38
 Peraldo, *vedi* Guglielmo
 Peregrinus quondam Gerardi, 86
 Pernicone Vincenzo, 12, 23-25, 27,
 36, 41, 53, 68, 118, 204, 235,
 240, 252, 256, 259, 323
 Peron Gianfelice, 38, 87, 186, 384
 Perrin Sonia, 45, 308
 Pertz Georg Heinrich, 162
 Perugi Maurizio, 24, 69, 187
 Petrarca Francesco, 2, 6, 12, 17, 18,
 23, 33-35, 38, 50, 51, 54, 55,
 69, 87, 133, 144, 149, 153, 190,
 309, 324, 326, 330, 341-43,
 348, 354, 360, 364, 375, 378,
 411, 413, 423, 429, 432, 435,
 436, 438, 443, 446
 Petrocchi Giorgio, 235
 Petronilla, 182
 Petrus Alegrança, 87
 Petrus de Marchionibus Montis Sancte
 Marie, 86
 Petrus Ghigensii, 85
 Petrus Guidonis Capelli, 105
 Petrus Paulus quondam Paduani, 86
 Pézard André, 2, 20, 24, 29, 30, 73,
 80, 81, 202, 236
 Piacente, *vedi* Nuccio
 Picchio Simonelli Maria, 35, 347, 387
 Piccini Daniele, 18, 34, 50, 69
 Picone Michelangelo, 20, 187, 197,
 201, 204, 237, 244, 308-16,
 319, 339, 367, 378
 Pieretti Antonio, 222
 Piero della Vigna (Pier delle Vigne),
 99, 141, 150, 155, 159
 Pietro di Blois, 162
 Pietro di Giovanni Olivi, 292
 Pigmalione, 186
 Pilato Ponzio, 8
 Pilizzaro da Bologna, 86
 Pinto Raffaele, 197, 202, 205, 206,
 426
 Piramo, 180
 Pisone Gneo Calpurnio, 266

- Pistelli Ermenegildo, 1, 24, 41
 Plauto Tito Maccio, 99, 101
 Plebe Armando, 370
 Polacco Luigi, 285
 Polenta (da), *vedi* Guido Novello e
 Francesca
 Poliziano (Angelo Ambrogini), 195
 Polo Zoppo da Castello (ser), 189
 Portinari Beatrice, 27; *vedi anche*
 Beatrice
 Portinari Manetto, 27; *vedi anche*
 Manetto
 Praloran Marco, 411, 430, 432, 435,
 436, 438, 441, 445-47
 Proust Marcel, 209
 Publilio Siro, 97
 Pucci Antonio, 25, 37, 55
 Puccio Bellundi, 57
 Putini Elisabetta, 99
- Quaglio Antonio Enzo, 26, 385
 Querce (delle, famiglia), 90, 92, 116
 Querce (delle), *vedi* Bartolomeo, Elena,
 Enrichetto, Giovanni, Guido,
 Niger e Ugolino
 Quintiliano Marco Fabio, 261, 266
 Quirini Giovanni, 42, 46, 49, 53, 56,
 63
- Rachele, 220
 Raffaello, *vedi* Sanzio
 Ragni Eugenio, 24
 Raimondi Ezio, 45
 Rajna Pio, 1, 24, 41
 Ramat Silvio, 38
 Rapisarda Stefano, 140
 Raynouard François-Just-Marie, 254
 Rea Roberto, 72
 Reale Luigi Maria, 73
 Remigio dei Girolami, 210
 Riccardo I d'Inghilterra (*detto* Cuor di
 Leone), 242
- Ricci Corrado, 312
 Ricci Pier Giorgio, 25, 118
 Ricci Battaglia Lucia, 339
 Ricco, *vedi* Mazzeo
 Ricketts Peter T., 182
 Rigon Antonio, 89
 Rinaldo d'Aquino, 141, 159
 Ringbom Sixten, 360
 Riquer Martín de, 166
 Ritter Santini Lea, 45
 Robey David, 430
 Roda Vittorio, 289, 315
 Rodenberg Karolus, 162
 Rougemont Denis de, 329
 Rohlfs Gerhard, 390, 398
 Romena (di), *vedi* Guido di Aghinolfo
 Roncaglia Aurelio, 34-37, 433
 Ropa Giampaolo, 93
 Rossetti Dante Gabriel, 345, 375
 Rossetti William Michael, 375
 Rossi (de'), *vedi* Nicolò
 Rossi Luca Carlo, 39
 Rossi Luciano, 191, 192
 Rostagno Enrico, 1, 24, 41
 Ruffini Graziano, 61, 64, 75, 77
 Ruggeri d'Amici, 140
 Ruozzi Gino, 289, 315
 Ruperto di Deutz, 162
 Ruskin John, 345
 Russo Vittorio, 236, 237, 384
 Rustico Filippi, 27, 189
 Rutilio Lupo Publio, 261
- Saba Umberto, 208, 209, 211
 Saccenti Mario, 99
 Salimbene de Adam da Parma, 274
 Salimbeni, *vedi* Nicolò
 Sallustio Crispo Gaio, 266
 Salsano Fernando, 337, 339
 Salvadori Giulio, 312, 313
 Salvemini Gaetano, 253
 Sanguineti Edoardo, 29, 237

