NUOVA EDIZIONE COMMENTATA DELLE

OPERE DI DANTE

REALIZZATA PER IL SETTIMO CENTENARIO
DELLA MORTE DEL POETA

SOTTO L'ALTO PATRONATO DEL
PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA ITALIANA

CON IL PATROCINIO DELLA
PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI

E DEL
MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI

CON IL SOSTEGNO DI
FONDAZIONE SICILIA
ISTITUTO BANCO DI NAPOLI · FONDAZIONE

PER INIZIATIVA DEL
CENTRO PIO RAJNA
CENTRO DI STUDI PER LA RICERCA LETTERARIA, LINGUISTICA E FILOLOGICA

IN COLLABORAZIONE CON
CASA DI DANTE IN ROMA

[Raffaello, *Ritratto di Dante*. Vaticano, Stanza della Segnatura (partic. dell'affresco *La disputa del Sacramento*, 1509, sottoposto a restauro digitale)]

CENTRO PIO RAJNA

CENTRO DI STUDI PER LA RICERCA LETTERARIA, LINGUISTICA E FILOLOGICA

CASA DI DANTE IN ROMA

FONDAZIONE SICILIA

ISTITUTO BANCO DI NAPOLI · FONDAZIONE

VOLUME VII

OPERE DI DUBBIA ATTRIBUZIONE E ALTRI DOCUMENTI DANTESCHI

TOMO II

OPERE GIÀ ATTRIBUITE A DANTE E ALTRI DOCUMENTI DANTESCHI

NUOVA EDIZIONE COMMENTATA DELLE

OPERE DI DANTE

COMMISSIONE SCIENTIFICA

Marco Ariani, Alessandro Barbero, Francesco Bruni, Ruedi Imbach,
†Alfonso Maierú, Enrico Malato (Coordin.), Paola Manni, Paolo Mastandrea,
Andrea Mazzucchi, Manlio Pastore Stocchi, Pasquale Porro,
Irène Rosier Catach, †Alberto Varvaro, Nigel G. Wilson, Stefano Zamponi

---

Volume I

VITA NUOVA · RIME

Volume II

CONVIVIO

Volume III

DE VULGARI ELOQUENTIA

Volume IV

MONARCHIA

Volume V

EPISTOLE · EGLOGE · QUESTIO DE AQUA ET TERRA

Volume VI

LA DIVINA COMMEDIA

Volume VII

OPERE DI DUBBIA ATTRIBUZIONE
E ALTRI DOCUMENTI DANTESCHI

I. *Il Fiore e il Detto d'Amore*
II. *Opere già attribuite a Dante e altri documenti danteschi*
III. *Codice diplomatico dantesco*
IV. *Le Vite di Dante dal XIV al XVI secolo. Iconografia dantesca*

Volume VIII

INDICI GENERALI

[Sono in corsivo i titoli dei volumi pubblicati alla data del 31 dicembre 2020]

DANTE ALIGHIERI

LE OPERE

VOLUME VII

OPERE DI DUBBIA ATTRIBUZIONE E ALTRI DOCUMENTI DANTESCHI

TOMO II

OPERE GIÀ ATTRIBUITE A DANTE E ALTRI DOCUMENTI DANTESCHI

A cura di
Paolo Mastandrea,
con la collaborazione di
Michele Rinaldi, Federico Ruggiero, Linda Spinazzè

SALERNO EDITRICE · ROMA

Questo volume realizzato su iniziativa e con il concorso del

CENTRO PIO RAJNA

CENTRO DI STUDI PER LA RICERCA LETTERARIA,
LINGUISTICA E FILOLOGICA

con il sostegno di

FONDAZIONE SICILIA

ISTITUTO BANCO DI NAPOLI · FONDAZIONE

viene pubblicato in conformità al parere tecnico espresso dalla Commissione Scientifica, previa lettura dei Commissari Andrea Mazzucchi *e* Manlio Pastore Stocchi

La revisione per l'editing, a cura della Redazione, coordinata da Luca Azzetta, *è stata compiuta da* Antonio Del Castello

Indici analitici a cura di Vittorio Celotto

L'iter redazionale nella Salerno Editrice è stato guidato da Bruno Itri

ISBN 978-88-6973-421-2

Tutti i diritti riservati - All rights reserved

Copyright © 2020 by Salerno Editrice S.r.l., Roma. Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, senza la preventiva autorizzazione scritta della Salerno Editrice S.r.l. Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

SOMMARIO

PREMESSA, di Enrico Malato xiii

INTRODUZIONE, di Paolo Mastandrea xix

BIBLIOGRAFIA CITATA IN FORMA ABBREVIATA xli

TESTI GIÀ ATTRIBUITI A DANTE: 1. RIME SACRE (A cura di Linda Spinazzè)

Nota introduttiva 3
Bibliografia essenziale di riferimento 15
Nota ai testi 18
[Testi] 20

TESTI GIÀ ATTRIBUITI A DANTE: 2. RIME PROFANE (A cura di Michele Rinaldi)

Nota introduttiva 71
Bibliografia essenziale di riferimento 74
Nota ai testi 78
[Testi] 80

TESTI DI COMPIANTO E ALTRI TESTI POETICI IN VOLGARE SULLA FIGURA E LA FORTUNA DI DANTE (A cura di Federico Ruggiero)

Nota introduttiva 195
Bibliografia essenziale di riferimento 203
Nota ai testi 214
[Testi] 216

ALTRI SCRITTI E DOCUMENTI SULLA FIGURA E L'OPERA DI DANTE: LA LETTERA DEL MONACO ILARO (A cura di Michele Rinaldi)

Nota introduttiva 381
Bibliografia essenziale di riferimento 385
Nota al testo 387
[Testo latino] 390
[Testo italiano] 391

EPITAFI E COMPONIMENTI LATINI IN LODE DI DANTE (A cura di Michele Rinaldi)

Nota introduttiva 405
Bibliografia essenziale di riferimento 409
Nota ai testi 412
[Testi] 417

INDICI

Indice analitico dei nomi e delle cose notevoli (A cura di Vittorio Celotto) 489
Indice dei capoversi 530
Indice delle tavole 532

« Onorate l'altissimo poeta [. . .] ».
Inf., IV 80

TESTI DI COMPIANTO E ALTRI TESTI POETICI IN VOLGARE SULLA FIGURA E LA FORTUNA DI DANTE

A cura di
Federico Ruggiero

NOTA INTRODUTTIVA

1. *La figura di Dante nella lirica volgare fra Tre e Quattrocento*. Se è vero che è esistito – e tuttora esiste – un vero e proprio "mito" di Dante, tanto antico da affondare le radici negli anni precedenti alla morte del poeta (se non anche prima del completamento della *Commedia*), è altrettanto vero che tale mito si è originato ed è andato progressivamente alimentandosi attraverso contributi tanto numerosi quanto differenziati per tipologia e provenienza (vd. la sintesi di Malato, *Il mito di Dante*). Una certa parte di questi contributi ha da sempre riscosso – e continua a farlo oggi – grande interesse da parte degli studiosi: tali sono i casi del cosiddetto « secolare commento » al poema o delle biografie dantesche incluse nella NECOD (vd. *Vite di Dante*). Tuttavia, al di fuori di queste due categorie, rimane tutto un altro filone di testi, di carattere piú occasionale e per ciò stesso meno coeso in quanto a forme e contenuti, che non è riuscito a suscitare il medesimo interesse, rimanendo cosí in buona parte estraneo al pubblico dei non specialisti: in questa seconda area si situano appunto i *Testi di compianto* per la morte di Dante e, piú in generale, tutti quei componimenti in versi che sono stati qui raccolti sotto l'etichetta di *Altri testi poetici in volgare sulla figura e la fortuna di Dante*. Si tratta – com'è facile comprendere – di un sottoinsieme sfaccettato, che per sua natura si presta difficilmente sia a classificazioni di massima sia, di conseguenza, alla ricostruzione storiografica.

Si aggiunga a questo un ulteriore rilievo: se le biografie e i commenti, pur nella diversità delle forme assunte nel tempo, possono comunque vantare una coesione imposta dalle finalità dei generi testuali di appartenenza, l'area della lirica volgare non presenta lo stesso grado di compattezza, venendo cosí a costituire un problema nel problema. Anche in questo caso le difficoltà principali provengono in primo luogo dalla varietà dei reperti, la quale, inevitabilmente, finisce per riflettersi anche sulle modalità d'indagine da preferirsi. Tra le varie che è possibile proporre, una di quelle piú in voga in tempi recenti consiste nell'analisi per cosí dire "interna", che pone al centro del discorso i rapporti intertestuali. Si tratta di una via battuta con estrema fiducia soprattutto negli ultimi anni, e che il piú delle volte ha portato risultati sicuramente incoraggianti: a quanti vi si sono dedicati va dato il merito di aver prestato attenzione al riconoscimento di tutti quegli indizi in grado di denunciare rielaborazione e/o ripescaggio di temi, situazioni e finanche singole tessere poetiche dantesche (per fare solo qualche es., si pensi ai sondaggi di *Marrani, *Con Dante*, sulla lirica di Quirini, de' Rossi e Beccari, o anche alle riflessioni di Calenda, *Dante e i poeti*, o ancora a *Trovato, *Dante in Petrarca*). A questo tipo di analisi se ne può tuttavia affiancare un'altra, in una certa misura estranea al singolo fatto testuale perché maggiormente rivolta ai contenuti: vale a dire un'indagine che concentri la propria attenzione su quei testi lirici che, per ragioni varie e non sempre pronosticabili, si trovano a porre al centro del discorso – o sul tavolo della discussione, nel caso della poesia di corrispondenza – la figura di Dante, nella sua dimensione sia biografica che letteraria. Per motivazioni piú o meno ovvie a seconda dei casi, anche chi scelga questa seconda modalità

d'indagine non può dirsi al riparo dalle difficoltà. Al problema già abbastanza ingombrante di pervenire a un censimento il piú possibile completo dei testi che rispondano a tali requisiti – testi, cioè, che parlino di Dante e che rendano conto del suo prestigio in un determinato luogo, fornendo eventualmente notizie sugli aspetti della sua figura e della sua produzione ritenuti piú interessanti –, si aggiungono almeno altre due complicazioni.

Una – piuttosto ovvia – consiste nella catalogazione dei reperti, che si presenta problematica anche a séguito di una delimitazione radicale del campo d'indagine. Per fare un esempio rappresentativo, a differenza della sezione degli *Epitafi* accolta in questo stesso tomo, la cui unitarietà si giustifica sulla base di considerazioni inerenti al genere letterario di riferimento, al mezzo linguistico – il latino – e alla destinazione (sia essa effettiva o solo immaginata), i corrispettivi in volgare qui antologizzati non possono vantare altrettanta coesione né sotto il profilo della forma né sotto quello dei contenuti (vd. oltre). Del resto, la stessa ripartizione del materiale nelle due sottosezioni dei *Testi di compianto* e degli *Altri testi poetici in volgare sulla figura e la fortuna di Dante* è una scelta che obbedisce anzitutto a ragioni di comodo, specie considerando lo statuto ibrido di alcuni dei testi antologizzati. È questo il caso del son. *O spirito gentile, o vero dante* ormai attribuibile senza dubbi alla mano di Guglielmo Maramauro: per questioni d'ordine retorico-tematico si è preferito farlo rientrare nella prima sezione, ma non è detto che non potesse trovare lecito accoglimento nella seconda, se non altro in considerazione della distanza ampia (oltre un cinquantennio) che lo separa dalla morte di Dante. Com'è naturale, tale presa di coscienza induce necessariamente a riflessioni ulteriori: per quanto in piú di un caso la suddivisione qui adottata funzioni (è chiaro che la canz. *Su per la costa*, composta da Cino all'indomani della morte di Dante e consistente in un accorato elogio del defunto, non debba trovarsi unita ai sonetti che Boccaccio scrive al detrattore che lo contesta per le sue pubbliche letture della *Commedia*), ciò non significa che anche all'interno della medesima sezione non possano figurare testi assai difformi gli uni dagli altri. Al di là del caso appena riferito del compianto *O spirito gentile* – che, si diceva, vero e proprio compianto in fondo non è –, si consideri che nella sezione degli *Altri testi poetici in volgare* hanno trovato posto sia una tenzone tra Giovanni Quirini e Matteo Mezzovillani avente per argomento la condanna letteraria e penale di Cecco d'Ascoli, noto detrattore di Dante, sia i sonetti *Questi che veste di color sanguigno* (di Antonio Pucci) e *La grolia della lingua universale* (forse di Cosimo Aldobrandini), che furono con ogni probabilità pensati come didascalie per accompagnare alcune effigi parietali. Si tratta di testi diversissimi per destinazione, per finalità e per aspetti retorico-formali, che si trovano qui accorpati perché ritenuti interessanti per ciò che concerne la nascita del "mito".

Una seconda difficoltà consiste poi nell'individuazione dei criteri di selezione. Decidere a quali parametri attenersi per definire inclusioni ed esclusioni è questione almeno ugualmente spinosa, vuoi per la mancanza di un regesto esaustivo dei testi su Dante, vuoi piú in generale per la conoscenza ancora parziale della lirica italiana del medio e tardo Trecento, che solo in tempi recenti si è iniziata a indagare con regolarità e rigore, sia sul versante della tradizione (vd., dopo il consuntivo di *Brugnolo, *La*

poesia del Trecento, gli studi recenti di *Decaria, *Nella palude*, e *Id., *I confini della lirica*), sia su quello dell'organizzazione storiografica (vd. le riflessioni di *Balduino, *Premesse*, e *Trovato, *La lirica del Trecento*, che hanno proposto di ristrutturare le categorie elaborate a suo tempo da *Sapegno, *Il Trecento*, e ancora riproposte nelle antologie e nelle poche sintesi disponibili, come *Ciociola, *Poesia gnomica*). Una situazione di non piena padronanza delle testimonianze disponibili che è estensibile anche alla stagione quattrocentesca (vd. *Berisso, *La poesia del Quattrocento*), e che solo in minima parte un lavoro recentissimo e indubbiamente monumentale come l'*Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento* (**Atlante*) può contribuire a risolvere, votato com'è a indagare – lo si evince dal titolo – l'incidenza del modello petrarchesco sulla lirica del secolo.

2. *Testi "su Dante" e testi "con Dante"*. Che cosa accogliere, dunque, e che cosa scartare? Se per i *Testi di compianto* rispondere alla domanda non provoca particolare imbarazzo, data l'esiguità dei ritrovamenti e la loro sostanziale compattezza tematica, per gli *Altri testi poetici in volgare sulla figura e la fortuna di Dante* dovizia e varietà di documentazione impongono una risposta piú articolata, che renda conto dell'ampio ventaglio di tipologie testuali e di contenuti inventariabili. Per quanto banale la precisazione possa sembrare, uno sguardo critico alla bibliografia di riferimento basta per rendersi conto che tale risposta non sempre è stata avvertita dagli studiosi con la stessa urgenza.

L'unica raccolta che si sia posta questo medesimo scopo consta di quindici volumi ed è stata pubblicata piú di un secolo fa (1889-1909) per le cure del politico e romanziere Carlo Del Balzo, che la intitolò *Poesie di mille autori intorno a Dante Alighieri* (vd. Del Balzo, *Poesie*). Come il numerale del titolo espressamente suggerisce – e come la prefazione conferma – il tratto che a detta del curatore meglio descrive l'importanza del lavoro è l'aspetto quantitativo. Richiamati alla memoria del lettore gli autorevoli appelli di *Balbo, *Vita di Dante*, p. 425, e di Carducci, *Fortuna*, pp. 255-57, affinché qualche letterato di buona volontà si impegnasse a raccogliere le poesie intorno a Dante, Del Balzo passa con un certo orgoglio a illustrare i numeri della propria raccolta. In aperta rivalità con Giuseppe Jacopo Ferrazzi, che era stato autore di un farraginoso *Manuale dantesco* in cinque volumi (1865-1877), l'ultimo dei quali – di bibliografia – dava conto anche di circa trecento componimenti sulla figura di Dante, raccogliendo un invito di Carducci a censire oltre ai componimenti in lode anche le « rime che [. . .] riguardano Dante, massime antiche » (cosí nel discorso del 1865, poi confluito in Carducci, *Fortuna*), Del Balzo afferma:

> A me è capitata la ventura, dopo molte ricerche e non poco tempo e pazienza, di registrare le poesie, che riguardano Dante di circa altri settecento autori. E mi è venuta in mente l'idea di pubblicarle, raccolte in volumi, ed ordinate cronologicamente, con note storiche, bibliografiche e biografiche, certo di far cosa grata agli studiosi di Dante, che avranno, cosí, un'antologia poetica dantesca, approssimativamente compiuta, sotto mano, senza essere obbligati di far ricerche costose per avere certi componimenti inediti o pubblicate in raccolte voluminose con altre poesie o a pochissimi esemplari, spesso introvabili, per nozze (Del Balzo, *Poesie*, vol. I p. XIII).

Non diversamente dal *Manuale* di Ferrazzi, che era il solo precedente con il quale competere (degli *Inni, cori e cantate in onore di Dante Alighieri* a cura di Crescini uscí solo un opuscoletto nel 1865), il merito che Del Balzo ritiene piú cospicuo – ossia la completezza – è allo stesso tempo anche il limite della raccolta. L'idea « di pubblicar tutto senza scelta », prestando particolare attenzione alle poesie « scritte durante la vita del sommo poeta » e delegando ai lettori il compito di setacciare (cosí ancora Del Balzo, *Poesie*, vol. I p. XIV), solleva perplessità sulle quali è doveroso soffermarsi.

Particolari problemi non si pongono per quei sistemi testuali – effettivamente portatori di notizie bio-bibliografiche – composti quando Dante è ancora in vita e alla cui realizzazione egli partecipa attivamente (tutti grossomodo posizionati nella prima metà del vol. I di Del Balzo, *Poesie*). In casi come questi è lo stesso *Piano dell'Opera* della NECOD a fornire una soluzione, essendo già previsto il commento della stragrande maggioranza di tali testi nelle loro sezioni di pertinenza: è cosí – sul versante volgare – per le corrispondenze in versi (reali o fittizie) tra Dante e i colleghi poeti, quasi tutte incluse nelle *Rime* (vol. I to. I-II), ed è cosí anche – sul versante latino – per gli scambi tra l'Alighieri e Giovanni del Virgilio, che trovano ovviamente posto nelle *Egloge* (vol. V). Ma come comportarsi in quei casi – pochi fortunatamente – dove il *Piano dell'Opera* non soccorre? Dipende dalle circostanze. In talune occasioni è stata la non sussistenza di indizi contestuali a imporre l'esclusione di alcuni pezzi: un son. come *S'io fossi della mente tutto libero*, attribuibile a Bindo Bonichi, non potrà essere nuovamente accolto perché – come ammetteva già da Del Balzo, *Poesie*, vol. I p. 102 – non sussistono motivi stringenti per pensare che esso sia diretto proprio a Dante. In altri casi, invece, la soluzione è fornita dai progressi dell'indagine ecdotica: sappiamo oggi per certo, ad es., che il son. *Tu che stanzi 'n lo colle ombroso e fresco*, che Dante avrebbe scritto a Bosone da Gubbio per istruirlo sull'educazione del figlio, non può essere allegato come prova di un soggiorno eugubino dell'Alighieri perché dimostrato da De Robertis indubitabilmente spurio (vd. *Rime* 2002, vol. II p. 1050).

Dubbi di maggiore entità si presentano invece per quei testi, sia dialogici sia monologici, in cui l'autore di turno fa il nome di Dante. Per rimanere ancora su Del Balzo, *Poesie*, il vol. I include due componimenti di questo genere: il primo è il noto son. *Siete voi, messer Cin, se ben v'adocchio* di Onesto da Bologna, nel quale il rimatore, rimproverando il pistoiese per la sua volubilità di cuore, fa in chiusura i nomi di Guido e di Dante (« Alor non par che la lingua si morda / né ciò mai vi mostrò Guido né Dante », vv. 13-14); il secondo è il son. *Se 'l grande avolo mio, che fu 'l primiero*, assegnato nel *Gello* di Pier Francesco Giambullari a un certo Agatone Drusi e non altrimenti attestato: qui il nome di Dante e quello di un Brunelleschi ricorrono in veste di successori del glorioso « avolo » citato nell'*incipit*, che sarebbe stato a detta di chi scrive uno dei primi lirici in lingua toscana e un campione d'*inventio* poetica, superiore persino ad Arnaut Daniel e a Bertran de Born (« Ei [*sc.* l'*avolo*] di sentenzie e d'amorosi detti / gli vinse, e di dolcissime parole, / ma nella invenzion vinse sé stesso. / Non Brunellesco o Dante sarien letti », vv. 9-12). In tutt'e due i casi si capisce come tali testi, per quanto interessanti e senz'altro originali per impostazione, rimangano privi di qualsivoglia validità storica: essi non rendono conto se non di un uso antonomastico precoce della figura

di Dante, che è in fondo del tutto prevedibile alla luce di quanto detto sin qui e degli sviluppi coevi dell'aneddotica in prosa volgare (vd. ancora Malato, *Il mito di Dante*, pp. 14-15, con relativa bibl.).

Una rassegna anche sommaria sul vol. II di Del Balzo, *Poesie*, conferma – qualora occorresse – l'opportunità di una scrematura. Non ha alcun valore documentario, per es., la citaz. che Petrarca fa del nome di Dante, di fianco a quelli di Cino e Guittone, nel son. *Sennuccio mio, benché doglioso et solo*; né, per le medesime ragioni, ce l'ha il son. *Hor sei salito, caro signor mio*, scritto da Boccaccio in morte di Petrarca sulla base di quel modello, dove il nome di Dante ricorre stavolta congiunto a quelli di Sennuccio del Bene e di Cino da Pistoia. E si dica lo stesso anche per testi che fanno riferimento alla figura di Dante, al fine di elaborare strategie retoriche piú ardite: viene in mente a tal proposito il son. *Se a leççer Dante mai caso m'accaggia* scritto da Antonio da Ferrara a Menghino Mezzani (Antonio da Ferrara, XLIa), dove si citano l'Alighieri e alcuni luoghi della *Commedia* per screditare l'imperatore Carlo di Boemia usando le parole di un'*auctoritas* difficilmente contestabile, ma si consideri anche – caso persino piú curioso – il son. *Dante Alighier, ne la sua Comedia* di Antonio Pucci (*Rime*, XVIII, in *RT*, pp. 822-23), che richiama il rito di purgazione cui Dante si sottopone nell'Eden alla memoria di un ignoto destinatario recentemente asceso agli uffici pubblici, cosí da esortarlo a non dimenticarsi delle promesse fatte ai propri sostenitori, diversamente dalle anime mondate dal peccato. E, ancora, un discorso simile si può fare per il son. che Franco Sacchetti scrive all'indomani della morte di Petrarca (*Rime*, CXLII), che inizia *O fiorentina terra, se prudenza*, e nel cui terzetto conclusivo si legge un'accorata esortazione a Firenze, affinché non lasci che le spoglie dell'aretino finiscano altrove come quelle dell'illustre predecessore (« Volgi la mente e porgigli la mano: / vergogna di colui sai che t'avenne, / che in Ravenna giace per tal verso », vv. 12-14): soluzione retorica senz'altro interessante quest'ultima, che secondo modalità diverse ricorre anche nell'epicedio *Or è mancata ogni pöesia* (*Rime*, CLXXXI) – questo in forma di canz. – scritto per la morte di Boccaccio, nel quale Sacchetti fa di nuovo menzione del nome di Dante, ma stavolta all'interno di una domanda retorica volta a sottolineare la grave perdita sopraggiunta (« Come deggio sperar che surga Dante, / che già chi 'l sappia legger non si trova? », vv. 95-96).

S'intende che non tutti i testi lirici accolti da Del Balzo presentano un tale livello di originalità. Senza indugiare troppo su alcuni degli autori già menzionati (i *corpora* lirici di un Sacchetti o di un Beccari presentano diverse altre citazioni del nome di Dante, su cui non mette conto dire di piú), abbondano i casi in cui la menzione dell'Alighieri serve piú banalmente al poeta di turno per presentare un parallelo – reale o immaginario – tra la sua esperienza e la propria, come accade per es. in due sonetti d'argomento amoroso di Cino Rinuccini: in *Chi è costei, Amor, che quando appare* (IV) Dante è posto nella triade dei maggiori poeti di tutti i tempi al semplice scopo di sottolineare l'impossibilità di descrivere le bellezze dell'amata (« Benché se fosse Omer, Virgilio e Dante / ne' miei pensier con lor versi sonori / non porrian mai ritrar la sua biltade », vv. 9-11), mentre in *Tal donna già non vide il mio Petrarca* (VII) – questo assente dalla raccolta – lo si ritrova in un piú nutrito elenco di voci che dovrebbero concorrere a fornire adeguato elogio dell'eccellenza della donna (« Dante, Guitton, Sennuccio e

Franceschino / Arnaldo, Guido, Fazio e s'altri vive / o visse are' chiamato, e messer Cino, / nelle lode di questa, e nove dive », vv. 10-14). Ma lo stesso discorso si potrebbe fare anche per il son. adespoto *Stan le città lombarde con le chiave*, scritto sul finire del Trecento per esortare Gian Galeazzo Visconti a chiudere i conti con Firenze: qui sia la menzione del nome di Dante sia la citaz. purgatoriale che segue nulla dicono che già non si conosca sulla fortuna dell'Alighieri e della *Commedia* in area lombarda (« Poi francherem colei, che Dante scrive / non donna di province ma bordello; / e piane troverem tutte sue rive », vv. 12-14, in Del Balzo, *Poesie*, vol. II p. 534).

In virtú di quanto detto, è perciò ben probabile che un'indagine sulle modalità del riuso della figura di Dante nella poesia del Tre e Quattrocento, magari condotta a partire da un regesto completo delle occorrenze del nome nella lirica del periodo, possa fornire informazioni inattese e degne di interesse sotto molteplici aspetti. In questa sede, però, in linea con quelli che sono i confini prescelti dal Comitato Scientifico della NECOD, ciò che interessa raccogliere non sono tanto i "testi *con* Dante" bensí i "testi *su* Dante", limitatamente alla produzione tre e quattrocentesca: ciò nella convinzione che solo questi pezzi possano essere considerati alla stregua di fonti documentarie utili a inquadrare i canali di diffusione dell'opera dantesca e, di conseguenza, a meglio tratteggiare la nascita del "mito". In sede di definizione del *corpus* ciò, se da un lato ha ovviamente implicato l'esclusione dei componimenti di cui si è detto, dall'altro ha però consentito di accrescere il "canone" mediante l'accoglimento di testi – o insiemi di testi, nel caso delle tenzoni – ignoti a Del Balzo, *Poesie*: limitandosi ai casi piú rilevanti, tali sono alcuni dei sonetti quiriniani qui inclusi, compreso il compianto *Se per alcun puro omo avenne mai*, il son. di Iacopo Alighieri e la tenzone fra Bernardo Scannabecchi e un anonimo sulla questione del restauro della tomba ravennate dell'Alighieri.

3. *"Testi su Dante" ed esegesi minore: altre esclusioni*. Si badi che "testi su Dante" e "testi sull'opera di Dante" non sono etichette esattamente sovrapponibili. Molti dei pezzi inclusi in Del Balzo, *Poesie*, voll. I e II, non hanno direttamente a che vedere con la figura di Dante o con la circolazione del suo nome e della sua opera, risolvendosi di fatto nella sintesi o nell'illustrazione del dettato e/o dei contenuti allegorici della *Commedia*. Trattandosi di un capitolo che è a tutti gli effetti di pertinenza dell'esegesi al poema, come previsto dal Comitato Scientifico dell'Edizione Nazionale dei Commenti danteschi – e come poi confermato dai medaglioni del *Censimento dei Commenti danteschi* (vd. Malato-Mazzucchi) –, tali testi saranno restituiti in edizione critica e commentata nel volume dedicato all'*Esegesi minore del Tre e Quattrocento*. Non figurano dunque in questa sezione i capitoli in terza rima assegnabili a Bosone da Gubbio (*Però che sia piú fructo e piú dilecto*), Iacopo Alighieri (*O voi che siete del verace lume*), Menghino Mezzani (*Nel mezzo del cammin se trova Dante* e *Per correr miglior acque invia Catone*) e Simone Serdini (*Come per dritta linea l'occhio al sole*), né tantomeno i due anonimi annoverati dal *Censimento*. Alla medesima sede sono inoltre destinati il *Dottrinale* dello stesso Iacopo, le *Esposizioni* (330 terzine suddivise in otto capitoli) e i *Sonetti* di Mino di Vanni d'Arezzo, il cosiddetto *Compendio* di Cecco di Meo Mellone degli Ugurgieri, gli

Argomenti di Boccaccio. Rimane esclusa per i medesimi motivi anche la canz. anonima *Natura, ingegno, studio, isperïenza*.

4. *Costanti di forma e costanti di contenuto*. Viste le difficoltà riscontrate nel dare coerenza al materiale disponibile, non sorprende riscontrarne altrettante nell'individuare denominatori tematici e/o formali che accomunino tutta questa produzione. Com'è ovvio, tale stato di cose viene implicitamente a giustificare anche il carattere illustrativo di questa *Nota introduttiva*. In presenza di testi diversi per genere, finalità, aree di produzione e cronologia, cercare di ricostruire un percorso a tutti i costi unitario avrebbe comportato due rischi: vale a dire tradire il valore individuale dei singoli reperti e, al contempo, forzare i dati disponibili in favore di una sintesi storiografica la cui effettiva utilità sarebbe stata comunque da verificare.

Ciò tuttavia non significa scartare a priori l'eventualità che si possano isolare degli elementi comuni. Ancora nella sezione dei *Testi di compianto*, dove il tema di fondo costituisce di per sé un primo elemento aggregante, non è difficile individuare qualche costante significativa. Sotto il profilo metrico, ad es., è impossibile non notare la quasi assoluta egemonia del sonetto, sia pure declinato nelle sue varie tipologie formali (semplice, caudato, ritornellato, ecc.), determinate piú dalle voghe metriche del momento e dalle preferenze dei singoli autori che non da imposizioni d'ordine retorico. Le cause di tale egemonia, che appare confermata sul versante opposto dal rigetto del metro lungo (attestato per Dante solo una volta, con la canz. *Su per la costa* di Cino), saranno probabilmente da ricondurre a ragioni di natura retorica. Scritto quale occasionale celebrazione del defunto, nonché prossimo nel tono e nelle intenzioni al genere dell'epitafio, il sonetto si presenta come la forma metrica piú adeguata a riprodurre alcune delle macro-caratteristiche dell'iscrizione sepolcrale: di essa ripropone anzitutto la *brevitas*, che è elemento imprescindibile essendo l'epitafio pensato come un testo da leggere rapidamente, oltre che da incidere con fatica su un supporto di limitata estensione. D'altra parte, che il sonetto sia la forma dominante per testi d'argomento funebre lo testimoniano in misura minore anche altri piú o meno noti compianti scritti per figure diverse da Dante: per chiamare in causa alcuni dei testi già citati, sono in forma di sonetto il compianto di Petrarca per la morte dell'amico Sennuccio, cioè *Sennuccio mio, benché doglioso et solo* (*R.v.f.*, CCLXXXVII), quello di Boccaccio per la morte di Petrarca, vale a dire *Hor sei salito, caro signor mio* (*Rime* 2013, XCIX), quello di Franco Sacchetti per la morte dello stesso Petrarca, *O fiorentina terra, se prudenza* (*Rime*, CXLII) – ma si guardino di contro le due canzoni aventi risp. per argomento la morte di Enrico di Lussemburgo, ovvero *Da poi che la Natura ha fine posto* di Cino da Pistoia (CLXIII), e la morte del Boccaccio, ovvero *Or è mancata ogni pöesia* di Franco Sacchetti (*Rime*, CLXXXI).

Anche per ciò che riguarda l'aspetto contenutistico è possibile individuare qualche occasionale elemento congiuntivo, talvolta coinvolgente, oltre ai testi di compianto, anche quelli sulla figura dell'Alighieri, siano essi monologici o dialogici. In relazione all'eccezionalità della *Commedia*, uno degli elementi caratterizzanti – e non può che essere cosí – è la deferenza dimostrata nei confronti del Dante uomo e poeta prima

che del Dante teologo, con elogi reiterati talvolta alla sua incommensurabile preparazione scientifica, come in *Sonetto pien di doglia iscapigliato* del Tedaldi (« cioè il sommo autor Dante Alighieri / che fu piú copïoso in iscïenza / che Catone o Donato over Gualtieri », vv. 9-11), talaltra alla sua perizia tecnica, affiancata da un'intelligenza non consueta, come nell'adespoto *Danti Alighieri son* (« Danti Alighieri son, Minerva oscura / d'intelligentia e d'arte, nel cui ingegno / l'elegantia materna agionse al segno, / che si tien ch'è miracol de natura », vv. 1-4), talaltra ancora alla sua memoria, come sembra doversi evincere – nonostante l'irrimediabile guasto testuale – dalla lettura di *Com'egli errò* del Quirini (« Eco, or si mostra il vero e sonno in tuto / [. . .] / davante la doctrina e la memoria », vv. 9 e 11).

In condivisione con i primi epitafi, molti di questi testi presentano riferimenti elogiativi alla pietà coltivata dagli abitanti di Ravenna nei confronti dell'esule, tanto piú meritoria se messa in relazione con l'indifferenza ostentata a piú riprese da Firenze e culminata nel silenzio *post mortem* (vd., in questo tomo, la *Nota introduttiva* di Rinaldi alla sezione *Epitafi*, par. 2). Relativamente ai compianti, notazioni di questo tenore caratterizzano sia il congedo di *Su per la costa* di Cino (« e quella savia Ravenna, che serba / il tuo tesoro, allegra se ne goda, / ch'è degna per gran loda », vv. 35-37), sia i versi conclusivi di *Se per alcun puro omo* di Quirini (« Lo mondo plora il glorïoso Dante, / ma tu, Ravenna, che l'avesti in vita / et or l'hai morto, ne è piú agradita », vv. 15-17), ma argomenti simili si riscontrano anche nei quattrocenteschi *Danti Alighieri son* (« Ravenna fu mio albergo nel mio esiglio / et ella ha il corpo », vv. 12-13), *Correndo gli anni* (« Poi nel ventun tornare / dopo 'l mill'e trecento e' volse al regno, / faccendo il ravignan dell'ossa degno », vv. 15-17) e *La grolia della lingua* (« Sepulto a grand'onori / fui a Ravenna, la città antica », vv. 15-16).

Un ultimo tratto condiviso, caratterizzante una buona percentuale dei testi qui antologizzati e dunque meritevole di essere sottolineato quale elemento peculiare, è l'immagine « di un Dante santo in paradiso » (*Bellomo, *L'interpretazione*, pp. 148-49), eventualmente assiso in gloria alla stregua delle anime dei beati da lui stesso descritte. Senza grosse differenze, la rappresentazione caratterizza tutto l'arco cronologico considerato, essendo riscontrabile già nel missivo bosoniano *Duo lumi son di novo* (« ma mi conforta ch' i' credo che Deo / Dante abbia posto 'n glorïoso scanno », vv. 13-14), composto probabilmente a breve distanza dal settembre 1321, e poi riproposto regolarmente sia in altri testi del secondo Trecento come *Dante, se tu* di Boccaccio (« Dante, se tu nell'amorosa spera, / com'io credo, dimori, raguardando / la bella luce [. . .] », vv. 1-3) e *O spirito gentile* di Maramauro (« o verissimo in carne contemplante / di quella gloria da dove sortita / è l'anima tua sancta », vv. 5-7), sia – con minor evidenza rappresentativa – in alcuni componimenti che sono con ogni probabilità tra i piú tardi dell'intero *corpus* qui considerato, cioè gli anonimi *Danti Alighieri son* (« l'alma ha il Sommo Padre, / presso a cui invidia non vince consiglio », vv. 13-14) e *Fu 'l nostro Dante* (« Ed ebbe virtú tante / ch'el corpo a morte meritò corona / poetica, e l'alma andò a vita bona », vv. 15-17).

FEDERICO RUGGIERO

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE DI RIFERIMENTO

Abardo, *Il « Dante » di Antonio Pucci*	R.A., *Il « Dante » di Antonio Pucci*, in **Studi Contini*, pp. 3-31.
Agamben, *Stanze*	G.A., *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 2011 (I ed. 1977).
Alfano, *Il progetto*	G.A., *La « conveniente cagione ». Il progetto culturale delle 'Esposizioni'*, in *Boccaccio editore*, pp. 255-74.
Alfie, *Cast out*	F.A., *Cast out. The topos of exile in Cecco Angiolieri, Pietro de' Faitinelli, and Pieraccio Tedaldi*, in « Annali d'italianistica », a. XX 2002, pp. 113-25.
Allegretti, *Il maestro*	P.A., *Il maestro de « lo bello stilo che m'ha fatto onore » ('Inf.' I 87), ovvero la matrice figurativa della sestina, da Arnaut Daniel a Virgilio*, in SD, vol. LXVII 2002, pp. 11-55.
Allegretti-Gorni, *Dante*	P.A.-G.G, *Dante « con liberale animo dona » (Boccaccio): il nome dell'autore e altri elementi proemiali nella 'Monarchia'*, in SD, vol. LXXV 2010, pp. 37-78.
Altieri Biagi, *« Vile meccanico »*	M.L.A.B., *« Vile meccanico »*, in « Lingua nostra », a. XXVI 1965, pp. 1-12.
Antognoni, *L'epigrafe*	O.A., *L'epigrafe incisa sul sepolcro di Dante*, in *Scritti vari di filologia*, [*A Ernesto Monaci per l'anno XXV del suo insegnamento*,] Roma, Forzani, 1901, pp. 325-43.
Atlante	*Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, a cura di A. Comboni e T. Zanato, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2017.
Azzetta, *La tradizione*	L.A., *La tradizione del 'Convivio' negli antichi commenti alla 'Commedia': Andrea Lancia, l''Ottimo Commento' e Pietro Alighieri*, in RSD, a. V 2005, pp. 3-34.
Azzetta, *Le chiose*	L.A., *Le chiose alla 'Commedia' di Andrea Lancia, l''Epistola a Cangrande' e altre questioni dantesche*, in L'A, n.s., n. 21 2003, pp. 5-76.
Balbo, *Vita di Dante*	C.B., *Vita di Dante*, Firenze, Le Monnier, 1853.
Baldassarri, *Vipera e giglio*	S.U.B., *La vipera e il giglio: lo scontro tra Milano e Firenze nelle invettive di Antonio Loschi e Coluccio Salutati*, Roma, Aracne, 2012.
Balduino, *Premesse*	A.B., *Premesse ad una storia della poesia trecentesca*, in Id., *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Firenze, Olschki, 1984, pp. 13-55.
Barbi, *Fra testi e chiose*	M.B., *Fra testi e chiose*, in « Rassegna bibliografica della letteratura italiana », a. XXII 1915, pp. 216-42.
Barbi, *La questione di Lisetta*	M.B., *La questione di Lisetta*, in SD, vol. I 1920, pp. 5-63.
Barbi, *Cino*	M.B., *Cino fu di parte "bianca"?*, in SD, vol. VI 1923, pp. 113-30.
Barbi, *Un manoscritto*	M.B., *Un manoscritto della 'Vita Nuova'*, in SD, vol. XIV 1930, p. 212.
Barocchi, *La scoperta del ritratto*	P.B., *La scoperta del ritratto di Dante nel Palazzo del Podestà. Dantismo letterario e figurativo*, in AA.VV., *Studi e ricerche di collezionismo e museografia. Firenze 1820-1920*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1985, pp. 151-78.
Baron, *La crisi*	H.B., *La crisi del primo Rinascimento italiano. Umanesimo civile e libertà repubblicana in un'età di classicismo e di tirannide*, trad. it., Firenze, Sansoni, 1970.
Bartuschat, *Les 'vies'*	J.B., *Les 'vies' de Dante, Pétrarque et Boccace en Italie (XIVe-XVe siècles). Contribution à l'histoire du genre biographique*, Ravenna, Longo, 2007.
Battistoni, *Dante, Verona*	G.B., *Dante, Verona e la cultura ebraica*, Firenze, Giuntina, 2004.
Beccaria, *I biografi*	A.B., *I biografi di maestro Cecco d'Ascoli e le fonti per la sua storia e per la sua leggenda*, in « Memorie della R. Accademia delle Scienze di Torino », s. II, a. LVIII 1908, pp. 1-94.
Bellomo, *L'interpretazione*	S.B., *L'interpretazione di Dante nel Tre e nel Quattrocento*, in *StoLI*, vol. XI 2003, pp. 131-59.
Bellomo, *Prime vicende*	S.B., *Prime vicende del sepolcro di Dante*, in LCl, vol. XXVIII 1999, pp. 55-71.

Bellomo, *« Una finestretta »*	S.B., *« Una finestretta, da niuno mai piú veduta » e la data dell'Epistola di Dante a Cangrande*, in SPCT, vol. xc 2015, pp. 341-52.
Bellomo, *Un sonetto*	S.B., *Un sonetto su Dante da restituire al napoletano Guglielmo Maramauro*, in *Bibliologia e critica dantesca. Saggi dedicati a Enzo Esposito*, a cura di V. De Gregorio, Ravenna, Longo, 1997, 2 voll., ii pp. 329-33.
Beltrami, *La metrica*	P.G.B., *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 2011.
Berardi, *Un notaio ravennate*	D.B., *Un notaio ravennate e la 'Commedia'*, in « Romagna. Arte e storia », a. ix 1989, pp. 5-10.
Berisso, *Approssimazioni*	M.B., *Approssimazioni alla metrica di Cino da Pistoia (e a Cino prestilnovista)*, in *Cino da Pistoia nella storia*, pp. 15-26.
Berisso, *Il Dante di De Robertis*	M.B., *Il Dante di De Robertis e il 'Libro delle canzoni'*, in *Dante a Verona 2015-2021*. Atti del Convegno internazionale di Verona, 8-10 ottobre 2015, a cura di E. Ferrarini, P. Pellegrini, S. Pregnolato, Ravenna, Longo, 2018, pp. 247-66.
Berisso, *La poesia del Quattrocento*	M.B., *La poesia del Quattrocento*, in *StoLI*, vol. x 2001, pp. 439-544.
Berisso, *La raccolta*	M.B., *La raccolta dei poeti perugini del Vat. Barberiniano Lat. 4036. Storia della tradizione e cultura poetica di una scuola trecentesca*, Firenze, Olschki, 2000.
Berté-Fiorilla, *Il 'Trattatello'*	M.B.-M.F., *Il 'Trattatello in laude di Dante'*, in *Boccaccio editore*, pp. 41-72.
Bertolini, *Bosone*	P.B., *Bosone da Gubbio*, in *DBI*, vol. xiii 1971, pp. 274-77.
Bettarini Bruni, *Pucci*	A.B.B., *Pucci, Antonio*, in *DBI*, vol. lxxxv 2016, pp. 541-43.
Biadene, *Morfologia*	L.B., *Morfologia del sonetto nei secoli XIII-XIV* (1888), Firenze, Le Lettere, 1977.
Bianco, *Proposizioni modali*	F.B., *Le proposizioni modali*, in **Sint. it. ant.*, pp. 466-77.
Billanovich, *Restauri boccacceschi*	G.B., *Restauri boccacceschi*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1947.
Billanovich, *Tra Dante e Petrarca*	G.B., *Tra Dante e Petrarca*, in IMU, vol. viii 1965, pp. 1-44.
Bisanti, *L'interpretatio nominis*	A.B., *L'interpretatio nominis nelle commedie elegiache latine del XII e XIII secolo*, Spoleto, Cisam, 2009.
Biscaro, *Cino*	G.B., *Cino da Pistoia e Dante*, in « Nuovi studi medievali », a. i 1928, pp. 492-99.
Boccia, *La metafora nautica*	A.B., *La metafora nautica nella poesia duecentesca e nel primo Dante*, in « Bollettino di italianistica », a. v 2008, fasc. 2 pp. 7-24.
Boffito, *Perché fu condannato*	G.B., *Perché fu condannato al fuoco l'astrologo Cecco d'Ascoli?*, Roma, De Propaganda Fide, 1900.
Borsa, *Vita nova*	P.B., *Tra 'Vita nova' e rime allegoriche. Note sulla consolatoria di Cino da Pistoia per la morte di Beatrice*, in « Carte romanze », a. ii 2014, fasc. 2 pp. 301-12.
Branca, *Tradizione*	V.B., *Tradizione, rinnovamento, manierismo nel linguaggio delle 'Rime'*, in Id., *Boccaccio medievale*, Firenze, Sansoni, 1981, pp. 250-76.
Brieger-Meiss-Singleton, *Illuminated manuscripts*	P.B.-M.M.-Ch.S.S., *Illuminated manuscripts of the 'Divine Comedy'*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1969, 2 voll.
Brigandí, *Nero*	O.B., *Nero lucente e profondo. Un'ipotesi sul color perso applicata ai testi di Dante*, in « Bollettino dantesco per il settimo centenario », a. v 2016, pp. 9-26.
Brugnoli, *I capelli*	G.B., *I capelli di Dante*, in SD, vol. xlix 1972, pp. 350-52.
Brugnolo, *Appendice*	F.B., *Appendice a Cino (e Onesto) dentro e fuori la 'Commedia'. Ancora sull'intertesto di 'Purgatorio' xxiv, 49-63*, in *Leggere Dante*, a cura di L. Battaglia Ricci, Ravenna, Longo, 2003, pp. 153-70.
Brugnolo, *Cino (e Onesto)*	F.B., *Cino (e Onesto) dentro e fuori la 'Commedia'*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, presentaz. di P.V. Mengaldo, Padova, Editoriale Programma, 1993, 3 voll., i pp. 369-86.

Brugnolo, *La poesia del Trecento*	F.B., *La poesia del Trecento*, in *StoLI*, vol. x 2001, pp. 223-70.
Brugnolo, *« Voi che guardate »*	F.B., *« Voi che guardate. . . ». Divagazioni sulla poesia per pittura del Trecento*, in **« Visibile parlare »*, pp. 305-39.
Bruni, *Boccaccio*	F.B., *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, Il Mulino, 1990.
Bruni, *La città divisa*	F.B., *La città divisa. Le parti e il bene comune da Dante a Guicciardini*, Bologna, Il Mulino, 2003.
Butler, *Venice edition*	A.J.B., *The 1477 Venice edition of the 'Divina Commedia'*, in « The Athenaeum », n. 4082 1906, pp. 78-80.
Campana, *Scannabecchi*	A.C., *Scannabecchi, Bernardo di Canaccio*, in *ED*, vol. v 1976, pp. 51-52.
Cappi, *La rima imperfetta*	D.C., *La rima imperfetta ne 'L'intelligenza' e nell'uso romanzo*, in « Stilistica e metrica italiana », a. v 2005, pp. 3-66.
Cappi-Giola, *La redazione*	D.C.-M.G., *La redazione non autografa del 'Trattatello in laude di Dante': tradizione manoscritta e rapporti con le altre redazioni*, in *Dentro l'officina di Giovanni Boccaccio. Studi sugli autografi in volgare e su Boccaccio dantista*. Atti del Convegno di Ferrara, 15-16 novembre 2012, a cura di S. Bertelli e D. Cappi, Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, 2014, pp. 245-326.
Carducci, *Cino da Pistoia*	G.C., *Cino da Pistoia ed altri rimatori del secolo XIV*, introduzione a *Rime di Cino da Pistoia e d'altri del secolo XIV*, ordinate da G.C., Firenze, Barbèra, 1862, poi in *Edizione Nazionale delle Opere di G.C.*, Bologna, Zanichelli, 1889-1909, vol. ii pp. 3-63, da cui si cita.
Carrieri, *Per una definizione*	V.C., *Per una definizione del concetto di "novità" nel lessico lirico dantesco e stilnovista*, in *Stilnovo e dintorni*, pp. 31-77.
Carrubba, *The color*	R.W.C., *The color of Dante's hair*, in « Mediaeval studies », a. xxxiii 1971, pp. 348-50.
Casadei, *Sulla prima diffusione*	A.C., *Sulla prima diffusione del 'Paradiso'*, in Id., *Dante oltre la 'Commedia'*, Bologna, Il Mulino, 2013, pp. 45-75.
Cassuto, *Dante e Manoello*	U.C., *Dante e Manoello*, Firenze, Tip. Isreal, 1922.
Castellani, *Da 'sè' a 'sei'*	A. Castellani, *Da 'sè' a 'sei'* (1999), in Id., *Nuovi saggi di linguistica e filologia italiana e romanza (1976-2004)*, a cura di V. Della Valle et al., Roma, Salerno Editrice, 2009, 2 voll., i pp. 581-93.
Cavallari, *La fortuna di Dante*	E.C., *La fortuna di Dante nel Trecento*, Firenze, Perrella, 1921.
Chiamenti, *Dante traduttore*	M.C., *Dante Alighieri traduttore*, Firenze, Le Lettere, 1995.
Ciardi Duprè, *Continuità e innovazione*	M.G.C.D., *Continuità e innovazione nei ritratti di Dante, Petrarca e Boccaccio nei codici miniati coevi o di poco posteriori*, in *Immaginare l'autore*, pp. 63-70.
Cicogna, *Memoria*	E.A.C., *Memoria intorno la vita e gli scritti di messer Lodovico Dolce, letterato veneziano del secolo XVI*, Venezia, Ist. Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1863.
Ciociola, *Lo scrittoio*	C.C., *Lo scrittoio di un "acerbista" fiorentino del Quattrocento: ser Piero di ser Bonaccorso*, in **Studi Contini*, pp. 67-111.
Ciociola, *Poesia gnomica*	C.C., *Poesia gnomica, d'arte, di corte, allegorica e didattica*, in *StoLI*, vol. ii 1995, pp. 327-454.
Colella, *Proposizioni condizionali*	G.C., *Le proposizioni condizionali*, in **Sint. it. ant.*, pp. 381-412.
Coluccia, *Due nuove canzoni*	R.C., *Due nuove canzoni di Guglielmo Maramauro, rimatore napoletano del sec. XIV*, in GSLI, vol. ci 1983, fasc. 160 pp. 161-202.
Coluccia, *L'edizione dei documenti*	R.C., *L'edizione dei documenti e i problemi linguistici della copia (con tre appendici un po' stravaganti intorno a Guglielmo Maramauro)*, in « Medioevo romanzo », a. xxiv 2000, pp. 231-55.
Coluccia, *Tradizioni*	R.C., *Tradizioni auliche e popolari nella poesia del Regno di Napoli in età angioina*, in « Medioevo romanzo », a. ii 1975, pp. 44-153.

Confini — *I confini della lirica. Tempi, luoghi, tradizione della poesia romanza*. Atti del Convegno di Siena, 11-12 febbraio 2015, a cura di A. Decaria e C. Lagomarsini, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2017.

Consales, *Coordinazione* — I.C., *Coordinazione e subordinazione*, in **Sint. it. ant.*, pp. 98-119.

Contini, *Origini* — G.C., *Letteratura italiana delle origini*, Firenze, Sansoni, 1970.

Corrado, *Bosone* — [M.C.,] *Bosone da Gubbio*, in Malato-Mazzucchi, to. I pp. 121-32.

Corti, *Studi sulla sintassi* — M. Corti, *Studi sulla sintassi della lingua poetica avanti lo Stilnovo*, in Ead., *La lingua poetica avanti lo Stilnovo. Studi sul lessico e la sintassi*, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2005, pp. 67-155.

Crocioni, *Una canzone e un sonetto* — G.C., *Una canzone e un sonetto di Jacopo Alighieri*, Pistoia, Tip. Flori, 1898.

Cursi, *Gli argomenti* — M.C., *Gli Argomenti all''Inferno' di Antonio Pucci*, in *Studi paleografici e papirologici in ricordo di Paolo Radiciotti*, a cura di M. Capasso e M. De Nonno, Lecce, Pensa Multimedia, 2015, pp. 127-49.

Cursi, *Un codice* — M.C., *Un codice della 'Commedia' di mano di Antonio Pucci*, in « Scripta », a. VII 2014, pp. 65-76.

Cursi, *Un nuovo autografo* — M.C., *Un nuovo manoscritto autografo di Antonio Pucci (Firenze, BNC, Magl. VII 1052)*, in SFI, a. LXVIII 2010, pp. 171-78.

Curtius, *Letteratura europea* — E.R.C., *Letteratura europea e medioevo latino* (1948), trad. it., a cura di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1992.

D'Ancona, *In lode di Dante* — A.D'A., *In lode di Dante. Capitolo e sonetto di Antonio Pucci*, Pisa, Nistri, 1868.

D'Arienzo-Frenguelli, *Proposizioni finali* — M.D'A.-G.F., *Le proposizioni finali*, in **Sint. it. ant.*, pp. 360-80.

Debenedetti, *I sonetti volgari* — S.D., *I sonetti volgari di Immanuele Romano*, Torino, Paravia, 1904, poi in Id., *Studi filologici*, con una nota di C. Segre, Milano, FrancoAngeli, 1986, pp. 9-18, da cui si cita.

De Blasiis, *Fabrizio Marramaldo* — G.D.B., *Fabrizio Marramaldo e i suoi antenati*, in « Archivio storico per le province napoletane », a. I 1876, pp. 747-81; a. II 1877, pp. 301-81; a. III 1878, pp. 315-87 e 759-828.

De Blasiis, *Immagini* — G.D.B., *Immagini di uomini famosi in una sala di Castelnuovo attribuite a Giotto*, in « Napoli nobilissima », a. IX 1900, pp. 65-67.

Decaria, *I confini della lirica* — A.D., *I confini della lirica italiana del Trecento*, in **Confini*, pp. 67-89.

Decaria, *Nella palude* — A.D., *Nella « palude dei canzonieri antichi ». Osservazioni sulla tradizione della poesia italiana del Trecento*, in « Critica del testo », a. XVIII 2015, fasc. 3 (*Anomalie, residui, riusi*) pp. 259-75.

Della scoperta — *Della scoperta delle ossa di Dante: relazione con documenti*, per cura del Municipio di Ravenna, Ravenna, Angeletti, 1870.

De Robertis, *Cino* — D.D.R., *Cino da Pistoia e le imitazioni dalle rime di Dante*, in SD, vol. XXIX 1950, pp. 103-77.

De Robertis, *Cino e i poeti* — D.D.R., *Cino e i poeti bolognesi*, in GSLI, vol. CLXIX 1951, fasc. 128 pp. 273-312.

De Roberto, *Proposizioni relative* — E.D.R., *Le proposizioni relative*, in **Sint. it. ant.*, pp. 196-269.

Di Benedetto, *Studi sulle 'Rime'* — L.D.B., *Studi sulle 'Rime' di Cino da Pistoia (con appendici su G. Cavalcanti e su D. Frescobaldi)*, Chieti, D'Inzi, 1923.

Dionisotti, *Dante nel Quattrocento* — C.D., *Dante nel Quattrocento*, in *Atti del Congresso internazionale di studi danteschi, Firenze-Verona-Ravenna, 20-27 aprile 1965*, a cura della Società Dantesca Italiana [. . .], Firenze, Sansoni, 1965-1966, 2 voll., I pp. 333-78.

Donato, *Gli affreschi* — M.M.D., *Gli affreschi del Palazzo dell'Arte de' Giudici e Notai*, in « Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Cl. di Lettere e Filosofia », s. V, vol. VII 2015, pp. 3-33.

DONATO, *Gli eroi romani*	M.M.D., *Gli eroi romani tra storia ed 'exemplum': i primi cicli umanistici di "Uomini famosi"*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. SETTIS, 2 voll., II. *Generi e temi ritrovati*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 97-152.
DONATO, *Immagini*	M.M.D., *Immagini e iscrizioni nell'arte "politica" fra Tre e Quattrocento*, in *« Visibile parlare »*, pp. 341-39.
ELWERT, *Versificazione*	W.T.E., *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, trad. it., Firenze, Le Monnier, 1973.
Esposizione dantesca	*Esposizione dantesca in Firenze. Maggio* MDCCCLXV, Firenze, Le Monnier, 1865.
FENZI, *Ancora sulla Epistola*	E.F., *Ancora sulla Epistola a Moroello e sulla "montanina" di Dante*, in Tenz, vol. IV 2003, pp. 43-84.
FENZI, *Intorno alla prima corrispondenza*	E.F., *Intorno alla prima corrispondenza tra Cino e Dante: la canzone per la morte di Beatrice e i sonetti 'Perch'io non truovo chi meco ragioni' e 'Dante, i' non odo in qual albergo soni'*, in *Cino da Pistoia nella storia*, pp. 75-97.
FERRAZZI, *Manuale dantesco*	G.J.F., *Manuale dantesco*, Bassano, Pozzato, 1865-1877, 5 voll.
FERRERI, *Appunti*	R.F., *Appunti sulla presenza del 'Convivio' nel 'Decameron'*, in SB, a. XIX 1990, pp. 63-77.
FERRERI, *Studi*	R.F., *Studi sulle 'Rime'*, I. *Appunti per un'analisi stilistica*, II. *Storia della critica*, in SB, a. VII 1973, pp. 213-37.
FERRERI, *Sulle 'Rime'*	R.F., *Sulle 'Rime' del Boccaccio*, in SB, a. VIII 1974, pp. 185-96.
FERRILLI, *Cecco d'Ascoli*	S.F., *Cecco d'Ascoli*, in *Dizionario di eretici, dissidenti e inquisitori nel mondo mediterraneo*, 2014, consultabile *on-line* sul sito www.ereticopedia.org/cecco-d-ascoli.
FINAZZI, *Presenze*	S.F., *Presenze di Dante nel Boccaccio volgare*, in *Boccaccio editore*, pp. 329-48.
FIORILLA, *Trattatello*	M.F., *Il 'Trattatello in laude di Dante'*, in *Boccaccio editore*, pp. 41-72.
FLAMINI, *La lirica toscana*	F.F., *La lirica toscana nel Rinascimento anteriore ai tempi di Lorenzo il Magnifico*, Pisa, Nistri, 1891.
FOÀ, *Immanuel da Roma*	S.F., *Immanuel da Roma*, in *DBI*, vol. LXII 2004, pp. 280-83.
FOLENA, *Il Petrarca volgare*	G.F., *Il Petrarca volgare e la sua « schola » padovana* (1979), in ID., *Culture*, pp. 337-52.
FOLENA, *La presenza di Dante*	G.F., *La presenza di Dante nel Veneto* (1965-1966), in ID., *Culture*, pp. 287-308.
FRASSO, *Per l'ordinatore*	G.F., *Per l'ordinatore del Vaticano lat. 3213*, in SP, n.s., a. V 1988, pp. 155-95.
FRENGUELLI, *Proposizioni causali*	G.F., *Le proposizioni causali*, in **Sint. it. ant.*, pp. 308-37.
FRENGUELLI, *Proposizioni consecutive*	G.F., *Le proposizioni consecutive*, in **Sint. it. ant.*, pp. 338-59.
GALLETTI, *Saggio*	G.C.G., *Saggio di rime di Dante, di M. Antonio da Ferrara, di Franco Sacchetti, di Luigi Pulci, del Poliziano, di Feo Belcari, del Berni, del Lasca, di Piero Strozzi, di Alessandro Allegri e di altri*, Firenze, Piazzini, 1847.
GARIN, *La cultura fiorentina*	E.G., *La cultura fiorentina nell'età di Leonardo*, in ID., *Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano*, Roma-Bari, Laterza, 1972, pp. 57-85.
GENTILI, *Un esemplare*	G.A.G., *Un esemplare bolognese della sentenza capitale contro Cecco d'Ascoli « maestro d'errori »*, in « Rivista delle scienze mediche e naturali », a. XLV 1954, pp. 172-87.
GEROLA, *Alcuni documenti inediti*	G.G., *Alcuni documenti inediti per la biografia del Boccaccio*, in GSLI, vol. XVI 1898, fasc. 32 pp. 355-60.
GIANSANTE, *Il destino*	M.G., *Cecco d'Ascoli. Il destino dell'astrologo*, in « Giornale di astronomia », a. XXIII 1997, pp. 9-16.
GIANSANTE, *La condanna*	M.G., *La condanna di Cecco d'Ascoli: fra astrologia e pauperismo*, in *Cecco d'Ascoli: cultura, scienza e politica nell'Italia del Trecento*. Atti del Convegno di Ascoli Piceno, 2-3 dicembre 2005, a cura di A. RIGONI, Roma, Ist. Storico Italiano per il Medioevo, 2007, pp. 183-99.
GIUNTA, *Due saggi*	C.G., *Due saggi sulla tenzone*, Roma-Padova, Antenore, 2002.

GIUNTA, *La poesia italiana*	C.G., *La poesia italiana nell'età di Dante. La linea Bonagiunta-Guinizzelli*, Bologna, Il Mulino, 1998.
GIUNTA, *Versi*	C.G., *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2002.
GOMBRICH, *Un ritratto*	E.H.G., *Un ritratto di Dante dipinto da Giotto?*, in ID., *Antichi maestri, nuove letture. Studi sull'arte del Rinascimento*, trad. it. di A. CANE, Torino, Einaudi, 1987², pp. 4-28.
GORI, *Toscana illustrata*	A.F.G., *La Toscana illustrata nella sua storia con varj scelti monumenti e documenti per l'avanti o inediti, o molto rari*, Livorno, Santini, 1775.
GORNI, *Cino*	G.G., *Cino « vil ladro ». Parola data e parola rubata*, in ID., *Il nodo della lingua e il verbo d'amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze, Olschki, 1981, pp. 125-39.
GORNI, *Le forme primarie*	G.G., *Le forme primarie del testo poetico*, in *Letteratura italiana*, dir. A. ASOR ROSA, vol. III/1. *Le forme del testo. Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 439-518.
GORNI, *Storia di un visionario*	G.G., *Dante: storia di un visionario*, Roma-Bari, Laterza, 2008.
GRAFFIGNA, *Vaticano lat. 3213*	D.G., *Il manoscritto Vaticano lat. 3213*, in SP, n.s., a. V 1988, pp. 196-289.
GRAZIOSI, *Dante a Cino*	E.G., *Dante a Cino: sul cuore di un giurista*, in LCl, vol. XXVI 1997, pp. 67-93.
GRIMALDI, *Boccaccio editore*	M.G., *Boccaccio editore delle canzoni di Dante*, in *Boccaccio editore*, pp. 137-58.
GRIMALDI, *Sordello*	M.G., *Sordello da Goito*, in *DBI*, vol. XCIII 2018 (consultabile *on-line* all'indirizzo http://www.treccani.it).
GUERRI, *Il 'Comento'*	D.G., *Il 'Comento' del Boccaccio a Dante. Limiti della sua autenticità e questioni critiche che n'emergono*, Bari, Laterza, 1926.
GUIDUBALDI, *Stabili*	E.G., *Stabili, Francesco*, in *ED*, vol. V 1976, pp. 404-5.
HAUVETTE, *Boccace*	H.H., *Boccace. Étude biografique et littéraire*, Paris, Colin, 1914.
HOLLANDER, *Dante and Cino*	R.H., *Dante and Cino da Pistoia*, in « Le forme e la storia », n.s., a. VI 1994, pp. 125-57.
INGLESE, *Per il testo*	G.I., *Per il testo della 'Commedia' di Dante*, in « La cultura », a. XL 2002, pp. 483-505.
INGLESE, *Vita di Dante*	G.I., *Vita di Dante. Una biografia possibile*, Roma, Carocci, 2018².
Il sepolcro	*Il sepolcro di Dante*, documenti raccolti da L. FRATI e C. RICCI, Bologna, Tip. Monti, 1889.
INFURNA, *Planctus romanzi*	M.I., *Planctus romanzi*, in *« Il mio nome è sofferenza ». Le forme e la rappresentazione del dolore*. Atti del Seminario di Trento, 30 marzo-1° aprile 1992, a cura di F. ROSA, Trento, Univ. degli Studi di Trento, 1993, pp. 167-88.
ISERMAYER, *Rahmengliederung und Bildfolge*	C.A.I., *Rahmengliederung und Bildfolge in der Wandmalerei bei Giotto und den Florentiner Malern des 14. Jahrhunderts*, Würzburg, Mayr, 1937.
ITALIA, *Dante e Cino*	S.I., *Dante e Cino da Pistoia. Un dialogo interrotto?*, in *La letteratura italiana e le arti*. Atti del XX Congresso dell'ADI, Napoli, 7-10 settembre 2016, a cura di L. BATTISTINI, V. CAPUTO et al., Roma, ADI, 2018, pp. 1-7 (consultabile *on-line* al sito http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039).
KLIBANSKY-PANOFSKY-SAXL, *Saturn and melancholy*	R.K.-E.P.-F.S., *Saturn and melancholy. Studies in the history of natural philosophy, religion and art*, London, Nelson, 1964.
LANCI, *Libello*	A.L., *Libello*, in *ED*, vol. III 1971, p. 639.
LANZA, *Firenze contro Milano*	A.L., *Firenze contro Milano. Gli intellettuali fiorentini nelle guerre con i Visconti (1390-1440)*, Anzio, De Rubeis, 1991.
LANZA, *Polemiche e berte*	A.L., *Polemiche e berte letterarie nella Firenze del primo Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1989.
LAZZARINI, *I piú antichi codici*	V.L., *I piú antichi codici di Dante in Venezia*, in « Nuovo archivio veneto », a. XLI 1921, pp. 171-74.

LEONE, *Letteratura e verità*	G.L., *Letteratura e verità nei sonetti di Pieraccio Tedaldi*, in « Misure critiche », a. XIII 1983, pp. 21-33.
Le rime di Dante	*Le rime di Dante*. Atti del Convegno di Gargnano del Garda, 25-27 settembre 2008, a cura di C. BERRA e P. BORSA, Milano, Cisalpino, 2010, pp. 59-78.
LI GOTTI, *Il Saviozzo*	E.L.G., *Il Saviozzo, il Sacchetti e una disputa poetica sulla fortuna*, in ID., *Restauri trecenteschi*, Palermo, Palumbo, 1947, pp. 106-15.
LIMONGELLI, *Poeti e istrioni*	M.L., *Poeti e istrioni tra Bernabò e Gian Galeazzo*, in *Valorosa vipera gentile. Poesia e letteratura in volgare attorno ai Visconti fra Trecento e primo Quattrocento*. Atti del Seminario di Losanna, 22-23 giugno 2012, a cura di S. ALBONICO, M. LIMONGELLI, B. PAGLIARI, Roma, Viella, 2014, pp. 85-120.
LIVI, *Dante*	G.L., *Dante, suoi primi cultori, sua gente in Bologna*, Bologna, Cappelli, 1918.
LIVRAGHI, *Dante e Cino*	L.L., *Dante (e Cino) 1302-1306*, in Tenz, vol. XIII 2012, pp. 55-98.
LIVRAGHI, *Il motivo*	L.L., *Il motivo della donna nero-velata in Cino ed epigoni*, in *Cino da Pistoia nella storia*, pp. 185-207.
LORENZI, *Acquisizioni*	C.L., *Acquisizioni per il corpus delle rime di Bosone da Gubbio*, in GSLI, vol. CXXX 2013, fasc. 629 pp. 54-66.
LORENZI, *Aventuroso ciciliano*	C.L., *L'Aventuroso ciciliano' attribuito a Bosone da Gubbio: un « centone » di volgarizzamenti due-trecenteschi*, a cura di C. LORENZI, presentaz. di C. CIOCIOLA, Pisa, ETS, 2010.
LUZZATI, *Castruccio*	M.L., *Antelminelli, Castruccio*, in *DBI*, vol. XXII 1979, pp. 200-10.
MAFFEI, *La Donazione*	D.M., *La Donazione di Costantino nei giuristi medievali*, Milano, Giuffrè, 1964.
MALDINA, *In pro del mondo*	N.M., *In pro del mondo. Dante, la predicazione e i generi della letteratura religiosa medievale*, Roma, Salerno Editrice, 2017.
MARCENARO, *Polemica*	S.M., *Polemica letteraria e ironia nella lirica italiana del Duecento. Il caso di Cino da Pistoia*, in *Parodia y debate metaliterarios en la Edad Media*. Actas del Coloquio internacional, Santiago de Compostela, 7-8 de noviembre de 2012, eds. M. BREA, E. CORRAL DÍAZ, M.A. POUSADA CRUZ, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013, pp. 277-89.
MARRANI, *Ai margini*	G.M., *Ai margini della 'Vita nova'. Ancora per Cino "imitatore" di Dante*, in *La lirica romanza del Medioevo: storia, tradizioni, interpretazioni*. Atti del Convegno di Padova-Stra, 27 settembre-1° ottobre 2006, a cura di F. BRUGNOLO e F. GAMBINO, Padova, Unipress, 2009, 2 voll., II pp. 757-76.
MARRANI, *Amoroso galateo*	G.M., *Amoroso galateo dantesco: la ballata 'Donne i' non so' e la fortuna trecentesca della 'Vita nova'*, in **Le rime di Dante*, pp. 59-78.
MARRANI, *Periplo*	G.M., *« Tutto corro in amoroso affanno ». Periplo dell'esperienza lirica di Cino da Pistoia*, in **Confini*, pp. 55-66.
MARTELLI, *Sul destinatario*	M.M., *Sul destinatario della canzone 'Spirto gentil' di Francesco Petrarca*, in « Medioevo e Rinascimento », n.s., a. VI 1995, pp. 91-120.
MARTI, *Cultura e stile*	M.M., *Cultura e stile nei poeti giocosi del tempo di Dante*, Pisa, Nistri-Lischi, 1953.
MARTI, *Onesto*	M.M., *Onesto da Bologna, lo Stil nuovo e Dante*, in ID., *Con Dante fra i poeti del suo tempo*, Lecce, Milella, 1971, pp. 45-68.
MAZZATINTI, *Bosone da Gubbio*	S.M, *Bosone da Gubbio e le sue opere*, in « Studi di filologia romanza », a. I 1884, pp. 277-334.
MCKENZIE, *Antonio Pucci*	K.M., *Antonio Pucci on old age*, in « Speculum », a. XV 1940, fasc. 2 pp. 160-85.
MECCA, *Boccaccio*	A.E.M., *Giovanni Boccaccio editore e commentatore di Dante*, in *Dentro l'officina di Giovanni Boccaccio. Studi sugli autografi in volgare e su Boccaccio dantista*. Atti del Convegno di Ferrara, 15-16 novembre 2012, a cura di S. BERTELLI e D. CAPPI, Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, 2014, pp. 164-85.
MENICHETTI, *Metrica*	A.M., *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993.

MERCURI, *La morte del poeta*	R.M., *La morte del poeta*, in *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, a cura di P. CANETTIERI e A. PUNZI, Roma, Viella, 2014, 2 tomi, II pp. 1103-7.
MESSINA, *Pucci*	M.M., *Pucci, Antonio*, in *ED*, vol. IV 1974, p. 733.
MICHELINI TOCCI, *Il commento*	F.M.T., *Il commento di Emanuele Romano al capitolo I della 'Genesi'*, Roma, Centro di Studi Semitici, 1963.
MODONA, *Vita e opere*	L.M., *Vita e opere di Immanuele Romano. Studio postumo*, Firenze, Bemporad, 1904.
MONTI, *Per la fortuna*	C.M.M., *Per la fortuna della 'Quaestio de prole'. I manoscritti*, in IMU, vol. XXVIII 1985, pp. 71-101.
MORPURGO, *Antonio Pucci*	S.M., *Antonio Pucci e Vito Biagi, banditori fiorentini del secolo XIV. Dodici strambotti di Luigi Pulci*, Roma, Forzani, 1881.
MORPURGO, *Dante*	S.M., *Dante Alighieri e le nuove rime di Giovanni Quirini*, Firenze, Landi, 1894.
MORPURGO, *Rime inedite*	S.M., *Rime inedite di Giovanni Quirini e di Antonio da Tempo*, in « Archivio storico per Trieste, l'Istria ed il Trentino », vol. I 1881-1882, pp. 142-66.
Mostra di codici romanzi	*Mostra di codici romanzi delle biblioteche fiorentine*, [in occasione dell']VIII Congresso internazionale di Studi romanzi, Firenze, 3-6 aprile 1956, Firenze, Sansoni, 1957.
MOTOLESE, *Italiano*	M.M., *Italiano lingua delle arti. Un'avventura europea (1250-1650)*, Bologna, Il Mulino, 2012.
NARDI, *Dante*	B.N., *Dante e il « buon Barbarossa »*, in L'A, a. VII 1966, pp. 3-26.
NERI LUSANNA, *Dante-non Dante*	E.N.L., *Dante-non Dante. Osservazioni sul presunto ritratto giottesco della cappella del Podestà a Firenze*, in « Paragone. Arte », a. LXV 2014, pp. 34-53.
NICCOLI, *Visitare*	A.N., *Visitare*, in *ED*, vol. V 1976, pp. 1073-74.
PADOAN, *Boccaccio*	G.P., *Il Boccaccio "fedele" di Dante*, in ID., *Il Boccaccio, le Muse, il Parnaso e l'Arno*, Firenze, Olschki, 1978, pp. 229-46.
PADOAN, *Orfeo*	G.P., *Orfeo*, in *ED*, vol. IV 1973, p. 192.
PADOAN, *Per l'identificazione*	G.P., *Per l'identificazione di Giannino Quirini, amico ed imitatore di Dante* (1989), in ID., *Il lungo cammino*, pp. 237-58.
PADOAN, *Per una nuova edizione*	G.P., *Per una nuova edizione del 'Comento' di Giovanni Boccaccio*, in SD, vol. XXXV 1958, pp. 129-249.
PANSA, *Giovanni Quatrario*	G.P., *Giovanni Quatrario di Sulmona (1336-1402). Contributo alla storia dell'Umanesimo*, Sulmona, Editrice Sociale, 1912.
PAOLAZZI, *La maniera mutata*	C.P., *La maniera mutata. Il « dolce stil novo » tra Scrittura e 'Ars poetica'*, Milano, Vita e Pensiero, 1998.
PAOLAZZI, *Petrarca, Boccaccio*	C.P., *Petrarca, Boccaccio e il 'Trattatello in laude di Dante'*, in SD, vol. LV 1983, pp. 165-249.
PASQUINI, *Appunti sul carteggio*	E.P., *Appunti sul carteggio Dante-Cino*, in **Le rime di Dante*, pp. 1-16.
PASQUINI, *Spigolando*	E.P., *Spigolando fra le "rime dubbie" di Dante*, in LCl, vol. XXVI 1997, pp. 37-54.
PASSERINI-MILANESI, *Del ritratto*	L.P.-G.M., *Del ritratto di Dante Alighieri, che si vuole dipinto da Giotto nella cappella del Podestà di Firenze. Memoria presentata al Ministro della Pubblica Istruzione in risposta alle opposizioni fatte al Rapporto intorno al piú autentico ritratto di Dante*, Firenze, Cellini, 1865.
PASTOUREAU, *Bestiari*	M. PASTOUREAU, *Bestiari del Medioevo*, Torino, Einaudi, 2012.
PAVONCELLO, *Un poeta ebreo*	N.P., *Un poeta ebreo alla corte di Cangrande della Scala*, in « Vita veronese », vol. VI 1957, pp. 226-31.
PELO, *Proposizioni comparative*	A.P., *Le proposizioni comparative*, in **Sint. it. ant.*, pp. 441-65.
PERTILE, *Il nodo*	L.P., *Il nodo di Bonagiunta, le penne di Dante e il Dolce stil novo*, in « Lettere italiane », a. XLVI 1994, fasc. 1 pp. 44-75.
PETROCCHI, *La tradizione settentrionale*	G.P., *La tradizione settentrionale della 'Commedia' dall'età del Boccaccio a quella del Villani*, in *La Società dantesca italiana 1888-1988*. Atti del Convegno inter-

nazionale di Firenze, 24-26 novembre 1988, a cura di R. Abardo, Milano-Napoli, Ricciardi, 1995, pp. 357-434.

Picone, *Il tema* — M.P., *Il tema dell'incoronazione poetica in Dante, Petrarca e Boccaccio*, in L'A, n.s., n. 25 2005, pp. 1-22.

Picone, *La nave magica* — M.P., *La nave magica*, in Id., *Percorsi della lirica duecentesca*, Fiesole, Cadmo, 2003, pp. 145-65.

Pistolesi, *Il 'De vulgari' di Boccaccio* — E.P., *Il 'De vulgari eloquentia' di Giovanni Boccaccio*, in GSLI, vol. cxci 2014, fasc. 634 pp. 161-99.

Porro, *Catalogo* — G.P., *Catalogo dei codici manoscritti della Trivulziana*, Torino, Paravia, 1884.

Pulsoni, *Il Dante di Francesco Petrarca* — C.P., *Il Dante di Francesco Petrarca. Vaticano latino 3199*, in SP, n.s., a. x 1993, pp. 155-208.

Quintiliani, *Quirini* — M.Q., *Quirini, Giovanni*, in *DBI*, vol. lxxxvi 2016, pp. 60-62.

Raffaelli, *Bosone* — G.R., *Bosone da Gubbio e le sue opere*, Firenze, Olschki, 1930.

Rajna, *L'epiteto* — P.R., *L'epiteto « Divina » dato alla 'Commedia' di Dante*, in BSDI, a. xxii 1915, pp. 107-15.

Rea, *Cavalcanti poeta* — R.R., *Cavalcanti poeta. Uno studio sul lessico lirico*, Roma, Nuova Cultura, 2008.

Ricci, *Le tre redazioni* — P.G.R., *Le tre redazioni del 'Trattatello in laude di Dante'*, in SB, a. viii 1974, pp. 197-214.

Rigo, *Il sonetto conteso* — P.R., *Il sonetto conteso: la storia di 'Naturalmente chere ogni amadore' tra testo, contesto e finzione*, in « Cuadernos de filología italiana », a. xxiv 2017, pp. 115-30.

Rinaldi-Beggiato, *Immanuele* — G.R.-F.B., *Immanuele Giudeo*, in *ED*, vol. iii 1971, pp. 375-76.

Rizzo, *Lessico filologico* — S.R., *Il lessico filologico degli umanisti*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1973.

Robins, *Antonio Pucci* — W.R.R., *Antonio Pucci, guardiano degli atti della Mercanzia*, in SPCT, vol. lxi 2000, pp. 29-70.

Rocca, *Di alcuni commenti* — L.R., *Di alcuni commenti della 'Divina Commedia' composti nei primi vent'anni dopo la morte di Dante*, Firenze, Sansoni, 1891.

Roncaglia, *Cino* — A.R., *Cino tra Dante e Petrarca*, in *Cino da Pistoia*. Atti del Colloquio di Roma, 25 ottobre 1975, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1976, pp. 7-31.

Roncaglia, *Per le 'Rime'* — A.R., *Per le 'Rime' di Giovanni Boccaccio. Appunti sulla critica e sul testo*, in « Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Cl. di Lettere e Filosofia », s. ii, a. viii 1939, fasc. iii-iv pp. 359-82.

Rossi, *Una ricomposta tenzone* — L.C.R., *Una ricomposta tenzone (autentica?) fra Cino da Pistoia e Bosone da Gubbio*, in IMU, vol. xxxi 1988, pp. 45-79.

Rubinstein, *The Palazzo Vecchio* — N.R., *The Palazzo Vecchio (1298-1532). Government, architecture, and imagery in the civic palace of the Florentine Republic*, Oxford, Clarendon Press, 1995.

Ruggiero, *Per la paternità* — F.R., *Per la paternità di 'Naturalmente chere': questioni antiche e nuovi rilievi*, in « Carte romanze », a. iv 2016, fasc. 1 pp. 181-208.

Sabatini, *Napoli angioina* — F.S., *Napoli angioina. Cultura e società*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1975.

Salimei, *Senatori e statuti* — A.S., *Senatori e statuti di Roma nel Medioevo. I senatori; cronologia e bibliografia dal 1144 al 1447*, Roma, Biblioteca d'arte Editrice, 1935.

Santagata, *Dante* — M.S., *Dante. Il romanzo della sua vita*, Milano, Mondadori, 2017.

Santagata, *L'io e il mondo* — M.S., *L'io e il mondo. Un'interpretazione di Dante*, Bologna, Il Mulino, 2011.

Santagata, *Per moderne carte* — M.S., *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1990.

Sapegno, *Il Trecento* — N.S., *Storia letteraria d'Italia. Il Trecento*, Milano, Vallardi, 1933.

Scudieri Ruggieri, *Di Nicolò de' Rossi* — J.S.R., *Di Nicolò de' Rossi e di un suo canzoniere*, in « Cultura neolatina », a. xv 1955, pp. 35-108.

SCUDIERI RUGGIERI, *Presenza dantesca*	J.S.R., *Presenza dantesca nella lingua di Nicolò de' Rossi*, in *Dante e la cultura veneta*. Atti del Convegno della Fondazione « Giorgio Cini », [Venezia-Padova-Verona, 30 marzo-5 aprile 1966,] a cura di V. BRANCA e G. PADOAN, Firenze, Olschki, 1967, pp. 447-64.
SERIANNI, *Grammatica*	L.S., *Grammatica italiana: italiano comune e lingua letteraria. Suoni, forme, costrutti*, con la collab. di A. CASTELVECCHI, Torino, UTET, 1988.
SERIANNI, *Lingua poetica*	L.S., *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Roma, Carocci, 2009.
SERMONETA, *La dottrina dell'intelletto*	J.B.S., *La dottrina dell'intelletto e la "fede filosofica" di Jehudèh e Immanuel Romano*, in SM, s. III, a. VI 1965, fasc. 2 pp. 3-78.
SHAKED, *Immanuel Romano*	G.S., *Immanuel Romano: una nuova biografia*, in I. ROMANO, *Maḥbereth prima (Il destino)*, a cura di S. FUMAGALLI e M.T. MAYER, Desio, Aquilegia, 2002.
Sint. it. ant.	*Sintassi dell'italiano antico. La prosa del Duecento e del Trecento*, a cura di M. DARDANO, Roma, Carocci, 2012.
STEFANIZZI, *Rinuccini*	S.S., *Cino Rinuccini e la 'Risponsiva' ad Antonio Loschi in difesa di Firenze*, in *Letteratura, verità e vita. Studi in ricordo di Gorizio Viti*, a cura di P. VITI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2005, pp. 107-28.
STOPPELLI, *Malizia Barattone*	P.S., *Malizia Barattone (Giovanni di Firenze) autore del 'Pecorone'*, in FeC, a. II 1977, pp. 1-34.
STOREY, *Problemi materiali*	H.W.S., *Di libello in libro: problemi materiali nella poetica di Monte Andrea e Dante*, in *Da Guido Guinizzelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento*. Atti del Convegno di Padova-Monselice, 10-12 maggio 2002, a cura di F. BRUGNOLO e G. PERON, Padova, Il Poligrafo, 2004, pp. 271-90.
Studi Contini	*Studi offerti a Gianfranco Contini dagli allievi pisani*, Firenze, Le Lettere, 1984.
SUITNER, *La poesia satirica*	F.S., *La poesia satirica e giocosa nell'età dei comuni*, Padova, Antenore, 1983.
SUITNER, *Sullo stile*	F.S., *Sullo stile delle 'Rime' e sulle polemiche letterarie riflesse in alcuni sonetti*, in SB, a. XII 1980, pp. 95-128.
TANTURLI, *Cino Rinuccini*	G.T., *Cino Rinuccini e la scuola di Santa Maria in Campo*, in SM, s. III, a. XVII 1976, pp. 625-74.
TARTARO, *Forme poetiche*	A.T., *Forme poetiche del Trecento*, Bari, Laterza, 1971.
TAVONI, *Il nome di poeta*	M.T., *Il nome di poeta in Dante*, in *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, a cura di L. LUGNANI, M. SANTAGATA, A. STUSSI, Lucca, Pacini-Fazzi, 1996, pp. 545-77.
THORNDIKE, *The Sphera*	L.T., *'The Sphera' of Sacrobosco and its commentators*, Chicago, Univ. of Chicago Press, 1949.
TOYNBEE, *The 1477 Venice edition*	P.T., *The 1477 Venice edition of the 'Divina Commedia'*, in « The Athenaeum », n. 4081 1906, p. 52.
TRAINA, *Note di lettura*	M.R.T., *Immanuel, Bosone, Castruccio: note di lettura per i sonetti "anticommedia"*, in *« I passi fidi ». Studi in onore di Carlos López Cortezo*, a cura di C. CATTERMOLE ORDÓÑEZ et al., Santa Palomba, Aracne, 2020, pp. 497-512.
TROVATO, *Dante in Petrarca*	P.T., *Dante in Petrarca. Per un inventario dei dantismi nei 'Rerum vulgarium fragmenta'*, Firenze, Olschki, 1979.
TROVATO, *Di alcune edizioni recenti*	P.T., *Di alcune edizioni recenti di Antonio Pucci, del codice Kirkup e della cladistica applicata alla critica testuale*, in A. BETTARINI BRUNI-P.T., *Dittico per Antonio Pucci*, in « Filologia italiana », a. VI 2009, pp. 81-128.
TROVATO, *Fuori dall'antica vulgata*	P.T., *Fuori dall'antica vulgata. Nuove prospettive sulla tradizione della 'Commedia'*, in *Nuove prospettive sulla tradizione della 'Commedia'. Una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, Firenze, Cesati, 2007, pp. 669-715.
TROVATO, *La lirica*	P.T., *La lirica del Trecento*, in *Manuale di letteratura italiana. Una storia per generi e problemi*, a cura di F. BRIOSCHI e C. DI GIROLAMO, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, 4 voll., I pp. 397-405.
TUFANO, *Il registro comico*	I.T., *Il registro comico nelle 'Rime' di Boccaccio*, in « Humanistica », a. IV 2009, fasc. 2 pp. 55-59.

TUFANO, *Quel dolce canto*	I.T., *Quel dolce canto. Letture tematiche delle 'Rime' di Boccaccio*, Firenze, Cesati, 2006.
TURA, *Mezzovillani*	D.T., *Mezzovillani, Matteo*, in *DBI*, vol. LXXIV 2010, pp. 98-100.
VANDELLI, *Su l'autenticità*	G.V., *Su l'autenticità del commento di Giovanni Boccaccio*, in SD, vol. XI 1927, pp. 5-120.
VARVARO, *Le fonti*	A.V., *Antonio Pucci e le fonti del 'Libro di varie storie'*, in « Filologia romanza », a. IV 1957, pp. 148-75 e 362-88.
VASINA-MENGALDO-FORTI, *Bologna*	A.V-P.V.M-F.F., *Bologna*, in *ED*, vol. I 1970, pp. 660-66.
VASOLI, *Polemiche*	C.V., *Polemiche occamiste*, in « Rinascimento », a. III 1952, pp. 119-41.
VIANELLO, *Vindelino*	N.V., *Vindelino da Spira*, in *ED*, vol. V 1976, p. 1027.
VILLA, *Il problema*	C.V., *Il problema dello stile umile (e il riso di Dante)*, in *Dante the lyric and ethical poet. Dante lirico ed etico*, ed. by Z.G. BARAŃSKI and M.L. MCLAUGHLIN, London, Moder Humanities Research Association and Maney Publishing, 2010, pp. 138-52.
« Visibile parlare »	*« Visibile parlare ». Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento.* Atti del Convegno internazionale di Cassino-Montecassino, 26-28 ottobre 1992, a cura di C. CIOCIOLA, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997.
VITALE, *La lingua del 'Canzoniere'*	M.V., *La lingua del 'Canzoniere' ('Rerum vulgarium fragmenta') di Francesco Petrarca*, Padova, Antenore, 1996.
WILKINS, *The sonnet*	E.H.W., *The sonnet 'Dante Alighieri son . . .'*, in « Modern Language Notes », a. V 1911, pp. 137-39.
WILKINS, *Vita del Petrarca*	E.H.W., *Vita del Petrarca e la formazione del 'Canzoniere'*, a cura di R. CESARANI, Milano, Feltrinelli, 1987.
ZACCARELLO, *Appunti*	M.Z., *Appunti sulle rime di Pieraccio Tedaldi, un « exul inmeritus » nell'Italia del Trecento*, in *'Tristia'. Scritture dall'esilio.* Atti del Convegno di Verona, 24-26 maggio 2012, a cura di A.M. BABBI e C. CONCINA, Verona, Fiorini, 2013, pp. 23-42.
ZINGARELLI, *Recensione*	N.Z., rec. a *BISCARO, *Cino*, in SD, vol. XIV 1930, pp. 184-85.
ZONTA, *Jehudà da Roma*	M.Z., *Jehudà da Roma*, in *DBI*, vol. LXII 2004, pp. 188-92.

NOTA AI TESTI

1. Conteggiando i testi di ambedue le sezioni, la raccolta che qui si propone arriva a includere un totale di trentacinque componimenti: trentaquattro di questi sono sonetti, uno solo – se non il primo in assoluto, uno dei primi in ordine cronologico – è in forma di canzone. Il numero complessivo risulta tuttavia piú esiguo se le corrispondenze – cinque, se si considera tale anche quella intrattenuta da Boccaccio con un ignoto detrattore, di cui abbiamo però solo i testi del certaldese – dovessero essere annoverate quali sistemi unitari: in questo caso i "momenti" inventariati ammonterebbero a diciannove. Come già si accennava, l'arco temporale considerato si estende dall'indomani della morte del poeta (avvenuta la notte fra il 13 e il 14 settembre 1321) alla fine del sec. XV: se il primo estremo cronologico si giustifica da sé, il secondo si motiva considerando che, dalla seconda metà del XV secolo in avanti, i testi aventi a che fare con la figura di Dante tendono a risolversi in celebrazioni della vita e dell'opera che, seppur interessanti sotto il profilo storico-letterario, non offrono nulla in quanto a documentazione (il primo esempio di questa tendenza è probabilmente costituito dal capitolo in terza rima *Già Phebo a reparar l'ardente rote* di Girolamo Benivieni, databile al 1506). Date le molte zone d'ombra della lirica italiana tre-quattrocentesca ancora da illuminare e la tipologia di buona parte dei testi qui presi in esame, spesso tràditi in attestazione unica da manoscritti di provenienza diversa e talvolta secondari entro il panorama della tradizione lirica del periodo, non è da escludere che il *corpus* possa essere in futuro (e non di poco) ampliato.

2. I testi, ove questo era possibile, sono stati restituiti secondo la lezione stabilita dalle edizioni ritenute piú affidabili; nei casi in cui l'edizione di riferimento presentasse un testo costituito su una *recensio* parziale, si è proceduto a ricontrollarlo sulle fonti documentarie disponibili (tenendo conto, se del caso, anche di testimonianze precedentemente ignote). Piú nel dettaglio, ciò ha significato spesso limitarsi a ripercorrere l'altrui lavoro ecdotico: è stato cosí, ad es., per i testi di Tedaldi, Quirini (e Mezzovillani), de' Rossi, Boccaccio, Maramauro, Serdini. In altri casi, come quelli riguardanti la canzone funebre di Cino o la tenzone coinvolgente Bernardo Scannabecchi, l'attestazione unica ha consentito di sopperire senza troppi oneri all'assenza di un'edizione critica di riferimento. Per quanto riguarda i sonetti quattrocenteschi collocati nella seconda parte della sottosezione di *Altri testi in volgare sulla figura e la fortuna di Dante* – tutti anonimi, e per i quali difficilmente si possono avanzare proposte d'attribuzione –, nella maggioranza dei casi anch'essi presentano tradizioni circoscritte (attestazioni singole o al limite binarie), che sono state integralmente ricontrollate o indagate *ex novo* qualora mancassero edizioni moderne. Fa eccezione, vista la maggiore diffusione toccatagli in sorte, il son. *Correndo gli anni del nostro Signore*, per il quale si è dovuto procedere all'allestimento di un testo critico (qui fornito ai lettori con apparato).

Ritornando, infine, su testi di sicura collocazione primo-trecentesca, nel caso delle due tenzoni sulla morte di Dante (coinvolgente Bosone Novello da Gubbio e Immanuel Romano) e sul valore letterario della *Commedia* (coinvolgente un proponente unico, che alcuni testimoni identificano con Cino, e diversi risponditori tra cui Giovanni di Meo Vitali e ancora Bosone Novello), pur in assenza di edizioni critiche propriamente dette, ci si è comunque potuti rifare a stampe recenti altamente sorvegliate. Nel primo caso ci si è basati sul testo fornito da Mario Marti in *PGTD* (e integralmente confermato da Vitale, in *RCR*), non critico ma fondato sulle

solide indagini di Barbi, *Studi*, pp. 341-451, che hanno consentito di identificare i testimoni piú affidabili della costellazione che tramanda la coppia; nel secondo caso – avente in parte la medesima tradizione – ci si è potuti rifare all'edizione procurata da *Rossi, *Una ricomposta tenzone*: pur mancando di discussioni testuali organiche, l'apparato critico ivi fornito – particolarmente accurato – rende possibile consultare la *varia lectio* di ogni singolo pezzo, e valutare cosí preliminarmente l'attendibilità di ogni scelta testuale.

Una menzione a sé merita, infine, il son. *Questi che veste* di Antonio Pucci, per il quale si è deciso di rifarsi al testo stabilito da Corsi, in *RT*: consapevoli del fatto che la *recensio* sarà quasi certamente da incrementare, è probabile che anche la sostanza testuale sia in una certa misura perfettibile. La rinuncia preliminare a qualsiasi tentativo ecdotico si giustifica, in questo caso, con l'attuale stato dell'arte inerente alla produzione lirica del banditore fiorentino: l'altissimo grado di dispersione delle sue rime e la limitatezza dell'attuale censimento hanno fatto recedere dall'idea di poter allestire un primo testo critico. Data l'importanza della figura in questione e la fortuna arrisa alla sua produzione lirica, qualsiasi tentativo di edizione dovrà preliminarmente avvalersi di una delimitazione precisa del *corpus* e di uno studio organico sulla sua tradizione manoscritta e sui suoi canali di diffusione.

3. A séguito di ogni cappello introduttivo e della relativa *Nota metrica*, è sempre posta una specifica *Nota al testo* che esplicita l'edizione presa a modello (dove presente) e dà conto delle evidenze provenienti dall'analisi della tradizione manoscritta e/o a stampa. Alla medesima sede è delegato il compito di rimandare ai lemmi bibliografici ritenuti di volta in volta piú utili. Per quanto concerne i criteri di restituzione formale, si è cercato di contemperare le scelte delle edizioni di riferimento con il cauto ammodernamento grafico perseguito dagli altri volumi di questa collana. Si dà qui conto degli interventi sistematici: divisione delle parole; razionalizzazione nell'uso di maiuscole e minuscole; introduzione della punteggiatura e dei tratti soprasegmentali; scioglimento di abbreviazioni e compendi; eliminazione del grafema *h* all'interno di nessi già velari (*charo*, *chosí*) e nei casi di derivazione etimologica (*habituato*, *havere*, *honesto*, *hostello*, *hora*); razionalizzazione delle grafie *-cqu-/-qu-* secondo la norma corrente (*aquista*, *aquila*); trasformazione dei nessi *-np-* e *-nb-* in *-mp-* e *-mb-* (*canpion*); riduzione dei nessi palatali *-lgl-* e *-ngn-* a *-gn-* e *-gl-* (*sengno*, *algli*); sostituzione di *-x-* intervocalica con *-ss-* (*exempli*); eliminazione di *i* diacritica nei nessi *-cie-*, *-gie-* e *-scie-* che non la richiedono (*tacie*); trasformazione dei nessi latineggianti o pseudo tali *-ct-* e *-pt-* in *-tt-* (*factezze*, *ciptade*), *-mn-* in *-nn-* (*Omnipotente*), *-xt-* in *-st-* (*extinse*), *-xc-* in *-cc-* (*excelsa*); resa del nesso *-ph-* attraverso *-f-* (*phenice*). L'assimilazione consonantica è segnalata mediante l'adozione del punto in alto (*i· loro*, *i· libro*); i raddoppiamenti di natura fonosintattica o derivanti da assimilazione non sono graficamente rappresentati; le voci di *avere* che ne abbisognano sono contrassegnate da *h*. La congiunzione *et* è sempre ridotta ad *e*, tranne nei casi in cui la parola successiva inizi per *e-*, nel qual caso si aggiunge la *-d* eufonica. Di altre eventuali deviazioni dalle edizioni di riferimento si dà conto nella singola *Nota al testo*, sia che si tratti di fatti grafici sia che si tratti di scelte interpuntive o sostanziali: ove necessario, il commento *ad loc.* fornisce informazioni piú particolareggiate. Costituisce eccezione il trattamento del grafema *ç*, largamente adottato da scribi di origine settentrionale: nei casi in cui esso rappresenta la sola affricata prepalatale (come in Giovanni Quirini), si è provveduto a sostituirlo con *z*; laddove invece rappresenta fonemi molteplici (come nel sonetto di Nicolò de' Rossi) lo si è riprodotto a testo al fine di non alterare una realtà fonetica diversa.

I

COMPIANTI POETICI IN VOLGARE

1

Cino da Pistoia

SU PER LA COSTA, AMOR, DE L'ALTO MONTE

Prima che un omaggio alla memoria di un illustre collega, *Su per la costa* è l'atto conclusivo di un'amicizia nata e consolidatasi nel nome di esperienze biografiche e letterarie condivise: per questa ragione i suoi contenuti – per molti aspetti unici nel panorama dei compianti – si spiegano meglio se fatti reagire con quanto i testi di corrispondenza sono in grado di dirci sui tempi e le modalità del rapporto instauratosi tra Dante e Cino negli anni del sodalizio stilnovista. Visti i molti dubbi che ancora persistono sull'effettiva paternità ciniana del son. *Naturalmente chere ogni amadore*, responsivo ad *A ciascun'alma presa e gentil core* di Dante (per i testi vd. *Rime*, I e III; sull'attribuzione vd. invece da ultimo *Ruggiero, *Per la paternità*, ma anche le controproposte di *Rigo, *Il sonetto conteso*), fino a prova contraria l'atto di nascita di tale rapporto va ancora collocato negli anni a ridosso della morte di Beatrice (1290): a questo frangente risale l'invio da parte di Cino a Dante della consolatoria *Avegna ched el m'aggia*, nella quale il pistoiese – scusandosi per un ritardo non definibile con esattezza – esorta il destinatario a combattere lo sconforto e a non abbandonare l'attività letteraria. Indizi di varia natura ci dicono che siamo con ogni probabilità intorno alla metà degli anni Novanta del Duecento (vd. *Borsa, *Tra 'Vita nuova' e rime allegoriche*, pp. 303-8, e da ultimo *Fenzi, *Intorno alla prima corrispondenza*, pp. 75-82), vale a dire in anni cruciali sia per la diffusione della *Vita nuova*, sia per ciò che pertiene il riconoscimento ufficiale del sodalizio poetico fiorentino oltre le mura cittadine: ne offre conferma il ruolo di promotore e di difensore svolto in questi anni a Bologna proprio da Cino, che si trova qui per ultimare gli studi di diritto (vd. *Brugnolo, *Appendice*, pp. 153-64).

Dopo questi primi contatti – complice la comune esperienza dell'esilio – il carteggio poetico si infittisce (una sintesi in *Pasquini, *Appunti sul carteggio*, da integrare con *Livraghi, *Dante e Cino*, pp. 64-91). Dalla seconda metà dell'ultimo decennio del Duecento fino al biennio 1306-'7 i due si scambiano altre coppie di sonetti: si tratta di una mole importante di battute, che potrebbe ulteriormente essere accresciuta se si accetta l'ipotesi che allo stesso destinatario Cino inviasse anche i son. *Dante, i' ho preso l'abito di doglia* (XCVIII), *Novelle non di veritate ignude* (CXII) e *Amico, s'egualmente mi ricange* (CXIII). Limitando il ragionamento ai soli testi di paternità indiscutibile, si nota subito come essi vertano tendenzialmente tutti sull'analisi dell'esperienza amorosa e della sua varia casistica. Al proprio collega Cino – che tra i due è senz'altro il piú disponibile a prendere l'iniziativa – chiede o se sia appropriato rinnegare l'amore per una vedova allo scopo di concedersi a una donna piú giovane, come nella coppia *Novellamente Amor mi giura e dice* / *Io ho veduto già senza radice* (*Rime*, XCIV-XCV), o se sia lecito cambiare l'oggetto del proprio desiderio in caso di distanza forzata, con probabile allusione alla condizione di esule (vd. *Barbi, *Cino*, nonché *Graziosi, *Dante a Cino*), come nella coppia *Dante, quando per caso s'abando-*

na / *Io sono stato con Amore insieme*, cui si lega per i contenuti l'*Ep.* III « Exulanti Pistoriensi » (vd. *Fenzi, *Ancora sulla Epistola*, pp. 59-60). Soltanto in un caso, vale a dire nella coppia *Perch'io non trovo chi meco ragioni* / *Dante, i' non odo in qual albergo soni* (Dante, *Rime*, XCVI-XCVII), la discussione – stavolta eccezionalmente inaugurata da Dante – si incentra su aspetti strettamente biografici: accomunati dalla condizione di fuoriusciti, i due descrivono l'esperienza dell'esilio come talmente aspra da non consentire di coltivare l'attività letteraria. Siamo con ogni probabilità nei mesi precedenti alla battaglia della Lastra (1304), all'altezza delle peregrinazioni di Dante tra i centri della Toscana.

Dal 1306 in poi, in concomitanza con l'impegno diplomatico assunto da Dante in Lunigiana, i rapporti epistolari tendono a cambiare progressivamente di tono. Prima nella coppia *Cercando di trovar minera in oro* / *Degno fai voi trovar ogni tesoro* (*Rime*, CXII-CXIII) e poi nella successiva *Io mi credea del tutto esser partito* / *Poi ch'i' fu', Dante, dal mio natal sito* (ivi, CXIV-CXV) – tra le quali è possibile si debba collocare un pezzo perduto, dato che l'attacco di *Io mi credea* potrebbe presupporre un discorso già intrapreso – al centro del dibattito sta la volubilità sentimentale di Cino. Nel primo caso come nel secondo, dinanzi a una nuova dichiarazione d'innamoramento da parte del pistoiese, Dante risponde ricordandogli come la superficialità sentimentale rischi di compromettere la credibilità, svalutando al contempo la *dulcedo* stilistica. A tale ammonimento Cino risponderà distesamente nel son. conclusivo *Poi ch'i' fu', Dante*, spiegando come la propria patologica disposizione ad amare sia dovuta non tanto a una personale debolezza, quanto piuttosto alla distanza geografica che lo separa dall'amata e alla conseguente ricerca di una donna che le si possa accostare per somiglianza: una difesa che ha sapore piú topico che biografico, come si evince dalla prossimità situazionale a Cavalcanti, *Una giovane donna di Tolosa*, XXIX 3-4, che si caratterizza per la medesima scusante (« è tant'e dritta e simigliante cosa / ne' suoi dolci occhi, della donna mia »).

Sotto il profilo dei contenuti, insomma, ciò che emerge con chiarezza dalla somma dei vari momenti che compongono la corrispondenza è soprattutto la deferenza dimostrata da Cino nei confronti di un amico ritenuto piú dotato sul versante poetico e meno ondivago in fatto di sentimenti. Ma non solo: almeno altrettanto importante è il dato cronologico sottostante. I rapporti epistolari tra il pistoiese e l'Alighieri sembrano concludersi intorno al 1306-'7 o al massimo poco dopo questo termine. Una volta messe agli atti da un lato la debolezza sentimentale di Cino e dall'altro la sua perizia tecnica – quest'ultima riconosciutagli in quegli stessi anni anche dalle pagine del *De vulgari eloquentia* (soprattutto II 2 8) –, il dialogo tende gradualmente a esaurirsi: segno che con *Io mi credea* Dante, oltre a prendere le distanze da un amico eccessivamente disponibile ad amori indegni, sembra volersi allontanare anche da un universo poetico che per lui si sta progressivamente svuotando di senso. Non a caso la tentazione di associare l'immagine della nave che procede « piú lungi dal lito » (v. 4) all'impegno letterario incipiente dell'*Inferno* ha messo d'accordo grossomodo tutti gli esegeti.

Ciò equivale a dire che la stima nutrita da Cino nei confronti di Dante doveva basarsi sulla sola stesura della *Vita nuova* e delle poesie a essa precedenti e coeve, comprese le tre canzoni del *Convivio*, la cui composizione è approssimativamente da collocare alla metà degli anni Novanta del Duecento (vd. *Santagata, *L'io e il mondo*, pp. 128-41): sia il *Convivio* – almeno per le sezioni in prosa – sia il *De vulgari* rimasero probabilmente, giusta la loro incompletezza, estranei al pubblico. Per quanto banale possa apparire, tale rilievo

offre una spiegazione circa le ragioni per cui la critica recente ha preferito isolare *Su per la costa* entro il *corpus* di testi in morte di Dante: anziché elogiare l'autore della *Commedia* o della *Monarchia* – che è tratto comune a piú o meno tutti gli altri compianti raccolti – la canz. sembra concentrata nella celebrazione del poeta d'amore, ispiratore di molti (vv. 1-13) e guida lirico-spirituale per i colleghi (vv. 14-26). Tale interpretazione è confortata da una serie particolarmente ampia di riscontri (vd. Marrani, *Con Dante*, pp. 18-23), tra cui spiccano per importanza il ripescaggio dello schema metrico di *Cosí nel mio parlar*, che per cronologia potrebbe essere la prima di una lunghissima serie di imitazioni trecentesche (vd. *Berisso, *Approssimazioni*, pp. 19-20, e Pelosi, *La canzone*, pp. 90-93), l'apostrofe iniziale ad Amore e – sul piano dei contenuti – il lamento per la dipartita dell'unico poeta in grado di offrire « secur passo » tra gli « amorosi dubî » (vv. 14-15, con probabile riferimento alla propria corrispondenza con Dante). Si tratta, in altre parole, di indizi che invitano a interpretare l'epicedio come un testo destinato alla celebrazione del Dante *cantor amoris* piuttosto che del Dante *theologus*, e che possono essere ulteriormente incrementati qualora si sia disposti a leggere l'augurio che l'anima di Dante sia ricoverata « nel grembo di Beatrice » (v. 13) come l'auspicio a un ricongiungimento che non è quello "effettivo" del finale del *Purgatorio*, bensí quello contemplativo che ha luogo a conclusione del libello, all'altezza del son. *Oltre la spera che piú larga gira* (*V.n.*, xli 10-13). A fronte di questa considerazione preponderante per il Dante lirico, si è pertanto supposto che la mancata menzione di Cino nella *Commedia* potesse motivarsi o immaginando la sua tacita assimilazione al novero degli « altri miei miglior che mai / rime d'amor usar dolci e leggiadre » (*Purg.*, xxvi 98-99) o, viceversa, ipotizzando la definitiva esclusione di un "integralista" dello Stilnovo come lui dagli orizzonti della produzione successiva al 1306-'7 (sulla prima ipotesi vd. Calenda, *Ancora su Cino*, sulla seconda invece Marrani, *Con Dante*, p. 20).

Tuttavia, se anche questi elementi si presentano utili a confermare la grande ammirazione di Cino per il Dante lirico, ciò non significa che la *Commedia* non riesca comunque a penetrare negli orizzonti di *Su per la costa*. La quantità e la tipologia dei *loci* paralleli allegabili a riscontro dicono molto in merito (un regesto in *Brugnolo, *Cino (e Onesto)*, pp. 370-71): si pensi, per fare solo qualche esempio, al v. 30 (« ch'omai ha ben di lungi al becco l'erba »), che senz'altro è memore di *Inf.*, xv 79 (« ma lungi fia dal becco l'erba »), o anche al v. 5 (« I' penso ch'egli è secca quella fonte »), la cui clausola e la cui rima con *monte* potrebbero discendere da *Inf.*, i 79 (« Or è tu quel Virgilio e quella fonte »). E si considerino ancora il « dritto segno » del v. 8, che appare in clausola pure in *Par.*, xi 120, e finanche il verso incipitario, dove è possibile riconoscere una citaz. dissimulata da *Par.*, xi 45: « fertile costa d'alto monte pende » (si tenga però conto che *Casadei, *Sulla prima diffusione*, pp. 67-69, ha considerato poligenetiche le corrispondenze con il *Paradiso*, convinto che la diffusione della terza cantica non possa aver avuto luogo prima del secondo quarto del 1322; vd. *infra* il cappello introd. ad *Acciò che le bellezze, signor mio* di Iacopo Alighieri).