- Sanguineti Federico, 179
 Sansone Giuseppe E., 253-55, 260
 Santagata Marco, 177, 187, 351, 352, 371, 372, 387
 Santarelli Giuseppe, 328
 Santini Giovanna, 193
 Santoli, Vittorio, 198
 Sanzio Raffaello, 345
 Sarteschi Selene, 187
 Sasso (di), *vedi* Tommaso
 Savino Giancarlo, 389
 Scaglione Aldo, 35
 Scala (della), *vedi* Cangrande
 Scarabelli Mauro, 369
 Scartazzini Giovanni Andrea, 127, 179
 Schiaffini Alfredo, 180, 398, 399
 Schiatta di Messer Albizzo Pallavillani, 185-89, 193, 195
 Schlosser Julius Alwin von, 190
 Schneider Robert J., 261
 Scipione Emiliano Publio Cornelio, 282
 Scoto, *vedi* Michele
 Scott John, 237, 238
 Scrimieri Rosario, 197
 Selvaggia, 2, 11, 14, 60
 Seneca Lucio Anneo, 8, 99, 164
 Sennuccio del Bene, 17-40, 45, 48, 56, 62, 67, 69
 Seriacopi Massimo, 273
 Sestan Ernesto, 253
 Sharman Ruth Verity, 260, 263, 264
 Sibilla, *vedi* Sobilia
 Sicard Patrice, 267
 Siciliano Italo, 399
 Siddal Elizabeth, 375
 Sigieri di Brabante, 291
 Simone Martini, 360
 Smiraglia Pasquale, 182
 Sobilia (Subilia, Sibilla), 191
 Soffredus de Vergiolensis, 86
 Soldani Arnaldo, 411, 413, 416, 429, 430, 434, 435, 442, 445, 447
 Solimena Adriana, 35
 Sordello da Goito, 158, 183, 255
 Spinetti Mariarosaria, 387
 Spitzer Leo, 364
 Spongano Raffaele, 307
 Stabile Giorgio, 164, 348, 367
 Stabili, *vedi* Cecco d'Ascoli
 Stara Arrigo, 209
 Stazio Publio Papinio, 335
 Steinberg Justin, 59
 Stoppelli Pasquale, 26
 Storey Harry Wayne, 245, 393
 Storoni Mazzolani Lidia, 408
 Stussi Alfredo, 187, 351
 Symopizoli (famiglia), 98
 Tanturli Giuliano, 42, 63, 122, 177
 Tasso Torquato, 392
 Tateo Francesco, 384
 Tenca Carlo, 307
 Tenzzone, *vedi* Grupo
 Terino da Castefiorentino, 13
 Terracini Benvenuto, 387
 Therius Gani, 86
 Thomasius de Casalfigono, 105
 Tommaseo Niccolò, 69
 Tommaso (apostolo, san), 289
 Tommaso d'Aquino (san), 221, 225, 227, 242, 260, 261, 266, 328, 334, 350
 Tommaso di Sasso, 140
 Tonelli Natascia, 10, 64, 118, 132, 169, 170, 177, 178, 197, 198, 201, 208, 330, 331, 338, 341
 Took John, 236
 Torraca Francesco, 25, 179
 Torre Andrea, 371
 Toynbee Paget Jackson, 18, 336
 Trissino Giovan Giorgio, 380
 Trovato Paolo, 381, 436