Al v. 11 di *Su per la costa* lo spirito dell'illustre defunto è chiamato in causa con il titolo di « anima bivolca ». Se la prossimità lessicale a *Par.*, xxiii 130-32, solitamente segnalata in sede di commento (« Oh quanta è l'ubertà che si soffolce / in quelle arche ricchissime che fuoro / a seminar qua giú buone bubolce! »), si direbbe effettivamente esteriore (ma vd. Marrani, *Con Dante*, pp. 20-21), ciò obbliga a riflettere sulla singolarità dell'agg. e sul suo significato. Per spiegarla si è posto l'accento sul fatto che « bivolca » figurerebbe – come il

sost. *coltivatrice* a seguire (v. 12) – la devozione nei confronti della poesia pastorale virgiliana, i cui echi per ciò che concerne il Dante lirico sono avvertibili nelle petrose e in sonetti come *Deh, ragioniamo* (*Rime*, LX), oltre che nella famosa attestazione di discepolato pronunciata da Dante durante il primo incontro con Virgilio in *Inf.*, I 82-87 (vd. MARRANI, *Con Dante*, pp. 20-22, e *ALLEGRETTI, *Il maestro*, pp. 32-55). Su suggerimento di Marco Grimaldi, mi limito qui a osservare che, qualora l'agg. fosse da intendere nel senso di 'villana' (vd. *GDLI*, s.v. *Bifolco*, 3), non si potrebbe allora fare a meno di notare una certa prossimità con quel passo dell'*Epistola a Cangrande* in cui lo stesso Dante discute del titolo assegnato al proprio poema: « comedia dicitur a 'comos' quod est villa et 'oda' quod est cantus, unde comedia quasi 'villanus cantus' » (*Ep.*, XIII 10 28). Tale lettura implicherebbe ovviamente che con il titolo di « d'amor coltivatrice » Cino intenda qui celebrare la predisposizione di Dante non tanto all'amore sensuale quanto piuttosto alla *caritas*, di cui la *Commedia* è espressione. Con ciò non diremo ovviamente che con « anima bivolca » Cino alluda senz'altro all'apertura di Dante al "canto di villa": il punto è piuttosto osservare come la cronologia non confligga né con i tempi di stesura dell'epistola (composta tra la fine del 1318 e la seconda metà del 1319, stando ad AZZETTA, in *Ep. Can.*, pp. 283-85), né con i dati disponibili circa una sua remota circolazione a Firenze, del resto confermata dalla conoscenza che ne aveva Andrea Lancia già nel secondo quarto del Trecento (vd. *AZZETTA, *Le chiose*, pp. 15-47).

Nota metrica. Canzone di tre stanze *singulars* di endecasillabi e settenari, con due piedi tetrastici e sirma pentastica legata tramite *concatenatio* alla fronte; *combinatio* in clausola. Lo schema AbbC AbbC CddEE ripropone quello di *Cosí nel mio parlar*, che – complice la collocazione incipitaria entro il gruppo delle quindici distese all'interno della famiglia b – è il modello piú imitato durante tutto il Trecento (vd. PELOSI, *La canzone*, pp. 90-93, che censisce però anche altri tre esemplari di Cino aventi medesimo schema, e non necessariamente seriori). La sola differenza formale rispetto al modello, oltre che nella minore estensione, consiste nella struttura del congedo siciliano che occupa per intero la terza stanza, diversamente da *Cosí nel mio parlar*, dove esso ha struttura identica alla sirma. Rima leonina ai vv. 12 : 13 (*coltivatrice* : *Beatrice*); rima inclusiva ai vv. 23 : 24 (*udia* : *dia*) e 30 : 34 : 35 (*erba* : *acerba* : *serba*).

Nota al testo. Il testo è quello fissato da DE ROBERTIS, in *PD*, vol. II pp. 689-90, sulla base dell'unico ms. latore della canz., cioè il cinquecentesco Venezia, Bibl. Nazionale Marciana, It. Z 63 (= McZ), alle cc. 35*v*-36*r*. Per la serie delle quindici canzoni dantesche McZ è stato catalogato come rappresentante unico di uno dei due rami costituenti il gruppo z (*Rime* 2002, vol. II pp. 217-33). Con minime discrepanze interpuntive (segnalate nel commento quando significative), il medesimo testo è stato riproposto da MARTI, in *PDSN*, pp. 861-63, e da PIROVANO, in *PdDSN*, pp. 687-90, comprese le integrazioni congetturali ai vv. 18 e 22 (ma di cui è necessaria solo la prima). Minime differenze di sostanza si registrano nel testo proposto da BERISSO, in *PdS*, pp. 339-42: 4 *d'ogni* > *ad ogni*; 13 *di Beatrice* > *a Beatrice*; 22 *Ah* > *Ahi*. Ci si rifà qui al testo di PIROVANO, fatta eccezione per alcune differenti scelte interpuntive: 33 *conoscerai* > *conoscerai,* ; 34 *danno,* > *danno*; 35 *Ravenna* > *Ravenna,* (diversamente da tutti gli editori); 39 *setta.* > *setta!* (come in CONTINI, MARTI e BERISSO).

Su per la costa, Amor, de l'alto monte
drieto a lo stil del nostro ragionare

1-4. Come nota MARTI, in *PDSN*, p. 861, l'apertura con la metaforica immagine del volo poetico

or chi potrà montare,
poi che son rotte l'ale d'ogni ingegno?
I' penso ch'egli è secca quella fonte 5
ne la cui acqua si potea specchiare
ciascun del suo errare,
se ben volén guardar nel dritto segno.

non è neutra nella lirica stilnovista, specie in riferimento a Dante, che l'adopera nelle celebri terzine di *Purg.*, XXIV 55-60: « "O frate, issa vegg'io", diss'elli, "il nodo / che 'l Notaro e Guittone e me ritenne / di qua dal dolce stil novo ch'i' odo! / Io veggio ben come le vostre penne / di retro al dittator sen vanno strette, / che de le nostre certo non avvenne » (vd. *PERTILE, *Il nodo*). Volendo citare un altro luogo del dibattito sul nuovo stile sorto a Bologna a metà degli anni Novanta, la medesima immagine caratterizza anche il son. probabilmente di CINO DA PISTOIA, *Bernardo, quel gentil che porta l'arco*, d. vb 4: « e' [*sc.* Amore e Dante] van sí alto ch'ogn'uom riman basso ». ♦ **1. *Su . . . monte***: 'O Amore, lungo il pendio dell'elevato monte' (vd. *TLIO*, s.v. *Costa*, 2). Qualora si legga la canz. quale celebrazione del *cantor amoris*, il *monte* in questione sarà da intendere quale simbolo dell'eccellenza lirica, ormai difficilmente raggiungibile dopo la morte di Dante: di conseguenza *Amore* sarà consueta personificazione del dio, unico ispiratore di una lirica sincera. Tuttavia, a conferma della non estraneità di Cino alla *Commedia*, non sembra illecito intravedere nel sintagma *alto monte* un riferimento sia al « dilettoso monte » di *Inf.*, I 77, sia, con piú puntuale corrispondenza, all'« alto monte » di *Purg.*, V 86, e, soprattutto, di *Par.*, XI 45, nel secondo caso con evidente prossimità lessicale: « fertile costa d'alto monte pende » (prossimità ritenuta però solo esteriore da *CASADEI, *Sulla prima diffusione*, pp. 67-69; vd. *supra* il cappello introd.). Non necessaria, alla luce del bifrontismo caratterizzante l'epicedio, si direbbe la lettura di MARTI, in *PDSN*, p. 861, che propone di intendere l'invocazione ad Amore come un'allusione a colui « che move 'l sole e l'altre stelle ». ♦ **2. *drieto . . . ragionare***: 'sulla scorta dello stile piú conforme al nostro [*sc.* mio e di Amore] modo di far poesia' (vd. *GDLI*, s.v. *Ragionare*[1], 2), con l'infinito avente valore sostantivato. La forma *drieto*, con metatesi, è tipica di alcune varietà toscane (ROHLFS, 322). ♦ **3. *montare***: 'salire' (vd. *GDLI*, s.v. *Montare*, 1); oggettiva retta da *potrà* che precede. ♦ **4. *poi che . . . ingegno***: causale; 'dal momento che sono spezzate le ali di ogni intelletto (poetico)', ma anche, su piú larga scala, 'di ogni uomo dotato di intelligenza' (vd. *GDLI*, s.vv. *Rotto*, 2, e *Ingegno*, 2 e 5). L'immagine, evidentemente iperbolica, intende comunicare il dolore che il poeta immagina debba albergare nel cuore di tutti gli uomini dotati di cultura e intelligenza. Il plur. etimologico *ale*, di larghissima attestazione nel verso, non è tuttavia da considerarsi forma prevalentemente poetica (vd. *SERIANNI, *Lingua poetica*, p. 157). ♦ **5. *ch'egli . . . fonte***: 'che si è ormai seccata quella sorgente', con abituale uso figurato del sost. *fonte*, qui nel senso di 'persona dotata di innumerevoli virtú' (vd. *GDLI*, s.v. *Fonte*, 7), e dunque in grado di essere causa di ispirazione umana e poetica per i colleghi. Si tratta, e con ogni probabilità non a caso, di un titolo che lo stesso Dante ha già attribuito a Virgilio in *Inf.*, I 79-80: « Or sè tu quel Virgilio e quella fonte / che spandi di parlar sí largo fiume », dove peraltro ricorre la medesima coppia rimica *monte* : *fonte* (come segnalato da *MERCURI, *La morte del poeta*, p. 1103). Abituale in it. ant. è l'occorrenza del sogg. espletivo (in questo caso *egli*) all'interno di costrutti impersonali (vd. RENZI-SALVI, vol. I pp. 168-72). ♦ **7. *del . . . errare***: infinito con valore sostantivato; dunque 'dei propri errori', in riferimento ovviamente a quelli pertinenti a ciò che riguarda le questioni della natura d'amore e delle sue manifestazioni esteriori, tanto care alla lirica dello Stilnovo; se non finanche 'dei propri peccati' (vd. *TLIO*, s.v. *Errare*, 3). Proprio in virtú della polisemia di *errare*, BERISSO, in *PdS*, p. 340, osserva come, diversamente dalla lingua moderna, in it. ant. il significato oscilli spesso tra 'commettere degli errori' e 'vagare', con un'ambiguità semantica il piú delle volte volontariamente ricercata. ♦ **8. *se . . . segno***: 'qualora intendiamo giudicare correttamente', sempre ovviamente in relazione a problemi di natura poetica. Non è forse una coincidenza che il sintagma *dritto segno* ricorra in clausola proprio in *Par.*, XI 119-20: « mantener la barca / di Pietro in alto mar per dritto se-

Ah vero Dio, ch'a perdonar benegno
sei a ciascun che col pentir si colca, 10
quest'anima bivolca,
sempre stata d'amor coltivatrice,
ricovera nel grembo di Beatrice.

gno »; è anzi probabile che il pistoiese l'avesse mandato a memoria, considerando che appare, in diverso contesto e senza sincope vocalica, anche in Cino da Pistoia, *Lo gran disio, che mi stringe cotanto*, cxviii 61: « poi dí, se v'è 'l diritto segno, in agio » (ma non crede alla corrispondenza *Casadei, *Sulla prima diffusione*, pp. 67-69; vd. *supra* il cappello introd.). Il medesimo sintagma si riscontra in Folgore, *Ora si fa un donzello cavalieri*, xxiii 7: « donzelli e servidori a dritto segno », e, piú tardi, anche in Antonio da Ferrara, *Chi da costei non vene*, xxiv 12: « e fere, quando scocca, dritto segno » (dove tra l'altro ricorre la stessa serie di rimanti *benegno* : *segno* : *inçegno*). La forma tronca della 1ª pers. plur. con consonante tematica in *-n-* è di probabile origine fiorentina (vd. Rohlfs, 540). ♦ **9-10. *ch'a perdonar . . . sei***: 'che sei misericordioso nel perdonare' (vd. *TLIO*, s.v. *Benigno*, 1), con *enjambement* a separare i due costituenti del predicato nominale. La forma non anafonetica *benegno* è largamente attestata, anche in testi toscani del periodo. – ***a ciascun . . . colca***: 'verso ognuno che, una volta redento, si addormenta', con l'arcaismo *colcarsi* (qui sincopato e con dissimilazione consonantica) usato nel senso figurato di 'morire' (vd. *TLIO*, s.v. *Coricare*, 1). ♦ **11-12. *quest'anima . . . coltivatrice***: 'quest'anima contadina, da sempre cultrice dell'amore', con oggetto diretto (*quest'anima bivolca*) e relativa appositiva (*sempre . . . coltivatrice*) retti dall'imperativo *ricovera* (v. 13). Il distico è ovviamente denso di implicazioni metapoetiche (vd. *supra* il cappello introd.): è ragionevole ipotesi di tutti gli interpreti che l'agg. *bivolca* (con sonorizzazione intervocalica della labiodentale in linea con la provenienza veneziana dell'estensore di McZ; vd. Rohlfs, 219) sia da mettere in relazione con « d'amor coltivatrice » (v. 12), a celebrare la devozione di Dante nei confronti della lirica d'amore (cosí Marti, in *PDSN*, p. 861, seguito da Pirovano, in *PdDSN*, p. 688, entrambi in accordo con Zaccagnini, in Cino, *Rime* 1925, p. 149, che già glossava *bivolca* con 'guidatrice, come fa il bifolco con l'aratro'). Non convinto dell'esatta sovrapponibilità semantica tra *bivolca* e *d'amor coltivatrice*, Marrani, *Con Dante*, pp. 20-23, ipotizza un'eco da Virgilio, *Aen.*, xi 557: « alma, tibi hanc, nemorum cultrix, Latonia Virgo » (volgarizzato da Andrea Lancia con il medesimo sost.: « O Diana Vergine, coltivatrice de' boschi »), nonché di *Georg.*, i 14, dove il pastore Aristeo è detto « cultor nemorum ». Del resto è anche possibile che *bivolca* sia da interpretare in senso fig., potendo eventualmente Cino riferirsi al lungo studio compiuto da Dante sulla poesia pastorale virgiliana, testimoniato da Giovanni del Virgilio, in *Egl.*, iii 28-30: « "[. . .] Quando hoc Benacia quondam / pastorale sonans detrivit fistula labrum, / audiat in silvis et te cantare bubulcum" » ('Dal momento che la zampogna un tempo del Benaco, suonando alla maniera dei pastori, logorò il suo labbro, ascolti anche te fatto bifolco cantare nelle selve'; trad. di Petoletti, in *Egl.*, pp. 581 e 583). L'ipotesi che dalla poesia pastorale derivi parte della produzione lirica di Dante, particolarmente quella petrosa, non consente di escludere la possibilità che il sintagma *d'amor coltivatrice* sia da intendere in senso non esclusivamente terreno, e che di conseguenza *bivolca* (nel senso di 'contadina', 'villana') possa implicare un riferimento alla *Commedia*, che è appunto definita in *Ep.*, xiii 10 28, « villanus cantus », e che qui è riecheggiata in diversi luoghi, a conferma di una conoscenza approfondita del poema da parte di Cino, e finanche del *Paradiso* (ma cfr. *Casadei, *Sulla prima diffusione*, pp. 67-69). Di scarsa rilevanza è – mi pare – l'uso della serie rimica *colca* : *bivolca*, che ricorre al maschile anche in *Par.*, xxxiii 94-96, ma desemantizzato in uno dei due costituenti (*Colco* : *bifolco*, con il primo membro a designare la Colchide). Ugualmente esteriore si direbbe il rinvio (unanimemente segnalato da Contini, in *PD*, to. ii p. 687; Marti, in *PDSN*, p. 862; Berisso, in *PdS*, p. 340; Pirovano, in *PdDSN*, p. 688) alle « buone bubolce » di *Par.*, xxiii 132, dove il termine ricorre come sost. ('terreno da arare'). ♦ **13. *ricovera***: imperativo rivolto ad *Amore* (v. 1), che è destinatario esplicito del testo, come si legge in *incipit*; dunque in senso figurato 'accogli', 'offri rifugio' (vd. *GDLI*, s.v. *Ricoverare*, 5). – ***nel grembo di Beatrice***: cioè

Qual oggimai dagli amorosi dubî
sarà a' nostri intelletti secur passo, 15
poi che caduto, ahi lasso,
è 'l ponte ov'e' passava i peregrini?
Nol veggendo di sotto da le nubi,
del suo aspetto si copre ognun basso,
sí come 'l duro sasso 20
si copre d'erba e talora di spini.

'fra le braccia di Beatrice'. Il motivo della riconciliazione fra Dante e Beatrice e del definitivo rifugio del primo fra le braccia dell'amata è stato variamente interpretato: se per Marti, in *PDSN*, p. 862, il riferimento è qui alla Beatrice della *Commedia*; per Marrani, *Con Dante*, p. 20, l'estraneità alla *Commedia* (e quindi anche all'incontro edenico) lascerebbe intuire la ricerca di una continuità narrativa con il finale della *Vita nuova* (xli, e soprattutto la fronte del son. *Oltre la spera che piú larga gira*; vd. *Rime*, xxxi), segnatamente con il racconto della contemplazione mistica del poeta, il cui sospiro ascende al cielo e raggiunge l'amata in gloria. ♦ **14-15. *Qual . . . passo***: sciogliendo l'iperbato, sono due le costruzioni possibili. Per Marti, in *PDSN*, p. 862, e Pirovano, in *PdDSN*, pp. 688-89, *qual* è da interpretare come agg. indef. da concordare con *passo* (v. 15): 'quale valico [in ragione della metafora del *ponte* al v. 17] allo stato attuale dei fatti sarà sicuro dalle incertezze amorose?', con riferimento alla competenza di Dante in merito a tali questioni: una competenza peraltro esperita a piú riprese da Cino tra gli anni Novanta del Duecento e i primi anni del Trecento nei vari momenti che compongono la corrispondenza tra i due. Con identico significato complessivo è tuttavia anche possibile considerare *qual* pron. interrogativo con funzione di sogg. (Rohlfs, 488) e dunque intendere 'chi a questo punto sarà (per i poeti) valico sicuro dalle incertezze d'amore?'. Solo formale si direbbe la prossimità ai « pensier dubi » di *Par.*, xxv 97, sia per questione di categoria sintattica, sia perché quei *pensier(i)* sono inerenti a questioni di gerarchie angeliche (come segnalato da Contini, in *PD*, to. ii p. 689; Marti, in *PDSN*, p. 862; Berisso, in *PdS*, p. 340; Pirovano, in *PdDSN*, p. 689). ♦ **16-17. *poi che . . . ponte***: causale, 'dal momento che, ahimè, è crollato il ponte', proseguendosi la metafora del *passo* (vv. 14-15) ormai non piú attraversabile, e che pertanto impedisce ai poeti il transito oltre gli *amorosi dubî*. – ***ov'e' . . . peregrini***: relativa, 'attraverso il quale egli [*sc.* il ponte, ossia Dante] traghettava i pellegrini' (vd. *GDLI*, s.v. *Passare*, 41), ovvero, fuor di metafora, i poeti che con fare incerto attraversano il regno d'amore. Benché finisca per accogliere integralmente il testo fissato da Contini, Marti, in *PDSN*, p. 862, suggerisce di leggere *ove* anziché *ov'e'*, proponendo di considerare *i peregrini* soggetto e non oggetto di *passava*, e presupponendo concordanza – abituale in it. ant. – tra il verbo al sing. e sogg. plurimo posposto (Rohlfs, 642). ♦ **18. *Nol veggendo . . . nubi***: causale al gerundio retta dalla principale che segue (v. 19), 'non vedendolo al di sotto delle nuvole', cioè nel mondo terreno dei vivi, giacché il poeta è asceso al cielo. Normale è l'apocope vocalica del clitico univerbato alla negazione (vd. *Serianni, *Lingua poetica*, pp. 127-28). ♦ **19. *del suo . . . basso***: letteralmente 'ogni uomo di vile condizione si riveste della propria forma esteriore' (vd. *TLIO*, s.vv. *Aspetto*, 3, e *Coprire*, 1), vale a dire che « la scomparsa di Dante fa sí che i vili non si vergognino piú del loro difetto e [. . .] quindi ritornino al loro precedente stile di vita », naturalmente incline alla viltà (cosí Berisso, in *PdS*, p. 341, sulla scia di Marti, in *PDSN*, p. 862). Intendono diversamente sia Contini, in *PD*, to. ii p. 689, che piú alla lettera glossa: « ogni vile è celato alla sua vista », sia soprattutto *Paolazzi, *La maniera mutata*, p. 177, che interpreta invece il riferimento alla bassezza in chiave stilistica, ipotizzando che Cino intenda qui asserire che « ogni umile cantore d'amore dovrà rivestire il suo lamento di forme vili ». ♦ **20-21. *sí come . . . spini***: comparativa, 'allo stesso modo in cui una roccia viene ricoperta di erbacce e talvolta di rovi'. Il sintagma *duro sasso*, qui adoperato all'interno di un discorso funebre, ha goduto di grande fortuna nella lirica d'amore (e sull'amore) dei primi secoli, figurando spesso la metaforica trasformazione del poeta a séguito di una non corresponsione, come in Petrarca, *Tr. Cup.*, ii 149-50: « ignuda voce / fecesi e 'l corpo un duro

Ah dolce lingua, che con tuoi latini
facéi contento ciascun che t'udia,
quanto doler si dia
ciascun che verso Amor la mente ha volta, 25
poi che Fortuna del mondo t'ha tolta!

Canzone mia, a la nuda Firenza
oggima' di speranza te n'andrai:
di' che ben è trar guai,

sasso asciutto », o in Cecco Angiolieri, *E m'è sí malamente rincresciuto*, lxix 2-3: « el pur amar e non esser amato, / che come sasso duro son tornato », ma il medesimo concetto è espresso con parole diverse anche in *R.v.f.*, xxiii (*Nel dolce tempo de la prima etade*) 137-38: « i nervi et l'ossa / mi volse in dura selce ». Ma il sintagma, su suggestione del Dante petroso, può anche designare la donna ritrosa, come nell'*incipit* di *R.v.f.*, cccxxxiii (*Ite, rime dolenti, al duro sasso*). ♦ **22-23. *dolce lingua***: per sineddoche il vocativo allude a Dante stesso, identificato mediante la sua sopraffina arte espressiva, dunque con la stessa 'poesia' (vd. *TLIO*, s.v. *Lingua*, 2-3). Si noti l'uso dell'agg. *dolce*, che è probabilmente da intendere quale tecnicismo proprio della lirica stilnovista (cosí già Pirovano, in *PdDSN*, p. 689). – ***con . . . latini***: strumentale, 'mediante i tuoi discorsi' (vd. *GDLI*, s.v. *Latino*, 20), secondo un uso che è già in *Par.*, xii 143-44: « mi mosse la 'nfiammata cortesia / di fra Tomaso e 'l discreto latino ». – ***facéi . . . udia***: reggente cui si lega una completiva oggettiva, con riferimento alla *dolce lingua*, che è il *tu* sottinteso; 'soddisfacevi chiunque ti ascoltava' o anche 'allietavi chiunque ti ascoltava' (vd. *TLIO*, s.v. *Contento*, 1-2). Sono da ritenersi abituali le forme dell'imperfetto con dileguo della consonante tematica in posizione intervocalica (*facéi*, *udia*): Marti, in *PDSN*, p. 863, sostiene che l'imperfetto con dileguo della labiodentale e uscita in *-ia* sia da considerare tratto d'origine tosco-orientale o umbra sulla base dell'occasionale ricorsività del fenomeno all'interno dei *corpora* di Guittone e Neri Moscoli, ma non è da escludere si tratti di residuo siciliano (vd. Rohlfs, 550). ♦ **24-25. *quanto . . . si dia***: 'quanto è necessario che si dolga'; con la reggente (*si dia*) separata dal pron. indef. sogg. (*ciascun*, al v. 25) mediante l'inserzione dell'oggettiva (*doler*). Si direbbe casuale la corrispondenza lessicale con *Par.*, v 103-4: « sí vid'io ben piú di mille splendori / trarsi ver' noi, e in ciascun s'udía / [. . .] ». – ***che . . . volta***: relativa retta da *ciascun* che precede, '(ciascuno) il quale ha rivolto la mente verso Amore', vale a dire ciascun poeta d'amore, segnatamente quei membri appartenenti allo Stilnovo della prima ora. ♦ **26. *poi che . . . tolta***: con valore causale, 'giacché la Fortuna ti ha portata via dal mondo'. Tenendo a mente l'*incipit* del compianto per la morte di Arrigo VII (Cino da Pistoia, *Da poi che ha Natura fine posto*, clxiii), Marti, in *PDSN*, p. 863, annota: « Qui la "Fortuna" è l'imponderabile fatalità. A far morire Arrigo VII imperatore era stata la "Natura", che con la Fortuna ha almeno in comune la fatalità ». Non è infrequente in it. ant. che la preposizione *di* e le relative forme articolate possano esprimere il moto da luogo, anche figurato (Rohlfs, 804). ♦ **27-28. *Canzone mia***: aprire il congedo con l'apostrofe al testo è soluzione retorica abbondantemente attestata già nella lirica trobadorica; per quanto riguarda la lirica toscana di fine Duecento tale soluzione presenta un indice di frequenza particolarmente elevato e dimostra larga attestazione anche in presenza di ballate pluristrofiche: oltre ai numerosi casi registrabili in Guittone, gli stilnovisti sono senz'altro i piú inclini a tale soluzione, che perdura nei *Fragmenta* e in buona parte della lirica dell'ultimo quarto del Trecento. – ***a la nuda . . . n'andrai***: sciogliendo l'iperbato, 'te ne andrai all'ormai priva di speranza Firenze', con uso traslato dell'agg. *nuda*. È sottinteso che a venir meno sia la speranza di salvezza, cui Firenze non può ambire essendosi precedentemente macchiata dell'esilio del suo figlio piú illustre, al quale non ha voluto concedere il beneficio del rientro. Marti, in *PDSN*, p. 863, glossa: « le parti della città e dell'esule immerito qui si rovesciano, a tutto favore e merito dell'esule ». Per il senso di *oggima(i)* vd. v. 14. ♦ **29. *di' . . . trar guai***: 'dille che ha buone ragioni per lamentarsi'. Non è detto che la locuz. *trar guai* sia calco esplicito da Dante, nella

ch'omai ha ben di lungi al becco l'erba. 30
Ecco, la profezia che ciò sentenza
or è compiuta, Firenza, e tu 'l sai:
se tu conoscerai,
il tuo gran danno piangi che t'acerba;
e quella savia Ravenna, che serba 35
il tuo tesoro, allegra se ne goda,
ch'è degna per gran loda.
Cosí volesse Iddio che per vendetta
fosse deserta l'iniqua tua setta!

cui produzione pure compare spesso, perlopiú legata, com'è ovvio, alle attività del lacrimare e del parlare. Declinata sempre al gerundio, appare in clausola sia in *V.n.*, XXIII 17-28 (*Donna pietosa e di novella etate*) 47: « qual lagrimando e qual traendo guai », e XXXI 8-17 (*Li occhi dolenti per pietà del core*) 8: « convïemmi parlar traendo guai », sia nel celebre passo di *Inf.*, V 48, laddove Dante vede avvicinarsi le anime di Paolo e Francesca: « cosí vid'io venir, traendo guai ». Attenendosi alle occorrenze contemporanee, se ne riscontrano esempi già in CAVALCANTI, XXII (*Veder poteste, quando v'iscontrai*) 8: « l'anima trista per voler trar guai », e in CECCO ANGIOLIERI, LXXII (*S'i' mi ricordo ben, i' fu' d'amore*) 3-4: « ché, s'io istava l'anno pur due ore / fuor di mia terra, traea mille guai ». ♦ **30. *ch'omai . . . l'erba***: 'perché ormai l'erba è ben lontana dal becco'; si tratta di un riferimento alla profezia che Brunetto Latini pronuncia in *Inf.*, XV 61-78, qui peraltro scopertamente citata mediante il ripescaggio quasi letterale dei vv. 71-72: « avranno fame / di te, ma lungi fia dal becco l'erba ». ♦ **31-32. *la profezia . . . Firenza***: 'o Firenze, la profezia che decreta tutto questo [*sc.* la lontananza del becco dall'erba] è ora compiuta'. Data l'evidenza della citaz. al v. 30, non può essere considerata neutra l'occorrenza del termine *profezia*, qui evidentemente usato con chiaro riferimento all'incontro infernale tra il maestro e l'allievo sulle sponde di Flegetonte. Tale profezia è data ora come *compiuta* e dunque irreversibile, giacché la morte di Dante ha sancito il definitivo distacco. – ***e tu 'l sai***: in clausola la formula ricorre identica in *Purg.*, XVII 93. ♦ **33-34.** DE ROBERTIS, in *PD*, vol. II p. 690 (seguito da BERISSO, in *PdS*, p. 341, e da PIROVANO, in *PdDSN*, p. 690), pone la virgola dopo il sintagma *gran danno* al v. 34, considerandolo oggetto di *conoscerai* che regge il periodo ipotetico al verso che precede, e dunque attribuendo valore causale alla proposizione *che t'acerba*. Qui si preferisce tuttavia con MARTI, in *PDSN*, p. 863, anticipare la virgola alla fine del v. 33, a séguito di *conoscerai*, cosí da non lasciare l'imperativo *piangi* ('lamenta') sprovvisto di oggetto e restituire chiaramente il valore relativo di *che t'acerba*. – ***conoscerai***: in senso assoluto 'ti avvederai' (vd. *TLIO*, s.v. *Conoscere*, 2). – ***il tuo gran . . . t'acerba***: 'lamenta la tua grave perdita morale, che ti addolora' (vd. *TLIO*, s.v. *Danno*, 6 e 9, e *Acerbare*, 1). Notevole è l'uso di *acerbare*, che è *hapax* per Cino e che ritornerà in una delle *Rime disperse* di PETRARCA, XIV (*O pruove oneste, ligiadrette e sole*) 9: « Amor già mia conscienza non acerba ». ♦ **35-36. *savia Ravenna***: Ravenna si è guadagnata l'epiteto di 'saggia' in quanto ha saputo offrire i degni onori a Dante, sia in vita che in morte, a differenza ovviamente di Firenze, che non può piú vantare alcun credito nei confronti del proprio cittadino. – ***che . . . tesoro***: relativa introdotta da *quella savia Ravenna* che precede; letteralmente 'che conserva le tue ricchezze', cioè le spoglie mortali del poeta. Particolarmente vistoso è *l'enjambement* che separa il verbo (*serba*) dall'oggetto diretto della relativa (*il tuo tesoro*). – ***allegra . . . goda***: forse non è casuale l'uso del verbo *godere* in relazione a *tesoro*, come testimonia la parziale prossimità a *Par.*, XXIII 133: « Quivi si vive e gode del tesoro », peraltro appena successivo al sintagma *buone bubolce*, chiamato in causa a proposito dei vv. 11-12. ♦ **37. *ch'è degna . . . loda***: causale, 'dal momento che è degna di grande elogio' per l'avvedutezza dimostrata nel tributare a Dante, sia in vita che in morte, i giusti onori. ♦ **38-39. *Cosí . . . setta***: 'E volesse Dio che in pro della giustizia fosse devastata la tua malvagia consorteria', con probabile riferimento al gruppo di governanti che si sono macchiati della colpa di aver esiliato l'Alighieri. Non è da escludere (come

2

PIERACCIO TEDALDI

SONETTO PIEN DI DOGLIA, ISCAPIGLIATO

La tradizione assegna a Pieraccio un totale di 43 sonetti, attestati in blocco dal ms. Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3213 (= V^3), cc. 110*r*-112*v*, ma tràditi episodicamente anche da altre sillogi: spiccano per importanza i mss. Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Chigiano M VII 142 (= C^3), e Firenze, Bibl. Riccardiana, 1118 (= R_{118}), tra loro collaterali e prossimi a V^3. Al di fuori di tale costellazione si collocano altri due testimoni: uno è il seicentesco ms. Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Barberiniano lat. 4000, vergato da Federigo Ubaldini; l'altro è il ms. Firenze, Bibl. Riccardiana, 1103, latore del son. *Io non trovo omo*. Completa il *corpus* la canz. *O morte, che la vita schianti e snerbi*, di cui si è a lungo conosciuto il solo congedo (« Dè canzonetta vera di sentenza / di Peraccion Tedaldi da Firenza / va a giovani, a mezani e a vecchiardi, / di' ch'a ben far per l'alma non sian tardi »). Letto per via indiretta da un catalogo da MORPURGO, in PIERACCIO TEDALDI 1885, p. 8, esso è stato poi rinvenuto dalle operazioni di censimento di TRECCANI, in PIERACCIO TEDALDI, pp. 9-23, che non solo ha identificato il testimone citato nel catalogo con il ms. Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Acquisti e Doni 688, latore dei *Triumphi* e di rime di Dante e di diversi trecentisti, ma ha anche individuato altri tre testimoni: il ms. Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, Magliabechiano VII 1040, che reca il componimento senza congedo e lo assegna ad Antonio da Ferrara; il ms. Paris, Bibl. Nationale de France, Nouv. Acq. lat. 1745, che tramanda le prime due stanze sotto il nome di un certo Jacopo (forse il Cecchi, come ipotizza Aldinucci in CECCHI, *Rime*, pp. 144-50); il ms. Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Chigiano M IV 79, che lo trasmette completo ma fraintende la sottoscrizione (« D'operation che dal dí [. . .] »). Si tratta di un *corpus* cospicuo, che rimane tale anche sottraendo i due sonetti caudati – struttura inedita per Pieraccio – *Oggi abbian lunedí come tu sai* e *Tu sai la 'nfermità mia de l'altr'anno*, accolti in V^3 nella sezione tedaldiana ma spettanti a Pietro di Maffeo, come conferma il ms. quattrocentesco Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, II IV 250, che reca il secondo anticipato da una didascalia che dice entrambi inviati all'estensore del codice Girolamo de' Pigli.

Benché non si possa parlare di canzoniere, si è comunque intravista la possibilità di trattare la produzione di Pieraccio per cicli (vd. *LEONE, *Letteratura e verità*, pp. 22-33): non è infatti casuale che V^3 tramandi sequenze di testi affini per tema, a conferma di un'eventuale circolazione originaria per gruppi. Come messo in evidenza da *MARTI, *Cultura e stile*, pp. 183-88 (e come implicitamente conferma la selezione di BERISSO, in *PCMI*, pp. 337-44), i testi che attingono al repertorio comico-realistico sono solo una parte: è il caso dei sonetti antiuxori caratterizzati da situazioni e toni prossimi a quelli di un Cecco Angiolieri o di un Pietro de' Faitinelli (VIII-X, secondo l'ordine di MARTI, in *PGTD*, pp. 713-58), o di quelli sulla povertà e sul discredito che essa provoca (XII-XVI). Il resto della produzio-

segnalato del resto da tutti gli interpreti) l'influsso, anche solo mnemonico, di DANTE, *Rime*, XCI (*Io sento sí d'Amor la gran possanza*) 97-100: « Canzone, a' tre men rei di nostra terra / te n'anderai prima che vada altrove: / li due saluta e 'l terzo fa che prove / di trarlo fuor di mala setta in pria ».

ne tende semmai ad aderire a contenuti gnomico-moraleggianti: tali sono i sonetti dedicati a problemi che spaziano dal gioco all'incontentabilità umana (XXV-XXVII), e altrettanto lontani dal repertorio comico sono quelli incentrati sulla necessità di ritrarsi dai vizi di avarizia e lussuria, che mal si conciliano con l'avanzare degli anni (XXIX-XXXVI). Un ordinamento – quello di V^3 – che parrebbe autorizzare una lettura "biografica" di queste rime; ipotesi rafforzata sulla base di XXX 5: « [. . .] i' son ne l'anno terzo sessagesmo ». Tali tonalità si presentano, infine, assenti dalla sezione spiccatamente religiosa, interamente occupata da espressioni di pentimento e da richieste di misericordia (XXXVII-XL).

Entro questo quadro progressivo, *Sonetto pien di doglia* è un episodio isolato, un pezzo d'occasione legato a un avvenimento avulso dal percorso di ravvedimento morale tracciato nel resto del *corpus*. La rubrica che lo introduce in V^3 lo dice composto il 5 settembre 1311: la data è errata, essendo morto Dante nella notte tra il 13 e il 14 settembre 1321. Ma se l'imperfezione circa il giorno esatto può essere imputata a cattiva documentazione, non si può dire altrettanto per l'anno, che sembra invece errore paleografico del copista, a maggior ragione considerando la correzione apportabile attraverso i *codices reliqui*, che recano invece l'indicazione corretta. Per mancanza di dati non è verificabile l'ipotesi secondo cui l'epicedio risalga agli anni trascorsi in Romagna (cosí *CIOCIOLA, *Poesia gnomica*, p. 362): non è sufficiente a supportarla il riferimento al viaggio che il son. dovrà compiere per avvisare « ogni dicitor » (v. 2) del lutto.

L'ammirazione dimostrata nei confronti del Dante della *Commedia* si attua non solo sul piano dei contenuti, ma anche tramite l'adozione di uno specifico lessico. Un caso palese è costituito dagli appellativi utilizzati per designare il defunto: i due epiteti contigui che ne anticipano il nome, cioè « nostro dolce mastro » (v. 8) e « sommo autore » (v. 9), riecheggiano evidentemente gli appellativi con cui nella *Commedia* Dante si rivolge a Virgilio, intendendo suggerire la sussistenza di un discepolato simile tra chi scrive e il proprio modello. In proposito, è interessante notare come l'eccellenza dantesca si giochi per Pieraccio tutta sul campo della « iscïenza », particolarmente ampia se confrontata con termini di paragone conclamati come Catone, Donato o Andrea Cappellano, vale a dire tre autorità indiscusse della cultura medievale, esempi risp. della legge morale, della cultura umanistica e della filosofia d'amore (vv. 10-11; ma vd. il commento). Si tratta di una posizione tipica anche di altri compianti di sapore preumanistico, e che proprio perché riscontrabile anche nel secolare commento al poema merita di non essere semplicisticamente ricondotta alla limitatezza culturale del Tedaldi e di altri lettori coevi (come vuole MARTI, in *PGTD*, p. 733). Ciononostante resta innegabile che l'accostamento a tali termini di paragone – specie l'ultimo – sarebbe forse parso oltraggioso persino a Dante stesso (vd. MALATO, *Il mito di Dante*, p. 12). Una breve rassegna di *loci* paralleli tra la sezione etico-religiosa e la *Commedia* (per cui vd. *LEONE, *Letteratura e verità*, p. 33 e n.) conferma, del resto, l'evidente presenza del sottotesto dantesco nella memoria di Pieraccio, indice di una prossimità biografica prim'ancora che letteraria, senz'altro favorita dalla comune esperienza dell'esilio (vd. *ALFIE, *Cast out*, e *ZACCARELLO, *Appunti*).

TRECCANI (in PIERACCIO TEDALDI, p. 161) intravede qui una comunanza tonale con il son. *Piangete, amanti, poi che piange Amore*, che narra della morte di una « donna gentile » ed esorta gli amanti nobili a piangere per tale accadimento, seguendo l'esempio di Amore e constatando la crudeltà della Morte (*V.n.*, VIII 4-6). Non è da escludere, però, che tali similarità si spieghino considerando le marche tipiche del genere del *planh* come l'appel-

lo al pubblico (qui *ogni dicitor* del v. 2; lí gli *amanti*; vd. il cappello introd. di Grimaldi, in *Rime*, p. 358) e l'esortazione al compianto collettivo.

Le menzioni del casato che si ritrovano in Dino Compagni, *Cronica*, II 25, ci dicono che Pieraccio (1285/1290 ca.-*post* 1340) appartenne a una famiglia in vista. Nonostante il teste principale V^3 lo identifichi come « Pieraccio di Maffeo », fu sicuramente figlio di un Tedaldo, gonfaloniere a Firenze nel 1300: il nome Pieraccio di Maffeo – che si legge nell'intestazione del fascicolo a lui dedicato – può essere errore di confusione tra Pieraccio di Tedaldo e il suo discendente Pietro di Maffeo, autore di due sonetti penetrati abusivamente nel fascicolo (vd. *LTQ*, vol. II pp. 659-60), oppure può essere dovuto a salto generazionale, giacché padre di Tedaldo fu un Maffeo (vd. Pieraccio Tedaldi, pp. 39-43). Sappiamo che nel 1315, in rappresentanza del sesto di San Pietro Scheraggio, combatté e fu sconfitto a Montecatini dai ghibellini pisani di Uguccione della Faggiola: in quest'occasione fu fatto prigioniero e forse rinchiuso nella celebre torre della fame di dantesca memoria (vd. *Gori, *Toscana illustrata*, pp. 322-24). Dai documenti sappiamo che fu padre di un Bindo: la notizia trova conferma nel missivo *Bindo, e' non par*, in cui il poeta si lamenta per le poche lettere ricevute dal figlio, e a cui questi risponde rimproverandolo di aver dilapidato le sostanze familiari.

Altre informazioni – ammesso che siano da considerare attendibili – sono ricavabili dai sonetti tràditi da V^3 e dalle didascalie che qui li anticipano. Nel son. *Se colla vita io esco* si legge che fu castellano a Montopoli in nome del conte di Catanzaro Filippo da Saggineto, in quel giro d'anni vicario a Firenze per conto di Carlo di Calabria: il tono spregiativo che caratterizza il testo si spiega tenendo conto che anche le cariche piú onorevoli potevano a quell'epoca essere strumentali all'allontanamento di avversari politici (vd. *Zaccarello, *Appunti*, p. 24). Delle sue convinzioni repubblicane dice qualcosa il son. *Gran parte di Romagna*, in cui critica le pretese avanzate su Bologna da papa Giovanni XXII, esaltando al contempo l'insurrezione contro la legazione pontificia guidata da Bertrando del Poggetto (1334): che questo atteggiamento non rifletta alcun ghibellinismo militante è però evidente dai son. *Ceneda e Feltro* e *San Marco e 'l doge*, composti risp. a sostegno di Firenze e Venezia per condannare le mire espansionistiche di Mastino II della Scala. Circa il soggiorno romagnolo offrono notizie i son. *Bartolo e Berto*, composto per raccontare ai destinatari « come lui godeva in Faenza » (cosí la rubrica), e *Io veggio il dí*, probabilmente piú tardo, incentrato sullo « strazio » proveniente dal « dimorare qui in Romagna » (v. 8) e sull'auspicio del ritorno, « sendo stato – recita la rubrica – anni 25 fuori di Firenza ». Piú di un dubbio persiste su un suo soggiorno lucchese: la didascalia che in V^3 anticipa il son. *La gaia donna* riferisce dell'innamoramento, in Lucca, per una donna fiorentina somigliante all'amata, ma è possibile che la rubrica romanzi la notazione sul vestiario del v. 4 (« acconcia adornamente a la lucchese »).

Nota metrica. Sonetto su schema ABBA ABBA CDC DCD, con assonanza BC. La soluzione su quattro rime, ampiamente attestata nella produzione degli stilnovisti e particolarmente in Cino da Pistoia, compare anche nel piú noto dei sonetti di Cecco Angiolieri a Dante, cioè *Dante Alighier, Cecco, 'l tu' serv'e amico* (vd. Solimena, 82: 8). Rima ricca ai vv. 9 : 11 (*Alighieri* : *Gualtieri*) e 10 : 12 (*iscïenza* : *conoscenza*).

Nota al testo. Il testo è quello fissato da Treccani, in Pieraccio Tedaldi, p. 159, sulla base della lezione di V^3 (c. 105*r*). Oltre a V^3 (su cui vd. *Frasso, *Per l'ordinatore*, e *Graffigna, *Vaticano lat. 3213*),

che offre testimonianza delle giunte cinquecentesche innestate sul canone aragonese (Barbi, *Studi*, pp. 269-88, e *Zaccarello, *Appunti*, pp. 29-31), tramandano il testo i coevi e collaterali C^3 e R_{118} (vd. Barbi, *Studi*, pp. 247-69, che li apparenta sulla base di glosse marginali condivise, errori e seriazione): derivanti anch'essi – per la sezione di Pieraccio (cc. *23r-87v* in C^3 e *40r-125v* in R_{118}) – da un antigrafo di base aragonese arricchito di altre voci, i testimoni sono latori degli stessi quattro componimenti, tra cui il nostro compianto (risp. alle cc. *37v* e *61r-v*). È evidente che Pieraccio entri nel canone aragonese tardi: se da un lato l'inclusione *a posteriori* sembra suggerire la consultazione da parte del comune capostipite di materiale originariamente estraneo alla tradizione toscana e potenzialmente prossimo all'autore, dall'altro l'inserzione di testi apocrifi pare comprovare l'esistenza di archetipo. Rispetto al testo fissato da Treccani effettuo le seguenti modifiche: 1 *scapigliato* > *iscapigliato* (lezione di V^3); 3 *grameza* > *gramezza*; 9 *Donato,* > *Donato*.

Sonetto pien di doglia, iscapigliato,
a ogni dicitor tu te n'andrai,
e con gramezza a lor racconterai
l'orribil danno, il qual è incontrato:

1. ***Sonetto***: trattandosi di epicedio in onore dell'Alighieri, è possibile che l'apostrofe d'avvio riecheggi l'*incipit* di *Rime*, lxiii (*Sonetto, se Meuccio t'è mostrato*), scritto come biglietto da allegare a un dono. Essendo esordio tipico, non è da escludere l'ipotesi di memoria involontaria, come testimoniano precedenti altrettanto attinenti quali Cecco Angiolieri, iii (*Sonetto, da poi ch'io non trovo messo*), e Folgore, xiv (*Sonetto mio, a Niccolò di Nisi*), che chiude la corona dei mesi, o ancora Pucci, *Rime*, xxvi (*Sonetto mio, molto ti ringrazio*) e xxviii (*Sonetto, no m'aver sí per fanciulla*), questi ultimi in *RT*, pp. 829 e 831. Come osserva De Robertis (in *Rime* 2005, p. 323), è probabile che la tecnica retorica che prevede di considerare il testo come messaggero risenta del modello dell'*envoi* tipico dei metri lunghi, solitamente ospitato nel congedo: non mancano tuttavia precedenti eccentrici, poiché sono costruite interamente come apostrofi *Ballata, i' vo'* (*V.n.*, xii 10), *Perch'io no spero* (Cavalcanti, xxxv) e *Ballatetta dolente* (Gianni Alfani, iv). Decisamente non ovvia è però l'estensione di una tecnica retorica solitamente adoperata per testi di altra natura a un compianto. – ***pien di doglia***: 'ricolmo di afflizione'. Il sost. *doglia*, tradizionalmente cavalcantiano, presenta numerose attestazioni già in Giacomo da Lentini e in Panuccio del Bagno (cfr. *Rea, *Cavalcanti poeta*, pp. 276-78). Sempre all'interno di contesti amorosi la formula si ritrova in sede incipitaria in Guinizzelli, xiv (*Sí sono angostïoso e pien di doglia*); in clausola invece in Cavalcanti, xxxii (*Quando di morte mi conven trar vita*) 5-6: « Come m'invita lo meo cor d'amare, / lasso, ch'è pien di doglia ». – ***iscapigliato***: 'scarmigliato', 'spettinato' (vd. *GDLI*, s.v. *Scapigliato*, 2), con *i-* prostetica. L'agg. esprime l'atteggiamento costernato di chi soffre per un evento luttuoso, trasferendo un tratto umano sul testo ed enfatizzando la strategia retorica del parallelo tra lo stesso e il suo ruolo di messaggero. Non è neutro l'uso di *iscapigliato*, che rinvia a due luoghi danteschi, cioè *V.n.*, xxiii 5 (« e vedere mi parea donne andare scapigliate piangendo per via »), e *Inf.*, xviii 130, dove Taide è descritta come « scapigliata fante ». ♦ **2.** ***a ogni . . . n'andrai***: 'ti recherai presso ogni rimatore'. Come registrato in *TLIO*, s.v. *Dicitore*, 2, nell'it. ant. il sost. può designare sia la 'persona in grado di parlare e scrivere secondo arte retorica', sia, con riferimento al versante volgare, il 'poeta' (da cui la locuz. *dicitore in / per rima*). Per Treccani, in Pieraccio Tedaldi, p. 160, « il verso sembra un richiamo alla prima quartina del son. dantesco *A ciascun'alma presa* (i), per l'invito rivolto a tutti i "dicitori" », ma la situazione si direbbe qui differente, non incentivando il testo alcun dialogo reale (sul carattere di testo "aperto" di *A ciascun'alma* vd. invece *Giunta, *Due saggi*, p. 28). ♦ **3.** ***con gramezza***: 'con afflizione' (vd. *GDLI*, s.v. *Gramezza*). – ***racconterai***: qui nel senso generico di 'renderai nota una vicenda', 'divulgherai' (vd. *GDLI*, s.v. *Raccontare*, 1). ♦ **4.** ***l'orribil danno***: vale a dire la morte di Dante. Particolarmente ampio è lo spettro semantico del sost. *danno*, che può essere inteso sia genericamente come 'perdita', sia

che l'ultimo periglio disfrenato, 5
il qual in sé pietà non ebbe mai,
per darne al cor tormento e pene assai,
il dolce nostro mastro n'ha portato,
cioè il sommo autor Dante Alighieri,
che fu piú copïoso in iscïenza, 10
che Catone o Donato over Gualtieri.

puntualmente come 'nocumento al benessere morale e/o spirituale dei piú' (vd. *TLIO*, s.v. *Danno*, 1, 5 e 6). – ***è incontrato***: intransitivo; qui nel senso di 'accadere, capitare' (vd. *GDLI*, s.v. *Incontrare*, 18), come del resto pure in *Conv.*, I 3 6: « La ragione per che ciò incontra – non pur in me, ma in tutti – brievemente or qui piace toccare ». ♦ **5-6. *che***: dichiarativo, riferito all'*orribil danno* che precede (v. 4), oppure, ma meno probabilmente, causale, 'dal momento che'. – ***l'ultimo . . . mai***: lunga perifrasi per indicare 'la morte, che non provò mai in sé compassione', con il sost. *periglio* nella forma provenzaleggiante caratterizzata dall'evoluzione del nesso -CL- in laterale palatale (vd. *SERIANNI, *Lingua poetica*, pp. 94-96). TRECCANI segnala un'occorrenza simile del sintagma *ultimo periglio* nel *Costituto del comune di Siena volgarizzato nel MCCCIX-MCCCX*, I 4, p. 42: « Anco meniamo et volemo, che sieno constretti a sententia di morte se alcuni, tratti a giudicio d'eretici, rifiutanti con saramento la eresia ne l'ultimo pericolo de la vita » (PIERACCIO TEDALDI, p. 160). La morte è qui tradizionalmente presentata come priva del *freno*, quindi 'impossibile a fermarsi' (vd. *TLIO*, s.v. *Disfrenato*, 2); vd. anche BRACCIO BRACCI, *Silenzio posto aveva al dire in rima*, IV 7: « la dispiatata morte, senza freno ». ♦ **7. *per darne . . . pene assai***: finale, 'per farci provare supplizio al cuore e tante pene'. L'uso in enclisi di *ne* per la 1ª pers. plur. è da considerarsi poetismo tradizionale (vd. *SERIANNI, *Lingua poetica*, p. 176). Sebbene in contesto differente, l'espressione ricorda almeno per il senso generale CAVALCANTI, IX (*Io non pensava*) 1-2: « Io non pensava che lo cor giammai / avesse di sospir' tormento tanto ». ♦ **8. *il dolce nostro mastro***: indipendentemente dall'ordine dei costituenti (i testimoni C^3 e R_{118} si accordano nella lezione *il nostro dolce mastro*), gli appellativi costituiscono i rinvii piú espliciti al Dante della *Commedia*, trattandosi di epiteti abitualmente destinati a Virgilio, come in *Purg.*, X 47: « disse 'l dolce maestro, che m'avea / da quella parte [. . .] »; ma Virgilio è definito *dolce* anche in *Inf.*, VIII 110: « Cosí sen va e quivi m'abbandona / lo dolce padre », e XVIII 44: « e 'l dolce duca meco si ristette », oppure in *Purg.*, IV 44: « O dolce padre, volgiti, e rimira », e VI 71: « e 'l dolce duca incominciava ». – ***n'ha portato***: probabilmente da intendere con il significato di 'ci ha tolto', con *ne* in posizione enclitica per la 1ª pers. plur. (vd. il commento al v. 7); per TRECCANI (in PIERACCIO TEDALDI, p. 160) da leggere nel senso di 'ci ha strappato', con rinvio alla « immagine della salma portata in chiesa per la funzione », ma è forse interpretazione troppo libera. ♦ **9. *sommo autor***: per questo secondo epiteto è piú difficile rintracciare riferimenti puntuali; il piú vicino è probabilmente il notissimo passo di *Inf.*, I 85: « Tu sei lo mio maestro e 'l mio autore ». ♦ **10. *copïoso in iscïenza***: 'ricco di dottrina' ed 'eloquente nel trasmetterla' (vd. *TLIO*, s.v. *Copioso*, 2). Agli occhi del lettore tardomedievale, piú che il sostrato teologico, è il carattere enciclopedico della *Commedia* a motivare attestati di stima: in questo senso il contenuto di questo epicedio si presenta in linea con le tendenze degli altri compianti. ♦ **11. *Catone***: con *Catone* è plausibile che Pieraccio designi il presunto autore dei *Disticha Catonis*, raccolta di sentenze morali in coppie di esametri particolarmente diffusa negli ambienti scolastici anche per merito del volgarizzamento in quartine di alessandrini procuratone da Bonvesin da la Riva. In contesto comico, Catone è eletto ad *auctoritas* anche da CECCO ANGIOLIERI, CXII (*Questo ti manda a dir Cecco, Simone*) 14: « *magistra sit tibi vita aliena*, / disse Cato in su' versificare », con citaz. diretta dai *Disticha* (III 13 2). – ***Donato***: cioè Elio Donato, *doctor gramatice* vissuto durante il IV sec. d.C., autore di una fortunata *Ars gramatica*, e già posto tra gli spiriti sapienti (*Par.*, XII 137): per antonomasia il suo nome finisce per avere il valore di 'grammatica' (come conferma il titolo della grammatica provenzale di Uc Faidit, che è *Donatz proensals* e che riprende la struttura della prima sezione della grammatica latina). Una simile menzione di Donato è ancora

Chi ha senno di vera conoscenza
ne dèe portare affanno ne' pensieri,
recandosi a memoria sua clemenza.

3

GIOVANNI QUIRINI

SE PER ALCUN PURO OMO AVENNE MAI

Da oltre cinquant'anni Giovanni Quirini è noto come il « primo imitatore veneto di Dante »: l'etichetta – fortunatissima – si deve a Gianfranco Folena, e condensa senza resti il senso dell'esperienza poetica di questo rimatore (vd. FOLENA, *Imitatore*). Oltre che attraverso l'analisi dei numerosi *loci* paralleli rintracciabili tra il *corpus* delle rime di Giovanni e il Dante poeta (sia lirico sia narrativo), l'interesse per il modello si può misurare anche attraverso indizi piú espliciti. Uno di questi è il son. *Signor ch'avete di pregio corona* indirizzato probabilmente a Cangrande della Scala, cui Giovanni si rivolge per chiedere di poter accedere alla « gloria santa / del Paradiso che 'l poeta canta » (vv. 10-11), cioè a un volume recante – in forma completa o parziale – la terza cantica della *Commedia*, di cui evidentemente ancora non dispone. Ma testimonianze altrettanto significative dell'interesse per l'Alighieri sono offerte anche dal son. *Io mi voglio iscusar di cotal scusa*, scritto per accompagnare il prestito a un amico di una propria copia della *Commedia*, oppure dalla tenzone intrattenuta col notaio bolognese Matteo Mezzovillani, avente per argomento la richiesta di un esemplare dell'*Acerba* e la successiva difesa della fama di Dante dalle accuse provenienti da Cecco d'Ascoli (vd. *infra*).

Per queste ragioni, non sorprende che Nadal, nella *Leandreride*, dopo aver inserito Quirini all'interno di una rassegna dei maggiori rappresentanti della lirica due-trecente-

in CECCO ANGIOLIERI, LXXVI (*I' potrei anzi ritornare in ieri*) 11: « Però che Galïeno ed Ipocràto, / fossono vivi, ognun di lor saprebbe, / a rispetto di lu', men che Donato ». – ***Gualtieri***: probabilmente il cosiddetto "Libro di Gualtieri" (dal nome del destinatario), cioè il *De amore* di Cappellano, manifesto della concezione cortese dell'amore. Anche *Gualtieri* – come *Donato* – è antonomasia per il trattato: compare in rima sia nel son. dell'Alfani a Guido Cavalcanti (GIANNI ALFANI, VII [*Guido, quel Gianni ch'a te fu l'altrieri*] 8: « che nol sapesse altri ch'egli e Gualtieri », a designare l'intercessione amorosa del mittente), sia nel son. a un amico di CINO DA PISTOIA, CLVI (*Perché voi state forse ancor pensivo*) 13: « e studio sol nel libro di Gualtieri ». Data la posizione dopo Catone e Donato, potrebbe anche trattarsi del Gualtieri a cui è attribuito l'*Aesopus* (incluso con Catone negli *Auctores octo*). ♦ **12. *senno . . . conoscenza***: l'espressione è ridondante, giacché *senno* e *conoscenza* esprimono la medesima 'capacità di discernere quanto è caratteristico di un oggetto o di una persona', dunque il sapere enciclopedico di Dante (vd. *TLIO*, s.v. *Conoscenza*, 1, e *GDLI*, s.v. *Senno*, 1). Il sintagma *vera conoscenza* occorre anche nella *Corona* del cosiddetto AMICO DI DANTE, son. VI (*Chi vuole aver gioiosa vita intera*) 3: « ed aggia canoscenza dritta e vera », oltre che in BOCCACCIO, *Amor. vis.*, XLIX 64-65: « Ritornato ch'io fui poi nella vera / conoscenza ». ♦ **13. *ne dèe . . . affanno***: 'di ciò [*sc.* della morte dell'Alighieri] deve avvertire dispiacere', con uso metaforico del sost. (vd. *TLIO*, s.v. *Affanno*, 2). ♦ **14. *recandosi . . . clemenza***: 'richiamando alla mente la sua eccellenza' (vd. *GDLI*, s.v. *Memoria*, 21). Il valore morale della parola *clemenza* « si ricava dall'impiego che essa aveva come titolo delle altissime autorità », tra cui quella papale (cosí VITALE, in *RCR*, p. 272).

sca, faccia espressamente dire al suo Dante: « il primo è Ian Querin, che mi fu amico / in vita » (IV 7 89-90). Non è detto – si badi – che la notizia abbia fondamento biografico: dal momento che intercorrono circa sessant'anni tra la morte di Dante e la stesura della *Leandreride* (vd. LIPPI, in NADAL, *Leandreride*, pp. VII e XII-XIV), è anzi ben probabile che si tratti di un'informazione arbitrariamente inventata. Del resto, gli unici possibili indizi di una conoscenza diretta tra i due provengono da una decina di sonetti in tenzone che alcune infide sillogi tardo-trecentesche e primo-quattrocentesche attribuiscono a Dante e a Quirini. A proposito di questi testi occorre dire che, se anche non sussistono stringenti ragioni filologico-stilistiche per dubitare della paternità dei sonetti di pertinenza di Giovanni, ce ne sono però molte che portano a dubitare che l'altro interlocutore sia proprio Dante (vd. BARBI-PERNICONE, *Sulla corrispondenza*, pp. 81-129). Tant'è che la discussione critica sulla paternità dantesca di questi pezzi è ad oggi limitata alla sola coppia *Nulla me aparve mai piú crudel cosa*, posta tra le dubbie di Dante da CONTINI (in *Rime* 1939, p. 267) e da BARBI-PERNICONE (in *Rime* 1969, p. 678), e *Non segue humanità ma piú che drago*, posta invece tra le rime certe del Quirini (vd. GIOVANNI QUIRINI, pp. 142-43): la proposta è assegnata a Dante da un solo testimone contro l'adespotia degli altri due (uno dei quali è collaterale del testimone che avanza l'attribuzione, come hanno dimostrato sia BARBI-PERNICONE, in *Rime* 1969, pp. 108-11, sia DUSO, in GIOVANNI QUIRINI, pp. LI-LIV). Ora, che si voglia credere o meno alla paternità dantesca – si sono successivamente detti a favore *CHIAMENTI, *Dante traduttore*, pp. 152-53, e *PASQUINI, *Spigolando*, pp. 48-50, diversamente da DUSO (in GIOVANNI QUIRINI, pp. XVI-XVIII) e DE ROBERTIS (in *Rime* 2002, vol. II p. 1190) –, ciò che mette conto sottolineare qui è l'antichità del legame tra il "maestro" e il suo "allievo". Un legame che è alla base anche della tanto discussa questione di un eventuale intervento di Dante con il son. *Con plu sospiri* nel ciclo cosiddetto "dell'orsa", una tenzone che vide coinvolti Quirini e alcuni rimatori della sua cerchia in una discussione avente per oggetto una donna simile per nome e per caratteristiche alla Lisetta del son. *Per quella via che la bellezza corre* (*Rime*, CXVII): si è detto a favore dell'ipotesi dell'intervento dantesco *BARBI, *La questione di Lisetta*, pp. 242-48, contrariamente a DUSO (in GIOVANNI QUIRINI, pp. XVIII-XX), che ritiene invece si tratti di un imitatore (vd. da ultimo MARRANI, *Con Dante*).

In considerazione di quanto detto, non sorprende che tra gli autori di compianti figuri anche Quirini. Per i toni e per i contenuti, *Se per alcun puro omo avenne mai* non si distacca di molto dagli altri testi della sezione: il poeta si lamenta per la crudeltà della morte (vv. 5-8), che si è resa responsabile della dipartita di un uomo dotato di virtú umane e poetiche talmente eccelse da potersi paragonare a Dio (vv. 9-11). La scomparsa del « padre e poeta latino » (v. 10) non potrà che essere causa di inevitabile decadenza della poesia, che pure grazie a lui si era in precedenza innalzata a livelli mai raggiunti (vv. 12-14). Posta dunque la prevedibilità dei contenuti, ciò su cui vale la pena porre l'accento è piuttosto la tensione retorica iniziale, ottenuta mediante l'immagine catastrofica evocata dalle quartine: l'oscuramento degli astri e la conseguente apparizione delle stelle prodotta dall'affievolirsi della luce (vv. 1-4) rimodulano con una certa originalità la descrizione meteorologica offerta nella canz. *Donna pietosa e di novella etate*, laddove Dante riferisce della morte di Beatrice (*V.n.*, XXIII 24 49-50: « Poi mi parve vedere a poco a poco / turbar lo sole e apparir la stella », per cui vd. il commento *ad loc.* di PIROVANO, in *V.n.*), già anticipata dalla prosa (« e pareami vedere lo sole oscurare, sí che le stelle si mostravano di co-

lore ch'elle mi faceano giudicare che piangessero », *V.n.*, XXIII 5). Si tratta di un'immagine di tradizione evangelica già adoperata per la morte di Cristo da *Lc*, 23 44-45 (« Et erat iam fere hora sexta, et tenebrae factae sunt in universa terra usque in horam nonam, et obscuratus est sol »), e da *Mt*, 24 29 (« sol obscurabitur, et luna non dabit lumen suum »), entrambi a loro volta probabilmente debitori di *Is*, 13 10 (« obtnebratus est sol »). La si ritroverà successivamente rifunzionalizzata, ma depotenziata della carica tragica, in *R.v.f.*, CCXVIII (*Tra quantunque leggiadre donne et belle*) 1-4: « Tra quantunque leggiadre donne et belle / giunga costei ch'al mondo non ha pare, / col suo bel viso suol dell'altre fare / quel che fa 'l dí de le minori stelle ».

Non è rara nei testi di compianto per la morte di Dante o in quelli sulla sua figura l'apostrofe conclusiva alla città di Ravenna, meritevole di aver offerto ospitalità all'esule e per questo motivo ora tanto piú degna di custodirne le spoglie: la si riscontra, oltre che in *Su per la costa* di Cino (« e quella savia Ravenna che serba / il tuo tesoro, allegra se ne goda / ch'è degna per gran loda », vv. 35-37), anche nel son. anonimo *Danti Alighieri son, Minerva oscura* (« Ravenna fu mio albergo nel mio esiglio / ed ella ha il corpo; l'alma ha il Sommo Padre », vv. 12-13). Ciò che è senz'altro degno di nota è il fatto che a pronunciarla sia ora un veneziano: circostanza tutt'altro che ovvia « se ricordiamo appunto che in quei giorni le due città erano divise da aspra contesa » (*MORPURGO, *Dante*, p. 137).

La ricostruzione delle vicende biografiche del Quirini (per cui vd. da ultimo *QUINTILIANI, *Quirini*) deve molto alle indagini d'archivio condotte sul finire del secolo scorso (vd. soprattutto *PADOAN, *Per l'identificazione*, pp. 237-58), in anni recenti ulteriormente perfezionate da DUSO in vista dell'edizione critica delle rime (vd. GIOVANNI QUIRINI, pp. XIII-XX). Un problema identificativo proviene dall'abbondanza di omonimi rintracciabili nei documenti: non aiutano in tal senso i dati forniti dai testi dei corrispondenti, che si limitano a chiamarlo « Zianin » e ad assegnargli i titoli generici di « messere » e « signore ». Tradizionalmente identificato con il « Ser Zanino Quirino quondam Karuli » attivo a Venezia nel terzo decennio del Trecento e qui estensore di un testamento, la data di nascita non potrà che essere collocata prima del 1295. Il fatto che i documenti lo menzionino come « nobilis vir », « dominus » e « ser » ha fatto supporre che non appartenesse al ramo dei Quirini di San Polo che nel 1308 fu coinvolto nella congiura contro il doge Pietro Gradenigo: in tal caso detti titoli gli sarebbero stati infatti disconosciuti (cosí *PADOAN, *Per l'identificazione*, pp. 248-49).

Stando alle informazioni desumibili dalla produzione in versi, è molto probabile che si dedicasse alla mercatura. Se il trittico di son. *Io so che tu legesti ne l'Esopo* (XXX), *Lo nostro bon Bertuccio de' Micheli* (XXXI) e *Quel che parea che fosse nostra morte* (XXXII) – quasi una "corrispondenza dal fronte" avente per oggetto una battaglia navale – si limita a fornire testimonianza di un viaggio nell'isola greca di Negroponte, piú indicativo di una prolungata permanenza all'estero è il dittico di son. *Io sun tra gente barbare crudele* (L) e *S'io torno al bel paese di Franchía* (LI). Si tratta di due testi di lontananza: nel primo il poeta, affermando di trovarsi oltre le Alpi tra i predoni, auspica un pronto ritorno dall'amata; nel secondo – meno topico – si offre qualche indicazione piú circostanziata, alludendo prima al luogo in cui si è fermata l'« Arca di Noè » (il monte Ararat in Armenia, v. 3) e poi ai « Mogolli » (cioè ai 'persiani', v. 5). Che si trattasse di soggiorni reali e che fossero motivati da ragioni commerciali è confermato sia dal testamento di Giovanni, dove appunto si parla di spedizioni mercantili sul mar d'Azov e nella città di Tabriz, sia dall'elenco delle tasse

esatte dai mercanti in transito nella città, che il bailo in Armenia inviò al doge (vd. *Padoan, *Per l'identificazione*, pp. 248-49). Si trattò comunque di soggiorni occasionali: perlopiú la vita di Giovanni si svolse a Venezia, dove sposò Donata Quirini da San Zulian, esponente di un ramo cadetto della famiglia, e dove si occupò del patrimonio familiare. Fu dapprima commissario ed esecutore del testamento del suocero, poi dal 1327 provvide alla tutela dei beni appartenuti ai parenti condannati (ivi, pp. 252-54). Il testamento, redatto il 21 febbraio 1333, divenne esecutivo il 1º dicembre dello stesso anno: tra questi due estremi è pertanto da collocare la data di morte.

Nota metrica. Sonetto su schema ABBA ABBA CDD DCC EFF, con disposizione dei rimanti nelle terzine tipica di altri sonetti del Quirini (vd. la *Tavola metrica* in Giovanni Quirini, pp. 238-39). Non è insolita nella rimeria trecentesca l'elevazione da settenario a endecasillabo del primo verso della coda: per tale soluzione si preferisce la dicitura di sonetto ritornellato ternario rispetto a quella di sonetto caudato; ben piú singolare è invece il fatto che il primo verso del ritornello rimanga irrelato. Altrettanto raro per un sonetto caudato è l'assetto rimico delle terzine (vd. *Beltrami, *La metrica*, pp. 279-81).

Nota al testo. Il testo è quello stabilito da Duso (in Giovanni Quirini, pp. 82-83) sulla base del testimone unico che tramanda il son. (c. 15*r*). Al di là di quattordici sonetti di tradizione estravagante, la produzione lirica del Quirini trova tutta accoglienza nel ms. Venezia, Bibl. Nazionale Marciana, Lat. XIV 223 (= Mc), che tramanda un totale di cento testi. Una piccola antologia di rime adespote del Petrarca e un fascicolo dedicato a quelle di Giovanni Dondi inquadrano la raccolta; chiude un manipolo di testi di preumanisti padovani fra cui si insinua il *De vita et moribus domini Francisci Petracchi*. A lungo ritenuto autografo proprio di Dondi (vd. Billanovich, *Petrarca letterato*, pp. 343-48), oggi gli è sottratto in virtú delle discrepanze grafiche sussistenti con altri autografi sicuri (vd. *Monti, *Per la fortuna*, pp. 74-76). Ciò non svaluta l'ipotesi che per i testi quiriniani Mc restituisca, se non un ordinamento d'autore, un'attività di riorganizzazione alla maniera del canzoniere laurenziano di Guittone, come suggeriscono il totale di testi inclusi (vd. *Gorni, *Le forme primarie*, p. 129) e la separazione di massima tra rime morali-religiose e amorose (vd. Folena, *Imitatore*, p. 322, ma anche Duso, in Giovanni Quirini, pp. xx-xxii).

Se per alcun puro omo avenne mai
ch'el se obscurasse il sole over la luna,
o aparesse istella, che fortuna

1. ***Se . . . mai***: 'Se mai per un uomo qualsiasi accadde'. Inizia qui la lunga protasi del costrutto condizionale (vv. 1-4), costruito con l'indicativo anche nell'apodosi (vd. *Colella, *Proposizioni condizionali*, p. 387). *Tartaro, *Forme poetiche*, p. 117, osserva come la sostenutezza retorica si esprima anche attraverso questa particolare costruzione sintattica: il periodo ipotetico iniziale, esteso fino alla fine della prima terzina e anticipato da una lunga protasi (vv. 1-4), rallenta notevolmente l'incedere dell'argomentazione. Come osserva Duso (in Giovanni Quirini, p. 82), il sintagma *omo puro* può essere usato sia in riferimento alla natura terrena di Cristo, come nell'*Ottimo Commento*, a *Inf.*, x 23: « alcuni che dissoro che Cristo fu puro uomo », sia, come qui, nell'accezione di 'uomo comune'. ♦ **2.** ***ch'el se . . . luna***: prima delle due completive dipendenti dalla protasi (v. 1), 'che la luna e il sole riducessero la propria luce'. È abituale in it. ant. sia l'uso pleonastico del pron. sogg. (*el*) in apertura di costrutto impersonale, sia l'occorrenza di un verbo sing. con sogg. plurimo posposto (Rohlfs, 642). ♦ **3-4.** ***o aparesse istella***: seconda delle due completive dipendenti dalla protasi (v. 1), qui però con ellissi del *che*, già espresso al v. 2, 'o (che) apparissero le stelle'. Come in *V.n.*, xxiii 17-28 (*Donna*

significhi mutar cum altri guai,
dovean mostra‹r›se maggior segni assai 5
e novità men usa e men comuna,
quando la morte sceva, amara e bruna,
estinse i chiari e luminosi rai
che uscian del petto adorno di vertute
del nostro padre e poeta latino, 10

pietosa e di novella etate) 50, è possibile che *istella* abbia qui valore collettivo e indichi 'la totalità delle stelle' (vd. anche Grimaldi, in *Rime*, p. 464). Potrebbe tuttavia anche trattarsi di riferimento a una cometa, come suggerisce Duso (in Giovanni Quirini, p. 83) sulla base di Folena, *Imitatore*, p. 323, o ancora di allusione a Venere, che è stella serale (vd. *Contini, *Origini*, p. 322). – ***che fortuna . . . guai***: relativa retta da *istella* (*che significhi*) da cui dipende la completiva (*fortuna mutar in altri guai*), 'che simboleggi la trasformazione da una situazione favorevole in ben altri danni' (vd. *GDLI*, s.vv. *Significare*, 3, *Guaio*, 3; e *TLIO*, s.v. *Fortuna*, 4); dunque piú liberamente « che fosse il segno [. . .] del mutamento della fortuna con il danno di qualcuno » (cosí *Tartaro, *Forme poetiche*, p. 17). Si noti la struttura chiastica, con l'intromissione di *fortuna* tra i due costituenti della relativa (cioè il relativo *che* e il verbo *significhi*). ♦ **5. *dovean . . . assai***: 'avrebbero dovuto manifestarsi presagi di molto maggiori', vale a dire che il dolore per la morte di Dante avrebbe dovuto provocare segni anche piú significativi dell'eclissi descritta ai vv. 1-4 (*signa* è latinismo per 'presagio'). Consueto nella lirica è l'imperfetto con dileguo della consonante tematica (vd. *Serianni, *Lingua poetica*, pp. 205-6). ♦ **6. *e novità . . . comuna***: sciogliendo la dittologia sinonimica, 'accadimento anche piú insolito', rispetto ovviamente all'eclissi di cui si legge in apertura (vd. *GDLI*, s.v. *Novità*, 12), con il metaplasmo di declinazione per *comuna* richiesto da esigenze di rima. ♦ **7-8. *sceva . . . bruna***: come nota *Tartaro, *Forme poetiche*, p. 17, l'*accumulatio* aggettivale « altera drammaticamente la compostezza del contesto ». I tre aggettivi attribuiti alla morte sono tradizionalmente connotati in senso negativo, ma non per tutti e tre il significato è perspicuo: l'amarezza è il sentimento della separazione e del lutto, in quanto generatore di avvilimento e tristezza, come si legge nell'*incipit* di Cino da Pistoia, cliii (*Io era tutto fuor di stato amaro*), o anche in Pier della Vigna, iii (*Amando con fin core*) 12: « la morte amara, crudele ed ingressa », o ancora in Dante, *Inf.*, i 7: « Tant'è amara che poco è piú morte » (vd. *TLIO*, s.v. *Amaro*, 2). Per ciò che riguarda *bruna*, può valere sia 'oscura, tenebrosa', in senso genericamente negativo, sia 'carica di dolore' in riferimento al lutto (da cui la locuz. *vestirsi a bruno*), se non anche 'ostile' verso l'auspicio del poeta, ossia la sopravvivenza di Dante (vd. *TLIO*, s.v. *Bruno*, 2-3). Piú incerto il senso del latinismo *sceva*, che può costituire sia esito palatalizzato dal lat. *saevam*, 'crudele' e dunque, per estensione, 'funesta' (vd. *GDLI*, s.v. *Sevo*, 1-2), come nell'*incipit* del son. in morte del Petrarca di Franco Sacchetti, *Rime*, cxiv (*Se mai faccesti grazia, o seva Morte*), sia derivare – ma è meno probabile – dal lat. *scaeva*, 'mancina', con riferimento alla mano che colpisce inattesa. – ***estinse***: trattandosi di eclissi si può glossare 'offuscò' e dunque, coerentemente con la metafora utilizzata qui, 'spense' (vd. *TLIO*, s.v. *Estinguere*, 2).♦ **8. *i chiari . . . rai***: stando anche a ciò che si dice nella relativa piú avanti (v. 9), si parla qui di raggi di luce (*rai* è gallicismo consolidato in poesia, vd. *Serianni, *Lingua poetica*, pp. 93-94, e *Vitale, *La lingua del 'Canzoniere'*, p. 108) e non di occhi, come invece sostiene Duso (in Giovanni Quirini, p. 83). Si noti la dittologia sinonimica *chiari et luminosi* in opposizione semantica agli aggettivi accumulati al v. 7. Un sintagma prossimo è nel son. estravagante attribuito a Petrarca, *O monti alpestri, o cespugliosi mai*, 8: « o celesti fiammelle, o chiari rai ». ♦ **9. *che uscian***: relativa, '(i quali raggi) fuoriuscivano'. Per l'imperfetto senza labiodentale vd. nota al v. 5. – ***del petto . . . vertute***: cioè 'dal cuore carico di virtú', con la preposizione *di* esprimente moto da luogo (vd. Rohlfs, 804). È proprio il riferimento al *petto* a svalutare la possibilità che con *chiari et luminosi rai* (v. 8) Quirini intenda riferirsi agli occhi di Dante. ♦ **10. *del nostro . . . latino***: cioè di Dante, cui Quirini riconosce una simbolica paternità poetica su di sé e sui poeti della sua genera-

chi avea in sé quasi splendor divino.
Or sum le Muse tornate a declino,
or sun le rime in basso descadute,
ch'erano in preggio e in onor cresciute.
Lo mondo plora il glorïoso Dante, 15
ma tu, Ravenna, che l'avesti in vita
et or l'hai morto, ne se' piú agradita.

TENZONE TRA BOSONE NOVELLO DA GUBBIO E IMMANUEL ROMANO

Non si eccede in semplificazioni se si afferma che i componimenti funebri scritti all'indomani della morte di Dante sono quasi tutti dei compianti: tali si presentano sia *Su per la costa* di Cino da Pistoia, sia *Sonetto pien di doglia* di Pieraccio Tedaldi. E le cose non cambiano se si spinge lo sguardo piú avanti di qualche decennio: il tono elogiativo per l'illustre defunto caratterizza anche alcuni testi piú tardi come i sonetti *O spirito gentile, o vero dante* di Guglielmo Maramauro e *Dante, se tu nell'amorosa spera* di Boccaccio, che continuano ad adoperare toni e immagini consimili. Pertanto, il fatto che nel 1321 (o poco dopo) Bosone e Immanuel parlino di questo evento all'interno di una corrispondenza poetica incentrata

zione. Lo si designa anche *poeta latino*, vale a dire 'italico', in quanto figura antonomastica della migliore lirica in volgare di *sí* già all'indomani della sua morte. Non è casuale che gli epiteti *padre* e *poeta* siano tra quelli che piú spesso Dante rivolge a Virgilio (*padre* in *Inf.*, VIII 110, *Purg.*, IV 44, XV 25, ecc.; *poeta* in *Inf.*, I 73 e 130, e II 10), e si ricordi ovviamente che il primo è anche il titolo che, in evidente contesto metapoetico, Dante aveva a sua volta riconosciuto a Guinizzelli nella celebre terzina di *Purg.*, XXVI 97-98: « il padre / mio e de li altri miei miglior che mai / rime d'amore usar dolci e leggiadre ». ♦ **11. *chi***: forma di derivazione settentrionale per il relativo *che* al nominativo, qui riferito al *padre e poeta* (v. 10). – ***splendor divino***: è possibile che anche questa etichetta risenta di un luogo dantesco, dal momento che in *Mon.*, II 3 6, Virgilio è appunto « divinus poeta noster »; ma si noti anche, con CORSI, in *RT*, p. 52, come l'agg. prefiguri curiosamente l'etichetta che accompagnerà il poema qual-che secolo piú tardi. ♦ **12-13. *Or***: l'anafora di *or* (vv. 12-13) crea « un effetto di effusa passionalità [. . .]; per risolversi nell'antitesi » (*TARTARO, *Forme poetiche*, p. 17). – ***sum . . . declino***: le Muse rappresentano per ovvia metonimia la poesia in quanto sue protettrici, per cui 'l'ispirazione è nuovamente venuta in progressiva decadenza', com'era del resto prima dell'avvento mondano di Dante (vd. *TLIO*, s.v. *Declino*, 2). Si tratta, come osserva DUSO (in GIOVANNI QUIRINI, p. 83), di una locuz. rinvenibile già nella lirica provenzale, ricorrente per es. in MARCABRU, *Dirai vos en mon lati* (*BdT*, 293.17, 8): « Jovens se torn'a decli ». – ***in basso descadute***: la poesia è 'declinata verso il basso', ovviamente a causa della dipartita del piú grande poeta. ♦ **14. *ch'erano . . . cresciute***: relativa dipendente da *le rime* (v. 13), 'le quali erano migliorate in quanto a prestigio'. Per il sintagma *crescere in pregio* cfr. GIOVANNI QUIRINI, XXXIII (*Per ciascun quasi si dice e ragiona*) 4: « e che piú cresca in pregio la persona », ma compare già in *Rose*, 2124: « en pris monter », e in DANTE, *Rime*, XCI (*Io sento sí d'Amor la gran possanza*) 62: « perché sua cosa in pregio monti »; per la dittologia sinonimica *in preggio e in onore* cfr. ancora GIOVANNI QUIRINI, XVII (*Io scuso Mida s'el dimandò l'oro*) 5: « riceve preggio e honor ». ♦ **15. *plora***: latinismo, 'piange', 'lamenta' (vd. *GDLI*, s.v. *Plorare*, 1-2). ♦ **16-17. *Ravenna . . . vita***: Dante fu a Ravenna alla corte di Guido Novello da Polenta dalla prima metà del 1320; Quirini può dunque ben dire che la città ospitò l'Alighieri quand'era in vita e che continua a farlo ora che è deceduto. Per i dati disponibili sulla cronologia cfr. almeno *INGLESE, *Vita di Dante*, pp. 143-47. – ***agradita***: dal prov. *grazir* con *a-* prostetica; vale 'onorata'.

anche su altro – la morte di Dante parrebbe infatti solo uno degli argomenti di discussione – è una particolarità che merita di essere sottolineata perché non ovvia. E ancor meno ovvia è, a ben vedere, tutta l'architettura del missivo, nonché, di conseguenza, l'argomentazione del responsivo. Anziché elencare le doti del defunto, Bosone gioca su un parallelismo: il dolore causato dalla scomparsa di Dante, unito a un altro dolore anche piú grave che affligge il destinatario – cioè la morte dell'amata –, lo portano a riflettere sugli effetti che tali lutti sortiscono. La non ovvietà della simmetria dice perciò molto sia sull'enorme popolarità di cui Dante godeva già al momento della morte, sia – ed è peculiarità anche piú notevole – sull'apertura della tenzone a contenuti talvolta anche molto distanti dal dialogo teorico o polemico che solitamente la caratterizza, a conferma del ruolo pratico precocemente riconosciuto a questo genere (*Giunta, *Versi*, pp. 217-23).

Complice il silenzio delle rubriche in merito alla questione del duplice lutto, del dialogo tra Bosone e Immanuel ha dato tutt'altra lettura *Battistoni, *Dante, Verona*, pp. 49-58, che interpretando i *duo lumi* nell'esordio di *Duo lumi son di nuovo spenti al mondo* (1a) come 'occhi' ha affermato che Bosone non fa qui riferimento a Dante e all'amata di Immanuel – cioè a due persone distinte – ma al solo Dante, designandone appunto gli occhi. Per ragioni di coerenza ermeneutica, Battistoni ipotizza che anche la « bellezza » cui Bosone allude (v. 2) debba essere un attributo dell'Alighieri, e chiama a riscontro, oltre ad alcuni testi degli stilnovisti della prima ora e dei loro epigoni, soprattutto il son. *Due donne in cima de la mente mia* (Dante, *Rime*, lxxxvi), dove effettivamente Virtú e Bellezza concorrono unite nella mente del poeta, il quale finirebbe per mostrarsi quale detentore simbolico di ambedue le doti del sapiente. Inoltre, da riferire alla medesima dote della sapienza sarebbe per Battistoni anche il sintagma « viso giocondo » del missivo (v. 5), che verrebbe qui a designare non il volto o lo sguardo piacevole di madonna, bensí quello dell'uomo desideroso di conoscenza, secondo un uso dell'agg. già attestato in *Par.*, xv 37-39 (« Indi, a udire e a veder giocondo, / giunse lo spirto al suo principio cose, / ch'io non lo 'ntesi, sí parlò profondo »).

Sia per quanto riguarda Bosone, sia per quanto riguarda Immanuel, la critica si è a lungo domandata se la partecipazione a questa tenzone implicasse la sussistenza di rapporti diretti di entrambi (o di uno dei due) con Dante. La notizia inerente all'amicizia che avrebbe legato Dante e Bosone negli anni dell'esilio di entrambi dalle rispettive città, pacificamente accolta dalla critica settecentesca e primo-ottocentesca, non ha retto all'insufficienza di prove messa in evidenza dalla scuola storica (vd. *Mazzatinti, *Bosone da Gubbio*, pp. 281-86, da cui poi Zingarelli, *La vita*, vol. i pp. 300-1). Tramandata da uno degli oltre cento codici recanti il testo del capitolo sulla *Commedia* e confortata soltanto da alcune iscrizioni cittadine prive di attendibilità documentaria, essa rimane tuttora non verificabile, cosí come non verificabile è anche l'ipotesi di un soggiorno eugubino di Dante presso la residenza di Bosone: è infatti ormai certa l'apocrifia del documento tradizionalmente addotto a sostegno di questa seconda ipotesi, e cioè il son. *Tu che stanzi 'n lo colle ombroso e fresco*, che l'Alighieri, ospite a Gubbio, avrebbe scritto a Bosone per disquisire dell'educazione del figlio di quest'ultimo. Il sapore gnomico del testo e la ripresa letterale da *Purg.*, vi 76 (« Perché cima d'ingegno non s'astalla / in questa Italia de dolore hostello », vv. 9-10), costituiscono infatti tratti piú consoni alla mano di un imitatore tardo-trecentesco. Ciò senza voler contare la nemmeno troppo dissimulata eco dell'*incipit* di *R.v.f.*, ccxliii, già segnalata da De Robertis (in *Rime* 2002, vol. ii p. 1050), che provoca

un'insuperabile aporia cronologica. In assenza di prove, quindi, la deferenza di Bosone nei confronti di Dante va ancora considerata esclusivamente letteraria, misurabile attraverso l'analisi del capitolo *Però che sia piú fructo e piú dilecto*, avente per oggetto la *Commedia*, e del suo piccolo manipolo di rime (su cui vd. ora *Lorenzi, *Acquisizioni*).

Anche per quanto riguarda Immanuel Romano, la proposta di un rapporto diretto con Dante rimane allo stato attuale una semplice possibilità: l'ipotesi che i due potessero conoscersi negli anni trascorsi alla corte veronese di Cangrande della Scala (su cui vd. *Modona, *Vita e opere*, pp. 215-18, con conferme di *Pavoncello, *Un poeta ebreo*, e di *Battistoni, *Dante, Verona*, pp. 44-49) rimane, per quanto cronologicamente ricevibile, non comprovata. Anche in questo caso è pertanto opportuno sospendere il giudizio, adottando un atteggiamento prudenziale fino all'eventuale rinvenimento di nuovi indizi (cosí *Cassuto, *Dante e Manoello*, pp. 20-24).

Il problema identificativo che ha a lungo gravato su Bosone può dirsi oggi risolto. I documenti invitano a distinguere tra gli omonimi *Bosonus* e *Bosonus Novellus*, prossimi per parentela e per professione (vd. *Bertolini, *Bosone*, pp. 274-75). Su Bosone *senior* le fonti offrono poche notizie: alcuni documenti dell'Archivio Capitolare di Arezzo lo menzionano come podestà nel 1266 (vd. *Annales Arretinorum*, vol. I p. 9); nel 1277 fu capitano del popolo a Forlí (vd. Cantinelli, p. 24). Dati gli ordinamenti in vigore, che prevedevano per l'accesso alle cariche pubbliche l'età minima di venticinque anni, la data di nascita dev'essere anteriore al 1240, mentre quella di morte si colloca nel periodo 1315-'17 in ragione degli indizi desumibili da ulteriori documenti (vd. la scheda di Bellomo, *Dizionario*, p. 192). Viceversa su Bosone Novello le notizie si presentano piú cospicue. Probabilmente subí il bando da Gubbio il 1° ottobre del 1315: dagli *Annales* si sa che anche lui fu podestà di Arezzo tra il settembre 1316 e il marzo successivo (ma è possibile che la notizia vada retrodatata di un anno: vd. *Lorenzi, *Aventuroso ciciliano*, p. 47). Visse una carriera politica piú fortunata rispetto al padre: nel 1317 fu podestà di Viterbo (vd. Bussi, *Istoria*, p. 386), nel 1319 di Lucca (vd. *Bandi lucchesi*, p. 239), nel 1324 – ma si tratta di notizia dubbia – di Todi (vd. *Raffaelli, *Bosone*, p. 504). Dall'ottobre del 1337 al giugno 1339 fu senatore di Roma con Iacopo Gabrielli, con il quale condivise l'incarico (vd. *Salimei, *Senatori e statuti*, p. 104). È possibile che per celebrare tale nomina ricevesse da Petrarca la canz. *Spirto gentil che quelle membra reggi* (*R.v.f.*, LIII): ciò ammettendo che ne sia lui il destinatario, come vorrebbe Santagata (in Petrarca, *R.v.f.*, pp. 275-76), e non Stefano Colonna il Vecchio (come invece ritiene *Martelli, *Sul destinatario*, pp. 102-3). Se nel 1349 è ancora in vita, nel 1377 è certamente defunto: cosí si apprende da un documento in cui è citato il figlio Bosone Ungaro (vd. *Mazzatinti, *Bosone da Gubbio*, p. 280).

Ebbene, che l'estimatore di Dante fosse Bosone Novello è ipotesi avvalorata dalla cronologia. Se si ritengono attendibili le informazioni sulla data di morte di Bosone *senior*, per ovvie ragioni gli si nega sia la paternità del son. *Duo lumi son di nuovo* (Ia), sia quella di opere prossime per argomento come il son. *Io pur m'accordo che 'l vostro coltello* in difesa di Dante, che andrà ascritto come tutta la tenzone cui appartiene al periodo 1331-1336/'37 (vd. *infra*). Stesso discorso vale per il capitolo sulla *Commedia*: oltre a essere citato come fonte dall'estensore delle inedite *Chiose Berlinesi*, che furono sicuramente trascritte a ridosso della discesa in Italia di Ludovico il Bavaro (1328), esso rimaneggia informazioni tratte dalla *Divisione* di Iacopo Alighieri, autore di cui Bosone peraltro cita il son. *Acciò che le bellezze, Signor mio* (vd. *infra*), che proprio Iacopo nel 1322 allegò a un esemplare della *Comme-*

dia diretto a Guido Novello (vd. *Corrado, *Bosone*, pp. 123-25). Ciononostante, Luca Carlo Rossi ha ritenuto comunque piú credibile la candidatura di Bosone *senior*, prima sostenendo che solo un personaggio coinvolto nelle vicende letterarie tardo-duecentesche avrebbe potuto cogliere la complessità della polemica antidantesca di cui è intessuta la tenzone includente *Io pur m'accordo*, e poi asserendo che il suo autore non sembrerebbe padroneggiare al meglio la materia del *Paradiso* (vd. *Rossi, *Una ricomposta tenzone*, pp. 70-71). L'ipotesi acquista maggior peso se letta congiuntamente a quella secondo cui anche nel capitolo sarebbe avvertibile la scarsa dimestichezza con la terza cantica, riassunta in appena 12 terzine a fronte delle 48 dedicate all'*Inferno* e delle 120 dedicate al *Purgatorio*. Ma si tratta in entrambi i casi di *argumenta e silentio*, e tale è anche il fatto che Armannino da Bologna, dedicando la *Fiorita* proprio a Bosone Novello, non faccia menzione di opere dantesche di quest'ultimo (vd. ancora *Corrado, *Bosone*, p. 124).

Immanuel, figlio del rabbino della comunità ebraica di Roma, nacque tra il 1266 e il 1270. Nella sua opera di maggior respiro, cioè le *Machberòt* (letteralmente 'quaderni', di carattere autobiografico), e precisamente ivi, XXVII 153-54, egli allude a un evento certamente databile al 1328. Avendo affermato nell'esordio della medesima *machberèt* (vv. 1-9) di avere un'età prossima ai sessant'anni e di non godere di buona salute, la sua nascita andrà collocata in questo intervallo (vd. *Foà, *Immanuel da Roma*, pp. 280-81). In assenza di dati documentari, anche per fissare la data di morte bisogna ricorrere a fonti letterarie: lo si dà per defunto nell'ultimo dei sonetti antidanteschi dubitativamente ascrivibili alla mano di Cino. Se si è disposti a credere all'attribuzione, la data di morte dovrà collocarsi tra il 1328 e il 1336-'37, che è termine *post quem* per la morte del pistoiese: un intervallo che non confligge con le ipotesi cronologiche vulgate, che sogliono collocarne la morte tra il 1330 (vd. *Rinaldi-Beggiato, *Immanuele*, pp. 375-76) e il 1335 (vd. *Michelini Tocci, *Il commento*, p. 7). Non è mancato, tuttavia, chi ha preferito posticipare la data di nascita al 1292, abbassando la data di morte dopo il 1352 (vd. *Shaked, *Immanuel Romano*, pp. 167-68 e 176 n. 34): si tratta tuttavia di una cronologia in disaccordo con quanto Immanuel racconta in *Machberòt*, XII 46-54, sugli anni dell'apprendistato romano. Per un certo periodo è probabile soggiornasse a Verona, come conferma la familiarità con la corte scaligera di cui dà notizia la frottola conosciuta come *Bisbidis*; tuttavia nelle *Machberòt* Immanuel fa menzione anche di altre città dell'Italia centrale nelle quali ha vissuto: tra queste Fabriano, Gubbio, Perugia, Orvieto, Ancona, Camerino e Fermo. Benché non si abbiano notizie precise, si è pensato che si guadagnasse da vivere come precettore privato (vd. *Foà, *Immanuel da Roma*, p. 281).

L'attività di Immanuel si sviluppa su due versanti, di cui il primo è quello dell'esegesi biblica. Una parte cospicua della sua produzione consta di commentari all'Antico Testamento, con particolare attenzione al *Pentateuco* e ai libri sapienziali, alcuni dei quali trasmessi da presunti apografi custoditi presso il Fondo « De Rossi » della Bibl. Palatina di Parma: esegeta attento al commento letterale e all'interpretazione mistico-allegorica, Immanuel deve la propria preparazione agli studi rabbinici, nonché alla dottrina del filosofo Jehudà da Roma, di cui potrebbe essere stato fratellastro (vd. *Zonta, *Jehudà da Roma*). Sull'altro versante c'è il poeta, del quale restano, oltre alle *Machberòt*, cinque testi poetici in volgare (sei se gli si attribuisce, con *Debenedetti, *I sonetti volgari*, la paternità del son. *Do' lo robaste, di', donna ligiadra*, tràdito dal ms. Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Barberiniano lat. 4036, c. 57*v*, che una mano diversa dalla principale ma a

essa coeva assegna a un « Manuello »): un *corpus* esiguo, ma sufficiente per ascrivere Immanuel tra i comico-realistici (cosí da *Marti, *Cultura e stile*, pp. 175-76, in poi, da cui l'inclusione in *PCMI*, pp. 249-55).

4

Bosone Novello

DUO LUMI SON DI NOVO SPENTI AL MONDO (1a)

Due, sembra dire Bosone, sono i lutti che rendono l'anno di cui si parla il peggiore che si sia mai visto: si tratta ovviamente del 1321, a prescindere dalla data di composizione del testo, plausibilmente scritto a breve distanza dagli eventi, come sembrerebbe suggerire il *di novo* in esordio. I *lumi* che si sono spenti e che prima risplendevano di « virtú e bellezza » (vv. 1-2) sono probabilmente quello di Dante, a cui è dedicata la seconda metà della prima quartina (vv. 3-4), e quello della donna amata dal destinatario, alla quale è invece dedicata la prima metà della seconda (vv. 5-6). E in effetti tutto il missivo è in buona parte giocato sul muoversi alternativamente tra le due perdite: fatto, questo, che provoca in entrambi i dialoganti – continua l'eugubino – un pari sentimento di cordoglio. Tale analogia sembra peraltro confermata dal fatto che ambedue i dolori finiscano nella prima terzina per convergere e sovrapporsi nella figura di Immanuel (il « Manoel Giudeo » del v. 9): anche distinguendo per livello di gravità, egli piangerà prima la perdita del « suo proprio danno », cioè la morte dell'amata (v. 10), e poi il « mal di questo mondo reo » (v. 11), dove è piú che probabile l'allusione al lutto condiviso dopo la dipartita di Dante.

L'ottetto è ulteriormente suddivisibile in quattro sezioni, ciascuna costituita da un distico: la prima presenta l'*argumentum*, vale a dire l'estinzione dei due *lumi* che erano l'uno somma rivelazione terrena di « virtú » e l'altro espressione di « bellezza » (vv. 1-2). La seconda presenta la prima delle due figure, cioè Dante, che si è distinto per le proprie doti morali e culturali, e la cui scomparsa non può che generare sconforto in chi – come l'autore – era solito provare godimento dinanzi a tale erudizione (vv. 3-4). Nella terza sezione, attraverso un parallelismo lessicale giocato sull'uso del medesimo verbo scelto a introduzione del distico precedente (all'indicativo *piange* del v. 3 corrisponde il congiuntivo *pianga* al v. 5), si passa alla presentazione della donna, cantata a lungo e con perizia dal destinatario (vv. 5-6). La quarta, con mossa retorica tipica da *planh* (vd. *Infurna, *Planctus romanzi*), esorta indirettamente al medesimo cordoglio quanti abitano il mondo, particolarmente coloro che sono in grado di apprezzare tali doti (vv. 7-8). Una segmentazione simile è possibile anche per il sestetto, dove si chiarisce l'identità del destinatario, la cui esistenza era stata in precedenza anticipata dai soli possessivi (« la tua » al v. 5 e « tua lingua » al v. 6): dopo aver esortato il destinatario a lamentarsi per il « proprio danno » e per il male cui il « mondo reo » è d'ora in avanti destinato ad andare incontro (vv. 9-12), Bosone esprime la propria capacità di trarre conforto dall'idea che l'anima di Dante sia stata posta in un luogo paradisiaco degno della sua grandezza (vv. 13-14).

Sul versante formale, meritevole di attenzione è il ritorno ossessivo del verbo *piangere*, variamente coniugato (*piange* al v. 3; *pianga* ai vv. 5, 9, 10, 11; *pianger* al v. 7). Con minore evidenza e piú ricercata variazione sinonimica, la medesima soluzione caratterizza anche il son. vitanovistico *Piangete, amanti* (*V.n.*, VIII 4-6), dove ricorrono in serie i verbi

piangete (v. 1), *piange* (ivi), *plorare* (v. 2), *lamentare* (v. 10). Si noti peraltro come qui l'occorrenza del verbo *piangere* tenda a segnalare il passaggio continuo tra le sequenze di cui si compone il son., sottolineando al contempo il transito tra la dimensione del dolore soggettivo, proveniente a Immanuel dalla dipartita dell'amata, a quello del dolore condiviso, che scaturisce invece dalla morte di Dante.

Nota metrica. Sonetto su schema ABBA ABBA CDC DCD. Rime inclusive nel sestetto, ai vv. 9 : 13 (*Giudeo* : *Deo*) e 10 : 12 : 14 (*danno* : *anno* : *scanno*).

Nota al testo. Il testo è quello pubblicato da Marti, in *PGTD*, p. 321, sulla base del cinquecentesco ms. Roma, Bibl. Casanatense, 433, c. 123*v* (= Ca), per la maggior parte composto su codici di base aragonese integrati con altre fonti (gruppo N&c, su cui vd. Barbi, *Studi*, pp. 235-47), che l'estensore integra a sua volta (vd. ancora Barbi, *Studi*, pp. 352-59). Per tutti i pezzi gli si associa il ms. Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, Nuove Accessioni 332, piú noto come "Giuntina Galvani" (= Ga), esemplare a stampa dell'antologia fiorentina del 1527 arricchito di varianti marginali e di 28 cc. finali ospitanti testi assenti dalla raccolta (il son. è a c. 25*v*): sia le varianti che i testi aggiunti in fine provengono da un affine di Ca, esemplato anch'esso sulla base di raccolte ascrivibili al gruppo N&c con occasionali accoglimenti (tutti segnalati da Barbi, *Studi*, pp. 388-400) dalla quarta sezione del ms. Bologna, Bibl. Universitaria, 1289 (= Bo^1). Un discorso diverso va fatto per il ms. Milano, Bibl. Trivulziana, 1050 (= T^1), p. 152, che pure è latore del son. e del responsivo: si tratta di un descritto del ms. Napoli, Bibl. Nazionale, XIII C 9 (= N^1, che reca il testo a c. 49*v*), anch'esso rappresentante di N&c, tranne che per le rime alle cc. 151-56, 184-99 e 215-18, tra cui figurano proprio i due sonetti in questione (Barbi, *Studi*, pp. 415-19). Da tutt'altra tradizione proviene il testo trasmesso dal ms. Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Barberiniano lat. 4036 (= B^3), c. 19*v*, silloge imprescindibile sia per la scuola poetica perugina sia per i testi di autori a essa limitrofi (vd. *Berisso, *La raccolta*, pp. 126-32).

Duo lumi son di novo spenti al mondo,
in cui virtú e bellezza si vedea;

1. ***Duo lumi***: in senso figurato 'due persone che si distinguono per le proprie doti eccezionali' (vd. *GDLI*, s.v. *Lume*, 19), l'una per quelle culturali e l'altra per quelle fisiche, si sono *spente*. L'epiteto si motiva sulla trita metafora della corrispondenza tra lo splendore fisicamente percepibile e il valore morale del soggetto, tale da riverberarsi sulla realtà circostante: vd. Gianni Alfani, v (*De la mia donna vo' cantar con voi*) 15-16: « Di costei si può dir ben che sia lume / d'amor, tanto risplende sua bellezza », ma in simile contesto funebre si consideri anche Cino da Pistoia, clii (*Da poi che la Natura ha fine posto*) 8-9: « ché mort'è quel [*sc.* Enrico di Lussemburgo] per cui allegro andava, / e la cui fama il mondo alluminava / in ogni parte del suo dolce lume », cui si adegua il verbo *son spenti*. Non è probabilmente un caso che l'uso assoluto del sost. *lume*, senza riferimenti che ne esplicitino il senso, si ritrovi già in *Inf.*, i 82: « O de li altri poeti onore e lume ». La forma dotta *duo*, d'uso perlopiú duecentesco (vd. *Serianni, *Lingua poetica*, pp. 170-71) ma ancora in auge nella lirica fiorentina del Quattrocento (vd. Manni, *Ricerche*, pp. 135-37), è considerata poetismo già ai tempi di Bembo. – ***di novo***: 'recentemente' (vd. *GDLI*, s.v. *Nuovo*, 42, nonché *Carrieri, *Per una definizione*, pp. 50-58). La locuz. ha grande rilevanza cronologica, consentendo di ipotizzare una datazione di massima al periodo immediatamente successivo al settembre 1321. – ***al mondo***: con funzione locativa, a differenziare la dimensione terrena da quella ultraterrena (vd. Rohlfs, 798). Non sembra ricevibile l'ipotesi di *Battistoni, *Dante, Verona*, pp. 49-58, che propone di identificare i lumi con gli 'occhi' di Dante (vd. qui il cappello introd. alla tenzone). ♦ **2. *virtú e bellezza***: è preferibile ipotizzare che le due virtú si riferiscano risp. a Dante e alla donna amata dal destinatario, anziché pensare che

piange la mente mia che già ridea
di quel che di saper toccava il fondo.
Pianga la tua del bel viso giocondo, 5
di cui tua lingua tanto ben dicea;
omè dolente, ché pianger devea
ogni omo che sta dentro a questo tondo.
E pianga dunque Manoel Giudeo:
e prima pianga il suo proprio danno, 10
poi pianga 'l mal di questo mondo reo;
ché sotto 'l sol non fu mai peggior anno,

entrambe siano indistintamente estensibili ad ambedue i *lumi* (v. 1): se per quanto riguarda la donna è infatti idea tipicamente cortese che la virtú morale si rifletta sul suo aspetto esteriore, le fattezze fisiche di Dante non sortiscono il medesimo interesse per Bosone, che è piú credibile si dica abbagliato dalla sua erudizione. – ***si vedea***: cioè 'si poteva osservare', traendone cosí godimento (vd. *GDLI*, s.v. *Vedere*, 1). Il dileguo della labiodentale dell'imperfetto, abituale in it. ant. (vd. *Serianni, *Lingua poetica*, p. 205), si riscontra anche nelle forme verbali successive. ♦ **3.** ***la mente mia***: in ragione di quel che si dirà anche nella relativa che segue, il sost. pertiene qui piuttosto alle facoltà emozionali dello scrivente che a quelle conoscitive (vd. *GDLI*, s.v. *Mente*, 5). – ***che già ridea***: relativa riferita *a la mente mia*, la quale appunto 'si compiaceva' nel constatare, come si dice al v. 4, il bagaglio culturale di Dante e dunque, per via indiretta, le possibilità conoscitive dell'uomo (vd. *GDLI*, s.v. *Ridere*, 5). Si osservi la particolare costruzione del verso, con *ridea* in clausola che si oppone a *piange* in apertura. ♦ **4.** ***di quel . . . fondo***: cioè 'di colui il quale comprendeva tutto lo scibile' (vd. *GDLI*, s.v. *Fondo*, 29), vale a dire ovviamente Dante, qui precocemente ricordato, come accadrà in quasi tutti gli epicedi successivi, per l'enciclopedismo caratterizzante la *Commedia*. Si tratta di una locuz. già presente in *Par.*, xv 34-36 (v. 35): « ché dentro a li occhi suoi ardeva un riso / tal, ch'io pensai co' miei toccar lo fondo / della mia grazia e del mio paradiso ». ♦ **5.** ***la tua***: pron., da riferire a *la mente* (v. 3). – ***viso giocondo***: 'sguardo talmente lieto da recare diletto' (vd. *GDLI*, s.v. *Giocondo*, 5). In riferimento alla donna il sintagma compare con significato simile in Boccaccio, *Amor. vis.*, xliv 28: « honesta e gaia nel viso giocondo », e in Franco Sacchetti, *Rime*, clvi (*Chi vide piú bel nero*) 10: « quanto 'l viso giocondo, Amor, che dipint'hai ». ♦ **6.** ***tua lingua . . . dicea***: con piú che probabile allusione, per ovvia metonimia, a una produzione amorosa di Immanuel Romano in lode della propria donna, come del resto ipotizzato in sede di commento anche da Mancini, in *PPT*, vol. i p. 211. ♦ **7-8.** ***omè dolente***: esclamativo; 'ahimè, addolorato!'. – ***ché . . . tondo***: causale, 'giacché avrebbe dovuto versare lacrime di dolore chiunque viva in questo mondo', con la Terra che è designata mediante il sost. *tondo* in considerazione della forma discoide anticamente attribuitale (vd. *GDLI*, s.v. *Tondo*[1], 1). Non risulta del tutto trasparente il transito logico dall'esclamazione soggettiva di dolore (*omè dolente*) alla considerazione oggettiva sul cordoglio che i viventi devono provare di fronte a tale notizia. L'imperfetto (*devea*) obbliga a supporre che la causale non esprima un auspicio, bensí un'azione ormai trascorsa ('giacché avrebbe dovuto piangere . . .'): va pertanto evidenziata la maggior perspicuità della lezione tràdita da B[3], che recita *pianger deveria*, con il condizionale che meglio esprime il carattere ottativo dell'augurio. ♦ **9.** ***Manoel Giudeo***: soprannome attribuito a Immanuel Romano, per sottolinearne la fede religiosa. ♦ **10.** ***suo proprio danno***: vale a dire il dolore provato per la morte dell'amata, che tra i due è senz'altro il piú personale e il piú impellente. ♦ **11.** ***(i)l mal . . . mondo reo***: in questo caso probabilmente il lutto per la morte di Dante, che peggiora una condizione di corruzione morale già problematica (cosí intende anche Mancini, in *PPT*, vol. i p. 211). Non è da escludere che agisca qui la memoria di *Purg.*, xvi 103-4: « Ben puoi veder che la mala condotta / è la cagion che 'l mondo ha fatto reo ». ♦ **12.** ***ché . . . anno***: causale, 'dal momento che nella storia del genere umano non ci fu un'annata peggiore', essendo appunto venuti a mancare entrambi i *lumi* di cui in esordio.

ma mi conforta ch' i' credo che Deo
Dante abbia posto 'n gloriöso scanno.