- Uberti (degli, famiglia), 290
 Uberti (degli), *vedi* Farinata e Fazio
 Uberto Pavanese, 110-15
 Ughetus di Prato, 86
 Ugo di Massa, 54
 Ugo di San Vittore (Hugues de Saint-Victor), 267
 Ugolino delle Querce (Ugolinus quondam Henrighetti [Henrigipti] de Querçii), 92-95, 97, 98
 Ulisse, 350
- Vagata Daniela Shalom, 346
 Valenti Vittorio, 90
 Valesio Paolo, 426
 Vallerani Massimo, 101
 Vallone Aldo, 39, 236, 368, 388
 Vandelli Giuseppe, 1, 24, 41, 127, 179, 225, 285
 Vanna (monna), 416
 Vanni Fucci, 6
 Varela-Portas de Orduña Juan, 118, 178, 197, 198, 367, 426
 Vasari Giorgio, 195
 Vasoli Cesare, 25, 235, 281
 Vecchi Galli Paola, 47, 87, 289, 315
 Vecchio Silvana, 270, 328
 Vegetti Mario, 154
 Veglia Marco, 289, 291, 297
 Ventadorn (de), *vedi* Bernart
 Verlato Zeno Lorenzo, 186
 Vernay Philippe, 45, 308
- Veronesi Matteo, 55
 Vetrana (da, famiglia), 92
 Vigna (della), *vedi* Piero
 Vincenti Eleonora, 90
 Vincenzo (presbitero), 266
 Vincenzo di Beauvais, 261-63
 Vinciguerra Gianni, 186
 Viola (della), *vedi* Albertuccio
 Violante Cinzio, 274
 Violetta, 67, 68
 Virgilio Marone Publio, 4, 14, 164, 179, 190, 266, 284-87, 289-91, 294-97, 306, 335, 338, 339
 Viti Paolo, 133
 Vittore, *vedi* Giulio
 Viviana, 2
 Volpi Giuseppe, 17
 Vuolo Emilio, 184
- Weinrich Harald, 347, 350
- Yourcenar Marguerite, 408
 Ysfacciatus filius Antonii, 86, 89
- Zaccagnini Guido, 54
 Zanatta Marcello, 220
 Zanni Rosiello Isabella, 101
 Zenari Massimo, 45, 308, 430
 Zeusi, 27
 Zingarelli Nicola, 47
 Zoppo, *vedi* Polo

INDICE DEI MANOSCRITTI

BOLOGNA

Archivio di Stato

Capitano del popolo	
Giudici del Capitano del popolo	
reg. 375	380, 390, 391
reg. 731, <i>Liber inquisitionum</i>	84
Società d'arti e d'armi, Quartieri, Statuti e Matricole, b. II	90
Comune-Governo	
Consigli ed Ufficiali del comune, Ministeriali delle cappelle, b. 119	92, 98-99
Consiglio del popolo, b. 62	
reg. 4	99
reg. 8	99
reg. 15	99
reg. 16	99
Elezioni per i consigli del comune, b. 57, reg. 1282	99
Ufficio per la condotta degli stipendiari, Assegnazione dei cavalli ai soldati, b. 10	
reg. 1286	99
reg. 1287	99
reg. 1289	99
Curia del podestà, Giudici <i>ad maleficia</i> <i>Accusationes</i> , b. 39/a, reg. 1, <i>Liber accusationum</i>	84

<i>Libri inquisitionum et testium</i>	
b. 139, reg. 8, <i>Liber testium</i>	89
b. 199, reg. 7, <i>Liber inquisitionum</i>	85
b. 205, reg. 1, <i>Liber testium</i>	85
b. 229, reg. 9, <i>Liber malleficiorum</i>	85
b. 239, reg. 1, <i>Liber inquisitionum</i>	85
<i>Sententiae</i> , b. 24, reg. <i>Liber bannorum</i>	85
Demaniale, Convento di San Francesco, b. 28/4160	108, 106, 108-115
Estimi, serie II	
b. 20	92
b. 69	92
b. 121	92
b. 171	92
b. 219	92
Ufficio dei Memoriali	
vol. 69 (1287)	87, 88, 91, 99-107, 307
vol. 124 (1312)	92
vol. 125 (1312)	92
vol. 126 (1313)	92-94
vol. 127 (1313)	93
vol. 128 (1314)	93
vol. 129 (1314)	93
vol. 130 (1315)	93
vol. 131 (1316)	93
vol. 132 (1316)	93-97
vol. 133 (1317)	93
vol. 134 (1317)	93
vol. 135 (1318)	93
vol. 136 (1318)	93
vol. 137 (1319)	93
vol. 138 (1319)	93
vol. 139 (1320)	93
vol. 140 (1320)	93
vol. 141 (1321)	93
vol. 143 (1321)	93
vol. 145 (1322)	93
vol. 147 (1323)	93
vol. 148 (1323)	93
vol. 151 (1324)	93, 95, 98