5

IMMANUEL ROMANO

IO CHE TRASSI LE LAGRIME DAL FONDO (1b)

Secondo *DEBENEDETTI, *I sonetti volgari*, p. 10, la risposta di Immanuel al missivo di Bosone sarebbe « senza alcun dubbio, quanto a pregi artistici, di gran lunga superiore alla proposta ». Per quanto tale affermazione vada senz'altro attenuata in considerazione della calibratissima struttura retorica che dà forma al testo bosoniano (vd. il cappello introd. al testo), a questa risposta di Immanuel vanno tuttavia riconosciuti almeno due meriti: se, sotto il profilo eminentemente formale, colpisce la difficoltà degli artifici metrici adoperati (vd. la *Nota metrica*), su quello contenutistico è invece notevole la capacità di rifunzionalizzare il *topos* delle lacrime, solitamente adoperato nell'àmbito della lirica erotica, all'interno di un contesto funebre: le lacrime versate per il lutto compiono qui il medesimo percorso compiuto dalle lacrime d'amore, ma la loro manifestazione stavolta ha una effettiva utilità. A esse è delegato il compito di estinguere le fiamme della sofferenza (vv. 1-6).

Pur confermando lo stato di tristezza presupposto dal mittente, Immanuel rimane sul vago, non fornendo indizi biografici utili a confermare – o anche a smentire – l'effettiva bontà dell'interpretazione tradizionale che si attribuisce al missivo bosoniano, vale a dire la morte concomitante di uno dei modelli letterari indiscussi e della donna amata: non distinguendo tra i due tipi di dolore e, anzi, limitandosi solo a far presente l'impeto della sofferenza e la necessità di ricorrere alla fortezza d'animo (vv. 5-8), il testo finisce per configurarsi come un'autoesortazione a non soccombere.

Nota metrica. Risposta per le rime al son. di proposta, su schema ABBA ABBA CDC DCD. Rincara il quoziente di difficoltà la ripresa di una delle parole in rima dell'ottetto (*fondo*) e di tutte quelle del sestetto, con le rime C disposte secondo il medesimo ordine che avevano nel missivo. Rime inclusive ai vv. 1 : 5 : 8 (*fondo* : *profondo* : *affondo*), 2 : 7 (*'nvea* : *vea*) e, come nel missivo, 10 : 12 : 14 (*scanno* : *anno* : *danno*). Resta il problema dato dal v. 13, che presenta un accento di 5ª difficilmente accettabile per un autore che si presenta tanto incline al virtuosismo tecnico.

13-14. ***ma . . . scanno***: 'tuttavia mi rincuora credere che il Signore ha collocato l'anima di Dante in una posizione di preminenza'. Lo *scanno* è letteralmente il 'seggio dotato di schienale e bracciolo, spesso riccamente adornato', che funge da simbolo della dignità di chi lo adopera. Il termine ha fortuna prevalentemente dantesca, dove si specializza nel designare la postazione che spetta alle anime dei beati assunti in paradiso (vd. *GDLI*, s.v. *Scanno*, 1-2), come già in *Inf.*, II 111-12, mediante le parole di Beatrice: « com'io, dopo cotai parole fatte, / venni qua giú del mio beato scanno », o anche piú significativamente in *Par.*, XXXII 28-30, dove si parla del trono della Vergine: « E come quinci il gloriöso scanno / de la donna del cielo, e li altri scanni / di sotto lui [. . .] » (ma a proposito di quest'ultimo riscontro *CASADEI, *Sulla prima diffusione*, pp. 65-66, ritiene si tratti di corrispondenza casuale, dal momento che non sarebbe documentabile una diffusione del *Paradiso* a quest'altezza). Un'immagine simile ricorre con altro lessico già in *V.n.*, VIII 4-6 (*Piangete, amanti, poi che piange Amore*), 12-13, dove appunto Amore « riguardava ver' lo ciel sovente, / ove l'alma gentil già locata era ».

Nota al testo. A eccezione di B[3], che è latore della sola proposta, i testimoni sono i medesimi di 1a. Per ragioni di uniformità, il testo che qui si restituisce è anch'esso tratto da Ca, che lo tramanda di séguito al missivo (c. 124*r*), come pure la sezione manoscritta di Ga (c. 25*v*). Altri latori del son. sono i due testimoni cinquecenteschi N[1] (c. 50*r*) e T[2] (p. 152), rappresentanti del gruppo denominato N&c, di tradizione prevalentemente aragonese con aggiunte da altre fonti. La sezione che qui interessa di T[2] – come s'è detto – non deriva però da N[1] (vd. la *Nota al testo* a 1a). Rispetto al testo fissato da Marti, in *PGTD*, p. 320, applico le seguenti modifiche d'interpunzione (già suggerite da Vitale, in *RCR*, pp. 101-2): 2 *cor* > *cor,* ; 4 *abbondo.* > *abbondo;* ; 12 *mal'anno* > *mal anno*.

Io che trassi le lagrime dal fondo
de l'abisso del cor, che 'n su le 'nvea,
piango: ché 'l foco del duolo m'ardea,
se non fosser le lagrime in che abbondo;
ché la lor piova ammorta lo profondo 5
ardor, che del mio mal fuor mi traea;

1-2. ***Io***: se non è insolito per i poeti dello Stilnovo esordire con il pron. personale *io* in apertura (si pensi, per fare solo alcuni esempi noti, al Guinizzelli di *I' vo' [glio] del ver la mia donna laudare* (x), al Cavalcanti di *Io temo che la mia disaventura* (xxxiii), o ancora allo stesso Dante di *Io sento sí d'Amor la gran possanza* (*Rime*, xci), ciò che qui colpisce è l'incisività ottenuta dalla riduzione della reggente ai suoi costituenti essenziali, vale a dire sogg. (*Io*, v. 1) e verbo (*piango*, v. 3). – ***che trassi***: relativa, 'che tirai fuori' (vd. *GDLI*, s.v. *Trarre*, 30), come nella celeberrima affermazione che Dante espone per bocca di Bonagiunta in *Purg.*, xxiv 49-50: « Ma dí s'i' veggio qui colui che fore / trasse le nove rime ». – ***le lagrime . . . del cor***: l'idea che le lacrime risalgano dall'abisso del cuore agli occhi è anch'essa tipicamente stilnovista, si pensi a *V.n.*, xxxv 5-8 (*Videro li occhi miei*) 9-10: « E tolsimi dinanzi a voi, sentendo / che si movean le lagrime dal core », o anche a Cavalcanti, xix (*I' prego voi che di dolor parlate*) 18: « Lagrime ascendon de la mente mia », che è altrettanto pregnante in quanto sede della mente (che è qui metonimia per 'anima') è appunto il cuore. – ***che . . . (i)nvea***: relativa retta da *cor*, 'che le invia di sopra [*sc*. verso gli occhi]': il moto è inverso a quello delle lacrime che si riversano dagli occhi al cuore, il quale è sede di tutte le facoltà e delle immagini recepite mediante i sensi (per la trattatistica di riferimento vd. *Agamben, *Stanze*, pp. 103-4). La conservazione della tonica medioalta in presenza di *-a* finale è fenomeno che in it. ant. si verifica anche in area laziale (vd. Rohlfs, 60): la sua sopravvivenza in un codice di origine toscana, favorita dalla sede rimica, potrebbe identificarlo quale tratto d'autore. ♦ **3.** ***ché 'l foco . . . m'ardea***: causale costituente l'apodosi del periodo ipotetico completato dal verso a seguire, 'dal momento che le fiamme del dolore mi arderebbero', con dileguo della labiodentale nell'imperfetto (*Serianni, *Lingua poetica*, p. 205). Si noti la particolare costruzione con l'indicativo imperfetto a sostituire il condizionale, rintracciabile anche nella prosa di Dante e Boccaccio (vd. *Colella, *Proposizioni condizionali*, p. 395). ♦ **4.** ***se non fosser . . . abbondo***: 'se non ci fossero (a estinguerle) le lacrime, che ho in abbondanza'. La costruzione relativa con la prep. *in* e il relativo *che* non è insolita in it. ant. (vd. *De Roberto, *Proposizioni relative*, p. 209). Come sottolinea già Vitale, in *RCR*, p. 101, l'antitesi retorica fondata sulla contrapposizione tra fuoco di dolore e lacrime ha lunga tradizione, come testimoniano tra gli altri Guinizzelli, iii (*Donna, l'amor mi sforza*) 34-36: « unde mi nasce un foco / lo qual s'astingue un poco, / in lagrime ed in doglie », e Saviozzo, xli (*Le suavi orme e quella gentil fera*) 1-4: « Le suavi orme e quella gentil fera, / per cui, già peregrin, lagrime e pianti / versâr questi occhi, che lor fuoco avanti / videno »; solo parzialmente attinente, data l'opposizione semantica, è la piú fine immagine ossimorica di Bonagiunta, son. vii (*A me adovene com'a lo sitello*) 9-11: « Ma eo che trag[g]o l'aigua de lo foco, / e no è null'omo che 'l potesse fare, / per lacrime ch'eo getto tutto coco ». ♦ **5-6.** ***ché . . . ardor***: causale, 'perché la pioggia loro [*sc*. delle lacrime] rende inerte il tormento intenso' (vd. *TLIO*, s.vv.

per non morir, per tener altra vea,
al percoter sto forte e non affondo.
E ben può pianger cristiano e giudeo,
e ciaschedun sedere 'n tristo scanno: 10
pianto perpetüal m'è fatto reo.
Per ch'io m'accorgo che quel fu il mal anno,
sconfortomi ben, ch'io veggio che Deo
per invidia del ben fece quel danno.

Ammortare, 2, e *Ardore*, 2), con notevole *enjambement* a separare i costituenti dell'oggetto. Si tratta di una specificazione dell'immagine già suggerita nella prima quartina, probabilmente memore di *Inf.*, XIV 90: « che sopra sé tutte fiammelle ammorta ». La forma *piova* è consueta in it. ant. accanto alle forme piú rare *ploia* e *pioggia* (ma in Dante *piova* è sempre in rima: vd. *Inf.*, VI 7 e XIV 132, oltre che *Purg.*, XXX 113). – ***che . . . mi traea***: relativa riferita ad *ardor*, 'che mi liberava dal mio dolore', conducendomi quindi alla morte (vd. *GDLI*, s.v. *Trarre*, 35). ♦ **7. *per non . . . vea***: costrutto con due finali coordinate per asindeto e costituenti una sorta di *hysteron proteron*: 'al fine di evitare la morte, di tenere un cammino diverso', che si dimostri cioè piú funzionale all'autotutela o alla consolazione. Con evidenti differenze di sintassi la costruzione può ricordare *Inf.*, III 91-92: « disse: "Per altra via, per altri porti / verrai a piaggia" », ma si tratta in effetti di struttura tipicamente dantesca, come confermano anche *Inf.*, IV 149: « per altra via mi mena il savio duca », e *Purg.*, II 65: « per altra via, che fu sí aspra e forte ». ♦ **8. *al percoter . . . affondo***: 'resisto, vigoroso, al colpo (delle onde), e non cedo (alla morte)', intendendo *forte* quale predicativo dell'*io* iniziale (vd. *TLIO*, s.v. *Forte*, 1). Il campo semantico è quello topico della vita intesa come navigazione, e conseguentemente dell'io che si rispecchia nella nave, da cui il ricorso a espressioni tratte dal lessico marinaresco (l'infinito sostantivato *percoter*, il presente *affondo*). Si noti anche in questo caso la prossimità a *Par.*, XII 49: « non molto lungi al percuoter de l'onde ». ♦ **9. *cristiano e giudeo***: è probabile che il poeta risponda qui puntualmente al v. 9 della proposta (« E pianga, dunque, Manoel Giudeo »), sottolineando che la notizia della morte di Dante riguarda tanto lui (il *giudeo*, in rapporto semantico di *aequivocatio* con il soprannome) quanto Bosone, che lo ha chiamato in causa sull'argomento (il *cristiano*), esortandolo a provare una sofferenza che sarà inevitabilmente condivisa, dato il tenore della perdita. Non è tuttavia da escludere l'eventualità che l'espressione indichi generalmente l'ampia risonanza della notizia e del lutto che da essa scaturisce. ♦ **10. *(i)n tristo scanno***: letteralmente 'su di un sedile dolente', che in senso figurato è ovviamente un invito a sostare il tempo necessario nell'opportuna condizione di afflizione generata da una perdita tanto grave. Degno di nota è il fatto che il poeta, oltre a riprendere la parola-rima, giochi anche con le parole del missivo, opponendo il proprio *tristo scanno* a quello di Bosone, che era invece *glorïoso* (v. 14). ♦ **11. *pianto . . . reo***: 'l'afflizione perenne m'è diventata dannosa', ma anche 'è per me condizione fastidiosa', a seconda che si attribuisca a *fatto* funzione verbale o sostantivale (vd. *GDLI*, s.vv. *Perpetuale*, 1-4, e *Reo*, 12-13). ♦ **12-14. *Per ch'io . . . sconfortomi ben***: causale (v. 12) seguita dalla reggente (v. 13), 'a ragione mi avvilisco, poiché so che quello fu un anno spiacevole'. Si noti il riuso, qui però in senso antitetico, di *(s)confortare*, già ricorrente nella proposta (v. 13), nonché il riferimento al *mal anno*, che riprende il *peggior anno* di cui parlava Bosone (v. 12). Il dimostrativo *quel* lascia presupporre una certa distanza cronologica tra gli eventi narrati e la stesura di questo son.; e che non si tratti di scelta eminentemente metrica sembrerebbe confermarlo anche l'uso del passato remoto *fu*, che contribuisce a suggerire distanza dagli eventi. Tale ipotesi non implica tuttavia la necessità di ripensare la datazione del missivo, essendo possibile che la stesura del responsivo sia avvenuta in un momento diverso. – ***ch'io veggio***: causale, 'giacché vedo'. La variante con consonante palatale è poetismo integrale, frequentissimo nella lirica dei primi secoli (vd. *SERIANNI, *Lingua poetica*, pp. 193-96). – ***che Deo . . . danno***: completiva oggettiva, 'che Dio a causa dell'invidia (nei riguardi) di tanta rettitudine fece sí che si verificasse

6

GIOVANNI BOCCACCIO

DANTE, SE TU NELL'AMOROSA SPERA

Diversamente da Petrarca, i cui contatti con la produzione dantesca rimasero sempre privati, nella sua lunga carriera Boccaccio non ha mai fatto mistero dell'ammirazione provata nei confronti di Dante, sia sul versante della produzione latina, sia su quello della produzione volgare: « piú che di ammirazione » si potrà parlare – come pure è stato suggerito – di vera e propria « folgorazione » (*PADOAN, *Boccaccio*, p. 230). A testimonianza di questo atteggiamento si possono allegare molteplici elementi: il piú noto è sicuramente l'attività di lettore della *Commedia* svolta presso la chiesa di Santo Stefano in Badia dal 23 ottobre 1373 ai primi mesi del 1374, culminata nella stesura delle *Esposizioni* (su cui vd. da ultimo *ALFANO, *Il progetto*). Eppure, all'interno di una dettagliata ricostruzione cronologica, tale episodio non è che l'ultimo segmento di una devozione ben piú antica, venuta in luce con la stesura della prima redazione del *Trattatello in laude di Dante* (1351-'55), cui hanno fatto séguito nei quindici anni successivi due compendi (vd. *RICCI, *Le tre redazioni*, pp. 70-83), a riprova di una fedeltà quanto mai duratura (vd. *PAOLAZZI, *Petrarca, Boccaccio*). Altrettanto importanti, perché rendono effettivamente "misurabile" l'atteggiamento di dedizione nei confronti del modello, sono i dati forniti dalla tradizione manoscritta della *Vita nuova*, della *Commedia* e delle quindici canzoni distese, che testimoniano di una vera e propria attività editoriale svolta da Boccaccio tra gli anni '50 e '60 del Trecento, notoriamente sfociata nell'allestimento del celebre trittico di autografi latori di opere dantesche: si tratta, in ordine di allestimento, del ms. Toledo, Bibl. Capitular, Zelada 104 6, che tramanda, oltre al *Trattatello* (I red.), la *Vita nuova*, la *Commedia* e le quindici canzoni; del ms. Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Chigiano L V 176, anch'esso latore del *Trattatello* (II red.), della *Vita nuova* e delle quindici canzoni (e a cui era in origine congiunto il ms. Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Chigiano L VI 213, recante la *Commedia*); del ms. Firenze, Bibl. Riccardiana, 1035, probabile descritto del Toledano, contenente solo la *Commedia* e le quindici canzoni (vd. i saggi contenuti in **Boccaccio editore di Dante*, nonché *MECCA, *Boccaccio*). Ma ci sono anche indizi di altro tenore: limitando ancora lo sguardo sul solo versante volgare, ben noto è quello della donazione a Petrarca tra l'estate del 1351 e il maggio del 1353 di un testimone contenente la *Commedia* da alcuni identificato col ms. Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3199, vergato da una mano fiorentina della metà del sec. XIV assimilabile all'*atelier* dei "Danti del Cento" (vd. *PULSONI, *Il Dante di Francesco Petrarca*, pp. 155-208, e TONELLO-BERTELLI-FIORENTINI, *La tradizione e il testo*, pp. 7-12).

Boccaccio ebbe dunque una conoscenza capillare di Dante, forse estesa persino alle opere non divulgate in vita dall'Alighieri. Possibili echi del *Convivio*, ad es., sono stati intravisti nel *Decameron* (vd. *FERRERI, *Appunti*), anche se l'assenza del trattato dall'orizzonte delle *Esposizioni* e la sua tradizione quasi interamente quattrocentesca rimangono

quella perdita' (vd. *TLIO*, s.v. *Danno*, 2, nell'accezione specifica di 'perdita di vite umane'). La clausola ha sapore comico, se non addirittura blasfemo: il poeta attribuisce a Dio un sentimento fortemente connotato in senso negativo e, per ciò stesso, tipicamente umano.

elementi a sfavore di tale ipotesi (vd. *Azzetta, *La tradizione*, p. 6 n. 10). È certamente possibile che Boccaccio attingesse a stadi della tradizione piú antichi di quelli rappresentati dai testimoni oggi pervenuti, soprattutto se consideriamo come di prima mano la dichiarazione che nel *Trattatello* (I red., XVI 199) si legge a proposito proprio del *Convivio*: « Compuose ancora uno commento in prosa in fiorentino volgare sopra tre delle sue canzoni distese, come che egli appaia avere avuto lui intendimento, quando il cominciò, di comentarle tutte, bene che poi, o per mutamento di proposito o per mancamento di tempo che avvenisse, piú commentate non se ne trovano da lui ». Ferma restando l'eventualità che si tratti di notizia indiretta (cosí Fiorilla, in Boccaccio, *Trattatello*, pp. 110-11, *ad loc.*), è però notevole che la stessa puntualità caratterizzi anche le informazioni che il certaldese possedeva sull'altra grande incompiuta, il *De vulgari*, la cui tradizione, pur cronologicamente meno distante dall'originale, si direbbe comunque lontana dagli ambienti del Boccaccio. Poco piú oltre nel *Trattatello* (I red., XVI 200) Boccaccio infatti afferma: « Appresso [. . .] compuose uno libretto in prosa latina, il quale egli intitolò *De vulgari eloquentia*, dove intendea di dare dottrina [. . .] del dire in rima; e come che per lo detto libretto apparisca lui avere in animo di dovere in ciò comporre quattro libri [. . .], piú non appariscono che due solamente ». A differenza di quanto detto a proposito del *Convivio* e delle quindici canzoni – dove Boccaccio fornisce notizie che non sono in alcun modo verificabili –, quanto affermato sul *De vulgari* trova effettivamente riscontro in ciò che lo stesso Dante afferma sulla struttura e sugli obiettivi del trattato, e sembra dunque presupporne una conoscenza diretta. Concorrono ad avvalorare l'ipotesi due *loci* paralleli di sicuro rilievo: 1) l'occorrenza in *Teseida*, XII 84 6-8, del sintagma *volgar lazio* (« ma tu, o libro, primo a lor cantare / di Marte fai gli affanni sostenuti / nel volgar lazio piú mai non veduti »), affiancabile a *D.v.e.*, II 2 10: « Arma vero nullum latium adhuc invenio poetasse »; e 2) l'utilizzo in *Dec.*, IV 2 43, dell'espressione idiomatica *per le plaghe di Dio* (« Comare, voi siete errata: per le plaghe di Dio, egli il fa meglio che mio marido »), accostabile invece all'emistichio che Dante allega per caratterizzare il veneziano (*D.v.e.*, I 14 6); ma non è da escludere l'ipotesi di poligenesi favorita dal carattere di idiotismo dell'emistichio (Branca, in Boccaccio, *Dec.*, *ad loc.*; vd. anche *Pistolesi, *Il 'De vulgari' di Boccaccio*, pp. 163-73).

Inoltre, l'importanza che la poesia dantesca nella sua globalità (dunque sia lirica che narrativa) ha avuto su Boccaccio è palese anche sul versante dell'analisi tematico-formale della produzione in versi del certaldese. Si tratta di un aspetto su cui la critica si è piú volte soffermata e che continua a riscuotere un discreto interesse (vd. da ultimo *Finazzi, *Presenze*, e, per la ripresa della terza rima, Calenda, *La terza rima*). L'indagine è stata ovviamente estesa negli anni anche alle rime: sulla scia della bibl. disponibile (vd. *Branca, *Tradizione*, pp. 255-64), si è ritenuto di poter leggere proficuamente le *nugae* del Boccaccio, oltre che come testi caratterizzati da peculiarità proprie, sia per quanto pertiene allo stile (vd. *Ferreri, *Studi*, nonché *Ead., *Sulle 'Rime'*), sia per quanto pertiene ai temi (vd. *Tufano, *Quel dolce canto*), anche come uno dei primi esempi della fortuna stilnovista in pieno Trecento, spesso soffermandosi sulle tessere di provenienza dantesca rinvenibili nei sonetti di registro comico (vd. *Suitner, *Sullo stile*, e *Tufano, *Il registro comico*).

Alla luce di quanto detto – e dell'altro che si potrebbe aggiungere – non sorprende trovare tra le rime di Boccaccio, al fianco del compianto scritto per la morte dell'amico Petrarca (*Hor sei salito, caro signor mio*), anche un lamento per la morte della "prima Co-

rona" come *Dante, se tu nell'amorosa spera*: omaggi simili per diversi aspetti, a cominciare dalle ragioni compositive, che si sostanziano nella volontà di rendere onore a due modelli diversi ma ugualmente importanti per il suo percorso di letterato e di uomo. Considerati i toni adoperati e le costanti tematiche, si può ben dire che i due testi costituiscano una sorta di dittico: pur con evidenti differenze, i riferimenti all'ascensione già avvenuta (vv. 1-4), all'attività contemplativa (v. 7), all'intercessione richiesta per la propria salvezza (vv. 12-13) e all'augurio di un pronto ricongiungimento con l'amata (vv. 13-14) sono elementi che si ritrovano anche in *Hor sei salito* (risp. ai vv. 1-4, 10-11, 12-14). Essi, se da un lato denunciano con palmare evidenza la serialità dell'impostazione, dall'altro andranno ricondotti alle strategie retoriche connaturate al genere del compianto: a conferma di ciò l'evidente prossimità stilistica e soprattutto tematica di entrambi i pezzi al son., anch'esso di compianto, *Sennuccio mio, benché doglioso et solo*, scritto da Petrarca nel novembre del 1349 per celebrare la morte dell'amico Sennuccio del Bene (*R.v.f.*, CCLXXXVII), che è pensabile fungesse da modello per ambedue le successive composizioni del certaldese (vd. anche le osservazioni di BRANCA, in BOCCACCIO, *Rime* 1992, p. 283, e quelle di SANTAGATA, in PETRARCA, *R.v.f.*, p. 1145).

Nota metrica. Sonetto su schema ABBA ABBA CDE CDE, identico a quello gemello in morte del Petrarca. Rima ricca (e franta) ai vv. 4 : 5 (*dov'era* : *vera*). Assuonano le rime C e D, ulteriormente avvicinate dalla presenza di consonante dentale, sorda per C e sonora per D.

Nota al testo. Il testo è quello fermato dalla recente edizione di LEPORATTI (in BOCCACCIO, *Rime* 2013, pp. 171-76). Trattandosi del componimento a piú alto testimoniale, l'editore sceglie – come spesso per i testi ad attestazione plurima – di non seguire la *facies* del fondamentale ms. Firenze, Bibl. dell'Acc. della Crusca, 53, noto come "Raccolta Bartoliniana" (= Bart), c. 72*r*, eletto quale manoscritto-base solo dove non soccorrano testimonianze piú antiche. Motivo di tale prassi è la consapevolezza della tendenza alla regolarizzazione linguistico-prosodica operata dall'estensore: pertanto, salvo che nei casi in cui l'affidabilità testuale sia tutta a favore di Bart, ci si rifà alla veste formale dei codici *vetustiores* o di quelli derivanti da tradizione anteriore a Bart (vd. BOCCACCIO, *Rime* 2013, pp. CCLXIX-CCLXXVIII). Nel caso specifico ciò comporta la valutazione anche dei derivati principali della Raccolta Aragonese: pertanto, di fianco ai *vetustiores*, cioè i mss. Firenze, Bibl. Riccardiana, 1088 (c. 60*v*) e 1100 (c. 51*r*); Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Conv. Soppr. 122 (cc. 219*v*-220*r*); Milano, Bibl. Trivulziana, 1058 (c. 70*r-v*), e Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Chigiano M IV 79 (c. 5*v*), si tiene conto anche dei mss. Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Plut. 90 inf. 37 (c. 221*r*); Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, Palatino 204 (c. 278*v*); Paris, Bibl. Nationale de France, It. 554 (c. 220*r*); Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3213 (c. 290*r-v*). Rispetto al testo stabilito da Leporatti effettuo le seguenti modifiche: 5 *se* > *se,* ; *vera* > *vera,* .

Dante, se tu nell'amorosa spera,
com'io credo, dimori, raguardando

1-2. ***Dante***: è abituale nel *planh* l'esordio con il nome proprio del defunto, come in PETRARCA, *R.v.f.*, CCLXXXVII (*Sennuccio mio, benché doglioso et solo*). La medesima strategia caratterizza anche l'esordio del compianto di MARAMAURO, *O spirito gentile, o vero dante*, lí però con gioco sull'*interpretatio nominis* dell'elogiato. – ***se tu . . . dimori***: prima delle due protasi all'indicativo (vd. *COLELLA, *Proposizioni condizionali*, pp. 393-97), 'se tu, come ritengo, (effettivamente) soggiorni nel cielo di Venere', che è il *terzo* (v. 10) ed è sede di quegli spiriti che, dediti durante la vita terrena all'amore, hanno infine deciso di rivolgersi a Dio e al prossimo. Tra essi figurano ovviamente alcuni poeti

la bella luce, la qual già cantando
altra volta ti trasse là dov'era;
se, per cambiar fallace vita a vera, 5
amor non se ne oblia, io ti dimando

d'amore: Dante, in *Par.*, IX, vi colloca Folquet de Marselha, e la stessa sede è assegnata a Sennuccio da PETRARCA, *R.v.f.*, CCLXXX (*Sennuccio mio*) 9-10: « Ma ben ti prego che 'n la terza spera / Guitton saluti et messer Cino, et Dante ». Il sintagma compare in tutt'altro contesto già in GUITTONE, V (*Ahi, lasso, che li boni e li malvagi*) 75-77: « ché 'ngegno, forzo, ardimento e podere / e cor de tutto ben mettere avante / donali donna, en su' amorosa spera ». – ***raguardando***: con funzione modale-causale, 'guardando con particolare attenzione', quindi facendo scaturire dallo stimolo visivo una riflessione conoscitiva (vd. *GDLI*, s.v. *Riguardare*, 1 e 8). La forma con trasformazione di *i* > *a* in posizione protonica caratterizza i testimoni *vetustiores* ed è da considerarsi arcaismo, come confermano le occorrenze fornite dal *Corpus OVI*. ♦ **3. *la bella luce***: oggetto di *raguardando*, che è possibile interpretare sia come attributo che designa per metonimia la natura divina (vd. *GDLI*, s.v. *Luce*, 14), come in *Par.*, III 31-32: « e odi e credi / che la verace luce che le appaga », sia – piú probabilmente – come il 'bello sguardo' di Beatrice, che ha attratto Dante e lo ha condotto in cielo, con significato affine all'*incipit* di CINO DA PISTOIA, CLXII (*Io son sí vago de la bella luce*). In Boccaccio il sintagma ricorre due volte, sempre in riferimento all'amata: cfr. *Filostrato*, III 89 (« o bella luce etterna ») e V 44 (« O luce bella »). Minoritaria sotto il profilo stemmatico è la lezione *la bella Bice*, a suo tempo accolta a testo e ora confinata in apparato da LEPORATTI, in BOCCACCIO, *Rime* 2013, p. 174, in quanto « brillante innovazione del Bartolini, o della sua fonte », perché trasmessa solo da Bart e da due codici seriori a esso apparentati. Altrettanto irricevibile è la lezione *la vaga luce*, caratterizzante alcuni codici alti nello stemma ma discendenti da fonte comune (vd. ancora ivi, p. 174). – ***la qual***: introduce la relativa al v. 4, dipendente da *la bella luce*. – ***già cantando***: causale esprimente un'azione conclusa (ROHLFS, 719), 'poiché l'hai resa oggetto di celebrazione poetica' (vd. *TLIO*, s.v. *Cantare*, 4), con probabile allusione alla *Commedia* o a *V.n.*, XLI, segnatamente all'episodio della contemplazione dell'anima di Beatrice nell'Empireo descritta nel son. *Oltre la spera* e nella prosa che precede. ♦ **4. *altra . . . dov'era***: 'ti condusse in precedenza nel luogo in cui lei si trovava', vale a dire in paradiso, con riferimento all'ascensione compiuta sotto la guida di Beatrice, che in quanto beata già risiede tra le anime meritevoli (vd. *GDLI*, s.v. *Trarre*, 5): la collocazione dell'anima di Dante tra gli spiriti amanti è ora definitiva, ma era stata prefigurata dal viaggio oltremondano. Per la clausola *là dov'era* è ovvio il rinvio a BONAGIUNTA, son. XX (*Voi ch'avete mutata la mainera*) 3: « de la forma dell'esser là dov'era », ma si legga anche GUIDO DELLE COLONNE, III (*La mia vit'è sí fort'e dura e fera*) 5: « escito son del senno là uv'era ». Dato il contesto, non è da escludere una reminiscenza di *Inf.*, IV 103-5: « Cosí andammo infino a la lumera / parlando cose che 'l tacer è bello / sí com'era 'l parlar colà dov'era ». ♦ **5. *per . . . vera***: finale, 'per trasformare un'esistenza ingannevole in una (esistenza) veritiera' (vd. *TLIO*, s.vv. *Cambiare*, 1-2, e *Fallace*, 1). La vita ingannevole è naturalmente quella terrena, cui si contrappone un'esistenza piú *vera*, cioè quella ultraterrena. Con questo stesso significato il sintagma *vita fallace* occorre in IACOPONE, *Laudi*, XXIV (*O vita penosa, continua bataglia*) 171: « O vita fallace, et o' m'ài menato ». Si parla invece di *vera vita* in *Par.*, XXXII 58-59: « questa festinata gente / a vera vita non è *sine causa* ». ♦ **6-7. *amor . . . oblia***: seconda protasi introdotta dal *se* che anticipa la finale precedente (v. 5); letteralmente 'se non si dimentica l'amore'. L'uso del verbo *obliare* non è un riferimento neutro al tempo che trascorre: piú avanti Boccaccio considera la possibilità che Fiammetta, come tutti gli altri beati, possa aver dimenticato i propri affanni terreni (e con essi l'amore per il poeta) una volta immersa nelle acque del fiume Lete, che hanno il compito di mondare l'anima e consentire il distacco dalle preoccupazioni trascorse (vv. 12-13). Allo stesso modo è dunque possibile che anche Dante si sia bagnato in quelle acque, dimenticandosi dei propri affanni: se cosí fosse, la preghiera rivoltagli in nome di Beatrice affinché egli interceda per lui non sortirebbe effetto. BRANCA, in BOCCACCIO, *Rime* 1992, p. 283, *ad loc.*, richiama la prossimità tematica con l'episodio

per lei, di grazia, ciò che, contemplando,
a far ti fia assai cosa legiera.
Io so che, infr'all'altre anime liete
del terzo ciel, la mia Fiametta vede 10
l'afanno mio dopo la suo partita:
pregala, se 'l gustar dolce di Lete
no· la m'ha tolta, i· loco di merzede
a sé m'impetri tosto la salita.

purgatoriale in cui Catone ammonisce Virgilio dopo che questi l'ha pregato in nome dell'amata Marzia, che ora non sortisce in lui piú alcun interesse (*Purg.*, I 40-93). – ***ti dimando . . . grazia***: principale costituente l'apodosi dell'intero periodo ipotetico che precede, 'nel nome di lei [*sc.* della *bella luce* (v. 3)] ti avanzo, per favore, (una richiesta)'. ♦ **7-8. *ciò che . . . legiera***: 'che, dal momento che sei in contemplazione (di Dio), ti sarà facile esaudire', con l'oggetto (*ciò*) a introdurre una relativa (*che . . . cosa legiera*) inframezzata da causale al gerundio (*contemplando*). La contemplazione di Dio è l'azione principale svolta dalle anime dei beati (Dante compreso), 'che fissano intensamente il pensiero con partecipazione mistica' (vd. *TLIO*, s.v. *Contemplare*, 1). In Boccaccio, *Rime* 2013, xcix (*Hor sei salito, caro signor mio*) 11-12, si legge qualcosa di simile: « sicuro d'eterno riposo / mirando cose da noi non intese ». ♦ **9-10. *anime . . . ciel***: il sintagma *anime liete* è tipicamente dantesco e può designare o le anime che sono già state accolte nel regno di Dio o quelle che sono speranzose di andarci, cfr. *Purg.*, v 46: « O anima che vai per esser lieta », ma anche *Par.*, xxiv 10-11: « Cosí Beatrice, e quelle anime liete / si fero spere ». Per *terzo ciel* vd. il commento al v. 1. – ***la mia . . . vede***: oggettiva dipendente dalla reggente *Io so* (v. 9). Con la medesima funzione di intercessore Fiammetta ritorna, in rima con *Lauretta*, nell'epicedio in onore di Petrarca (*Hor sei salito, caro signor mio*, 7-8): « hor sei dove la bella mia Fiametta / siede con lei [*sc.* Lauretta] nel cospetto di Dio ». L'uscita in *-e* della 2ª pers. sing. è tratto abituale (vd. *Serianni, *Lingua poetica*, pp. 200-1). ♦ **11. *l'afanno mio***: oggetto di *vede* (v. 10), indica qui uno 'stato di irrequietezza emotiva' che è tipica della vita terrena (vd. *TLIO*, s.v. *Affanno*, 2). Del tutto consueta nella tradizione lirica due-trecentesca è la variante scempia *afanno* (vd. *Serianni, *Lingua poetica*, pp. 76-82). – ***dopo . . . partita***: 'dopo la sua morte', espressa qui attraverso la metafora ancora oggi in uso della partenza. Nei manoscritti fiorentini tardo-trecenteschi e quattrocenteschi è maggioritaria l'occorrenza del possessivo indeclinabile *suo* (vd. Manni, *Ricerche*, pp. 131-35). ♦ **12-13. *pregala***: piú che 'supplicala', varrà 'esortala' (vd. *GDLI*, s.v. *Pregare*, 1-2). – ***se 'l gustar . . . tolta***: eccettuativa, 'se l'aver bevuto l'acqua del fiume Lete non me l'ha già sottratta', con l'infinito *gustar* avente qui funzione di sogg. Come affermato in precedenza (vd. il commento ai vv. 6-7), ogni anima che ascende al paradiso deve obbligatoriamente abbeverarsi nel fiume Lete per purificarsi e dimenticare i propri trascorsi: il poeta, dunque, teme che a Fiammetta possa non interessare piú nulla della sua salvezza. È normale in it. ant. l'ordine accusativo-dativo per i pronomi atoni (vd. *Serianni, *Lingua poetica*, pp. 178-79). – ***i· loco . . . merzede***: 'come ricompensa', s'intende per la lunga fedeltà amorosa che il poeta le ha dimostrato in vita. ♦ **14. *a sé . . . la salita***: completiva oggettiva con ellissi dell'introduttore, avente qui sfumatura finale (vd. *D'Arienzo-Frenguelli, *Proposizioni finali*, pp. 364-66), dipendente dalla reggente *pregala* (v. 12), 'che velocemente ottenga (da Dio) l'ascesa per me' (vd. *GDLI*, s.v. *Impetrare*, 2). L'augurio di una sua rapida assunzione sottolinea il desiderio impellente di ricongiungersi all'amata. Si noti la vicinanza tematica e lessicale con *R.v.f.*, ccclxv (*Da' piú belli occhi, et dal piú chiaro viso*) 14: « m'impetre gratia, ch'i' possa esser seco ».

7

GUGLIELMO MARAMAURO

O SPIRITO GENTILE, O VERO DANTE

Oltre che con l'*Expositione sopra l''Inferno'*, che rappresenta la prova piú nota dei suoi interessi danteschi, la devozione di Guglielmo nei confronti di Dante si manifesta anche attraverso il piccolo *corpus* di liriche a lui ascrivibili, composto di sette testi, due dei quali di dubbia attribuzione. Due sono canzoni d'argomento etico-politico: *Una donna legiadra, honesta e pia* è tramandata dal solo ms. Parma, Bibl. Palatina, ms. 109 (cc. 30*v*-31*r*); *Per ch'io no m'abia de rime sí armato* è trasmessa invece da tre codici quattrocenteschi: il ms. Milano, Bibl. Ambrosiana, E 56 sup. (cc. 67*r*-68*r*), che la dà adespota; il ms. Bologna, Bibl. Universitaria, 1739, piú noto come codice Isoldiano (cc. 127*v*-129*v*), che l'assegna a Guglielmo; il ms. Firenze, Bibl. Riccardiana, 1154 (cc. 106*v*-108*r*), che la attribuisce al rimatore bolognese Pellegrino Zambeccari (ma si tratta di attribuzione difficilmente ricevibile considerate le spie linguistiche meridionali offerte dall'Ambrosiano; *COLUCCIA, *Due nuove canzoni*, pp. 172-80). Alle canzoni si aggiungono cinque sonetti: quattro, d'argomento amoroso o gnomico, sono testimoniati in serie non continua dalla sola silloge Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Gaddi rel. 198 (cc. 53*r*-60*r*), importante per la sezione di rimatori angioini (vd. *COLUCCIA, *Tradizioni*); un quinto, sulla figura di Dante, è attestato sia dal ms. Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Chigiano L IV 131 (= C^4), c. 334*r*-*v*, che lo reca adespoto, sia dal ms. Ravenna, Bibl. Classense, 7 (= R), c. 112*r*. Ai cinque se ne potrebbe forse aggiungere un sesto, il missivo *Vostro sí pio officio offerto a Dante*, tràdito anepigrafo dal ms. Oxford, Bodleian Library, Canoniciano It. 97, la cui possibile assegnazione a Maramauro (proposta da BELLOMO, *« Parvi Florentia mater amoris »*, pp. 20-28) ha per noi grande rilevanza dal momento che, se si trattasse di cosa sua, ci consegnerebbe un secondo testo (su otto) esprimente interessi danteschi, del resto percepibili a livello intertestuale anche dalla lettura delle canzoni (vd. *COLUCCIA, *Due nuove canzoni*, pp. 167-69 e 184-86). Nel son. un anonimo, che si definisce « minimo dantista » (v. 9), elogia un « messer Bernardo » (v. 2) per aver provveduto a salvaguardare la memoria di Dante, cosí « che 'l suo nome omai non more » (v. 12). Il destinatario è con ogni probabilità Bernardo Scannabecchi, bolognese esule a Verona che seppe guadagnarsi la stima degli Scaligeri facendosi affidare il ruolo di podestà a Conegliano e poi a Vicenza (vd. *CAMPANA, *Scannabecchi*, p. 52): sebbene si sia a lungo pensato che Bernardo fosse lodato come autore di un epitafio inciso sul sepolcro ravennate, oggi si tende a credere che questi tra il 1373 e il 1374 si occupò del restauro del monumento, sul quale vennero poi incisi gli epitafi *Inclita fama* e *Iura monarchie*, entrambi di attribuzione problematica (vd. i relativi cappelli introd. nella sezione *Epitafi*, ma anche *infra* il cappello introd. alla *Tenzone fra un autore ignoto e Bernardo Scannabecchi*).

Dei due testi di dubbia paternità, il son. *O spirito gentile, o vero dante* non è propriamente tale: lo tramandano due testimoni, dei quali uno è adespoto e l'altro reca l'attribuzione a Guglielmo. C^4 è un codice miscellaneo composto di due sezioni anticamente unite, l'una di mano del sec. XVI e l'altra di mano seriore, collocabile alla fine del medesimo secolo o all'inizio del XVII. A questa seconda mano si deve la trascrizione di *O spirito gentile*, posto a séguito del son. *Io non vo' dir ch'io non viva turbato* di Faitinelli: in ragione di

tale prossimità, dal Crescimbeni in avanti gli editori hanno ritenuto di poter estendere l'esplicita attribuzione di *Io non vo' dir* anche a *O spirito gentile* (un elenco delle edizioni in *Coluccia, *Due nuove canzoni*, p. 187 n. 61), almeno fino alle indagini di Del Prete, che pure ha accolto il son. tra i testi di Faitinelli, ma « solo onde nulla man*casse* di quello che va sotto il suo nome » (Pietro de' Faitinelli 1874, p. 72). Uscito dal *corpus* già con Marti, in *PGTD*, e Vitale, in *RCR* (sulla base di Barbi, *Studi*, p. 488 n. 1), esso non compare neppure nella recente edizione di Aldinucci (vd. Pietro de' Faitinelli, p. 70 n. 3). Per quanto riguarda R, invece, esso è testimone del sec. XV e reca esplicita attribuzione a Maramauro. Una nota in calce al testo recita: « Nota: descriptio Dantis domini Gullielmi Maramauro neapolitani ». Diversamente da quanto si è pensato sulla scorta della trascrizione di Mazzatinti (vd. *IMBI*, vol. IV pp. 146-48), che mal intese la prima parola della sottoscrizione (« *non* de scripto [. . .] »), la didascalia non afferma che il componimento non è di Dante, bensí riferisce del tema e della paternità. Allo stesso modo, la sequenza numerica finale, trascritta da una mano di poco seriore, non riferisce la presunta data di stesura ma il numero dei versi della *Commedia*: non 1422 dunque, come intese Mazzatinti – che sarebbe stata difficoltà insormontabile per l'assegnazione a Maramauro – ma 14224 (e che non si tratti di data è del resto confermato da quanto precede: « carmina vel versus sunt [. . .] »).

In anni recenti ci si è occupati di sottoporre a nuove verifiche gli argomenti tradizionalmente considerati a sfavore dell'attribuzione a Guglielmo (*Bellomo, *Un sonetto*, pp. 331-32). Il primo, che consisteva nell'assenza di tracce linguistiche denuncianti un'origine meridionale del testo, è stato agevolmente superato osservando che tale mancanza non inficia la proposta attributiva, stante la possibilità che l'autore o i copisti siano riusciti a obliterare i tratti linguistici primigeni. Per quanto riguarda il secondo invece, proveniente dalla constatazione che i versi sembrerebbero composti a ridosso della morte di Dante, e quindi in età troppo acerba per il rimatore napoletano, che nel 1321 non poteva avere piú di sei anni (*Coluccia, *Due nuove canzoni*, p. 188), l'analisi puntuale di Bellomo ha messo in evidenza la struttura centonaria del testo. La rassegna di *loci* paralleli rintracciati (*Bellomo, *Un sonetto*, p. 331) non solo conferma l'abbondanza dei prelievi danteschi, ma evidenzia anche la presenza di riprese da Petrarca e Boccaccio. Per ciò che riguarda il primo, basti segnalare il vocativo in *incipit*, caratterizzante anche l'esordio di *R.v.f.*, LIII (*Spirto gentil, che quelle membra reggi*), nonché l'espressione « partita dalla miseria » (v. 7), che ricorda da vicino quella di *R.v.f.*, CCCLIX (*Quando il soave mio fido conforto*) 20: « che di questa miseria sia partita » (con identici rimanti *partita* : *vita*; ma *Bellomo, *Un sonetto*, p. 331, segnala anche l'occorrenza del sintagma « turba errante » al v. 8, che compare, con lievi discrepanze lessicali, in vari luoghi di *R.v.f.* e *Triumphi*). Per ciò che riguarda il secondo, la sua presenza va registrata non a livello puntuale ma tematico: a tal proposito si cita il sestetto del suo son. in morte del Petrarca, *Hor sei salito, caro signor mio* (Boccaccio, *Rime* 2013, XCIX) dove, oltre alla rima *Dante* : *errante*, occorrono i *topoi* della raccomandazione della propria anima al defunto ai vv. 12-14, della dipartita dal « mondo errante » al v. 12, della contemplazione eterna dei fatti celesti al v. 11 (vd. *Bellomo, *Un sonetto*, pp. 331-32). Anche qualora si preferisse ritenere poligenetiche le convergenze tra l'epicedio boccacciano, databile dopo il 25 luglio 1374 per Branca (Boccaccio, *Rime* 1992, p. 301), e quello attribuibile a Maramauro, si fa difficoltà a non vedere i prelievi da Petrarca, molti dei quali peraltro operati su testi databili all'ultimo anno e mezzo di vita (vd. *Wilkins, *Vita del Petrarca*, pp. 373-77). Ciò significa ipotizzare che il son. risalga almeno al biennio

1372-'73, e che sia stato scritto a distanza di oltre cinquant'anni dal 1321: fatto che non stupisce, specie considerando le polemiche sorte all'indomani della morte di Dante in ragione dell'eterodossia imputata alla *Monarchia*, e di cui in *O spirito gentile* non c'è traccia (vd. *Bellomo, *Un sonetto*, p. 332).

I dati biografici disponibili su Guglielmo hanno visto importanti incrementi a partire dalle indagini effettuate in vista dell'ed. critica del suo commento all'*Inferno* (vd. Maramauro, pp. 3-22). Si suole ritenere che i Maramauro fossero originari di Amalfi: a sostegno di tale ipotesi concorrono i documenti sulla presenza di un ramo della famiglia nella zona costiera a sud di Napoli (vd. *De Blasiis, *Fabrizio Marramaldo*, pp. 747-48). Le difficoltà riscontrate nel tracciare un albero genealogico – aggravate dalle omonimie familiari – hanno a lungo provocato incertezze sugli estremi biografici: lo si è talvolta scambiato con il nonno, che fu funzionario di re Roberto e tesoriere del giustizierato degli scolari nel 1303 e nel 1309-1310 (vd. Della Marra, *Discorsi*, pp. 239-45, su cui si fonda *Sabatini, *Napoli angioina*, p. 253 n. 168). Risolvono i dubbi gli indizi offerti dall'*Expositione* (prol., 11), laddove l'autore afferma di aver cominciato a lavorare sul testo dantesco « ne li anni de sua età de cinquantadoi e ne li anni de l'incarnatione de Cristo miletrecentosaxantanove »: se ne inferisce che la data di nascita sia da collocare tra il settembre 1316 e l'agosto successivo.

Un resoconto della biografia è offerto dall'epitafio scritto per lui dal sulmonese Giovanni Quatrario (1336-1402), le cui notizie sono tutte confermate dall'*Expositione*: il testo, che da progetto doveva comparire sulla tomba di Guglielmo, fu allegato a un'epistola metrica avente per destinatario il suo primogenito, all'epoca cardinale di Bari (per l'epistola vd. *Pansa, *Giovanni Quatrario*; per l'epitafio Maramauro, p. 6). La qualifica di « Parthenopes miles » che lo apre non implica meriti bellici ma piuttosto allude al titolo di *eques* che Guglielmo ottenne durante un soggiorno giovanile a Coo, quando si affiliò ai cavalieri di San Giovanni di Gerusalemme (*Coluccia, *L'edizione dei documenti*, p. 249): il titolo torna nelle due lettere che Petrarca gli invia (*Sen.*, xi 5 e xv 4), da cui traspaiono sentimenti di ammirazione e dimestichezza. I vv. 3-4 dell'epitafio (« Multorum mores hominum nam vidit et urbes / naturam didicit, Musas, post sidera nubes ») alludono ai viaggi compiuti e ai suoi interessi. Se sui secondi non si possono che supporre ipotetici studi di astrologia, i primi si spiegano a partire dalle mansioni professionali, giacché Guglielmo fu docente presso lo Studio e segretario della corona, che lo retribuí nel 1344, nel 1346 e nel 1348 (vd. *De Blasiis, *Fabrizio Marramaldo*, p. 757). Nel 1343 fu a Creta; nel 1350 a Roma, in occasione del giubileo; nel 1359 a Bologna, dove ebbe modo di conoscere Fazio degli Uberti. Persistono dubbi su un viaggio londinese: il fatto che Guglielmo racconti, nella chiosa relativa all'omicidio di Enrico d'Inghilterra (a *Inf.*, xii 113-15), di aver visto dei versi commemorativi dell'evento incisi su un monumento della cripta di Westminster non implica un viaggio oltremanica. Nei *Flores historiarum* attribuiti a Matteo di Westminster si leggono i medesimi versi, preceduti dalla seguente didascalia: « Viterbenses in memoriam interfecti modum interfectionis in pariete dipinxerunt, quam picturam versificator intuens, sic dicebat » ('In memoria dell'omicidio i viterbesi dipinsero su una parete le modalità di uccisione, la quale pittura, guardando un poeta, cosí diceva'; trad. mia), dunque non si può escludere che i versi apposti sul monumento nascessero per il dipinto viterbese e che Guglielmo li leggesse da lí (vd. Maramauro, pp. 10-11). Pochi dubbi aleggiano su un viaggio in Ungheria, cui Guglielmo accenna nell'*Expositione* parlando

del ghiaccio di Cocito (a *Inf.*, XXXII 14), su un soggiorno veneziano menzionato commentando i versi sull'arsenale (a *Inf.*, XXI 6), e ancora su un viaggio sul lago di Garda (a *Inf.*, XX 32). La data di morte è desumibile per approssimazione: se la « cançona morale » *Una donna legiadra, honesta e pia* risale a un momento compreso tra aprile e settembre del 1378, cioè al periodo di tensione verificatosi fra Giovanna I e il papato (vd. *Coluccia, *Due nuove canzoni*, pp. 165-67), essa può valere quale *terminus post quem*; allo stesso modo, se l'elegia del Quatrario risale al 1383 (che è la data di composizione della lettera che precede quella al primogenito di Guglielmo nel *codex unicus* che tramanda l'epistolario), quest'anno fungerà da *terminus ante quem*.

Nota metrica. Sonetto caudato su schema ABBA ABBA CDC DEE eFF, con consueta presenza del settenario in rima baciata col v. 14, cui si aggiungono due endecasillabi finali, anch'essi a rima baciata: secondo *Elwert, *Versificazione*, p. 131, che lo riteneva di Faitinelli, si tratterebbe del piú antico esemplare italiano di sonetto caudato (ma l'assegnazione al Maramauro tende ora a sconfortare l'ipotesi). Insolita è la discrepanza per ciò che concerne lo schema delle terzine, difformi tanto nella disposizione delle rime quanto nella scelta dei rimanti. Rime ricche, ma derivative, ai vv. 6 : 7 (*sortita* : *partita*) e 13 : 14 : 15 (*Maestate* : *unitate* : *eternitate*).

Nota al testo. Il testo qui proposto si basa sulla lezione di R, di recente pubblicazione (*Bellomo, *Un sonetto su Dante*, p. 330, riprodotto anche nell'appendice a Maramauro, *Expositione*). Rispetto al testo di *Del Prete (Pietro de' Faitinelli 1874, p. 111), basato invece sulla lezione di C^4, l'ed. Bellomo si distingue per una serie di varianti indifferenti, che riporto di séguito (a sinistra la lezione di R accolta a testo, a destra quella di C^4): 4 come a congruo] come congruo; 6 da] là; 11 dell'alto Onnipotente] del vero Onnipotente; 13 l'alta] quella; 15 eternitate] trinitade; 16 cui regno] suo regno. Rispetto al testo fissato da Bellomo, introduco due lievi ritocchi interpuntivi: 4 *mediante* > *medïante*; 13 *Maestate* > *Maestate,* .