vol. 152 (1324)	93
vol. 153 (1325)	93
vol. 155 (1325)	93
vol. 157 (1326)	93
vol. 162 (1328)	93
vol. 163 (1328)	93
vol. 166 (1329)	93
vol. 169 (1330)	93
vol. 172 (1331)	93
vol. 175 (1332)	93
<i>Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio</i>	
Schede Ridolfi, cartella 11	90
<i>Biblioteca Nazionale Universitaria</i>	
1289 (già codice Amadei)	67, 70, 324, 325, 336
2448	308
FIRENZE	
<i>Accademia della Crusca</i>	
53 (Raccolta Bartoliniana)	308, 324, 325, 336
<i>Biblioteca Medicea Laurenziana</i>	
XL.44	391
Acquisti e Doni	
327	233
688	121
Ashburnham	
478	120
843	391
1258	125, 126
Conventi Soppressi 122	122-28, 130, 132, 134
Mediceo Palatino 118	123
Rediani	
9	186, 191
184	23

Biblioteca Nazionale Centrale

II.iv.114	120, 129
II.iv.126	118
II.vii.27	123
Magliabechiani	
VI.143	181
VI.187	392
VII.624	25
VII.721	380, 397, 398
VII.1041	23, 24
VII.1060	380, 390, 391, 393, 394, 396, 397
VII.1152	203
Nuovi acquisti 482	125, 126
Palatini	
180 (ora Banco rari 69)	123-28, 130, 132, 134
315	398
418 (ora Banco Rari 217)	54, 183, 207
613	52, 66, 77, 82

Biblioteca Riccardiana

1029	124-28, 130, 132, 134
1035	232
1044	118, 232, 233
1050	122, 124, 125, 130, 134, 392
1091	120
1100	120
1103	50, 51, 54, 403
1118	397
2317	51, 52, 66, 76, 77, 82

Società Dantesca Italiana

3	233
---	-----

LONDON

British Library

Additional 26772	119, 121, 122, 124, 125, 130, 134
------------------	--------------------------------------

MADRID

Biblioteca Nacional de España

10258 233

*Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial*lat. e.III.23 47, 65, 67, 379, 380,
388-91, 393-99, 403,
405, 407, 408

MILANO

*Biblioteca Ambrosiana*O 63 sup. 46, 47, 324-26, 336,
380, 390, 391, 394,
397-99, 403, 405-408*Biblioteca Nazionale Braidense*

AG.XI.5 397, 399, 405

*Biblioteca Trivulziana*1053 123
1073 123, 124
1080 181

OXFORD

Bodleian Library

Canonici italiani

101 123
114 233

PADOVA

Biblioteca del Seminario Vescovile

163 67

PARMA

Biblioteca Palatina

Palatino 109 123

Parmense 1081	128, 380, 389-92, 394, 398, 399, 403, 405-407
ROMA	
<i>Biblioteca Nazionale Centrale</i>	
S. Pantaleo 8	128
SIENA	
<i>Biblioteca Comunale degli Intronati</i>	
I.IX.18	123
STRASBOURG	
<i>Bibliothèque Nationale et Universitaire</i>	
1808	233
TOLEDO	
<i>Biblioteca Capitular</i>	
104.6	232, 395
TRIESTE	
<i>Biblioteca Civica Attilio Hortis</i>	
I 5	47
CITTÀ DEL VATICANO	
<i>Biblioteca Apostolica Vaticana</i>	
Barberiniani latini	
3953	63, 122, 380, 386, 388, 389
4036	73, 391
Chigiani	
L.IV.131	23, 24, 27-29, 36
L.V.176	232, 405
L.VIII.305	128, 181

M.IV.79	121
Santa Maria Maggiore 122	359
Urbinati latini	
686	233
687	123
Barberiniani latini	
3662	123
3953	63, 122, 380, 386, 388, 389
4036	73, 391
Vaticani latini	
3214	325, 336
3793	59, 133, 185, 186, 188, 189, 191, 193, 207, 244
4823	54
7182	123, 124

VENEZIA

Biblioteca Nazionale Marciana

Italiani	
IX.191 (Codice Mezzabarba)	47, 67, 123, 380, 388-91, 393, 395-99, 403, 405-408
IX.204	390
IX.213	67
IX.364	67
IX.529	60, 62, 324-26, 380, 388-91, 394, 397, 398
Z.63	125, 126

VERONA

Biblioteca Capitolare

CCCXLV	124-28, 130, 132, 134
--------	-----------------------