O spirito gentile, o vero dante

1. ***O spirito gentile***: 'anima nobile'. L'esordio con apostrofe al defunto è un meccanismo retorico tipico di molti epicedi: ciò che effettivamente distingue il son. di Maramauro è che qui l'apostrofe si estende per uno spazio assai ampio, occupando interamente la fronte del son., e replicandosi all'inizio della seconda quartina mediante l'*o* vocativo. Probabile è la dipendenza da *R.v.f.*, LIII (*Spirto gentil, che quelle membra reggi*), ma, con diverso ordine dei costituenti, il sintagma ricorre anche ivi, VII (*La gola e 'l sonno e l'oziose piume*) 13: « tanto ti prego piú, gentile spirto ». Sono rigorosamente attinenti alla fenomenologia dell'innamoramento e dunque meno indicative le occorrenze del sintagma nei *corpora* degli stilnovisti: cfr. Gianni Alfani, I (*Guato una donna dov'io la scontrai*) 11-12: « perché sentiva in lui [*sc.* nel cuore] venir umíle / un spirito gentile », e Cavalcanti, XIX (*I' prego voi che di dolor parlate*) 8-9: « Lo su' [*sc.* della donna] gentile spirito che ride, / questi è colui che mi si fa sentire ». – ***vero dante***: 'colui che dà davvero'. Com'è noto, la letteratura medievale fa spesso uso della tecnica classica dell'*interpretatio nominis*, specie nell'àmbito della commedia elegiaca (vd. *Bisanti, *L'interpretatio nominis*): ciò sia in obbedienza al precetto secondo cui « nomina sunt consequentia rerum », sia in ragione di quanto si legge in Matteo di Vêndome, *Ars*, I 78: « Argumentum sive locus a nomine est quando per interpretationes nominis de persona aliquid boni vel mali persuadetur » ('Prova o pretesto a partire dal nome, essa si verifica quando, attraverso le molteplici interpretazioni di un nome, si è persuasi di [dedurre] qualcosa di buono o di malvagio a proposito di una persona'; trad. mia). Nella lirica italiana del Due-Trecento, favorita dalla menzione esplicita del destinatario, essa tende solitamente a comparire nei testi dialogici (vd. *Giunta, *Versi*, pp. 186-91). Nella fattispecie, la novità non sta nell'idea di legare il nome di Dante al verbo *dare*, che è fatto consueto nella prima esegesi dantesca (cosí in Guido da Pisa, nell'*Ottimo Commento*, in Pietro

a noi mortali il frutto di la vita,
dandolo a te l'alta bontà infinita
sí come a congruo e degno medïante;
o verissimo in carne contemplante 5
di quella gloria da dove sortita
è l'anima tua santa, oggi partita
dalla miseria della turba errante;
a te, il quale io credo fermamente
rispetto alla tua fede e gran virtute 10

Alighieri), nonché in Boccaccio, *Trattatello*, i red., ii 18: « per nome chiamaron Dante: e meritamente, perciò che ottimamente, sí come si vedrà procedendo, seguí al nome l'effetto » (vd. *Bellomo, *Un sonetto*, pp. 332-33, e anche Mastandrea, *Il nome di Dante*, pp. 423-25), bensí nell'estensione della medesima tecnica a un componimento in morte, dove effettivamente vero e proprio dialogo non sussiste (vd. anche *Allegretti-Gorni, *Dante*, pp. 37-45). ♦ **2. *il frutto di la vita***: è oggetto diretto di *dante* (v. 1) e fuor di metafora sta a significare 'ciò che il nostro vivere (terreno) ci procura nell'eternità'. Il riferimento è dunque, allusivamente, alla *Commedia*, nella quale i regni oltremondani sono appunto strutturati sulla base delle pene e dei meriti che l'uomo si è saputo guadagnare durante la vita terrena. ♦ **3. *dandolo . . . infinita***: causale, 'dal momento che la bontà infinita (di Dio) lo [*sc.* il *frutto*, v. 2] ha attribuito a te'. La bontà è uno dei tipici attributi del Dio cristiano, della Vergine e di Cristo, nonché della divinità in genere (vd. *TLIO*, s.v. *Bontà*, 2). ♦ **4. *congruo . . . medïante***: 'appropriato e decoroso mediatore', con *medïante* avente qui valore sostantivale (vd. *GDLI*, s.v. *Mediante*[1], 3) e i due aggettivi in rapporto di dittologia sinonimica. L'idea è che la *Commedia*, se non proprio un'espressione diretta del volere divino, costituisca per gli uomini una sorta di promemoria degli effetti che la vita terrena produce su quella ultraterrena. ♦ **5. *o verissimo . . . contemplante***: il superlativo assoluto intensifica l'irripetibilità dell'esperienza contemplativa di Dante, che è tanto piú eccezionale se si considera il suo essersi verificata essendo l'Alighieri ancora *in carne*. L'esordio della seconda quartina è speculare rispetto all'esordio della prima: oltre all'apertura con l'*o* vocativo, ritorna la costruzione con l'agg. *vero* (qui al grado superlativo, a voler sottolineare l'eccezionale autenticità del poeta), seguíto a breve distanza da un participio presente (*contemplante*). ♦ **6-7. *di quella gloria***: cioè della gloria celeste, espressa da Dio, dai santi e dai beati (vd. *TLIO*, s.v. *Gloria*, 3). – ***da dove . . . santa***: 'dalla cui gloria è in origine fuoriuscita la tua anima virtuosa'; conformemente all'idea, propria del tomismo, che la creazione dell'anima origini direttamente da Dio. Notevole è l'*enjambement* che separa i due membri costituenti il predicato verbale (*sortita / è l'anima*). ♦ **7-8. *partita . . . errante***: 'separata dall'infelicità (terrena) dell'umanità errabonda'. Si tratta dell'idea invalsa della morte come definitiva interruzione degli affanni terreni. Pur in mancanza di perfetta corrispondenza verbale, per la locuz. *turba errante* si può allegare una lunga serie di *loci* paralleli piú o meno attinenti, dei quali fa ovviamente parte anche Dante, benché in contesto diverso: vd. *Par.*, xii 94 (« ma contro al mondo errante ») e xx 67 (« Chi crederebbe giú nel mondo errante »). Lo stesso sintagma torna, con maggiore attinenza e ancora in chiusura di verso, in *R.v.f.*, cccl (*Questo nostro caduco et fragil bene*) 10-11: « ma fu sí coverta, / ch'a pena se n'accorse il mondo errante », ma si tengano presenti anche ivi, cccxlvi (*Li angeli electi et l'anime beate*) 6-8: « perch'abito sí adorno, / dal mondo errante a quest'alto soggiorno / non salí mai », e *Tr. Cup.*, iii 81: « ove conven che 'l vulgo errante agogni ». Notevole la prossimità all'epicedio per la morte di Petrarca, vd. Boccaccio, *Rime* 2013, xcix 4: « nel suo partir da questo mondo rio » (dove tra l'altro si registra anche l'occorrenza di *partire*) e 12: « s'a grado ti fui nel mondo errante ». ♦ **9. *a te***: cioè allo *spirito gentile* dell'*incipit*; il complemento è retto dal verbo principale *mi raccomando* (v. 12). – ***il quale . . . fermamente***: relativa anticipata dal *te* che precede, 'che ritengo decisamente'. ♦ **10. *rispetto . . . virtute***: con valore qui piú causale che limitativo (come lascerebbe presupporre la locuz. preposizionale *rispetto*); dunque nel

esser a piè dell'alto Onnipotente,
    mi raccomando, e per mia salute
priego che prieghi l'alta Maestate,
ch'è uno in tre e tre in unitate,
    della cui eternitate 15
e del cui regno sí bene scrivesti
quanto dimostran tuoi sacrati testi.

senso di 'in ragione della tua fede e del tuo valore', da intendere ovviamente in chiave morale. Il sintagma ritorna, in contesto encomiastico, nel son. di BUONACCORSO DA MONTEMAGNO IL VECCHIO, v (*Inclita Maestà felice e santa*) 2: « ch'è di tua gloria e di tua gran virtute? ». ♦ **11. *esser . . . Onnipotente***: 'essere al cospetto di Dio Onnipotente', completiva oggettiva implicita senza antecedente, retta dalla relativa che precede (*il quale . . . fermamente*, v. 9). ♦ **12. *mi raccomando***: 'mi affido' (vd. *GDLI*, s.v. *Raccomandare*, 1), verbo principale da cui dipende la costruzione sintattica della terzina che precede. L'idea di raccomandarsi al defunto, trattandolo alla stregua di un intercessore, è comune a molti dei compianti presi a modello da Guglielmo, in primo luogo a BOCCACCIO, *Rime* 2013, XCIX 12-14: « Deh, s'a grado ti fui nel mondo errante, / tirami drieto a te, dove gioioso / veggia colei che pria d'amor m'accese ». – ***per mia salute***: finale; 'per la mia salvezza'. ♦ **13. *priego che prieghi***: il poliptoto, non particolarmente elaborato, potrebbe rinviare a *Par.*, XXXIII 29-30: « tutti miei prieghi / ti porgo, e priego che non sieno scarsi », dove però il gioco verbale consiste anche nella diversa funzione sintattica dei costituenti. Simile a quello dantesco è un altro luogo allegabile di BOCCACCIO, *Teseida*, VII 25 7-8: « umilmente ti priego, / ch'alli miei prieghi tu non facci niego ». – ***l'alta Maestate***: si tratta di una perifrasi per designare direttamente Dio mediante uno dei suoi attributi caratteristici (e che si tratti di perifrasi si evince da quanto segue; vd. *GDLI*, s.v. *Maestà*, 5). ♦ **14. *ch'è . . . in unitate***: relativa riferita a *l'alta Maestate* che precede, 'che è uno in tre e tre in uno', con costruzione chiastica. Non sono da escludere reminiscenze da *Purg.*, III 35-36: « la infinita via / che tiene una sustanza in tre persone », e soprattutto da *Par.*, XIV 28-30: « Quell'uno e due e tre che sempre vive, / e regna sempre in tre e 'n due e 'n uno, / non circunscritto e tutto circunscrive », o ancora XXIV 139-41: « e credo in tre persone etterne, e queste / credo una essenza sí una e sí trina, / che soffera congiunto 'sono' ed 'este' ». ♦ **15-16. *della . . . scrivesti***: il riferimento è ovviamente alla *Commedia* (come si evince anche dal sintagma *tuoi sacrati testi* in clausola, v. 17), e segnatamente al *Paradiso*, dove viene appunto discusso il dogma della Trinità. Accettabile, ma meno preferibile per il senso, è la lezione *della cui trinitade*, tràdita da C^4: il viaggio di Dante tratta dell'eternità di due regni oltremondani su tre e non esclusivamente del dogma. ♦ **17. *tuoi . . . testi***: il riferimento è ovviamente alla *Commedia*, che è trattata qui alla stregua della Scrittura, in quanto rivelazione dello stato delle anime dopo la morte (vd. *GDLI*, s.v. *Sacrato*[1], 6), secondo un significato che è non a caso attestato la prima volta nella celebre autodefinizione dantesca di genere in *Par.*, XXIII 62: « convien saltar lo sacrato poema ». L'uso del plur. si spiega per esigenza di rima.

II

ALTRI TESTI POETICI IN VOLGARE SULLA FIGURA E LA FORTUNA DI DANTE

1

Iacopo Alighieri

ACCIÒ CHE LE BELLEZZE, SIGNOR MIO

Le ragioni che fanno di questo son. un momento fondamentale per ciò che riguarda la fortuna di Dante risiedono anzitutto nelle informazioni che esso è in grado di fornire sulla prima circolazione della *Commedia* in area romagnola. Come spesso accade quando si ha a che fare con simili questioni, la fonte da cui è necessario partire è il *Trattatello in laude di Dante*. Narra Boccaccio (*Trattatello*, I red., XIV 184-89) che dopo la morte del poeta – ma la data non è esplicitata con esattezza – Iacopo Alighieri fa visita di notte al notaio Pietro Giardini, suo amico e discepolo del padre durante gli ultimi anni ravennati (per i documenti che ne attestano l'attività vd. Ricci, *L'ultimo rifugio*, pp. 209-11). Iacopo – riferisce Boccaccio – gli avrebbe raccontato di aver incontrato quella stessa notte, in sogno, suo padre, e di aver saputo da lui che gli ultimi tredici canti del *Paradiso*, fino a quel momento irrintracciabili, non solo erano stati scritti ma attendevano di essere recuperati nella sua ultima residenza. Indeciso circa la possibilità che si trattasse di « vero spirito » o di « falsa delusione », Iacopo chiede a Pietro di verificare. Recatisi nell'abitazione di Dante, all'interno della camera dove questi era solito dormire, i due, scostata « una stuoia al muro confitta », scorgono una piccola nicchia segreta: al suo interno, già lievemente compromesse dall'umidità, avrebbero trovato le carte manoscritte contenenti quello che stavano cercando.

La simmetria fra questo aneddoto e la vicenda dei primi sette canti dell'*Inferno* ha fatto giustamente dubitare dell'attendibilità della testimonianza (vd. *Billanovich, *Tra Dante e Petrarca*, p. 18, e *Gorni, *Storia di un visionario*, pp. 299-300, che diffidano della veridicità di entrambe le notizie). Tuttavia, opportunamente depurata dai suoi dettagli romanzeschi, non è da escludere che la storia possa avere un fondo di verosimiglianza (cosí *Bellomo, *« Una finestretta »*, e ora anche *Inglese, *Vita di Dante*, p. 145): Pietro e Iacopo potrebbero essere stati effettivamente responsabili del definitivo accorpamento delle due parti della *Commedia*, vale a dire *Inferno*, *Purgatorio* e primi venti canti "veronesi" del *Paradiso* da una parte, e tredici canti "ravennati" dall'altra. Tale proposta trova un solido appiglio cronologico proprio nel son. *Acciò che le bellezze*. Due testimoni del testo, ovvero i mss. Milano, Bibl. Braidense, AG XII 5 (= Br), e Paris, Bibl. Nationale de France, It. 538 (= Pa), recano infatti due note che rendono conto, oltre che della paternità, anche del destinatario e della data di stesura del componimento. Quella di Pa – di mano di Bettino de' Pilis, che vergò il codice nel 1351 (vd. c. 104*r*) – recita: « Factus fuit per Iacobum filium Dantis Aldecherii et per ipsum missus ad Magnificum et sapientem virum et militem d. Guidonem de Polenta anno millesimo trecentesimo vigesimo secundo die primo mensis aprilis » (del tutto simile è, nella sostanza, quella di Br). La data d'invio – e si tratta di uno degli argomenti che depongono a favore dell'affidabilità della notizia – non è ca-

suale: il 1º aprile 1322 Guido Novello da Polenta assumeva formalmente la carica di capitano del popolo a Bologna. È dunque possibile che *Acciò che le bellezze*, in quanto "sonetto d'accompagnamento" scritto allo scopo di presentare qualcos'altro, gli venisse inviato per celebrare l'avvenimento mediante un dono.

Si viene cosí al nodo della questione: qual è il dono che *Acciò che le bellezze* presenta a Guido? Il testo del son. offre in proposito due elementi su cui ragionare, la cui interpretazione è però controversa. L'indizio che mette piú in difficoltà è l'allusione a una « sorella » (« *mia* sorella », v. 2) che è detta portatrice di « bellezze [. . .] nel suo lume » (vv. 1-2). Se si ipotizza che la voce che nel son. dice "io" sia quella di Iacopo, tale « sorella » dovrà essere la *Commedia*, cosí etichettata in quanto figlia dello stesso padre, vale a dire Dante (cosí sia *Inglese, *Per il testo*, p. 484 n. 4, sia *Trovato, *Fuori dall'antica vulgata*, pp. 712-13 n. 65). Qualora invece si supponga che a parlare sia il son. stesso – personificato alla maniera del piú noto son. *Se Lippo amico* (*Rime*, xlviii) – l'ipotesi precedente decade, essendo il son. e la *Commedia* "figli" di padri diversi. In questo secondo caso la « sorella » dovrà necessariamente essere un altro testo di Iacopo che, come il son., abbia una qualche attinenza con la *Commedia*.

Accogliere questa seconda possibilità significa porsi domande ulteriori: quale potrebbe essere il testo che ha attinenza con la *Commedia*? Si tratterà di un riferimento alle *Chiose* o piuttosto alla cosiddetta *Divisione*, vale a dire il capitolo in terza rima *O voi che siete dal verace lume*? Anche a queste domande è difficile rispondere. La possibilità che il riferimento sia alle *Chiose* (già avanzata da Bellomo, in Jacopo Alighieri, *Chiose*, p. 8, e poi in *Dizionario*, pp. 63-64, sulla scorta di un annuncio di Barbi in BSDI, a. iv 1897, p. 160) sembra sconfortata dal titolo stesso di *sorella*: la diversità di genere tra un testo in versi (*Acciò che le bellezze*) e un'opera in prosa (le *Chiose*) rende non pienamente legittima la metafora (vd. però oltre il commento *ad loc.*); senza contare che bisognerebbe in questo caso ipotizzare che Iacopo avesse iniziato a scrivere le *Chiose* già prima della morte di suo padre, o in alternativa supporre – ma si tratta di ipotesi onerosa – che le avesse pensate e realizzate in un tempo esiguo, vale a dire tra la fine di settembre del 1321 e la fine di marzo del 1322 (a meno di non pensare che inviasse a Guido un testo provvisorio, ma è soluzione ugualmente difficoltosa, come riconosce *Casadei, *Sulla prima diffusione*, pp. 47-48, che si oppone a quanto sostenuto da Bellomo, in Jacopo Alighieri, *Chiose*, pp. 8-11). D'altro canto, anche l'ipotesi che la « sorella » sia la *Divisione* presenta i suoi problemi. Si tratta nella fattispecie della ridondanza con i vv. 5-6, dove si legge: « questa divisïon presente invio, / la qual di tal piacer ciascun conforta ». I termini *sorella* e *divisione* sembrano dunque far riferimento a due opere complementari, non al medesimo testo.

A fronte delle difficoltà poste dalle altre soluzioni, l'ipotesi tradizionale – cioè che la « sorella » sia la *Commedia* – continua a sembrare quella da preferire: « pare insomma verosimile che tra il settembre 1321 e i primi mesi del '22 – oltre a procurare o commissionare una o al massimo due copie della *Commedia* – Jacopo abbia lavorato alle *Chiose* [. . .] e che – nell'impossibilità di arrivare entro l'occasione del 1 aprile a commentare il *Purgatorio* e il *Paradiso* – abbia ripiegato sul progetto del capitolo-sommario [. . .], senza piú riprendere il commento in prosa » (*Trovato, *Fuori dall'antica vulgata*, p. 713 n. 65). Tanto piú che ai vv. 11-12 del son. *Acciò che le bellezze* Iacopo chiede espressamente a Guido di valutare e correggere soltanto la *Divisione* (« prima la mando che la correggiate; / e, s'el-

la è digna, che la commendiate »): se avesse allegato anche le *Chiose*, è plausibile supporre che avrebbe chiesto di revisionare quelle (vd. *Casadei, *Sulla prima diffusione*, p. 48).

Resta cosí da discutere un ultimo punto. Se Iacopo invia a Guido la propria *Divisione* per celebrarlo e allo stesso tempo per ottenere il suo parere, ciò significa che Guido a quell'altezza aveva già dimestichezza con la *Commedia*: tant'è che la richiesta avanzata è quella di una correzione vera e propria (vv. 9-11). Questo fa pensare non solo che la « sorella » cui Iacopo allude gli fosse stata inviata prima rispetto alla *Divisione* (cioè prima dell'aprile 1322), ma anche – e soprattutto – che quella copia vergata per lui fosse una delle prime a tramandare il poema nella sua interezza: considerando i tempi medi di copiatura di un'intera *Commedia*, è verosimile che l'operazione avesse avuto inizio a breve distanza dalla morte di Dante. Non è ovviamente possibile dire da chi l'avesse ricevuta ma, forti delle notizie offerte dal *Trattatello*, è lecito pensare che a Iacopo e sodali sia spettato un ruolo di prim'ordine per quanto concerne la prima diffusione dell'opera. Data la prossimità cronologica all'autore, ciò che sorprende è constatare come già la *Commedia* di Iacopo si riveli molto scorretta in quanto alla lezione (vd. Bellomo, in Jacopo Alighieri, *Chiose*, pp. 38-51): fatto, questo, che può però almeno in parte spiegarsi tenendo conto che, limitandosi le sue glosse al solo *Inferno* – cioè a una cantica licenziata da quasi dieci anni –, è ben possibile che il testimone usato da Iacopo provenisse da una tradizione già corrotta.

Il son. introduce quindi la « divisïon presente » (v. 5), espletando cosí il proprio ruolo di testo d'accompagnamento, simile a quello di altri sonetti raccolti in questa stessa sezione (per es. *Io mi voglio iscusar di cotal scusa* e *Non vi dovrebbe d'i Mezi Villani* di Giovanni Quirini; vd. *infra*). A differenza di quelli, però, *Acciò che le bellezze* si caratterizza per un piú complesso gioco di allusioni: esso accompagna sí un testo, ma questo testo a sua volta serve a spiegarne meglio un altro. Ciò fa sí che le due quartine siano risp. deputate a parlare di due opere diverse: nella prima si dice con ogni probabilità della *Commedia* (vv. 1-4), nella seconda della *Divisione* (vv. 4-8). Viceversa il sestetto sposta l'attenzione sul destinatario: una volta elogiate le sue competenze in materia (vv. 9-10) – ammesso che sia questo il senso dei vv. 9-10, di non immediata perspicuità e per i quali si rinvia al commento –, Iacopo gli illustra ciò che si attende da lui: segnalazione di eventuali limiti esegetici e, se del caso, esplicite manifestazioni di apprezzamento per l'operazione (vv. 11-12). In clausola c'è spazio per un rapido encomio della sensibilità letteraria di Guido e per il suo notorio ruolo di mecenate (vv. 13-14).

Pochi sono i dati biografici disponibili su Iacopo. Risultando, nel 1315, incluso nella seconda condanna a morte comminata a suo padre, il 15 ottobre di quell'anno doveva avere già compiuto quindici anni: se ne deduce che potesse essere il terzogenito di Dante e Gemma Donati. Viste le pendenze penali che gravavano sul padre, è plausibile che a quell'altezza avesse già lasciato Firenze. Se si presta fede alla testimonianza offerta da Boccaccio nel *Trattatello* – di cui si è detto in apertura –, si dovrà immaginare un suo trasferimento in Romagna con i fratelli, per raggiungere il padre esule: cosí, del resto, sembra potersi inferire anche dai dati cronologici offerti dalla tradizione manoscritta del son. *Acciò che le bellezze*. Il ritorno a Firenze poté avvenire dopo l'ottobre del 1325, allorché furono emanate le riforme per il rientro dei fuoriusciti. Risale al 1326 la ricezione degli ordini minori e la tonsura, presupposti necessari per l'ottenimento del canonicato a Verona, attestato da un documento del 1341. Gli ultimi atti notarili, relativi a questioni patrimoniali, che lo menzionano vivo insieme al fratello Pietro sono del 17 e 19 novembre 1347

(vd. Bellomo, *Dizionario*, pp. 62-77, cui si rifà il profilo biografico in Malato-Mazzucchi, to. I p. 316). Al di là del cosiddetto *Dottrinale*, poemetto didascalico-allegorico con finalità apologetiche in sestine di settenari, e di due testi lirici (la canz. *Io sono il capo mozzo da l'imbusto* e il son. *Udendo il ragionar dell'alto ingegno* a Paolo dell'Abbaco, che risponde con *Le dolci rime che dentro sostegno*, su cui vd. *Crocioni, *Una canzone e un sonetto*), tutta la sua produzione ha attinenza con Dante, constando della *Divisione*, delle *Chiose* e del son. *Acciò che le bellezze*.

Nota metrica. Sonetto su schema ABBA ABBA CDD DCC. Rima ricca ma desinenziale ai vv. 11 : 12 (*correggiate* : *commendiate*).

Nota al testo. Il testo è quello approntato da Bellomo, in Jacopo Alighieri, *Chiose*, p. 7, sulla base dei due mss. medio-trecenteschi Pa (c. *3v*) e Br (c. *103v*), entrambi già noti a Ricci, *L'ultimo rifugio*, p. 177. A questi se ne aggiunge un terzo, ossia il coevo ms. Milano, Bibl. Trivulziana, Nuovi Acquisti B 153 (= M), c. *3v*, appartenuto alla famiglia Cavriani di Mantova. Ad oggi irrintracciabile è un quarto latore del son., il ms. Milano, Bibl. Trivulziana, 1075, che avrebbe recato questa nota: « anno domini mcccxxii indictione secunda die prima mensis madij » (vd. *Porro, *Catalogo*, p. 116): una data – senz'altro erronea, per le ragioni esposte nel cappello introd. – che ricompare in calce però alla *Divisione* sia nel ms. Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Ashburnham App. Dant. 7, anch'esso vergato nel 1368 da quel Bettino de' Pilis che già aveva trascritto Pa nel 1351 (vd. *Rocca, *Di alcuni commenti*, p. 34 n. 3), sia nel ms. Bergamo, Bibl. Civica « Angelo Mai », Cass. 6 1, piú noto come codice Grumelli. Rispetto al testo stabilito da Bellomo, introduco le seguenti modifiche: 1 *Signor* > *signor*; 11 *che* > *ché*; *correggiate;* > *correggiate,* ; 12 *che* > *ché*.

Acciò che le bellezze, signor mio,
che mia sorella nel suo lume porta,

1. ***Acciò che***: introduce la finale al v. 3. L'introduttore *acciò che* è tipico dell'uso prosastico (vd. *D'Arienzo-Frenguelli, *Proposizioni finali*, p. 371). È singolare che con la medesima congiunzione si apra proprio Jacopo Alighieri, *Chiose*, pr. 1: « Acciò che del frutto universale novellamente dato al mondo per lo illustro filosofo e poeta Dante Allighier fiorentino [. . .] ». – ***le bellezze***: è probabile che il termine sia stato volontariamente scelto in virtú del suo ampio spettro semantico, giacché si allude qui sia alle qualità morali e teologiche, sia alle qualità formali del testo (la « sorella », v. 2), che non a caso è portatore di *lume* (vd. *TLIO*, s.v. *Bellezza*, 1-2). – ***signor mio***: in base alle informazioni fornite dalle didascalie relate da alcuni testimoni, l'apostrofe è da riferire al signore di Ravenna Guido Novello da Polenta, estimatore di Dante in virtú dei propri personali interessi poetici, nonché suo protettore negli ultimi due anni di vita. Guido ricevette il son. da Iacopo il 1° aprile 1322, quando si apprestava ad assumere ufficialmente la carica di capitano del popolo a Bologna (vd. il cappello introd.). ♦ **2.** ***che***: introduce la relativa dipendente da *bellezze* (v. 1). – ***mia sorella***: con ogni probabilità la *Commedia* (vd. *Trovato, *Fuori dall'antica vulgata*, p. 713 n. 65), che è *sorella* di Iacopo in quanto anch'essa figlia di Dante, a maggior ragione se si intende il *lume* a seguire nel senso di 'splendore poetico' (vd. il commento *ad loc.*). Che si tratti del poema e non della *Divisione* sembra provato dall'occorrenza del sintagma *divisïon presente* piú avanti (v. 5): il fatto che tale *divisïon* serva a rendere piú agevole la comprensione della *sorella* implica che si tratti di due testi differenti, l'uno dipendente dall'altro (che è quanto accade per *Commedia* e *Divisione*). L'idea che *sorella* faccia riferimento all'apparato di chiose all'*Inferno* scritte dallo stesso Iacopo in « material prosa » (Jacopo Alighieri, *Chiose*, pr. 1) fa difficoltà per due ragioni: anzitutto per il fatto che tale ipotesi implicherebbe una stesura lampo delle *Chiose* (sulle ragioni di cronologia vd. il cappello introd.); poi perché la metafora della fratellanza fra testi è di norma usata per componimenti accostabili per genere o

abian d'agevolezza alcuna scorta
piú in coloro in cui porgon disio,
questa divisïon presente invio, 5
la qual di tal piacer ciascun conforta;
ma non a quelli c'han la luce morta,
ché 'l ricordar a lor sería oblio.

per forma. È cosí, ad es., in DANTE, *Rime*, LXXXIV (*Parole mie che per lo mondo siete*) 10-11, dove il poeta esorta le proprie rime ad abbandonare l'amata: « ma gite a torno in abito dolente / a guisa de le vostre antiche sore », o nel son. che fa coppia con questo, cioè LXXXV (*O dolci rime che parlando andate*) 3-4, dove il cambio di genere non toglie validità alla metafora: « a voi verrà, se non è giunto ancora, / un che direte: "Questi è nostro frate" »; ma il caso forse piú lampante è in *Conv.*, III 1 12 (*Amor che ne la mente mi ragiona*) 73-74: « Canzone, e' par che tu parli contraro / al dir d'una sorella che tu hai », dove la sorella potrebbe essere la ball. *Voi che savete* (*Rime*, LXXIX). Tuttavia si tenga anche conto della prosa di commento relativa di *Conv.*, III 9 4 (allegata da *CASADEI, *Sulla prima diffusione*, p. 47 n. 4): « Per similitudine dico "sorella": ché, sí come sorella è detta quella femmina che da uno medesimo generante è generata, cosí puote l'uomo dire "sorella" de l'opera che da uno medesimo operante è operata ». – ***nel suo . . . porta***: probabilmente 'veicola nel proprio splendore', da intendersi sia in quanto a stile sia in quanto a contenuti (vd. *GDLI*, s.v. *Lume*, 18), e di questo avviso è anche BELLOMO, in JACOPO ALIGHIERI, *Chiose*, p. 9. È chiaro che, inteso cosí, il sost. sembrerebbe autorizzare l'equazione tra *sorella* e *Commedia*. ♦ **3. *abian . . . scorta***: finale introdotta da *Acciò che* (v. 1), '(affinché le bellezze) abbiano un certo ausilio di semplicità' (vd. *TLIO*, s.v. *Agevolezza*, 1, e *GDLI*, s.v. *Scorta*, 10). Si noti anche in questo caso la prossimità lessicale con JACOPO ALIGHIERI, *Chiose*, pr. 1: « Acciò che del frutto universale [. . .] con piú agevolezza si possa gustare per coloro in cui il lume naturale alquanto risplende sanza scientifica apprensione [. . .] ». ♦ **4. *piú***: 'tanto piú', 'a maggior ragione'. – ***in coloro . . . disio***: 'in coloro nei quali (esse) [sc. *le bellezze* al v. 1] trasmettono il desiderio' (vd. *GDLI*, s.v. *Porgere*, 10), con il sost. *disio* che potrebbe indicare l'impulso alla conoscenza, e dunque piú liberamente 'in coloro che hanno esigenza di conoscere'. Tra questi, ovviamente, è anche il destinatario del son. e della *divisïon presente* (v. 5), Guido Novello. ♦ **5. *questa . . . presente***: molto probabilmente la *Divisione* di Iacopo, che è titolo già in uso nei testimoni piú antichi per designare il capitolo in terza rima *O voi che siete dal verace lume* (vd. il medaglione di A. MAZZUCCHI, in MALATO-MAZZUCCHI, to. I pp. 317-18). Dal momento che la *Divisione*, che è *presente* in quanto allegata al son., per esplicita indicazione dell'autore serve a favorire la penetrazione del dettato dantesco, se ne deve dedurre che la *sorella* (v. 2) non può che essere la *Commedia* o, meno probabilmente, le *Chiose* (vd. il cappello introd. e il commento *ad loc.*). ♦ **6. *la qual . . . conforta***: relativa dipendente da *divisïon presente* (v. 5), 'che rafforza ciascuno a causa di tale godimento intellettuale' (vd. *GDLI*, s.v. *Piacere*[2], 2), quasi a voler sottolineare il ruolo servile ma ugualmente importante del capitolo, che è strumento necessario per la piena comprensione della *Commedia*. Il verbo *confortare* in it. ant. può anche essere intr., come conferma la prep. *a* che anticipa il pron. dimostrativo *quelli* (v. 7). ♦ **7. *quelli . . . morta***: forse 'coloro che hanno le facoltà intellettive spente' (vd. *GDLI*, s.v. *Luce*, 9), secondo un uso fig. abituale che è riscontrabile già in *Purg.*, XVIII 16-17: « "Drizza", disse, "ver' me l'agute luci / de lo 'ntelletto »: essi non possono ovviamente comprendere e godere della lettura del poema né farne tesoro. Tuttavia il successivo riferimento al *ricordar* (v. 8; per cui vd. la nota *ad loc.*) riabilita la possibilità che l'allusione sia qui ai defunti, dal momento che il sost. *luce* può avere per estens. anche il significato di 'esistenza terrena' (vd. *GDLI*, s.v. *Luce*, 5). ♦ **8. *ché . . . oblio***: causale, forse da intendere 'perché per loro la memoria costituirebbe smarrimento' (vd. *GDLI*, s.v. *Oblio*, 2), ma il senso rimane ugualmente poco chiaro, giacché di non facile soluzione è identificare quanti *han la luce morta* (v. 7). Il condiz. di 2° tipo *sería* (qui con chiusura della vocale protonica) è tratto tipicamente poetico, perché in origine di ascendenza siciliana (*SERIANNI, *Lingua poetica*, p. 217).

Però a voi, ch'avete sue fattezze
per natural prudenza abituate, 10
prima la mando, ché la correggiate,
e, s'ella è digna, ché la commendiate:
ch'altri non è che di cotai bellezze
abia, sí come voi, vere chiarezze.

9-10. ***Però***: 'per questo' (dal lat. *per hoc*). – ***a voi***: da legare sintatticamente alla reggente del v. 11, il pron. si riferisce al *Signor mio* dell'*incipit*. Si noti il parallelismo, che potrebbe però anche essere casuale, tra il vocativo che apre la fronte e l'allocutivo nella sirma. – ***ch'avete . . . abituate***: relativa retta da *voi*, 'che la sua forma esteriore già avete in consuetudine a causa della vostra naturale prudenza' (vd. *TLIO*, s.v. *Fattezza*, 1): tale interpretazione attribuisce ad *abituate* valore di predicativo di *fattezze* ('avete assunto come un *habitus*', quasi a voler riconoscere la dimestichezza di Guido con il poema), riferendo cosí *sue* alla *sorella* (v. 2), cioè alla *Commedia* e non alla *divisïon presente* (v. 5), che Iacopo si appresta solo ora a inviare al destinatario e su cui questi non può già essersi espresso (a meno che il mittente non alluda a un apporto involontario nella stesura della *Divisione* da parte di Guido). Si potrebbe anche considerare *abituate* parte integrante del predicato e parafrasare con qualche riserva 'che per disposizione naturale alla prudenza avete dato un abito alla sua forma', quasi a voler sottolineare un contributo attivo di Guido nell'elaborazione formale del poema (sulla questione vd. *Casadei, *Sulla prima diffusione*, p. 50). Col sost. *fattezze* s'intende la 'forma esteriore', come anche altrove nell'opera di Iacopo: cosí si evince dalle occorrenze in Jacopo Alighieri, *Dottrinale*, xxv 28: « di luce e di facteza », dove è il termine è da riferire alla conformazione dell'« universa norma », e li 1-2: « di tutte le facteze », dove invece si allude all'avvenenza fisica. La capacità di giudicare la forma della *Divisione* che Iacopo si appresta a inviare proviene a Guido sia da quella che sembrerebbe essere una conoscenza pregressa della *Commedia*, sia dalla sua « natural prudenza » (introdotta da *per*, che ha qui valore causale-strumentale; vd. Rohlfs, 810): si tratta sicuramente della virtú cardinale, che è in questo caso da intendere come 'innata equanimità di giudizio' (vd. *GDLI*, s.v. *Prudenza*, 2). ♦ **11.** ***prima***: 'dapprima', 'in primo luogo', cosí da sottolineare l'importanza attribuita alla competenza di Guido. – ***ché la correggiate***: finale, 'affinché la emendiate'. Diversamente Bellomo, in Jacopo Alighieri, *Chiose*, p. 7, conserva a testo la trascrizione di Ricci, *L'ultimo rifugio*, p. 177, che non esplicita il valore finale della congiunzione, lasciando cosí intendere *e silentio* di considerarla come costrutto esortativo. ♦ **12.** ***s'ella è digna***: dunque 'se ha un suo intrinseco valore', dettato chiaramente dall'utilità dei suoi contenuti esegetici e quindi dalla sua capacità di assolvere al proprio ruolo di sussidio alla lettura della *Commedia* (vd. *TLIO*, s.v. *Degno*, 2). Notevole la forma latineggiante *digna*. – ***ché la commendiate***: altra finale, con ripetizione dell'introduttore *ché* (ma vd. la nota al v. 11), 'affinché la valutiate positivamente' (vd. *TLIO*, s.v. *Commendare*, 1). ♦ **13-14.** ***ch'altri non è***: causale, 'perché non c'è nessun altro'. – ***che . . . chiarezze***: relativa retta dall'indef. *altri* che precede, 'che di cose tanto belle abbia percezione veritiera' (vd. *TLIO*, s.v. *Chiarezza*, 4), o anche, forse con riferimento al conclamato mecenatismo di Guido, 'che di cose tanto belle abbia effettiva notorietà', in tal caso motivando il plur. per banali esigenze di rima. In riferimento allo splendore divino che si riversa nella creazione dell'uomo il sintagma *vera chiarezza* ricorre anche in Boccaccio, *Comedia*, xlv 13-15: « nascemmo, a dar del suo alto valore / chiarezza vera al mondo che dovea / avvilupparsi dentro al cieco errore ».

2

Giovanni Quirini

SIGNOR, CH'AVETE DI PREGIO CORONA

Nel suo *Trattatello* (I red., XIV 183-84) Boccaccio fa dettagliatamente riferimento sia all'ultimo frangente di composizione del *Paradiso*, tempestivamente portato a termine da Dante poco prima della morte, sia – ed è la notizia che qui maggiormente interessa – alle modalità della sua primissima diffusione: « Egli era suo costume, quale ora sei o otto o piú o meno canti fatti n'avea, quegli, prima che alcuno altro gli vedesse, donde che egli fosse, mandare a messer Cane della Scala, il quale egli oltra ad ogni altro uomo avea in reverenzia [. . .]. E in cosí fatta maniera avendogliele tutti, fuori che gli ultimi tredici canti, mandati, e quegli avendo fatti, né ancora mandatigli, avvenne che egli, senza avere alcuna memoria di lasciargli, si morí ». Per quanto potenzialmente romanzata da una mente attratta dalla rielaborazione narrativa, l'idea di una prima diffusione per gruppi di canti (già avanzata da Padoan, *Il lungo cammino*, pp. 39-123, e poi ribadita da Pasquini, *Dante*, pp. 5-12, e da *Villa, *Il problema*) sembra tuttavia trovare conferme altrove: per es. nella prima egloga scritta da Dante in risposta a Giovanni del Virgilio (*Egl.*, II 58-64), dove il riferimento all'« ovis gratissima » e ai « decem vascula » che, una volta riempiti di latte, verranno inviati a Mopso, è stato da taluni interpretato come un'allusione alla circolazione dei canti paradisiaci (per una rassegna delle ipotesi vd. da ultimo il commento *ad loc.* di Petoletti, in *Egl.*, p. 562).

Diversamente dal passo delle *Egloge* appena citato, per il quale sono possibili diverse letture, il contenuto di *Signor ch'avete* non lascia spazio a dubbi. A un destinatario che non viene mai espressamente nominato Quirini fa richiesta del « Paradiso che 'l poeta canta » (v. 11): si tratta con ogni probabilità di una copia manoscritta contenente la terza cantica, di cui evidentemente egli ancora non dispone. In ragione delle incertezze che persistono sulla prima circolazione del *Paradiso*, anche questa richiesta sollecita numerose domande, le cui risposte – purtroppo solo ipotetiche – sarebbero di estrema utilità per definirne le aree di circolazione e per individuarne i responsabili. In assenza di indicazioni contestuali provenienti dal *codex unicus* che tramanda il testo, Corsi (in *RT*, p. 52), Folena (*La presenza di Dante*, p. 305) e Duso (in Giovanni Quirini, pp. XV e 16) hanno pensato – anche sulla base delle informazioni di Boccaccio – che il destinatario fosse il signore di Verona Cangrande della Scala, presso la cui corte Dante fu ospitato tra il 1316 e il 1319 (vd. *Inglese, *Vita di Dante*, pp. 135-38) e a cui dedicò la cantica conclusiva. Meno credibile è sembrata l'ipotesi che il son. fosse stato scritto per Guido Novello, presso la cui corte ravennate Dante trascorse i suoi ultimi due anni di vita: il fatto che Quirini si dichiari « fedel servidore » (v. 9) del destinatario mal si coniuga con l'aspro conflitto in quegli anni in atto tra la Repubblica di Venezia e Ravenna (ma non è dello stesso avviso *Casadei, *Sulla prima diffusione*, pp. 69-72, partic. p. 71 n. 43).

Di risoluzione altrettanto complessa è la questione cronologica. Dopo aver fatto richiesta del manoscritto, Quirini scrive: « lo qual [*sc.* Dante] intese, e so ch'intende ancore, / che di voi prima per lo mondo spanta / a gli altri fosse questa ovra cotanta » (vv. 15-17): a detta sua, Dante avrebbe desiderato e – si badi – *desidererebbe ancora* che l'ignoto destinatario si facesse carico della divulgazione del *Paradiso*. Come interpretare l'allusione al fatto che

Dante « intende ancore »? Duso (in Giovanni Quirini, p. xv) ha considerato l'inciso un indizio cronologico dirimente, ipotizzando che Quirini si attivasse a favore della divulgazione del *Paradiso* già prima della morte di Dante, orientativamente tra il 1320 e i primi mesi del 1321: la sua idea è in linea con quella di Corsi (in *RT*, p. 52), che allega a sostegno quel passo del *Trattatello* in cui Boccaccio, parlando della composizione del *Paradiso*, scrive appunto che Dante era solito « quale ora sei o otto o piú o meno canti fatti n'avea, quegli [. . .] mandare a messer Cane della Scala » (Boccaccio, *Trattatello*, I red., xiv 183). L'ipotesi è senz'altro ricevibile, ma c'è anche da considerare che il presente « intende » non va esente da una certa ambiguità semantica, giacché è possibile che si alluda qui all'anima di Dante e non alla sua figura storica. Del resto – è stato a buon diritto osservato – « se il poeta fosse ancora in vita, perché Giovanni non rivolgerebbe a lui la preghiera di concedergli la lettura del *Paradiso*? » (cosí *Inglese, *Vita di Dante*, p. 147). Piú economica, dunque, si direbbe la collocazione del son. in un periodo immediatamente a ridosso del settembre 1321 (per il termine *ante quem*, anche piú difficoltoso da individuare, esso non potrà che essere genericamente collocato in corrispondenza dell'anno di morte di Cangrande, che è il 1329).

Altrettanto precari si presentano gli altri elementi su cui è dato ragionare, dal momento che il son. non reca informazione riguardo all'affidabilità della storia redazionale degli ultimi tredici canti del *Paradiso*. Ancora nel *Trattatello*, dopo aver raccontato del ruolo cruciale di Cangrande, Boccaccio riferisce che, causa morte improvvisa, Dante non riuscí a inviare al suo ex signore gli ultimi tredici canti. Questi, fortunosamente rinvenuti in una nicchia dell'ultima abitazione ravennate di Dante otto mesi dopo la sua morte (Boccaccio, *Trattatello*, I red., xiv 184-89), gli arrivarono piú tardi, dopo l'aprile del 1322. Com'è noto, la storiella, curiosamente speculare a quella del recupero dei sette canti iniziali (I red., xiv 179-82, ma cfr. anche Boccaccio, *Esp.*, viii *esp. litt.* 1-17), è stata dai piú trattata come una leggenda (cosí per es. *Gorni, *Storia di un visionario*, pp. 299-300): resta però significativo il fatto che alcuni testimoni datino all'aprile del 1322 proprio il son. *Acciò che le bellezze, signor mio*, scritto da Iacopo Alighieri e inviato a Guido Novello per accompagnare il dono di un manoscritto che doveva verosimilmente contenere il testo della *Divisione* (vd. *Bellomo, *« Una finestretta »*, pp. 349-51, nonché, *supra*, il cappello introd. al son. *Acciò che le bellezze*): circostanza, questa, che obbliga quanto meno a domandarsi se la storia narrata da Boccaccio non sia piú affidabile di quanto si creda, soprattutto vista la corrispondenza degli indizi cronologici (sulla questione vd. *Casadei, *Sulla prima diffusione*, pp. 45-62). Tornando al son. di Quirini, il fatto che egli richieda a Cangrande una copia del *Paradiso* non implica – ammesso che la storia di Boccaccio sia fededegna – che Cangrande disponesse di tutto il testo: dunque esso non è di alcuna utilità per verificare l'attendibilità della testimonianza del certaldese. Si può solo osservare, come si è fatto (vd. per es. il commento ai vv. 2 e 14), che il testo sembra costruito attraverso alcuni prelievi dagli ultimi canti paradisiaci (ma anche in questo caso vd. le obiezioni di *Casadei, *Sulla prima diffusione*, pp. 69-72).

Per struttura retorica e temi il son. costituisce un esempio di come la poesia medievale possa in taluni casi rinunciare alla dimensione lirica per attestarsi su una comunicazione di natura pratica: è per questo che il testo condivide con l'epistolografia coeva buona parte del formulario retorico (vd. *Giunta, *Versi*, pp. 167-75 e 223-25). L'ottetto è occupato per intero dalla lode del destinatario e dei suoi meriti militari e umani: non a caso le virtú chiamate in causa sono prodezza, larghezza, cortesia e giustizia, cioè le medesime tirate

in ballo da Dino Compagni nella canz. cosiddetta "del pregio" (che – si noti – è parola che occorre in *incipit* anche qui), cioè *Amor mi sforza e mi sprona valere* (partic. i vv. 27-39, in *RT*, pp. 629-37), e che compaiono già in Bonagiunta, canz. v (*Similemente onore*) 37-72, nonché piú cursoriamente in Monte Andrea, canz. vi (*Piú soferir no·m posso ch'io non dica*), 100-2: « Sia 'n ommo cortesïa ë larghez[z]a, / tuta bontà, senno ë gentilez[z]a: / dico ch'è spenta ». Se il sestetto contiene la *petitio* vera e propria, l'unico elemento che si sgancia almeno in parte dai meccanismi della retorica epistolare è la coda, che ospita l'esibizione finale del presunto volere di Dante. Per quanto riguarda il tipo di richiesta, un precedente importante è costituito dallo scambio fra Terino da Castelfiorentino, v (*Non t'à donato Amor piciola parte*), e Monte Andrea, son. lvib (*Bene m'ha messo Amore in gran parte*), laddove il primo scrive al secondo affinché gli conceda l'onore di inviargli, mediante messo, il libro in cui avrebbe raccolto in tutto o in parte la propria produzione lirica (vd. *Storey, *Problemi materiali*, pp. 276-77).

Nota metrica. Sonetto ritornellato ternario su schema ABBA ABBA CDD DCC CDD, simile al compianto *Se per alcun puro omo*, ma con conservazione in coda delle medesime rime delle terzine e concatenazione tra l'ultimo verso del sestetto e il primo della coda.

Nota al testo. Il testo è quello stabilito da Duso, in Giovanni Quirini, pp. 16-17, sulla lezione del ms. Venezia, Bibl. Nazionale Marciana, Lat. XIV 223 (= Mc), c. 10*r*, che è *codex unicus* per questo son. Rispetto al testo fermato da Duso effettuo le seguenti modifiche: 1 *Signor* > *Signor,* (come proposto già da Corsi, in *RT*, p. 52); 3 *largeza* > *largeza,* ; 7 *c'ogni* > *ch'ogni*; 8 *ragiona:* > *ragiona,* .

Signor, ch'avete di pregio corona
per l'universo e fama di prodeza,
di onor, di cortesia e di largeza,

1. ***Signor***: per le ragioni che si sono dette (vd. il cappello introd.), non si tratterà probabilmente di Guido Novello da Polenta bensí di Cangrande della Scala, al cui servizio Dante non era piú ormai già da un paio d'anni, ma a cui era evidentemente rimasto legato. Lo scaligero è celebrato anche nel son. di Nicolò Quirini, iv (*Da Cane luce dal celo desende*), oltre che in Immanuel Romano, v (*Del mondo ho cercato*) 209-12: « E questo è 'l signore / di tanto valore / che 'l suo grande onore / va in terra e per mare ». Si noti che l'apostrofe incipitaria non rimane irrelata, ma viene ripresa dopo le proposizioni relative (vv. 1-8) costituenti la sezione del son. dedicata alla *captatio benevolentiae*. – ***ch'avete . . . corona***: 'che avete l'eccellenza della perfezione' (vd. *TLIO*, s.v. *Corona*, 3-4, e *GDLI*, s.v. *Pregio*, 4-5). Come nota anche Duso (in Giovanni Quirini, p. 17), la locuz. *avere / portare la corona* nel senso di 'disporre dell'eccellenza' si ritrova in contesto encomiastico già in Brunetto, *Tesoretto*, 34-36: « che vo' corona e manto / portate di franchezza / e di fina prodezza », oltre che in Bartolomeo da Castel delle Pieve, i (*Cruda, selvaggia, fugitiva fera*) 56: « e tu d'ogni biltà hai la corona »; ma vd. anche in contesto amoroso Monte Andrea, son. lviii (*D'amor son preso, sí che me ritrarne*) 11-12: « siete quella / che di Fin Presgio portate la corona ». ♦ **2. *per l'universo***: 'per tutto il mondo', con il *per* a svolgere funzione locativa. Si noti che lo stesso emistichio è nella medesima posizione iniziale già in *Par.*, i 1-2: « La gloria di colui che tutto move / per l'universo penetra e risplende » (con il parallelismo eventualmente estensibile anche al verbo *risplendere*, che qui ricorre al v. 6 con *splende*). – ***fama di prodeza***: una fama militare che doveva essere effettiva, considerando che gli viene riconosciuta anche dagli avversari: lo si evince da due sonetti contigui del canzoniere di Nicolò de' Rossi, cclxxxii-cclxxxiii (*Segnor, guardàteve da miser Kane* e *Che çe fa noi se dentro questa terra*). ♦ **3. *di onor***: il « grande onore » di Cangrande è celebrato anche da Immanuel Romano, nel

e di iusticia, che meglio ancor sòna,
    e di vertú vostra gentil persona 5
ornata fulge e splende in grande alteza,
sí ch'ogni natïon vi dotta e preza,
udendo ciò che di voi si ragiona,
    io sono un vostro fedel servidore
bramoso di veder la gloria santa 10

passo precedentemente allegato della frottola *Del mondo ho cercato*, v 209-12 (vd. qui il commento al v. 1). – ***di cortesia . . . largeza***: i due termini non vanno necessariamente intesi come dittologia, dal momento che la *cortesia* può designare anche una inclinazione d'animo alla nobiltà, a differenza della *larghezza*, che è invece una dote misurabile con la generosità, di cui peraltro lo stesso Dante loda gli scaligeri in *Par.*, XVII 70-71: « Lo primo tuo rifugio e 'l primo ostello / sarà la cortesia del gran Lombardo » (e si noti che tale dote, qui riferita a Bartolomeo della Scala, si perpetua in Cangrande, stando a quanto si legge poco oltre ai vv. 85-87: « Le sue magnificenze conosciute / saranno ancora, sí che ' suoi nemici / non ne potran tener le lingue mute »). I due sostantivi ricorrono spesso congiunti: cfr. BONAGIUNTA, canz. IV (*Sperando lungamente in acrescensa*) 16: « Da senno ven larghessa e cortesia »; MONTE ANDREA, canz. VI (*Piú soferir no·m posso ch'io non dica*) 100-1: « sia 'n ommo cortesïa ë larghez[z]a / tuta bontà, senno ë gentilezza ». Per il Trecento cfr. almeno NERI MOSCOLI, CI (*È forse entra i piggior pessimo vizio*) 9-10: « È prodigalità troppo larghezza / e troppo cortesia », e il noto *incipit* della sola canz. di PIETRO DE' FAITINELLI, I (*Spent'è la cortesia, spent'è larghezza*), dove peraltro compaiono anche altre doti menzionate in questo son. (vv. 1-3): « Spent'è la cortesia, spent'è larghezza, / spent'è la gentilezza, / spent'è l'onore ». ♦ **4.** ***e . . . sòna***: la fama della giustizia di Cangrande risuona ancor meglio di quella che lo vorrebbe nobile e generoso. Per un uso simile di *suonare* DUSO, in GIOVANNI QUIRINI, pp. 17-18, rinvia a *Inf.*, IV 76-77: « l'onrata nominanza / che di lor suona ». ♦ **5.** ***di vertú***: 'a causa della virtú', che si manifesta attraverso le doti di coraggio e liberalità citate sopra. Abituale in it. ant. è la possibilità che la preposizione *di* introduca l'origine (vd. ROHLFS, 804). – ***vostra . . . persona***: sogg. di *fulge* e *splende* (al v. 6). L'appellativo, atto a comunicare la propria ammirazione nei confronti del nobile (*gentile*) destinatario, è tanto piú consueto nella sezione celebrativa di un sonetto-lettera come questo; vd. anche, ma in contesto amoroso, CHIARO DAVANZATI, son. XCIV (*Madonna, unque per forza non dimando*) 2: « vostra gentil persona a segnorag[g]io ». ♦ **6.** ***ornata***: predicativo di *vostra gentil persona* (v. 5). – ***fulge . . . alteza***: 'rifulge dall'alto' e dunque al di sopra degli altri uomini, alla stregua di una stella. Un simile elogio si riscontra in COMPIUTA DONZELLA, I (*Ornato di gran pregio e di valenza*) 1-2: « Ornato di gran pregio e di valenza / e risplendente di loda adornata ». ♦ **7.** ***sí ch'ogni . . . preza***: consecutiva, 'al punto tale che ogni provincia vi teme e vi pregia', ma anche semplicemente 'vi rispetta a causa della giustizia'. Anche DUSO, in GIOVANNI QUIRINI, p. 18, ritiene che i provenzalismi *dotta* e *preza* costituiscano qui dittologia sinonimica e adduce a conferma il fatto che tra i significati di *dottare* ci sia, oltre a 'temere', anche il piú sfumato 'rispettare in virtú del timore reverenziale' (vd. *TLIO*, s.v. *Dottare*, 1). Per la stessa coppia vd. RINALDO D'AQUINO, *Giamaï non mi conforto*, 21-22: « alta potestade / temuta e dotata », e in prosa almeno un luogo di DINO COMPAGNI, *Cronica*, I 1: « la nobile città [. . .] temuta e dottata per la sua grandezza ». ♦ **8.** ***si ragiona***: 'si dice', secondo uno dei significati abituali di *ragionare* in it. ant. ♦ **9.** ***fedel servidore***: il fatto che Quirini si attribuisca quest'etichetta fa preferire l'ipotesi che il destinatario sia Cangrande: Guido da Polenta nel periodo 1320-'21 era appunto impegnato in una violenta guerra contro Venezia (vd. *INGLESE, *Vita di Dante*, p. 147). Tuttavia, il fatto che il titolo si collochi all'interno di una *captatio benevolentiae* e che ricorra identico anche altrove, sono elementi che ne indeboliscono l'eventuale portato politico; vd. anche GUITTONE, CCXXI (*Mastro Bandin, se mai dett'ho d'Amore*) 3-4: « ché poco certo fedel servidore, / se ver dir voglio, son de lui istato », e BOCCACCIO, *Filos.*, III 90 8: « di cui egli era fedel servidore ». ♦ **10-11.** ***bramoso***: cioè 'oltremodo desideroso' (vd. *TLIO*, s.v.

del Paradiso che 'l poeta canta;
  onde vi prego che di cotal pianta
mostrar vi piaza i be' fioretti fore,
ché e' d‹i›an frutto degno al suo fatore,
  lo qual intese, e so ch'intende ancore, 15
che di voi prima per lo mondo spanta
agli altri fosse questa ovra cotanta.

Bramoso, 1-2). – ***la gloria . . . del Paradiso***: difficile dire se il riferimento esatto sia qui alla sede ultraterrena dei beati o alla terza cantica: Duso, in Giovanni Quirini, p. 18, non esclude che il termine sia volutamente ambiguo, e – aggiungiamo – che la lettura del poema implichi per Quirini anche la possibilità di fare esperienza diretta dei luoghi paradisiaci. – ***(i)l poeta***: dal momento che si parla del *Paradiso*, è ovvio che qui si alluda a Dante, ma è comunque degno di rilievo l'uso antonomastico di *poeta* (simile a quello che se ne fa nel compianto *Se per alcun puro omo avenne mai*, 2), che Quirini attribuisce esclusivamente all'Alighieri (vd. *Tavoni, *Il nome di poeta*, pp. 568-69). – ***canta***: 'dice in versi' (vd. *TLIO*, s.v. *Cantare*, 4), secondo un significato che è quello dell'esordio dell'*Eneide*. Con le dovute cautele Duso, in Giovanni Quirini, p. 18, si chiede se anche questo verbo al presente, insieme con il successivo e piú pregnante *intende ancore* (v. 15), possano offrire indicazioni sulla cronologia e dunque confermare l'ipotesi che all'epoca della stesura il *Paradiso* non era ancora concluso. ♦ **12-14. *che di cotal . . . fatore***: completiva oggettiva dipendente dalla reggente che precede (*onde vi prego*, v. 12), seguita da finale (v. 14), 'che abbiate intenzione di mostrar fuori i bei fiorellini di questa pianta, affinché essi diano degno frutto al suo autore' (vd. *TLIO*, s.v. *Fattore*, 1). Il *topos* dell'opera poetica come *pianta* è qui sfruttato al pieno delle sue potenzialità: i canti sono i *fioretti* (che è dantismo, come dimostrano le occorrenze in Dante, *Rime*, c [*Io son venuto al punto de la rota*] 47: « c'ha morti li fioretti per le piagge », e ci [*Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*] 12: « perché li copre di fioretti e d'erba », nonché in *Inf.*, ii 127: « Quali fioretti dal notturno gelo / chinati e chiusi »; qui in paronomasia con *fore*); il *frutto* è l'effetto che sortiscono sull'autore, dunque con ogni probabilità la gloria poetica (cosí Corsi, in *RT*, p. 53), o quanto meno il giovamento morale (cosí Sapegno, in *PMT*, p. 14). È interessante osservare con Folena, *Imitatore*, p. 325, come questa seconda terzina sia una sorta di « allusione *per antithesim* » a *Par.*, ix 127-30, laddove Dante motiva la crudeltà di Firenze sulla base dell'essere frutto di Lucifero: « La tua città, che di colui è pianta / che pria volse le spalle al suo fattore / e di cui la 'nvidia tanto pianta, / produce e spande il maledetto fiore ». Sorprende constatare la prossimità delle scelte lessicali: è dunque possibile che Quirini conoscesse già questa prima parte del *Paradiso*. ♦ **15. *lo qual intese***: relativa dipendente da *fatore* (v. 14); 'il quale volle' (vd. *GDLI*, s.v. *Intendere*, 13). – ***e so . . . ancore***: incidentale, 'e so che ha ancora il medesimo proposito'. Per le eventuali implicazioni di cronologia fornite da tale affermazione vd. il cappello introd. e il commento al v. 11. Si notino il poliptoto *intese-intende* e il gallicismo *ancore* in sede rimica, riscontrabile soltanto in Cielo d'Alcamo e in Iacopone, oltre che nell'*Intelligenza*. ♦ **16-17. *che di voi . . . cotanta***: completiva oggettiva della relativa che precede (*lo qual intese*, v. 15). Sciogliendo le anastrofi: 'che un'opera di tal grandezza (*questa ovra cotanta*; sogg.) fosse divulgata (*spanta*) agli altri nel mondo anzitutto mediante voi (*di voi*, con funzione causale, vd. Rohlfs, 804)'. La forma *spanta* è di origine veneziana (Folena, *Imitatore*, p. 325), coonestata da un'occorrenza nella risposta a Onesto di Cino da Pistoia, cxxxii (*Messer, lo mal che ne la mente siede*) 3: « poi c'ha per li occhi sua potenza spanta »; ricorre anche in Saviozzo, lxxvi (*Corpi celesti e tutte l'altre stelle*) 52: « E maladetta la semenza spanta ».

3

GIOVANNI QUIRINI

IO MI VOGLIO ISCUSAR DI COTAL SCUSA

In comune con *Signor, ch'avete di pregio corona* questo son. ha il contesto: anche qui si parla di libri. Anzi, per la precisione si parla proprio del medesimo libro, cioè della *Commedia* (« il mero / libro di Dante », come si legge ai vv. 7-8), che è lecito a questo punto ritenere una delle letture a cui Quirini si è dedicato con maggiore impegno e assiduità nel corso della propria esistenza: il destinatario glielo ha chiesto precedentemente in prestito e Giovanni, dopo una lunga e debilitante malattia che gli ha impedito di rispondere, si dice ora pronto a esaudirne il desiderio, a patto però che questi se ne prenda cura e che sia pronto a restituirlo non appena egli ne faccia richiesta. Volendo adoperare una felice etichetta già usata alcuni anni fa, si può ben dire che *Io mi voglio iscusar* si presenti come « una specie di cedola libraria » (FOLENA, *Imitatore*, p. 325).

Le differenze piú evidenti rispetto al son. probabilmente destinato a Cangrande riguardano fondamentalmente due aspetti. Il primo pertiene alla parte svolta dall'autore all'interno dei due scambi: se in *Signor, ch'avete* è lui a richiedere qualcosa al destinatario, in *Io mi voglio iscusar* le parti si invertono, il che può far supporre con qualche ragione che al momento della stesura di questo secondo testo Quirini fosse ormai in possesso di tutto il testo dantesco, terza cantica compresa (e che quindi *Io mi voglio iscusar* sia successivo – ma è impossibile dire di quanto – a *Signor, ch'avete*). Ciò ovviamente presupponendo, come sembra ragionevole fare, che il « libro di Dante » (v. 8) trasmettesse la *Commedia* nella sua interezza: ma a rigore – è bene precisarlo – non si può dare per scontato che la richiesta del corrispondente giungesse a *Commedia* conclusa, per quanto l'antonomasia con cui l'autore vi allude sembri presupporne la notorietà. Sono questioni – si badi – tutt'altro che superflue: il codice appartenuto al Quirini sarà stato con ogni probabilità una delle prime copie circolanti a Venezia, per cui conoscerlo senz'altro aiuterebbe a illuminare meglio il capitolo inerente alla prima circolazione settentrionale del poema (vd. *LAZZARINI, *I piú antichi codici*, pp. 171-72).

Il secondo aspetto pertiene invece al tono generale delle parole rivolte al corrispondente: pur facendo mostra di una certa deferenza (l'allocutivo è sempre il *voi* ai vv. 7, 9 e 10), esso non ha nulla in comune con la lode che caratterizza la prolungata *captatio benevolentiae* ospitata nell'ottetto di *Signor, ch'avete*. Si riesce quindi a intuire che l'autore si rivolge a un conoscente con cui non ha piena confidenza, ma non ci sono elementi interni al testo o a esso contestuali in base ai quali proporre fondate ipotesi sull'identità di quest'ultimo o sulla cronologia esatta, risultando poco funzionali le minime informazioni fornite: del resto, le notizie biografiche in nostro possesso non consentono né di collocare la malattia cui Quirini allude entro un lasso di tempo approssimativo, né tantomeno di ricostruire nel dettaglio la rete di rapporti che intrattenne con altri letterati.

Come *Signor, ch'avete*, anche questo son. ha poco di lirico nel senso che oggi si attribuisce all'agg. I versi iniziali giustificano il ritardo nell'evasione della richiesta (vv. 1-6): Quirini riferisce quella che – in relazione alla misura breve del sonetto – è stata ironicamente definita come « una dettagliata cartella clinica » (FOLENA, *Imitatore*, p. 325) sul proprio stato di salute, tale da consentire addirittura a DUSO una diagnosi di febbre quartana (in GIOVANNI QUIRINI, p. 57). Dopo aver esplicitamente alluso alle proprie mancanze (vv.

7-12), Quirini si dice finalmente pronto ad allegare il libro, raccomandandosi all'interlocutore affinché ne abbia cura e sia pronto a restituirlo. Chiude un terzetto che esplicita le ragioni della preoccupazione: per quanto inconsueta, è l'altezza morale del suo contenuto a giustificare tanta premura (vv. 12-14). Come si vede, gli argomenti di discussione sono tutti di carattere pratico: la giustificazione del ritardo e – soprattutto – la raccomandazione affinché il corrispondente abbia cura dell'oggetto esauriscono l'estensione del componimento. Anche in questo caso, insomma, si registra una omologia tra la funzione del testo in versi e quella della lettera in prosa (vd. *Giunta, *Versi*, pp. 223-25). Tuttavia, se da un lato *Io mi voglio iscusar* fa sistema con questa tradizione di poesie aventi fine pratico, dall'altro, per il fatto di essere un testo d'accompagnamento, lo si può accostare anche a sonetti come *Se Lippo amico* o *Sonetto, se Meuccio* (Dante, *Rime*, xlviii e lxiii) o ancora alla stanza di canz. *Se tu, martorïata* di Lapo Gianni (vii): tutti componimenti caratterizzati dal ruolo ancillare assunto nei confronti del testo cui si accompagnano.

Nota metrica. Sonetto su schema ABAB ABAB CDC CDD, eccezionale per Quirini sia per quanto riguarda la struttura a rime alternate dell'ottetto, caratterizzante solo 6 sonetti sui 103 di paternità indiscutibile, sia per quanto riguarda l'asimmetria dello schema rimico delle terzine, caratterizzante soltanto 3 esemplari. La compresenza delle due strutture è invece un *unicum* (vd. la tav. metrica in Giovanni Quirini, pp. 238-39). Come osserva ancora Folena, *Imitatore*, p. 325, il son. è ricchissimo di *adnominationes* e altri « fiori retorici di [. . .] marca dantesca »: *iscusar* / *scusa* (v. 1), *vera* / *vero* / *vero* (v. 2; con *veritate* al v. 14), *pregovi* / *prego* (vv. 9-10); ma si osservino anche le riprese etimologiche a distanza: *voglio* / *voler* (vv. 1 e 11), *pòti* / *posso* (vv. 7 e 10); *mandare* / *mando* (vv. 7 e 9), *alta* / *alto* (vv. 8 e 12). Rime ricche ai vv. 1 : 3 (*scusa* : *recusa*), 4 : 5 (*obstero* : *intero*), 13 : 14 (*bontate* : *veritate*), l'ultima delle quali suffissale; rima inclusiva ai vv. 9 : 11 : 12 (*io* : *mio* : *Dio*). Non si ritocca il v. 7, che presenta insolito accento di 5ª.

Nota al testo. Il testo è quello stabilito da Duso, in Giovanni Quirini, pp. 56-57, sempre sulla lezione del ms. Mc (c. 13*r*), che è *codex unicus* anche per questo son. Rispetto al testo stabilito da Duso introduco le seguenti modifiche: 4 *caldo,* > *caldo*; 9 *vil* > *v'il*; 13 *che io* > *ch'io* (onde evitare una sinalefe problematica nella scansione).

Io mi voglio iscusar di cotal scusa,
ch'è cossí vera come el vero è vero,
ché grave infermità, che ogn'om recusa,

1. ***Io . . . scusa***: 'io intendo discolparmi mediante tale giustificazione', con il *di* a introdurre il mezzo (Rohlfs, 804). L'esordio dichiara immediatamente il motivo che muove il son., e lo fa giocando su una figura etimologica di sapore dantesco, che ricorda *Inf.*, xxx 140: « che disïava scusarmi, e scusava ». La forma *iscusar* con prostesi di *i-* è possibile in it. ant. anche laddove in sua assenza il nesso non si presenti di scansione problematica. ♦ **2.** ***che***: relativo dipendente da *scusa* (v. 1) e non consecutivo, data la funzione di indef. e non avverbiale di *cotal* (v. 1). – ***cossí . . . è vero***: 'tanto vera quanto è vero ciò che (effettivamente) è vero'. Questa seconda figura etimologica, particolarmente ardita, pone l'accento sulla sincerità della giustificazione che Quirini adduce per motivare il proprio ritardo nell'invio della *Commedia*. Il gioco sulla doppia funzione sintattica di *vero* (sostantivale e aggettivale) potrebbe essere un'ulteriore reminiscenza da *Par.*, x 112-13: « entro v'è l'alta mente u' sí profondo / saver fu messo, che, se 'l vero è vero / [. . .] ». ♦ **3-4.** ***ché grave infermità***: inizia qui (con il complementatore *ché* e il sogg. *grave infermità*) la causale retta da *mi tenne* (v. 5). Come già si è ipotizzato (vd. Duso, in Giovanni Quirini, p. 57), è possibile, stante anche la descrizione della

di freddo e caldo crudel e obstero,
mi tenne in casa cerca un mese intero 5
e venti giorni, cum mente confusa,
ond'io non vi pòti mandare il mero
libro di Dante, ch'è pien d'alta musa.
Ma or v'il mando, e pregovi, quant'io
piú vi posso pregar, che voi faciate 10
ch'el sia ben salvo e presto al voler mio,

sintomatologia al v. 4, che lo stato di infermità a cui Quirini allude fosse determinato dalla febbre quartana, cioè una forma particolare di malaria che provoca ipertermia ogni quattro giorni. – ***che . . . recusa***: relativa retta da *infermità*, 'che ogni uomo rifiuta' (vd. *GDLI*, s.v. *Ricusare*, 1), dal momento che per ovvi motivi non ne gradisce gli effetti invalidanti. – ***di freddo e di caldo***: con valore causale introdotto da *di* (Rohlfs, 804). Il sensibile innalzamento della temperatura (*caldo*) provoca difficoltà di termoregolazione e, dunque, brividi (*freddo*). Convinta che si tratti della febbre quartana, Duso rinvia a *Inf.*, xvii 85-87: « Qual è colui che sí presso ha 'l riprezzo / de la quartana, c'ha già l'unghie smorte, / e triema tutto pur guardando 'l rezzo ». – ***crudel e obstero***: dittologia sinonimica, 'terribile e dolorosa' (vd. *TLIO*, s.vv. *Crudele*, 1, e *Austero*, 1). Senza specificare a quale sost. si leghino i due aggettivi Duso, in Giovanni Quirini, p. 57, glossa 'terribile e aspra', riferendo due aggettivi maschili alla *grave infermità* (v. 3): è altresí possibile che essi si leghino invece a senso con *di freddo e caldo* che immediatamente precede. La forma latineggiante *obstero* è pseudo-etimologica, derivando *ostero* dal lat. austerus, con normale riduzione del dittongo iniziale. È attestata in rima anche in Nicolò de' Rossi, cccxvii (*Qual se clama mastro d'alcun mistero*) 5 e ccxxiv (*Cui Deo à dato sane le sue membra*) 6, in entrambi i casi in rima con *vero*. ♦ **5-6.** ***cerca . . . giorni***: ammonta all'incirca a cinquanta giorni la durata della malattia di Giovanni, compresa la fase di convalescenza. La forma *cerca* è esito popolare dal lat. circa. – ***cum . . . confusa***: la confusione è con ogni probabilità riferita al delirio provocato dalla febbre alta. ♦ **7-8.** ***ond'io . . . Dante***: causale, 'per cui non vi potei inviare la luminosa (e dunque veritiera) opera di Dante', con marcato *enjambement* a separare i due costituenti dell'oggetto, ponendo cosí l'aggettivo in risalto. Non è casuale che *mero* (per cui vd. *GDLI*, s.v. *Mero*, 3) sia usato con significato simile anche in Giovanni Quirini, xxi (*Io lasso volontier lo dir d'amore*) 14: « che infonde me de la sua luce mera », forse sulla base della reminiscenza di *Par.*, xxx 59: « tale, che nulla luce è tanto mera ». L'allusione è con ogni probabilità a un manoscritto appartenuto al Quirini, che non sappiamo dire se fosse o meno completo (vd. il cappello introd.). La forma scempia *pòti* è da considerarsi normale per il veneziano, per la forma geminata vd. il son. di Forese a Dante, *L'altra notte mi venne una gran tosse*, 13 (in Dante, *Rime*, lxxiv). – ***d'alta musa***: cioè 'di ispirazione poetica'; ma vd. anche qui l'influenza di *Par.*, xii 7 e xviii 33, dove ricorre la medesima metonimia (cosí già in Giovanni Quirini, p. 57). ♦ **9-10.** ***v'il mando***: 've lo mando'. La forma *v'il* (*o vil*), non fiorentina, è tipicamente trecentesca, e deriva dall'instaurarsi di un nuovo ordine nella sequenza dei clitici: non piú quello consueto oggetto + pron. pers., bensí quello inverso (vd. *Serianni, *Lingua poetica*, pp. 127-28). – ***pregovi***: da leggere con tono meno perentorio di quanto l'indicativo lascerebbe intendere, che si può rendere con il condiz. 'vi pregherei'. Nell'it. ant. è consueta l'enclisi pronominale a inizio di frase e dopo le congiunzioni coordinanti *e* e *ma* (legge di Tobler-Mussafia). – ***quant'io . . . pregar***: 'quanto io piú posso pregarvi', comparativa senza antecedente; Duso, in Giovanni Quirini, p. 57, segnala la vicinanza con *Par.*, xxxiii 29-30: « tutti miei prieghi / ti porgo, e priego [. . .] ». ♦ **11.** ***ben salvo***: vale a dire 'incolume' nel suo aspetto materiale (vd. *GDLI*, s.v. *Salvo*, 1). – ***presto . . . mio***: 'a disposizione quando desidero riaverlo indietro'. La costruzione con *presto a*, come nota Duso, in Giovanni Quirini, p. 57, è pure in Dante (per es. in *Inf.*, xxi 108, o *Par.*, viii 32-33 e x 17), ma la clausola potrebbe ricordare anche *Rime*, lii (*Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io*) 4 : « per mare andasse al voler vostro e mio ».

ch'io giuro al glorïoso e alto Dio
ch'io l'ho sí caro per la sua bontate,
che paria istrano, a dir la veritate.

4

NICOLÒ DE' ROSSI

SE' TU DANTE, OI ANEMA BEATA

Almeno in apparenza – ma la questione non è pacifica – il son. *Se' tu Dante* si direbbe idealmente indirizzato all'ombra dell'Alighieri. Assurta in cielo con la speranza di ricongiungersi finalmente con Beatrice (vv. 1-4), l'anima del poeta cercherà invano tra i beati quella della gentilissima. Quest'ultima, infatti, non si trova piú lí: Dio l'ha destinata a una sorta di reincarnazione, e per questo ha deciso di mandarla nuovamente sulla terra, cosicché possa svolgere tra i vivi le veci di colui che l'ha creata. Nel fare ciò non si è limitato ad attribuirle l'« ançelica forma » antica (v. 6): l'ha ulteriormente purificata, rendendola in questo modo irriconoscibile persino agli occhi di Dante (vv. 5-8). Guidato in questa operazione di riconoscimento dallo stesso Nicolò, il poeta potrà finalmente notare le similarità tra gli atti di questa donna e quelli della sua amata defunta (vv. 9-14): ciò gli permetterà di riconoscere che si tratta appunto dell'anima di Beatrice, ora lontana dalla sua forma primigenia, fatta salva la « beltà », che è adesso – se possibile – anche « plu perfetta » di prima (v. 14).

È condivisibile ipotesi di Brugnolo che questo son. (n. CCLXXVI del canzoniere derossiano) sia tematicamente legato ai sonetti che immediatamente precedono (nn. CCLXXI-CCLXXV), dove appunto a essere cantata è una donna verso cui gli spiriti e i pensieri del poeta inesorabilmente tendono (vd. NICOLÒ DE' ROSSI, vol. II p. 90).

A prescindere dalla data di composizione di questo pezzo – collocata da Brugnolo con buoni argomenti dopo la morte di Dante, grossomodo tra il 1323 e il 1324 (vd. ivi, vol. II pp. 9-16) –, si è creduto che il son. implicasse una certa dimestichezza con il *Paradiso*, la cui circolazione in area veneta è attestata già dai primissimi anni '20 del Trecento (vd. *supra* i cappelli introd. ai son. *Signor, ch'avete* e *Io mi voglio iscusar* di Giovanni Quirini). Benché non espressamente manifestata, è plausibile che la ragione di tale supposizione (avanzata per prima da *SCUDIERI RUGGIERI, *Presenza dantesca*, pp. 448-49) risiedesse nelle immagini suggerite dal testo e dal lessico relativo: l'allusione a un Dante che va « cherendo » la propria « Bëatrice » tra i beati (v. 2) avrebbe implicato una prossimità situazionale alla terza cantica. Per quanto cronologicamente ricevibile, però, l'assenza pressoché totale nel canzoniere derossiano di reminiscenze del *Paradiso* (vd. il saggio di *loci* paralleli fornito in NICOLÒ DE' ROSSI, vol. II pp. 95-119, nonché le tavole di MARRANI, *Con Dante*, pp.

12-13. *ch'io . . . bontate*: costrutto causale (*ch'io giuro . . . Dio*) cui segue completiva oggettiva retta da *giuro*, 'dal momento che io giuro al sommo Dio di ritenerlo [*sc*. il libro di Dante] talmente prezioso per il suo valore etico' (vd. *TLIO*, s.vv. *Caro*, 2, e *Bontà*, 5). ♦ **14. *che paria istrano***: consecutiva introdotta dal *sí* (v. 13) che precede, '(al punto) che potrebbe sembrare strano (agli altri)' un tale affetto per un semplice oggetto materiale. Si noti la forma dell'agg. con *i-* prostetica (vd. commento al v. 1).

169-207) ha giustamente indotto Brugnolo a giudicare onerosa l'ipotesi: altrettanto plausibile, secondo lo studioso, è l'idea che Nicolò stia qui traendo ispirazione non tanto dalla lettura dei canti paradisiaci, ma dagli ultimi capitoli della *Vita nuova*, segnatamente dal son. *Oltre la spera* (*V.n.*, XLI 10-13), che descrive appunto il viaggio del pensiero di Dante fino all'Empireo, con annessa visione finale di Beatrice in gloria (vd. NICOLÒ DE' ROSSI, vol. II p. 91). Va da sé che la questione, posta in questi termini, acquisisce una ricaduta "storiografica": se effettivamente *Se' tu Dante* dovesse alludere all'episodio narrato nella parte conclusiva del libello, ciò potrebbe indirettamente avvalorare la possibilità di trovarsi di fronte a un secondo testo scritto a breve distanza dalla morte dell'Alighieri e incentrato sulla celebrazione del poeta d'amore. Si tratta di un caso raro: sia guardando ai contenuti dei compianti, sia guardando a quelli degli altri testi in versi dedicati alla figura di Dante, l'unico componimento associabile sarebbe la canz. *Su per la costa* di Cino da Pistoia (al cui cappello introd. si rinvia).

Le evidenti comunanze rintracciabili fra questo pezzo e la nota consolatoria *Avegna ched el m'aggia piú per tempo*, scritta da Cino per la morte di Beatrice (per cui vd. DANTE, *Rime*, XXVIII), hanno indirettamente dato conforto all'ipotesi che Nicolò avesse in mente l'episodio della *Vita nuova*. « Il sonetto del de' Rossi sembra essere quasi un'appendice, un codicillo, al testo ciniano (che è trascritto nel Barberiniano [vd. *infra* la *Nota al testo*]): anch'esso ha una funzione "consolatoria", in un certo senso », perché « Nicolò, interpretando a suo modo (e spesso in maniera abbastanza rozza) la canzone di Cino, prende da essa alcuni spunti tematici [. . .] per il suo sonetto » (cosí BRUGNOLO, in NICOLÒ DE' ROSSI, vol. II p. 91). Come che stiano le cose – cioè che Nicolò abbia effettivamente in mente la situazione descritta nel libello, e che tale prossimità si spieghi attraverso la mediazione della consolatoria –, va detto però che il contenuto del v. 2 lascia poco spazio ai dubbi: il riferimento a un Dante che si è approssimato « a la morte feliçe » sembra in una certa misura escludere l'eventualità che nel son. si possa far riferimento alla medesima situazione descritta nel libello (a meno di non accogliere la lezione alternativa *a la mente feliçe*, relata dal teste Barberiniano, come propone BRUGNOLO, in NICOLÒ DE' ROSSI, vol. II pp. 92-94, ma vd. il commento *ad loc.*). In ragione di ciò sembra quanto meno legittimo chiedersi se le pur evidenti corrispondenze formali con la consolatoria e con i testi a essa limitrofi – compreso il son. *Oltre la spera* – debbano necessariamente essere caricate di un valore metaletterario.

Se si accetta l'ipotesi che *Se' tu Dante* faccia riferimento all'episodio vitanoviano, allora non si potrà non includerlo in quell'insieme di testi sorti a margine del libello a qualche anno di distanza dalla sua stesura e a esso connessi per ragioni di contenuto. Al di là dei pezzi già inclusi in *Rime* 2002 – come la ball. *I' son chiamata nova ballatella*, che costituisce una sorta di esecuzione pratica del mandato di scuse e della perorazione di cui si legge in *Rime*, XII (*Ballata, i' vo' che tu ritrovi Amore*) 10-15 –, mostrano la sussistenza di legami narrativi col prosimetro giovanile sia la ben nota canz. *Ben aggia l'amoroso e dolce core* (vd. *Rime*, XV) del cosiddetto "Amico di Dante", che è una risposta a nome delle donne chiamate in causa dall'*incipit* di *Donne ch'avete intelletto d'amore* (*V.n.*, XIX 4-14; sulle relazioni fra questi testi e il libello vd. *MARRANI, *Ai margini*, pp. 757-68), sia la ball. *Donne, io non so di ch'i' mi prieghi Amore* (a. III), di attribuzione contesa fra Dante e Cino, che nella sua versione completa di stanze aggiuntive e di *razo* a corredo, relata dai seriori e collaterali mss. Firenze, Bibl. Riccardiana, 2317, e Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, Palatino 613,

costituisce un altro caso di ampliamento narrativo (vd. *Marrani, *Amoroso galateo*, pp. 65-77, ma anche le pp. 61-65 per la discussione di riprese simili a questa). Del resto, il ruolo di prim'ordine giocato da Cino su questo versante è confermato dalla presenza di un testo congiunto a una scena vitanoviana come il son. *Graziosa Giovanna, onora e 'leggi*, con ogni probabilità memore dell'apparizione di Giovanna-Primavera in *V.n.*, xxxiv (vd. ancora *Id., *Ai margini*, pp. 768-76). Rispetto a tutta questa fetta di produzione – che si potrebbe definire "della seconda ora" – il son. derossiano dovrebbe collocarsi in una posizione a sé, derivando da un "momento" che è sí dantesco, ma che è anche riletto attraverso il filtro di *Avegna ched el m'aggia*.

Le notizie sulla vita di Nicolò de' Rossi sono particolarmente scarse (una raccolta puntuale di tutti i dati disponibili è offerta da Brugnolo, in Nicolò de' Rossi, vol. ii pp. 3-5). Proveniente da nobile famiglia, nacque a Treviso sul finire del sec. XIII, probabilmente fra il 1290 e il 1295. Studiò a Bologna e conseguí la laurea in legge. In ragione di quanto si è detto in precedenza, è possibile – ma non dimostrabile (vd. *Scudieri Ruggieri, *Di Nicolò de' Rossi*, p. 39) – che negli anni della formazione bolognese entrasse in contatto con Cino da Pistoia, del quale peraltro fu "rivale" nel 1318, quando il Comune di Treviso dovette scegliere un docente di diritto civile *ad lecturam extraordinariam post nonam* presso lo Studio cittadino: la scelta ricadde sul piú giovane Nicolò. Sul finire dello stesso anno, insieme con altri, fu membro di un'ambasceria inviata a Federico d'Austria con lo scopo di arginare le mire espansionistiche di Cangrande della Scala e ottenere la riconferma del neonato Studio (1314). Nel 1320-'21, oltre a essere acquirente di alcuni fondi in area trevigiana, svolse diverse mansioni per la propria città; nel 1324 lo si ritrova avvocato per un tal Zanino del Finco, che era in causa col Comune. Sebbene non sia chiaro con quale mansione, nel biennio 1338-'39 Nicolò era ad Avignone: è destinata a lui una lettera commendatizia recatagli da Fioravante da Borso, uno dei capi dell'ambasceria che Treviso inviò a Benedetto XII per ottenere assoluzione da un precedente interdetto. Un documento papale del 1339 autorizzava Nicolò a entrare come pievano nella parrocchia di Sant'Apollinare in Venezia: non è da escludere che in città Nicolò concludesse i suoi giorni, considerando che i suoi averi furono integralmente ereditati dal priorato di Santa Maria della Misericordia. Termine *post quem* per la morte è il 1348: a quell'anno risale la sua ultima menzione quale *canonicus castellanus* tra i parroci di Sant'Apollinare.

Nota metrica. Sonetto su schema ABBA ABBA CDC DEE, caratterizzato dall'asimmetria della sirma e dal distico finale a rima baciata. Si tratta della disposizione maggioritaria per la seconda sezione del canzoniere derossiano (dal pezzo n. clxi in avanti), caratterizzato anche dall'abbandono totale dello schema arcaico con rime alternate nella fronte (vd. Nicolò de' Rossi, vol. ii pp. 308-10). Sono problematici per scansione accentuativa il v. 7, dove il verbo *conoserai* è insolitamente quadrisillabo (l'ultima sillaba è sineretica), e il v. 13, che presenta accento di 5ª: sulla scorta degli avvertimenti di Brugnolo circa l'irregolarità della prassi versificatoria di de' Rossi, si è preferito non intervenire (vd. Nicolò de' Rossi, vol. ii pp. 319-40).

Nota al testo. Il testo che si propone è quello fissato da Brugnolo, in Nicolò de' Rossi, vol. i p. 160, e si fonda sulla lezione del testimone Sevilla, Bibl. Capitular y Colombina, 7 1 32 (= S), c. 56*v*, che è codice in parte autografo e in parte idiografo, latore di tutto il canzoniere derossiano (441 pezzi), fatta eccezione per le canzoni ccxl-ccxli e i sonetti cclii-cclxiv (ma almeno questi ultimi è possibile si trovassero in alcune carte appartenenti al fasc. vii, oggi mutilo). Collaterale del testimone S, che potrebbe per diverse ragioni tramandare lo stato testuale pensato da de' Rossi per la

diffusione della propria raccolta, è il ms. miscellaneo Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Barberiniano lat. 3953 (= B^1), relatore di oltre settanta pezzi – fra cui il nostro son. (c. 201*r*) – e lemma di capitale importanza per ciò che riguarda la tradizione settentrionale delle rime dello Stilnovo. Per quanto concerne la sezione di pertinenza del de' Rossi, B^1 è portatore di poche significative varianti d'autore, dalla valutazione delle quali però non si ottengono appigli su cui tracciare una cronologia relativa dei rapporti fra i due testimoni. L'ipotesi che è sembrata piú plausibile è che entrambi derivino indipendentemente da un originale in movimento (vd. Nicolò de' Rossi, vol. I pp. lix-lxxxvi). Rispetto al testo fissato da Brugnolo si opera una sola modifica interpuntiva: 9 *mego, e* > *mego e,* ; 14 *c'or* > *ch'or*.

Se' tu Dante, oi anema beata,
che vai cherendo la tua Bëatrice?
Ben so che fosti a la morte feliçe,

1. ***Se'***: con il verbo in apertura ad anticipare il sogg., secondo un modulo che è tipico delle interrogative dirette alternative (vv. 1-2); si pensi, per citare un es. notissimo, alle parole rivolte da papa Niccolò III Orsini a Dante in *Inf.*, xix 52-53: « Sè tu già costí ritto? / sè tu già costí ritto, Bonifazio? » (sull'ordine dei costituenti vd. Renzi-Salvi, vol. II pp. 1158-60). La grafia *se* per la 2ª pers. del pres. è maggioritaria in S, in alternanza con *see*, che è invece caratteristica della mano γ intervenuta sul codice (Nicolò de' Rossi, vol. II p. 228). Benché gli spogli inducano a credere che la forma *sei* non esistesse né in Toscana né nelle scritture settentrionali, non si può escludere che essa si sia generata nel nord Italia per analogia con le altre forme del pres. di *essere* (*èi* > *sei*), o che gli scriventi settentrionali la ritenessero erroneamente forma piena di *sè*: del resto, anche nel codice derossiano B^1 si contano diverse occorrenze di *sei* in alternanza con *se* (vd. *Castellani, *Da 'sè' a 'sei'*, pp. 590-91). – ***oi . . . beata***: dal momento che l'apostrofe è sicuramente da attribuire a Dante, non si può escludere che de' Rossi si stia qui riferendo a un Dante già ammesso a godere della felicità del paradiso (*oi* in luogo dell'*o* vocativo è forma largamente attestata nei testi duecenteschi di provenienza settentrionale inclusi nel *Corpus OVI*). Ciononostante, è altresí possibile che l'*anima* di Dante sia qui definita *beata* a mo' di prefigurazione della futura gloria ultraterrena. Il sintagma ricorre anche in *V.n.*, xxiii 8. ♦ **2.** ***che***: relativo, da riferire al *Dante* in *incipit*. – ***vai cherendo***: qui *cherendo* è da intendere alla stregua di un verbo di movimento, dunque 'esplorando uno spazio alla ricerca di qualcuno' (vd. *TLIO*, s.v. *Chèrere*, 3), con costruzione perifrastica tipica dell'it. ant. *andare* + gerundio. – ***la tua Bëatrice***: una potenziale conferma del legame tra questo e il son. *Oltre la spera* (su cui vd. il cappello introd.) potrebbe provenire dal fatto che il sintagma *la tua Bëatrice* ricorre, nella medesima posizione di rima e con identica scansione sillabica, nella replica che Cecco Angiolieri, cx (*Dante Allaghier, Cecco tu' servo e amico*) 11, scrisse per rettificare proprio il son. conclusivo della *Vita nuova*: « a que' che vide la tua Bëatrice ». Come però osserva Brugnolo, in Nicolò de' Rossi, vol. II p. 93 n. 1, la tradizione manoscritta non fornisce indizi inoppugnabili sulla conoscenza da parte di Nicolò della replica di Cecco (che infatti non si trova in B^1). Inoltre, osserva ancora Brugnolo (ivi), un ulteriore legame con il libello è da ravvisare nel fatto che un sintagma simile occorra nel son. che nella *Vita nuova* immediatamente precede *Oltre la spera*, vale a dire *Deh peregrini che pensosi andate* (*Rime*, xxxvi 12): « ell'ha perduta la sua bëatrice »; ciò detto « sarà prudente non escludere, sullo sfondo, un generico rimando [. . .] al *Purgatorio* (le rime *dice* : *Beatrice* : *felice* sono p. es. nel canto xxx, vv. 71-75 [. . .]; e cfr. già al canto vi, vv. 46-48: "Non so se 'ntendi: io dico di Beatrice; / tu la vedrai di sopra in su la vetta / di questo monte, ridere e felice") ». ♦ **3.** ***Ben so***: l'avv. ha valore rafforzativo. Si noti la vicinanza – ulteriormente avvalorata dalla collocazione esordiale dell'espressione – con il responsivo di Forese a Dante: *Ben so che fosti figliuol d'Alaghieri* (cfr. *Rime*, lxxviii). – ***a la morte feliçe***: con *feliçe* (la variante con affricata è tipicamente veneta) che è retto dal *fosti* che precede e da cui si trova separato per iperbato. La lezione accolta è quella tràdita da S, ma si noti che B^1 tramanda invece la lezione *a la mente*, che – per usare le parole di Brugnolo, in Nicolò de' Rossi, vol. II p. 93 – « si inquadra meglio di *morte* in quella rete

sol per trovarla en cielo coronata.
Ma vee che Deo çi l'ha qui çú mandata, 5
cum ançelica forma, en sua viçe:
tu no la conoserai, ço me diçe
lo core meo, tanto èe purificata.
Or vieni mego e, quando cernirai
una onestate vestita di nero, 10

di rimembranze che collega il son. rossiano alla canz. *Avegna ched el m'aggia* », restituendo l'idea di un viaggio del poeta verso Beatrice che è puramente intellettuale, nonché contiguo proprio a Cino da Pistoia, cxxv (*Avegna ched el m'aggia*) 69-70: « gli spirti vostri rapportato l'hanno / che spesse volte quel vïaggio fanno ». ♦ **4. *sol . . . coronata***: l'immagine di Beatrice incoronata tra i beati dell'Empireo è uno dei tratti che piú scopertamente denunciano la prossimità alla consolatoria, che recita: « la vostra donna, ch'è in ciel coronata » (Cino da Pistoia, cxxv [*Avegna ched el m'aggia*] 58). Ma si tratta di una "citazione di seconda mano" dal secondo emistichio di *Voi che 'ntendendo*, 29 (Dante, *Rime*, lxxix): « d'un'angela che 'n cielo è coronata » (sull'utilità cronologica di tale ripresa e sul suo eventuale valore metaletterario vd. *Borsa, *Vita nova*, pp. 302-7, nonché *Fenzi, *Intorno alla prima corrispondenza*, pp. 78-90). A favore dell'ipotesi che si tratti di ripresa diretta da *Avegna ched el m'aggia* c'è la prossimità del primo emistichio (*sol per trovarla*) al v. 55 della consolatoria: « vederla in cielo e star ne le sue braccia ». ♦ **5. *vee***: l'uscita in *-e* alla 2ª pers. del pres. è abituale in area veneta e si presenta maggioritaria in S. – ***çi l'ha . . . mandata***: 'ce l'ha mandata quaggiú', con l'ordine moderno dei pronomi (dativo + accusativo). Le grafie assibilate per il clitico (*çi*) e per l'avverbio (*çú*) sono da considerarsi normali nei testi di provenienza veneta (un quadro sugli usi grafico-fonetici dei copisti di S è in Nicolò de' Rossi, vol. ii pp. 189-200). ♦ **6. *cum ançelica forma***: 'con aspetto esteriore assimilabile a un essere puramente spirituale' (vd. *TLIO*, s.v. *Angelico*, 2), a indicare l'eccezionalità morale che si riverbera sull'aspetto esteriore. Per quanto intuitivamente associabile al vocabolario tipico dello Stilnovo, il sintagma non fa in realtà registrare attestazioni nei *corpora* dei sodali fiorentini (e pistoiesi), né della prima né della seconda ora; in ambito lirico se ne riscontrano occorrenze nel Trecento in Fazio degli Uberti, xiii (*Amor non so che mia vita far debbia*) 9-10: « Costei, crescendo in tempo, piú s'infrigida; / non segue il nome suo né forma angelica »; *R.v.f.*, xc (*Erano i capei d'oro a l'aura sparsi*) 10-11: « Non era l'andar suo cosa mortale / ma d'angelica forma »; Francesco di Vannozzo, liv (*Nuovamente una donna assai pietosa*) 2: « con atti begli e d'angelica forma ». Per la grafia assibilata vd. la nota al v. 5. – ***en sua viçe***: 'in sua vece', evidentemente a compiere per conto di Dio il bene, con effetto nobilitante sugli astanti. Oltre alla grafia assibilata (vd. ancora la nota al v. 5), si noti la conservazione di *-i-* tonica che, seppur breve, resta invariata per influsso congiunto del latino e della lingua letteraria illustre. ♦ **7-8. *tu . . . conoserai***: consecutiva con ellissi dell'introduttore *che*, retta da *tanto èe purificata*, 'tu non la riconoscerai' (vd. *TLIO*, s.v. *Conoscere*, 6): come anticipato, il riferimento è chiaramente a *Bëatrice* (v. 2), ora reincarnatasi in un'altra donna (vd. il cappello introd.) e dunque irriconoscibile per Dante in ragione del perfezionamento fisico e morale cui Dio l'ha sottoposta. La grafia con sibilante sonora (*conoserai*) si alterna nel ms. a quella con sibilante palatale, che è invece tipicamente toscana.– ***ço . . . meo***: incidentale, 'questo mi dice il mio cuore', qui inteso quale 'sede dell'animo umano' (vd. *GDLI*, s.v. *Cuore*, 12). – ***tanto . . . purificata***: sovraordinata che regge la consecutiva al v. 7 (*tu no la conoserai*), 'tanto è mondata dal peccato' (ma si tratta di una sorta di iperbole, essendo Beatrice già perfetta sotto il profilo sia fisico sia morale), con l'avv. a svolgere qui il ruolo di introduttore causale. La scrizione *èe* per la 3ª sing. del pres. è maggioritaria nel cod. S (vd. Nicolò de' Rossi, vol. ii p. 227). ♦ **9-10. *mego***: variante settentrionale di *meco*, con sonorizzazione dell'occlusiva intervocalica. – ***quando . . . nero***: temporale, 'nel momento in cui vedrai una donna contegnosa velata di nero', con ogni probabilità perché a lutto. In ambito lirico il tema è di ascendenza ciniana, il che conferma la grande familiarità di Nicolò con la lirica del pistoiese; se ne ritrovano tuttavia altre attestazioni nella lirica trecentesca (vd. *Livraghi, *Il motivo*,

neg atti soi tu te ne acorçerai
  per fermo ch'essa è quella di vero
che sempre laldasti per cossa netta:
salvo ch'or di beltà èe plu perfetta.

TENZONE TRA GIOVANNI QUIRINI E MATTEO MEZZOVILLANI

La corrispondenza tra il veneziano Giovanni Quirini e il notaio Matteo Mezzovillani da Bologna si compone di sei sonetti, trasmessi tutti in serie dall'unico testimone che li tramanda, il ms. Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Urbinate lat. 697 (= U), cc. 48*r*-49*r*, e tutti affini per ciò che riguarda l'argomento (vd. GIOVANNI QUIRINI, pp. XV-XVI e 202-10, nn. CV-CXIX). A prescindere da chi dei due dialoganti prenda la parola, al centro del dibattito c'è quasi sempre il discredito di quel poemetto enciclopedico in sesta rima di Cecco d'Ascoli intitolato *L'Acerba*, e particolarmente la condanna delle numerose invettive antidantesche disseminate in piú luoghi del testo (celeberrima quella in *Acerba*, IV 4669 sgg.). Detto ciò, non è superfluo notare subito, visto che finora non lo si è fatto, un tratto peculiare dello scambio: vale a dire l'evidente disparità quantitativa nella ripartizione delle battute. Di sei testi totali che lo compongono, ben cinque appartengono al Quirini, mentre uno soltanto (CV*b*, secondo la numerazione dell'ed. DUSO) è di mano del Mezzovillani. Si tratta, tra l'altro, anche del suo unico testo in versi pervenutoci.

pp. 185-92 e 199-203). Si noti l'uso del sost. astratto *onestate* alla maniera di una personificazione: la dote si riferisce alla donna amata da Nicolò, che evidentemente la possiede al sommo grado (vd. *GDLI*, s.v. *Onestà*, 6). ♦ **11. *neg atti . . . acorçerai***: 'ti accorgerai di ciò dai suoi comportamenti' (vd. *TLIO*, s.v. *Atto*[3], 2), ma è sottinteso il legame con il principio aristotelico secondo cui la *potenza* del soggetto si manifesta anche attraverso le evidenze fattuali, dunque attraverso gli *atti* (vd. ivi, 4): si pensi, per limitare lo sguardo al solo Dante lirico (ma diverse sono le attestazioni offerte anche dalla *Commedia*), a *V.n.*, XXVI 13-14: « Ed è ne li atti suoi tanto gentile / che nessun la si può recare a mente », o ancora a *Rime*, LX (*Di donne io vidi una gentile schiera*) 9-10: « a chi era degno donava salute / con gli atti suoi quella gentile e piana ». Si noti il particolare ruolo sintattico di *ne*, che anticipa il contenuto della completiva al v. 12 (*ch'essa . . . di vero*). La resa della laterale palatale con *-g* per la prep. articolata è in linea con le abitudini grafiche delle diverse mani intervenute sul testimone S (vd. NICOLÒ DE' ROSSI, vol. II pp. 211-12); per quanto concerne invece la resa assibilata della occlusiva palatale in *acorçerai*, vd. la nota al v. 5. ♦ **12. *per fermo***: 'per certo', e quindi 'senza possibilità d'equivoco' (vd. *GDLI*, s.v. *Fermo*, 20). – ***ch'essa . . . di vero***: completiva oggettiva retta da *acorçerai* al verso che precede, 'che lei è proprio quella' (vd. *GDLI*, s.v. *Vero*, 21). ♦ **13. *che . . . netta***: relativa retta da *quella* (v. 12), 'che sempre elogiasti come persona monda dal peccato', o anche 'che ha un aspetto fiorente'(vd. *TLIO*, s.v. *Cosa*, 2, e *GDLI*, s.v. *Netto*, 7), con riferimento alle sole apparenze corporee, visto anche il successivo riferimento alla *beltà* (v. 14). Il passaggio di AU ad *al* davanti a dentale è un tratto di *koinè* padana; nel canzoniere di Nicolò se ne registrano diversi casi, e particolarmente per il verbo *laudare* (vd. NICOLÒ DE' ROSSI, vol. II pp. 152-53). ♦ **14. *salvo ch'or***: introduce la prop. eccettuativa, 'fatta eccezione per il fatto che adesso', con l'avv. *or* a rimarcare nuovamente in clausola l'opposizione fra il tempo della vita terrena di Beatrice e quello dell'amata di Nicolò. – ***di beltà***: 'in quanto a qualità estetiche'; ancora in it. mod. la prep. *di* può talvolta esprimere una qualità o una causa (vd. ROHLFS, 804). – ***èe . . . perfetta***: 'è piú compiuta in ogni sua parte', e dunque per ciò stesso 'è dotata di maggiore eccellenza rispetto al suo stato precedente'. Per la scrizione *èe*, vd. la nota al v. 8; la variante *plu* è da ritenersi etimologica (dal lat. PLUS).

Osservare piú da vicino i singoli costituenti del dialogo consente di mettere meglio a fuoco la questione e, contestualmente, di avanzare qualche proposta utile a dar conto della discrepanza. Benché di Cecco d'Ascoli si parli, piú o meno distesamente a seconda dei casi, in tutti e sei i testi, un dialogo esplicito tra i due poeti si verifica soltanto in tre sonetti. Si tratta per la precisione di *[. . .] Qui si ragiona che 'l maestro Cieco* (CV*a*), primo della serie, giunto lacunoso delle quartine iniziali, all'interno del quale Quirini fa richiesta a Mezzovillani di un manoscritto dell'*Acerba*, affinché possa esaminarne approfonditamente il contenuto e controbattere; di *Vostro saper è tal sanza divieta* (CV*b*), del Mezzovillani, che fu probabilmente allegato al volume richiesto in prestito e che si risolve in un elogio del richiedente; di *Non vi dovrebbe d'i Mezi Villani* (CVIII), ancora del Quirini, che ringrazia il corrispondente per il prestito e ne commenda la cortesia attraverso un gioco pseudo-etimologico sul nome della famiglia bolognese d'appartenenza. Dei tre sonetti rimanenti, vale a dire *Com'egli errò ne la fede cristiana* (CVI), *Benché talvolta algun disdegno corra* (CVII) e *Per altro campïon fermo e costante* (CIX), che sono anch'essi dedicati al medesimo tema e che si trovano accorpati ai precedenti nella tradizione, solo l'ultimo fa mostra di un intento dialogico, suggerito dal secondo emistichio del v. 8 (« ch'io vi scrisi avante »), con il clitico che sembra in effetti non soltanto suggerire la sussistenza di un dialogo reale (comunque a sé stante rispetto alla triade CV*a-b* e CVIII, almeno stando alla diversa compagine metrica), ma anche alludere alla materia dello scambio precedente. Viceversa i due sonetti rimanenti (*Com'egli errò* e *Benché talvolta*) non fanno mostra di intento dialogico nelle rubriche che li anticipano, né tantomeno nel corpo del testo: potrebbero dunque, a rigore, anche essere intesi come sonetti monologici, risolvendosi il primo in una celebrazione della grandezza di Dante di fronte alla fallacia delle accuse di Cecco, e il secondo nell'immagine di una difesa dell'Alighieri fatta da quella stessa Firenze – « madre » nel son. – che ha in precedenza esiliato il proprio figlio.

Per meglio distinguere le due tipologie testuali, la corrispondenza è perciò qui offerta secondo un ordinamento differente rispetto a quello scelto per l'ed. critica di riferimento (GIOVANNI QUIRINI, pp. 202-10). Per quanto la seriazione proposta da Duso rappresenti di fatto la scelta piú rispettosa del testimone unico, non è tuttavia possibile escludere che i sonetti non manifestamente dialogici siano venuti a trovarsi nella tradizione accorpati a quelli esplicitamente diretti a Mezzovillani per ragioni di prossimità tematica. In virtú di tali ragioni e anche a causa dell'evidente disordine caratterizzante la disposizione dei testi tràditi da U, ammessa peraltro dalla stessa editrice in GIOVANNI QUIRINI, pp. XXX-XXXI, si è preferito anticipare la posizione del son. CVIII dell'ed. Duso a ridosso dei sonetti CV*a-b*, cosí da presentare coesi i testi sicuramente dialogici. Per quanto concerne invece il son. CIX, è probabile che esso dovesse inaugurare un nuovo capitolo del dialogo tra i due: tuttavia, che tale dialogo abbia avuto o meno luogo, non abbiamo notizie di un'eventuale risposta di Mezzovillani. Pertanto, in questo secondo caso, non avrebbe avuto senso modificare la posizione che esso ha nel testimone che lo tramanda.

Appartenente a una famiglia bolognese impegnata nelle magistrature cittadine per il quartiere di Porta Ravegnana, Matteo Mezzovillani nacque durante l'ultimo ventennio del Duecento, ma nel 1297 seguí in esilio a Jesi il padre Mondolino di Enrico, cacciato per aver sostenuto i Geremei. Morto il padre ai primi anni del Trecento (vd. *LIVI, *Dante*, pp. 19-21), non abbiamo notizie sul Mezzovillani fino al 12 maggio 1316, che è data riportata su un atto che lo dice immatricolato nella società dei Notai: non rimanendo traccia della

sua attività professionale, si è ritenuto potesse essersi iscritto in ragione del gran numero di cultori di Dante in questo ambiente (cosí *Tura, *Mezzovillani*, p. 99). Denunciato nell'ottobre 1317 per porto abusivo di coltello, elesse come garante Bertolazzo di Mino de' Mezzovillani: la notizia fa sistema con l'iscrizione sua e di altri membri della famiglia alla società dei Balzani, che era una delle piú note associazioni armate del popolo. Al 17 dicembre dello stesso anno risale la notizia della nomina del notaio Gherardo di Bompietro come suo procuratore: è probabile che dopo tale scelta si trasferisse a Treviso, dove dal 1316 lo zio paterno e tutore Francesco era stato eletto podestà. I due vissero a lungo insieme sul lato destro di strada Maggiore e possedettero in comproprietà edifici e terreni nella zona orientale del contado. Altri documenti per il triennio 1319-'21 (vd. ancora *Tura, *Mezzovillani*, p. 99) ci dicono che trascorse brevi periodi in Emilia e in Veneto. È probabile che ebbe cosí modo di entrare in contatto con Quirini e con la cerchia di poeti veneziani raccoltisi intorno a lui. Ciò spiegherebbe la menzione del suo nome nella *Leandreride*, dove Nadal lo associa ad altri due illustri dantisti bolognesi come Iacomo della Lana e Bernardo Scannabecchi. Non se ne conosce con esattezza la data di morte: un sicuro termine *ante quem* è il 1347, che è la data apposta sul testamento della sua consorte Agnese Gozzadini, dove peraltro si fa menzione dei figli Paolo e Lorenzo.

5

Giovanni Quirini

[. . .] QUI SI RAGIONA CHE 'L MAESTRO CIECO (1a)

In un momento non esattamente precisabile, a Venezia, giunge voce che Cecco d'Ascoli ha scritto un libro – l'*Acerba* per l'appunto – in cui si legge, tra le varie cose, che Dante nella stesura della *Commedia* sarebbe stato « in molte parte erante » (v. 10). A fronte di ciò e in nome della lunga amicizia che li lega, Quirini domanda quindi al Mezzovillani – evidentemente sicuro che la sua richiesta possa essere esaudita – di prestargli il libro in questione, cosicché egli possa impegnarsi a screditare l'ascolano ed esporlo a sua volta a critiche altrettanto aspre (vv. 9-14). La gentilezza mostrata dal Mezzovillani sarà ricompensata con la gratitudine e la devozione del richiedente.

È singolare osservare come, malgrado l'acefalia responsabile della perdita dell'ottetto, i termini della questione e le motivazioni alla base del dialogo risultino ugualmente chiari. Ciò è possibile in ragione dell'architettura fissa di testi come questo, che con buone argomentazioni sono stati classificati come sonetti-lettera in virtú sia delle finalità pratiche che ne motivano la stesura, sia della loro caratterizzazione retorico-formale: aperti nella maggior parte dei casi da un'apostrofe al destinatario avente funzione fàtica, o comunque da una *salutatio* immediatamente seguíta dalla lode (vd. *Giunta, *Versi*, pp. 181-91), essi tendono a relegare l'argomento vero e proprio nella seconda parte del testo, a séguito di una *captatio benevolentiae* il piú delle volte di estensione smisurata. Ne consegue cosí che, venendosi a trovare in coda, la richiesta al Mezzovillani e le motivazioni che l'hanno motivata non risultano intaccate.

Come si è già avuto modo di vedere a proposito di altri testi quiriniani, servirsi di un sonetto per richiedere al destinatario il prestito di un libro non è una pratica insolita nell'àmbito della poesia di corrispondenza due-trecentesca: di piú, non è superfluo ricorda-

re qui come lo stesso Quirini si mostri abituato ad avanzare richieste di tal genere anche in altri luoghi del canzoniere (vd. in merito il cappello introd. a *Signor, ch'avete*, dove chiede, probabilmente a Cangrande della Scala, una copia del *Paradiso*).

Nota metrica. La disposizione rimica dell'ottetto è recuperabile mediante il responsivo di Mezzovillani, che per quanto concerne sestetto e coda ricalca lo schema metrico del missivo, fatto salvo un caso di possibile rima imperfetta di cui si dirà nella *Nota metrica* di *Vostro saper* (ib). La struttura sarà presumibilmente stata quella di un son. ritornellato ternario [ABBA ABBA] CDD DCC EFF, caratterizzata dalla mancata corrispondenza tra l'ultimo verso del sestetto e il primo della coda (vd. anche *supra*, nei *Compianti*, il son. *Se per alcun puro omo avenne mai*), che è poi quella maggioritaria per testi aventi tale assetto (vd. la tav. metrica in Giovanni Quirini, p. 238). Per questo pezzo e per i seguenti, la prassi conservativa nei riguardi del testimone unico spiega la sopravvivenza di rime imperfette dovute a equivalenza tra scempie e doppie: si tratta di fenomeno significativo perché occorrente in testi di origine settentrionale (veneziana ed emiliana), trasmessi per giunta da un testimone di identica provenienza.

Nota al testo. Come tutta la corrispondenza, il son. è tramandato dal solo ms. U (c. 48*r*), latore dell'*Acerba* (cc. 1*r*-47*v*, 74*r*-80*v* e 92*r*-107*v*), a piú riprese inframezzata da rime di trecentisti minori, veneti e toscani (cc. 49*r*-58*v*, fra cui spiccano le *Noie* di Pucci). Seguono alcune rime in volgare d'argomento religioso (cc. 58*r*-70*r*), perlopiú adespote a eccezione di quelle ascrivibili al Quirini, ad Antonio Beccari, a Lancillotto Anguissola, a Rustico Barbuto, a Matteo Correggiaio. Dopo una breve sezione di rime di corrispondenza (cc. 70*v*-73*r*), seguono due prose, la prima delle quali è rubricata « Ammonimenti de savio » (cc. 81*r*-89*v*), e due preghiere alla Vergine, l'una in prosa e l'altra in terzine a rime incrociate (cc. 89*v*-91*v*). L'acefalia rimane insanabile a meno di nuove acquisizioni. Al v. 10 integro la *h* per la forma forte del verbo *avere*.

. . . . . .
Qui si ragiona che 'l maestro Cieco
ha fato un libro riprendendo Dante, 10
e chiama lui in molte parte erante;
ond'io ti priego, per la fede amante,

9. ***Qui si ragiona***: probabilmente 'qui a Venezia si racconta'. È curioso notare come la prima sestina di *Acerba*, IV 4669-75, si apra proprio con l'anafora dell'avv. di luogo *qui* (« Qui non se canta al modo de le rane / qui non se canta al modo del poeta, / che finge, imaginando, cose vane: / ma qui resplende e luce onne natura / che a chi intende fa la mente lieta; / qui non se sogna per la selva obscura »), ripreso poi anche all'esordio della sestina seguente (« Qui non vego Paulo né Francescha », v. 4676), nonché nel mezzo del v. 4680 (« qui non dico »). Certo, il fatto che sia il Quirini a far richiesta del manoscritto sembra sconfortare l'ipotesi di una conoscenza dettagliata del testo e dunque la possibilità di palinodia, tuttavia la scarsità dei dati non consente di escludere che il poemetto godesse già di una circolazione per estratti. – ***(i)l maestro Cieco***: il titolo di maestro era esteso a quanti svolgessero incarichi di docenza: Cecco insegnò sicuramente presso lo Studio di Bologna tra il 1321 e il 1322 (vd. *GDLI*, s.v. *Maestro*, 3). ♦ **10.** ***riprendendo Dante***: il gerundio ha qui valore predicativo rispetto all'oggetto della reggente e può essere espresso mediante costrutto relativo, quindi 'dove biasima Dante' (vd. *Corti, *Studi sulla sintassi*, pp. 134-36). ♦ **11.** ***chiama . . . erante***: 'e lo [*sc*. Dante (chiamato in causa al v. 10)] giudica in errore in diversi luoghi della *Commedia*', qui designata con il titolo antonomastico di *libro* (v. 10). Il participio *errante* ha qui il significato di 'lontano dalla giusta dottrina', come già in *Purg*., XXV 63, e *Par*., XII 94 e XX 67 (vd. anche *ED*, s.v. *Errante*). ♦ **12.** ***ond'io . . . priego***: 'per questo ti chiedo'. La presenza del dittongo in sillaba libera, piuttosto che come influsso dell'estensore, certamente settentrionale, si spiega con l'influsso della tradizione

che tu mi ‹'l› mandi, acciò ch'io servi il beco
ne le cavighie fite in legno secco.
D'altrui ricever benefitio o gratia 15
è obligarsi, e io cosí ragiono
di farmi sempre tuo perfetto donno.

6

MATTEO MEZZOVILLANI

VOSTRO SAPER È TAL SANZA DIVIETA (1b)

Matteo Mezzovillani risponde a Giovanni Quirini inviandogli l'*Acerba*: il son. di risposta funge dunque allo stesso tempo da ringraziamento per le probabili lodi ricevute nel missivo – lodi che possiamo solo supporre, data l'acefalia – e da biglietto d'accompagna-

toscana su un veneziano come Quirini, il cui volgare è di norma estraneo a tale esito fonetico. – ***per la fede amante***: causale, letteralmente vale 'nel nome della fede d'amore'. L'espressione non è del tutto trasparente, ma dato il contesto è assai probabile, come osserva DUSO, in GIOVANNI QUIRINI, p. 203, il « riferimento a quella speciale forma d'amore che è l'amicizia ». ♦ **13-14. *che tu . . . mandi***: completiva oggettiva dipendente dalla reggente *ond'io ti prego* (v. 12). Il pron. anaforico *(i)l*, integrato in sede di costituzione del testo, riprende il *libro* (v. 10). – ***acciò che . . . secco***: finale, 'affinché io possa presentare il caprone appeso all'arpione di legno secco'. Piuttosto che ipotizzare una generica derivazione proverbiale (ivi, p. 203), sembra che Quirini si riferisca qui alla pratica di appendere gli animali a un supporto, cosí da far assumere loro una posizione verticale che consenta di analizzarli agevolmente o di favorirne il dissanguamento: dunque, se il *beco* è senza dubbio 'il maschio della capra' (vd. *TLIO*, s.v. *Becco*², 1, con probabile, maliziosa allusione all'ottusità di Cecco), il *legno secco* potrebbe alludere al supporto. Qualche incertezza viene però dalla gamma di significati possibili per le *cavighie fite*: secondo DUSO, in GIOVANNI QUIRINI, p. 203, le *cavighie* farebbero riferimento alle zone terminali degli arti inferiori, in corrispondenza dei malleoli, cioè alle parti dell'animale che preferibilmente vengono fissate al supporto ligneo; ma è anche vero che tra i significati di *cavighia* è attestato anche quello di 'pezzo di legno o di ferro con punta aguzza che si conficca nel muro o in altra struttura per vari scopi', tra cui anche quello di appendere una bestia dopo la macellazione (vd. *TLIO*, s.v. *Caviglia*, 2). ♦ **15-17. *D'altrui . . . obligarsi***: sciogliendo l'iperbato, 'ottenere un favore o una grazia da altri implica restare in obbligo verso di loro'. Si tratta di una sentenza morale largamente nota alla trattatistica morale duecentesca: vd., ad es., BRUNETTO, *Tresor*, II 96: « Quant home a receu don ou autre bienfait por quoi il est obligé a rendre le guerredon, nulle chose est si necessaire come rendre graces, ce est a dire que tu conoises le bien que tu as receu, non mie par paroles solement, mes par evres » ('Quando si è ricevuto un dono o un altro beneficio per il quale si resta obbligati a contraccambiare, niente è tanto necessario quanto il ringraziare, cioè il riconoscere il bene che hai ricevuto, e non soltanto a parole ma con i fatti », trad. di TORRI, in BRUNETTO, *Tresor*, p. 559). – ***cosí ragiono***: 'in questo modo manifesto la mia intenzione' (vd. *GDLI*, s.v. *Ragionare*, 1). – ***di farmi . . . donno***: 'di rendermi tuo per sempre', secondo una formula di umiltà che è un altro elemento tipico della *conclusio* dei sonetti-lettera (*GIUNTA, *Versi*, pp. 190-91). Per il sintagma *perfetto dono* cfr. GIOVANNI QUIRINI, IV (*Noi somo vanità di vanitate*) 9-11: « Credete voi che quel Segnor chi regge / la terra e ' cieli e quante cose sono, / da cui si move ogni perfetto dono », e XXVII (*Dio che provede solo in tute cose*) 12: « e da Lui move ogni perfetto dono », dove però il riferimento è sempre all'operato di Dio; compare anche in BOCCACCIO, *Rime* 2013, d. I (*La dolce Ave Maria di gratia plena*) 94: « Ciò che·ttu daï è perfetto dono ».

mento per il libro che si appresta a fargli recapitare. Anche in questo caso – e non poteva essere altrimenti – esso ha dunque funzione anzitutto ancillare, dal momento che serve a presentare un altro oggetto, facendo sí che esso non giunga al destinatario sprovvisto delle necessarie accortezze: come altrove, ciò che sorprende non è dunque la funzione del testo in sé quanto il fatto che tale funzione sia svolta da un componimento in versi. Prima di esaudire la richiesta e lasciare cosí l'onere del giudizio all'interlocutore (vv. 9-14), il Mezzovillani loda la preparazione culturale e la spiccata capacità argomentativa di Quirini (vv. 1-8): egli è talmente preparato e capace da essere in grado di arringare non soltanto a favore di Dante – che è cosa semplice, data la statura del personaggio –, ma anche a favore di un poeta meno dotato.

Benché inusuale per la lirica moderna, adoperare testi in versi per accompagnare altri oggetti è una pratica molto diffusa nella lirica delle origini: una rassegna parziale dei sonetti del Duecento cosiddetti "comitatori" è in *Giunta, *La poesia italiana*, pp. 179-87, ampliabile mediante ricorso a *Id., *Versi*, pp. 167-68 e 224 n. 71, cui si possono aggiungere ancora i due son. adespoti *Vanne, sonetto, in ca' dei Lambertini* (*CLPIO*, p. 283), dove però non è certo che si faccia riferimento a un altro testo, e *Poi dell'altre opre tutte compimento* (ivi, p. 210), dove invece l'allusione è esplicita, oltre ovviamente alla stanza di canz. *Se tu, martorïata mia Soffrenza* di Lapo Gianni. Un'analisi sommaria dei riscontri basta a evidenziare come l'artificio riscuota successo in Dante: sono associabili a questo per funzione i son. *Se Lippo amico sè tu che mi leggi* (*Rime*, XLVIII), *Messer Brunetto, questa pulzelletta* (XCIX), *Sonetto, se Meuccio t'è mostrato* (LXIII). Tutti e tre si caratterizzano per l'assenza totale di qualsivoglia dimensione lirica, ma nel caso di *Sonetto, se Meuccio* la prossimità con *Vostro saper* è anche piú stringente: a differenza degli altri due, esso non è pensato per accompagnare un altro testo, bensí per presentare un vero e proprio « dono » (v. 12), che nella fattispecie sembrerebbe essere un piccolo manipolo di poesie, come si evince dall'etichetta « frati » (v. 13), cioè i 'fratelli' che *Sonetto, se Meuccio* anticipa.

Nel corso del Trecento, e particolarmente nella seconda metà del secolo, la prassi di degradare la poesia a mezzo di comunicazione spicciola diventa consueta: l'esempio piú lampante di questa tendenza è costituito probabilmente dal canzoniere di Giovanni Dondi dell'Orologio. All'interno della sua produzione lirica, composta di cinquanta testi complessivi, ben 42 sono sonetti, e di questi la maggioranza ha funzione strumentale: sono, quelle del Dondi, poesie « latrici di richieste pratiche immediate e di puri sfoghi psicologici, alla stregua di lettere private » (cosí Daniele, in Giovanni Dondi, p. VII, ma vd. anche *Folena, *Il Petrarca volgare*, pp. 341-46).

Nota metrica. Sonetto ritornellato ternario su schema ABBA ABBA CDD DCC EFF. Per ciò che concerne la porzione di testo confrontabile, riprende schema e rime della proposta, con l'unica deroga della rima imperfetta ai vv. 9 : 13 : 14 (*ribeco* : *speco* : *aspechio*), in parte risarcita dal preziosismo del gioco etimologico degli ultimi due rimanti, che Duso, in Giovanni Quirini, p. 203, considera come rima inclusiva: trattandosi dell'unico documento poetico di Mezzovillani e della sua provenienza emiliana, si è preferito non emendare (contrariamente a quanto suggerisce *Cappi, *La rima imperfetta*, pp. 18-21). Rima ricca desinenziale ai vv. 4 : 5 (*completta* : *repletta*).

Nota al testo. Sonetto monotestimoniato da U (c. 48*r*, « Di Mathio di meçivila da bologna »), per cui vd. la *Nota metrica* a 1a. Il testo è ancora quello fissato in Giovanni Quirini, pp. 203-4, cui apporto le seguenti modifiche d'interpunzione: 10 *ragion,* > *ragion*; 15 *ringraccia* > *ringraccia,* .

Vostro saper è tal sanza divieta,
che può scusar non che 'l magior Toscano
de la eloquentia, ma qualunque stranno
ch'avesse sua vertú non sí completta.
Vostra dimanda perché sia repletta, 5
famoso signor mio venitïano,
d'amistate antica anche luntano,
fatio vostro voler con mente lieta.
S'al gran Toscan fa l'Esculan ribeco,
o con ragion o ch'el sïa fallante, 10

1. ***Vostro saper***: l'elogio della sapienza del destinatario è uno dei tratti retorici distintivi della poesia di corrispondenza (*Giunta, *Versi*, pp. 181-91). Un caso rappresentativo di questa tendenza è fornito dall'esordio del responsivo a Dante da Maiano di Dante, *Rime*, xl (*Savete giudicar vostra ragione*) 1-2: « Savete giudicar vostra ragione / o om che pregio di saver portate ». – ***sanza divieta***: vale a dire 'senza impedimenti' (vd. *TLIO*, s.v. *Divieto*, 3); notevole la forma alla latina con plur. in *-a* (per cui vd. *Serianni, *Lingua poetica*, pp. 164-65). ♦ **2-4.** ***che può scusar***: consecutiva anticipata dall'antecedente *tal* nella reggente (v. 1); '(tale) che può discolpare' (vd. *GDLI*, s.v. *Scusare*, 6-8). In questa medesima accezione il verbo *scusare* compare sempre in Giovanni Quirini, xcii (*Come guardando gli ochi di mortali*) 6: « di pecador scusi al tuo figlio caro ». – ***non che***: per esplicitare il senso Duso, in Giovanni Quirini, p. 204, si limita a glossare 'non soltanto', ma la costruzione ricorda piuttosto quella nominale di *Purg.*, xxix 115-17: « Non che Roma di carro cosí bello / rallegrasse Affricano, o vero Augusto, / ma quel del sol saria pover con ello ». – ***(i)l magior . . . eloquentia***: 'il piú grande fra i Toscani in fatto d'eloquenza'; e si noti che la designazione antomastica offre testimonianza dell'enorme fama raggiunta da Dante già a breve distanza dalla sua scomparsa. – ***ma qualunque . . . completta***: l'avversativa completa il concetto introdotto al v. 2 circa le capacità argomentative di Quirini, 'bensí qualsivoglia straniero il quale disponesse di doti non (altrettanto) perfette' (vd. *TLIO*, s.v. *Completo*, 1, e *GDLI*, s.v. *Virtú*, 3), con riferimento tanto al pregio poetico quanto a quello morale (la forma *vertú* è esito naturale dall'etimo latino). Prima di esaudire la richiesta, Mezzovillani elogia la preparazione culturale e le capacità argomentative del corrispondente, che sono tali da consentirgli di arringare anche a favore di un poeta meno dotato dell'Alighieri. ♦ **5.** ***Vostra . . . repletta***: la congiunzione *perché* introduce qui una finale, dunque 'affinché la vostra virtú sia (del tutto) soddisfatta'. Il participio latineggiante (dal lat. *replere*) è impiegato due volte già da Dante, in *Inf.*, xviii 24: « novo tormento e novi frustatori, / di che la prima bolgia era repleta », e *Purg.*, xxv 72: « spirito novo, di virtú repleto ». Si noti il parallelismo costruttivo (agg. poss. + sost.) con l'*incipit*. ♦ **6.** ***famoso . . . venitïano***: come osserva Duso, in Giovanni Quirini, p. 204, l'intero verso è costituito da un'apostrofe che viene a creare un curioso gioco di allusioni alla *Commedia*: Mezzovillani si rivolge a Quirini utilizzando gli appellativi che nella *Commedia* il personaggio Dante è solito rivolgere a Virgilio; ma si noti che altrove Quirini utilizza a sua volta gli stessi appellativi per manifestare la propria deferenza nei confronti dell'Alighieri, per es. in *Com'egli errò* (iii), 6-7. ♦ **7.** ***d'amistate . . . luntano***: con una certa libertà si può parafrasare 'amico di lunga data, per quanto (fisicamente) lontano'. L'inciso si lega all'apostrofe precedente (v. 6), di cui è una sorta di apposizione priva del sost., concordata a senso a ciò che precede (*d'amistate antica*), con una concessiva nominale a seguire (*anche luntano*). ♦ **8.** ***fatio . . . lieta***: 'esaudisco (volentieri) il vostro desiderio', cioè la richiesta di prestito del volume avanzata da Quirini nel missivo. Il sintagma *con mente lieta*, avente qui funzione avverbiale, ricorda – e potrebbe non essere un caso – ancora Cecco d'Ascoli, *Acerba*, iv 4672-73: « qui resplende e luce onne natura / che a chi intende fa la mente lieta ». La grafia *ti* di *fatio* rappresenta la pronuncia alveolare della prepalatale. ♦ **9-10.** ***S'al gran Toscan . . . ribeco***: protasi del costrutto condizionale, 'Se l'Ascolano muove obiezione al grande Toscano' (vd. *GDLI*, s.v. *Ri-*

vostra sententia ne fia iudicante.
E io aspeto da voi, relucante,
udirne la sententia, nel qual speco
vago già di veder in lui m'aspechio.
Del visitar lo mio cor ve ringraccia, 15
ch'a tiò siti degnato, e me condonno
sempre servir a voi, qu'i' vostro sonno.

7

GIOVANNI QUIRINI

NON VI DOVREBBE D'I MEZI VILLANI (IIa)

Come i due precedenti, anche questo testo nasce da una necessità d'ordine pratico: se il son. di Mezzovillani serviva ad accompagnare il "viaggio di andata" del libro cui era allegato, quest'altro serve invece per il "ritorno" (v. 16; e vd. in merito il cappello introd. a *Vostro saper è tal*). Se, come giustamente si è detto (vd. DUSO, in GIOVANNI QUIRINI, p. 207), tra i suoi fini immediati c'è senz'altro quello di « ringraziare e contraccambiare le lodi dell'amico », l'obiettivo piú urgente rimane tuttavia quello di informare Mezzovillani dell'avve-

becco, 1), con ovvio riferimento risp. a Cecco e a Dante; e si noti l'iterazione dell'appellativo *gran Toscan*, che riprende il *magior Toscano* (v. 2). – ***o con ragion . . . fallante***: letteralmente 'o con giusta causa o che egli [*sc.* l'Ascolano] sia in errore', dunque, piú liberamente, 'a ragione o a torto', in relazione a quanto appena detto circa le obiezioni mosse da Cecco. Poiché il giudizio sulla questione è affidato al corrispondente, Mezzovillani – almeno apparentemente – non esclude la possibilità che alcune delle obiezioni mosse da Cecco possano essere condivisibili. ♦ **11.** ***vostra . . . iudicante***: con valore esortativo-ottativo, 'che sia la vostra ragione a decidere'. Un simile appello alla saggezza del destinatario è nel son. in cui SER PACE si rivolge a Dello da Signa, *Ricorro a la fontana di sciença*, 5-8: « E non disdegni la vostra potença / [. . .] / di diffinire per vostra sentença / quel ke v'agença – giudicar migliore » (vd. *CLPIO*, p. 284). ♦ **12-14.** ***E io . . . voi***: reggente. – ***relucante***: 'rilucente', vale a dire 'illustre', secondo DUSO, in GIOVANNI QUIRINI, p. 204, dal lat. **relucare*; predicativo del *voi* che precede. – ***udirne la sententia***: con riferimento al giudizio precedentemente auspicato (v. 11). Si tratta di una completiva oggettiva dipendente dalla reggente (*Et io aspeto*), con ellissi del complementatore. – ***nel qual . . . m'aspechio***: letteralmente 'nel quale specchio [del vostro giudizio] già mi rifletto, desideroso di guardare'. La figura etimologica suggerisce in parte l'esito del giudizio di Quirini: prim'ancora che sia formulato esso è già condiviso da Mezzovillani. ♦ **15-17.** ***Del visitar . . . degnato***: 'il mio cuore vi rende grazie della visita, dal momento che vi siete degnato di rivolgervi a me'; ma il senso di *visitare*, come segnala DUSO, in GIOVANNI QUIRINI, p. 204, è quello di 'frequentare qualcuno', 'intrattenervisi' (vd. *NICCOLI, *Visitare*). La grafia *tiò* suggerisce una pronuncia alveolare di origine settentrionale, come già nel precedente *fatio* (v. 8). – ***me condonno . . . a voi***: 'mi offro di servirvi per sempre' (vd. *TLIO*, s.v. *Condonare*, 1). – ***qu'i' vostro sonno***: causale, 'dal momento che vi appartengo'. Si tratta di una forma di *captatio benevolentiae* tipica del genere epistolare, precisamente di quella sezione chiamata *conclusio*, e di qui mutuata dalle corrispondenze in versi (vd. *GIUNTA, *Versi*, pp. 190-91, che affianca a questo son. la canz. in risposta a Onesto di PICCIÒLO DA BOLOGNA, *Prego ch'audir vi piaccia me, Picciòlo*, 55-56: « Spetïalmente vostro mi conservo, / ancor ch'io sia d'i servi d'Amor servo »). Al di fuori del contesto dialogico formule assimilabili a questa si leggono in CAVALCANTI, XIV (*Se m'ha del tutto oblïato merzede*) 13: « ch'eo dico: "Donna, tutto vostro sono" », e ovviamente in *Purg.*, I 8: « O sante Muse, poi che vostro sono ».

nuta lettura. Dopo averne trascorso « piú e piusor volte » (v. 15) le pagine, infatti, Quirini può finalmente esprimere le proprie impressioni all'amico, che gliene aveva fatto esplicita richiesta. La sentenza – com'era facile prevedere, guardando ai toni del primo missivo di Quirini – va ovviamente a sfavore dell'ascolano: è ferma convinzione di chi scrive che l'« envidia » abbia tolto a Cecco la possibilità di tacere e fare cosí miglior figura (v. 17); in altri termini la tentata confutazione delle tesi dantesche non ha sortito altro risultato se non rendere manifesta la gelosia intellettuale di Cecco nei confronti di un avversario piú dotato e preparato, sia sotto il profilo culturale sia sotto quello teologico-dottrinale.

Anche in questo caso la sovrastruttura retorica del genere tende a schiacciare quello che è l'argomento del son. (vd. *Giunta, *Versi*, pp. 181-86), vale a dire il biasimo nei riguardi delle tesi di Cecco: sul piano quantitativo, il giudizio sull'*Acerba* occupa una sezione minima del testo (vv. 15-17), anticipato com'è da un esteso elogio della generosità del destinatario con annessa relativizzazione dei propri meriti dovuta a *topos modestiae* (vv. 1-11). Altrettanto aderente al genere di riferimento è il meccanismo dell'*interpretatio nominis* in apertura: il gioco paraetimologico sul nome di famiglia del destinatario consente al Quirini di rilevare un'opposizione concettuale tra le encomiabili doti personali dell'interlocutore e il significato ingenuo che lo stesso nome suggerisce. Evidenziare la mancata corrispondenza tra la generosità dell'amico e il nome della famiglia (appunto Mezzovillani), che sembrerebbe suggerire appunto una certa scortesia nei modi, è chiaramente un'altra soluzione, retoricamente piú arguta, di declinare la *captatio benevolentiae*: se ne riscontrano esempi già nelle corrispondenze tardo-duecentesche e primo-trecentesche (un regesto provvisorio con classificazione tipologica in *Giunta, *Versi*, pp. 187-89).

Nota metrica. Sonetto ritornellato ternario che ripropone lo schema ABBA ABBA CDD DCC EFF dello scambio precedente, ma utilizzando nuove rime. Rima paronomastica ai vv. 9 : 13 (*ragione* : *cagione*); rima ricca ai vv. 10 : 11 : 12 (*voluntade* : *nobilitade* : *bontade*).

Nota al testo. Son. monotestimoniato da U (cc. 48*v*-49*r*), su cui vd. la *Nota al testo* a 1a. Il testo è sempre quello fissato in Giovanni Quirini, pp. 208-9, cui si apportano le seguenti modifiche: 1 *dî* > *d'i*; 3 *quella* > *quelli*; 14 *Phitia* > *Pitia*.

Non vi dovrebbe d'i Mezi Villani
chiamar algun, ma tuto dir cortese

1-2. ***Non . . . algun***: 'Nessuno dovrebbe dirvi (che siete) dei Mezzovillani' (vd. *GDLI*, s.v. *Chiamare*, 16), con applicazione del gioco dell'*interpretatio nominis* mediante paraetimologia: il nome della famiglia deriva dal significato etimologico (cioè 'proveniente dalla campagna'), e non da quello fig. sviluppatosi sulla base del primo, cui invece allude Quirini (cioè 'rozzo' e 'sgarbato', perché 'originario di aree rurali'). Fra i vari potenzialmente allegabili, un caso di *interpretatio nominis* teso a dimostrare la non corrispondenza tra il soggetto e le qualità morali che l'antroponimo presuppone è nel responsivo di Bandino a Guittone, *Leal Guittone, nome non verteri*, 1-2: « Leal Guittone, nome non verteri, / degno de laude è maggior » (in Guittone, *Canzon.*, lxxx); ma cfr. anche il missivo di Guittone a Onesto da Bologna, interamente giocato sulla discrepanza tra l'antroponimo e le mancate virtú morali dell'interlocutore (*Credo savete ben, messer Onesto*, son. ccxxxiv). L'indef. *alcuno*, qui con sonorizzazione tipica dei volgari nordorientali (cfr. anche qui l'esordio di *Benché talvolta algun disdegno corra*), può ancor oggi avere lo stesso valore semantico di *nessuno*, se preceduto da negazione (vd. Rohlfs, 498). – ***ma tuto . . . cortese***: 'bensí (dovrebbe) qualificarvi come del tutto

di quelli a qui l'eser vostro è palese,
s'envidia lor non fa dal ver luntani.
Omo non fu che piú libere manni 5
avese mai, caro mio bolognese,
né piú largheze in animo se aprese
ben ordinato da consigli sanni.
Non per mio merto, non per mia cagione
degnaste contentar mia voluntade, 10
ma sol per opra di nobilitade;
ond'io ringratio voi di tal bontade,
e ofro me, con debita ragione,
in amistate, Pitia e Damone.

garbato', con *tutto* avente funzione avverbiale. ♦ **3. *di quelli . . . palese***: 'nei riguardi di coloro ai quali il vostro modo di essere è noto' (vd. *GDLI*, s.v. *Essere*[2], 2). Si accoglie a testo la proposta, rimasta però solo ipotetica, di Duso, in Giovanni Quirini, p. 208, che in sede di commento propone il possibile emendamento di *quella* in *quelli*, onde evitare la problematica concordanza a senso tra *algun* e il v. 4: con l'ovvia conseguenza di far vertere il discorso non su una presunta donna amata da Mezzovillani, della quale peraltro non si è mai parlato, ma su quanti al mondo possono dire di conoscerne il valore morale e la generosità. ♦ **4. *s'envidia . . . luntani***: 'se l'invidia non li rende distanti dalla verità', con ovvia allusione all'incapacità da parte degli invidiosi di riconoscere i meriti altrui. L'*envidia* è il peccato di cui si è reso colpevole Cecco e attorno a cui ruota il ragionamento: si noti la ripetizione del sost. al v. 14. ♦ **5-6. *Omo . . . mai***: 'Non ci fu mai nessuno che ebbe mani piú generose' (vd. *GDLI*, s.v. *Libero*, 28), con riferimento alla disponibilità dimostrata da Mezzovillani nel concedergli il prestito del volume richiesto. *Omo*, come spesso nell'it. ant. e particolarmente nel verso, ha qui valore di sogg. indeterminato. ♦ **7-8. *né piú . . . consigli sanni***: 'né maggior liberalità si radicò in uno spirito correttamente regolato da perfette capacità di giudizio'. L'iperbole sottolinea sia come tra gli uomini noti per generosità Mezzovillani abbia saputo distinguersi in virtú della propria eccellenza, sia come tanta generosità alberghi in un uomo sano di mente e dunque dotato di lucidità di giudizio. La concordanza tra il sogg. plur. (*largheze*) e il verbo al sing. (*aprese*) è possibile in it. ant. (vd. Rohlfs, 642). L'espressione *consiglio sano* ricorre spesso nella lirica trecentesca; se ne registrano occorrenze sia in Giovanni Dondi, xiii (*Poi che Fortuna fa 'l corpo lontano*) 8: « non volgar fole, ma consilglio sano », sia in Bruscaccio, iii (*Aprite gli occhi, o cari cittadini*) 21: « e giudicate con consiglio sano ». ♦ **9-11. *Non per mio . . . nobilitade***: 'Non per miei meriti o per causa mia acconsentiste ad assecondare la mia richiesta, ma esclusivamente a causa della (vostra) eccellenza' (vd. *TLIO*, s.v. *Cagione*, 2), a sottolineare al contempo la propria modestia e l'eccellenza del corrispondente. La struttura sintattica e in parte anche il lessico rinviano a *V.n.*, vii 3 (*O voi che per la via d'Amor passate*) 7-9: « Amor non già per mia poca bontate, / ma per sua nobiltate, / mi pose in vita sí dolce e soave ». E si noti che anche la costruzione con il doppio *non* è tipicamente dantesca: cfr. *Inf.*, xiii 4-6; *Purg.*, xvii 134, xxi 47, xxx 56; *Par.*, xv 100-1. ♦ **12. *ond'io . . . bontade***: 'per cui io vi ringrazio per tale dote' (vd. *TLIO*, s.v. *Bontà*, 2). ♦ **13-14. *e ofro . . . amistate***: 'e vi dono me in amicizia', cosí da contraccambiare la generosità dimostrata da Mezzovillani. Il sintagma incidentale *con debita ragione* ha qui funzione avverbiale ed è da intendersi 'a buon diritto', 'opportunamente'. – ***Pitia e Damone***: con funzione predicativa, dunque '(amici) come Pizia e Damone'. Il mito narra che i due amici, giunti a Siracusa per far visita a Pitagora, sperimentarono il dispotismo di Dionigi. Contestata l'autorità del tiranno, Pizia fu condannato a morte: chiese allora di poter tornare a casa per salutare i cari e dare loro le ultime disposizioni. Dal momento che Dionigi non acconsentí alla richiesta, Damone offrí sé stesso in pegno fino al giorno dell'esecuzione: se Pizia non fosse ritornato

Trascorso i· libro piú e piusor volte, 15
quel vi rimando, e dico, al mio parere,
ch'envidia tolse a Ciecco bel tacere.

8

GIOVANNI QUIRINI

COM'EGLI ERRÒ NE LA FEDE CRISTIANA (III)

Con un'equanimità di giudizio che sorprende considerando la pessima fama che Cecco si era guadagnato in vita, il cronista – e forse testimone oculare – GIOVANNI VILLANI, *Nuova Cronica*, XI 41, vol. II p. 571, dopo essersi limitato a dipingere l'ascolano come un « grande astrolago » e al contempo come un « uomo vano e di mondana vita, [. . .] steso per audacia di quella sua scienza in cose proibite e non vere », racconta che il 16 settembre 1327 questi viene arso sul rogo, dopo due mesi di reclusione (per i documenti vd. *GENTILI, *Un esemplare*; altri testimoni sono segnalati in *GIANSANTE, *La condanna*, p. 191 n. 13). Stando a quanto riferito dalle fonti letterarie piú tarde – specie sei-settecentesche – vengono bruciati insieme a lui anche i suoi libri. Il tragico evento mette fine a una carriera accademica tanto brillante quanto tumultuosa, iniziata con l'apprendistato (forse leggendario) alla Scuola medica salernitana e proseguita presso lo Studio di Bologna, città in cui Cecco si traferisce nel 1318 e da cui risulta regolarmente stipendiato già dal 1321-'22 in qualità di docente (vd. da ultimo *FERRILLI, *Cecco d'Ascoli*). L'esecuzione della sentenza di condanna emanata dall'inquisitore francescano Accursio Bonfantini avviene però a Firenze, città nella quale Cecco si era trasferito piú o meno dalla metà degli anni '20 per ricoprire il ruolo di astrologo e medico alla corte di Carlo di Calabria. Non si trattava della prima sentenza di condanna notificatagli: già nel 1324, a causa delle teorie astrologi-

in tempo, Dionigi avrebbe potuto trasferire su di lui la condanna. Nonostante la possibilità di cavarsi d'impaccio, l'onestà di Pizia lo spinse a tornare a Siracusa per salvare l'amico appena prima che il boia lo giustiziasse. Ammirato dalla sincera amicizia e dalla nobiltà d'animo di entrambi, Dionigi concesse la grazia, chiedendo ai due di poter far parte del sodalizio. Si fa riferimento al medesimo mito, senza però citare i nomi dei protagonisti, anche in GIOVANNI QUIRINI, XXVIII (*Qual fu colui ch'al iudicio di morte*) 1-2: « Qual fu colui ch'al iudicio di morte / rimase in pegno per l'altro suo amico ». ♦ **15-16.** ***Trascorso i· libro***: 'sfogliato il libro', cioè l'*Acerba*. – ***piú e . . . volte***: 'piú e piú volte'; la forma *piusor* (dal prov. *plusor*, a sua volta dal lat. volg. *plusores*) è preferita in virtú delle esigenze metriche. – ***quel vi rimando***: il pron. dimostrativo fa ovviamente ancora riferimento al suddetto *libro* (v. 15). La formula ricorda quella già pronunciata da GIOVANNI QUIRINI, *Io mi voglio iscusar di cotal scusa*, 9-10, al momento di inviare la propria copia della *Commedia* all'anonimo interlocutore: « Ma or v'il mando, e pregovi, quant'io / piú vi posso pregar [. . .] » (vd. *supra*). – ***al mio parere***: 'a mio avviso'; si tratta di zeppa. ♦ **17.** ***ch'envidia . . . tacere***: completiva oggettiva dipendente da *dico* (v. 16), 'che l'invidia impedí a Cecco un silenzio che sarebbe stato preferibile'. Come è stato opportunamente rilevato (DUSO, in GIOVANNI QUIRINI, p. 209), il sintagma *bel tacere* ricorda senz'altro DANTE, *Rime*, CIV (*Tre donne intorno al cor mi son venute*) 28: « in parte che 'l tacere è bello », e si pensi anche a *Inf.*, IV 104: « parlando cose che 'l tacere è bello ». Tuttavia, osserva di séguito Duso, sono forse altrettanto attinenti i riscontri con CECCO D'ASCOLI, *Acerba*, II 1284: « a chi con questa serva il bel tacere », II 1854: « e la tua bocca serbi il bel tacere », e soprattutto, vista la corrispondenza semantica, V 4853-54: « Bello è tacere di cotanta cosa / considerando il mio poco intelletto ».

che esposte nel suo commentario al *De sphera* di John Holywood (su cui vd. *Thorndike, *The Sphera*, pp. 344-411), il domenicano Lamberto da Cingoli lo aveva provvisoriamente rimosso dall'incarico di docenza, obbligandolo alla restituzione dei libri e all'espiazione mediante preghiera (una ricostruzione attraverso le fonti è in *Giansante, *Il destino*, pp. 9-13). Ripresa l'attività d'insegnamento su richiesta dei suoi studenti, fu nuovamente sollevato dall'incarico tra il 1325 e il 1326, durante o subito dopo le lezioni sull'*Almagesto* di Tolomeo: è possibile che proprio a seguito dei rinnovati attriti con l'Inquisizione Cecco decidesse di legarsi ai Colonna (cosí *Santagata, *Per moderne carte*, pp. 223-46, sulla base degli occasionali attestati di stima per la dinastia disseminati nell'*Acerba*, particolarmente nel libro II, dove si ricorda l'episodio – per l'ascolano glorioso – dello schiaffo di Anagni).

Le motivazioni che spinsero uno dei primi estimatori della *Commedia* come Accursio Bonfantini a decretare la condanna dell'ascolano rimangono ardue da rintracciare (vd. *Boffito, *Perché fu condannato*), ma non è da escludere che ci fossero alla base certe simpatie per il pauperismo francescano, per Cecco intimamente connaturato alle coordinate astrologiche sussistenti nel momento dell'incarnazione (*Giansante, *La condanna*, pp. 195-99). A ciò si aggiungano poi altre possibili concause: da un lato l'irriverenza del personaggio, manifestatasi a piú riprese nelle parole di rimprovero e di dileggio spese per la scostumatezza della futura regina Giovanna, figlia di Carlo di Calabria, e per la famiglia di Bonfantini, accusata di sodomia; dall'altro lato le tendenze ereticali già ravvisabili nel commentario al *De sphera* e confermate successivamente dalle opere accademiche posteriori, come i commentari al *De principiis astrologiae* di Alcabizio e al *De eccentricis et epicyclis*. Tale incertezza ha provocato lo sviluppo precoce di aneddoti attorno alle ragioni della condanna e al comportamento tenuto dal condannato in punto di morte (un quadro in *Beccaria, *I biografi*).

Tre sono i sonetti che Quirini scrive sulla morte di quello che, a suo parere, altro non è che un volgare detrattore. Nel testimone U *Com'egli errò* è il primo della serie, ma non è detto che sia anche il primo per cronologia. Guardando ai toni, anzi, che sono qui visibilmente meno caratterizzati dall'esultanza rispetto agli altri due, si sarebbe tentati di dire che esso risalga a un momento piú tardo: si tratta, tuttavia, di un'ipotesi fondata su minimi fatti di stile (si osservino però i verbi coniugati al passato remoto ai vv. 2-3), e dunque non comprovabile mediante il contributo dei dati documentari. Tanto dissennata quanto la negazione della fede cristiana di cui si legge in *incipit* – e qui è probabile l'allusione alla teoria dell'oroscopo delle religioni, secondo cui anche l'avvento di Cristo sarebbe stato assoggettato alle influenze astrali, « accordandossi il volere di Dio co la necessità del corso di storlomia » (Giovanni Villani, *Nuova Cronica*, XI 41, vol. II p. 570) – è stata anche l'idea di contestare la perfezione della *Commedia*, che è modello di ortodossia e di prassi poetico-linguistica: merito di cui Firenze potrà a lungo fregiarsi.

Nota metrica. Sonetto su schema ABBA ABBA CDD DCC, ampiamente attestato nel *corpus* di Quirini (vd. la tav. metrica in Giovanni Quirini, pp. 238-39).

Nota al testo. Son. monotestimoniato da U (c. 48*r-v*), per cui vd. la *Nota al testo* a IA. Rispetto al testo stabilito in Giovanni Quirini, p. 205, si effettua la seguente modifica: 13 *che* > *ché*.

Com'egli errò ne la fede cristiana,
onde Firence l'arse e lí morío,
cosí 'l malvagio Cieco le falío,
scrivendo contra, in l'opra sua profana,
a l'alta Comedia perfetta e sanna 5
del pedagogo e del maestro mio,
che fu spiendor e lume, fonte e rio
del bel parlar de la lingua nostrana.

1. ***Come***: introduce un costrutto comparativo (in questo caso comparazione di analogia; per cui vd. *Serianni, *Grammatica*, pp. 515-18) che manifesta subito la duplicità dell'accusa: *come* ha sbagliato nell'allontanarsi dalla dottrina cristiana (vv. 1-2), *cosí* Cecco ha errato scrivendo un testo a detrazione della *Commedia*, rendendosi per questo colpevole del discredito del maggior poeta fiorentino (vv. 3-8). – ***errò . . . cristiana***: piuttosto che nel senso di 'sbagliare', *errare* è usato qui col significato di 'deviare da una norma condivisa', che è in questo caso la *fede cristiana*. Il sintagma, variamente attestato nella lirica trecentesca (oltre che ovviamente nell'esegesi in versi al poema), compare già in un luogo noto di *Par.*, XII 55-56: « dentro vi nacque l'amoroso drudo / de la fede cristiana ». ♦ **2.** ***onde . . . l'arse***: 'per il qual motivo Firenze lo bruciò'. Nell'it. ant. *onde* sostituisce il pron. relativo, svolgendo la funzione di vari complementi: nella fattispecie ha valore causale, come, ad es., in *R. v.f.*, I (*Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*) 9-11: « al popol tutto / favola fui gran tempo, onde sovente / di me medesmo meco mi vergogno ». – ***e lí morío***: relativa coordinata alla precedente, 'e lí perse la vita', con epitesi di *-o* a evitare la rima tronca. ♦ **3.** ***malvagio***: la perversione di cui Cecco è esplicitamente accusato si esprime nella falsità delle sue tesi (vd. *GDLI*, s.v. *Malvagio*, 2 e 5, che qui vale 'mendace'), che sono aggravate – come si legge piú avanti – dal fatto di aver contraddetto un poeta esemplare per forma e per contenuti. – ***le falío***: 'le venne meno' (vd. *TLIO*, s.v. *Fallare*[1], 1-2), riferito ancora alla *fede cristiana* (v. 1). Anche in questo caso il passato remoto si presenta epitetico; in sede rimica è già in *Purg.*, XXXI 52. ♦ **4.** ***scrivendo contra***: vale a dire 'esprimendo per iscritto opinioni contrarie' rispetto all'*alta Comedia*, come si dirà oltre (v. 5). – ***l'opra . . . profana***: l'opera di Cecco è *profana* perché noncurante della riverenza che si deve provare nei riguardi delle cose sacre. Che parlando di eterodossia Quirini alluda all'*Acerba* e non alle opere accademiche è confermato da quanto precede e segue: si fa riferimento a un'opera in cui Cecco avrebbe esplicitamente argomentato *contra* l'*alta Comedia* (v. 5). ♦ **5.** ***l'alta Comedia***: come osservato da Duso, in Giovanni Quirini, p. 206, lo stesso titolo ricorre anche in Bosone, *Capitolo* (*Però che sia piú fructo e piú dilecto*), 3: « de l'alta Comedia vero intellecto », nonché in *Per altro campïon*, 10, dello stesso Quirini (vd. *infra*). Non è da escludere una reminiscenza da « l'alta mia tragedía » di *Inf.*, XX 113. – ***perfetta e sanna***: cioè 'perfettamente compiuta e salutifera', con celebrazione sia dell'aspetto stilistico-formale sia di quello contenutistico, in opposizione alle opere di Cecco che, in quanto mendaci, non possono apportare alcun frutto agli eventuali lettori (vd. *GDLI*, s.vv. *Perfetto*, 2, e *Sano*, 5). ♦ **6.** ***del pedagogo . . . mio***: sono titoli che denunciano la deferenza nei confronti dell'elogiato e che ricalcano gli appellativi rivolti da Dante alla sua guida durante il viaggio nei primi due regni (cfr. il commento al v. 6 di Ib): se *maestro* è titolo frequentissimo nel poema (ed è infatti ripreso, tra i vari, già nel compianto di Pieraccio Tedaldi, *Sonetto pien di doglia*, 8: « il nostro dolce mastro n'ha portato »), il titolo di *pedagogo* ricorre invece solo una volta in *Purg.*, XII 3. ♦ **7-8.** ***fu . . . lume***: i due termini costituiscono un'endiadi, come pure in Iacopone da Todi, *Laudi*, III (*Planga la terra, planga lo mare*) 17: « Mort'è lo lume e lo splendore »; non è da escludere una reminiscenza da *Inf.*, I 82: « O de li altri poeti onore e lume ». Il ms. reca la lezione *fai*, già corretta in *fa* da *Morpurgo, *Rime inedite*, p. 156. – ***fonte . . . nostrana***: 'sorgente e fiume della migliore eloquenza della nostra lingua'. Duso, in Giovanni Quirini, p. 206, cita a riscontro sia Dante, *Rime*, LXXXVI (*Due donne in cima de la mente mia*) 12: « Risponde il fonte del gentil parlare », sia nel compianto di Cino da Pistoia, *Su per la costa, Amor, de l'alto monte*, 5-7: « I'

Eco, or si mostra il vero e sonno in tuto
. . . . . [-oria] 10
davante la dottrina e la memoria,
di che riceve la città gran gloria,
ché col suo giglio ha fato sí bel fruto
qual si trovase mai per fior produto.

9

GIOVANNI QUIRINI

BENCHÉ TALVOLTA ALGUN DISDEGNO CORRA (IV)

Il rapporto tra Firenze e Dante è paragonato a quello che sussiste tra una madre e un figlio: per quanto conflittuale esso sia, l'amore che lo informa non potrà mai venire meno; pertanto, laddove una delle due parti si trovi in difficoltà, l'altra verrà immediatamente in suo soccorso, a prescindere dalle incomprensioni – talvolta aspre – che siano in precedenza sopraggiunte. La città che in passato ha condannato all'esilio il suo figlio piú insigne, ora, vedendolo attaccato dall'eretico Cecco (eretico sia in senso letterale, date le teorie esposte nelle opere di taglio accademico, sia in senso estensivo, vista l'acredine dimostrata nei confronti di un capolavoro come la *Commedia*), si decide a risarcirne la memoria, salvaguardandone la fama attraverso la condanna a morte del detrattore. La metafora del rapporto madre-figlio non è ovviamente un'esclusiva del Quirini: per quanto riguarda i testi accolti in questa sezione, lo si ritrova anche nel son. adespoto (ma tradizionalmente attribuito a Boccaccio) *Danti Alighieri son, Minerva oscura*, dove l'anonimo

penso ch'egli è secca quella fonte, / ne la cui acqua si potea specchiare / ciascuno del suo errare ». Per il sintagma *lingua nostrana* sembra tuttavia piú evidente l'eco da *Purg.*, VII 17: « mostrò ciò che potea la lingua nostra », ripreso anche nel capitolo sulla *Commedia* di SAVIOZZO, XXVI (*Come per dritta linea l'occhio al sole*) 11-12: « del sacro fiorentin poeta, / che nostra lingua ha fatta in ciel salire ». ♦ **9-11.** L'omissione del v. 10 rende ardua la comprensione del primo terzetto, dove si registra un emendamento congetturale di DUSO, che al v. 9 corregge *Et chor* in *Eco, or*, perfezionando la coerenza sintattica ma non favorendo l'interpretazione. ♦ **12. *di che . . . gloria***: probabilmente 'per cui Firenze ne ottiene grande fama' (sull'uso della preposizione *di* per indicare l'origine vd. ROHLFS, 804). Che si tratti di Firenze lo si capisce da quanto segue, segnatamente dal riferimento al *giglio* (v. 13), che è appunto l'emblema araldico della città. Il sintagma *gran gloria* fa registrare due occorrenze nell'ANONIMO GENOVESE, CXLII (*Unna via ch'e' stava inderno*) 108-9: « Or ne dà elo in memoria / le gran penne e la gran gloria » (in rima peraltro con *memoria*), e CXLV (*Sengnor mercanti e marinar*) 302-3: « Perzò è monto meritoria / e raixe de gran gloria ». ♦ **13-14. *ché col . . . produto***: causale, 'dal momento che dal suo giglio ha fatto nascere un frutto talmente magnifico, come mai se ne troverebbe un altro prodotto da un fiore'. Per DUSO, in GIOVANNI QUIRINI, p. 206, si tratterebbe di un'altra declinazione possibile della fortunata « metafora del fiore e del frutto in riferimento alla poesia », già esperita dallo stesso in GIOVANNI QUIRINI, *Signor, ch'avete di pregio corona*, 9-11. Tuttavia, a differenza del son. probabilmente diretto a Cangrande della Scala, dove i *fioretti* (v. 13) rappresentano i canti che Quirini chiede all'interlocutore e che daranno *frutto degno* al suo autore (v. 14), la metafora sembra qui far riferimento a un campo semantico del tutto diverso: il *giglio* (cioè Firenze) ha prodotto un *fruto* talmente bello (cioè Dante) che non se ne trovano altri parimenti degni.

autore lascia parlare Dante in prima persona, facendogli usare la medesima metafora: « Fiorenza, magna terra, ebbi per madre, / anzi matregna, e io piatoso figlio » (vv. 9-10). Ciò che è originale piuttosto – oltre che in controtendenza con quanto affermato in altri compianti, compreso *Se per alcun puro omo* dello stesso Quirini, dove si allude invece alla saggezza dimostrata da Ravenna – è l'idea che un rapporto di affetto tra le due parti possa sussistere anche dopo la gravità della condanna all'esilio e il mancato rientro.

Come si è già osservato nel cappello introd. a *Com'egli errò*, l'ordine in cui i sonetti sono presentati dalla silloge che li trasmette potrebbe non rispecchiare l'ordine di stesura. Se nel caso di *Com'egli errò* i verbi coniugati al passato remoto e i toni pacati costituivano indizi utili a ipotizzare una datazione piú bassa rispetto agli eventi narrati (vale a dire la morte sul rogo, avvenuta il 16 settembre 1327), in *Benché talvolta* la scelta di coniugare i verbi al passato prossimo e l'uso degli appellativi di *sofista* ('ingannatore', v. 9), *eresïarca* ('fondatore di una dottrina eretica', v. 11) e *falso cristïano* (quest'ultimo prossimo all'*incipit* di *Com'egli errò*, v. 11) parrebbero denunciare un coinvolgimento maggiore da parte dello scrivente, spiegabile immaginando una maggior vicinanza temporale agli eventi.

Nota metrica. Sonetto su schema ABBA ABBA CDD DCC, distintivo nel *corpus* quiriniano (vd. ancora la tav. metrica in Giovanni Quirini, pp. 238-39). Rima derivativa ai vv. 1 : 4 (*corra* : *soccorra*); rima equivoca-identica ai vv. 1 : 5 (*corra* : *corra*); rima equivoca ai vv. 2 : 7 (*punto* : *punto*).

Nota al testo. Il testo è quello stabilito da Duso, in Giovanni Quirini, p. 206, sulla base di U (c. 48*v*), rispetto al quale effettuo le seguenti modifiche: 6 *fé* > *fe'*; 3 *artista,* > *artista*; 14 *foco* > *foco,* .

Benché talvolta algun disdegno corra
tra madre e figlio, pur al streto punto
non puote eser l'amor tanto consunto
che l'un l'altro al bisogno non soccorra
da sé, per cossa che per astio corra: 5
e, se Firenze Dante fe' digiunto,

1-3. ***Benché . . . corra***: concessiva, 'sebbene possa verificarsi talvolta qualche discordia' (vd. *TLIO*, s.vv. *Correre*, 7, e *Disdegno*, 1), con riferimento forse anche troppo bonario all'esilio comminato a Dante del 1302. La forma sonorizzata *algun* è caratteristica dell'area veneziana. – ***tra madre e figlio***: si tratta di una metafora ancora oggi in uso, atta a designare risp. la città e l'uomo cui essa ha dato i natali, dunque Firenze e Dante. Ricorre identica anche nell'adespoto *Danti Alighier son, Minerva oscura*, 9-10 (vd. *infra*). Duso, in Giovanni Quirini, p. 207, ipotizza che ci sia qui una reminiscenza di *Par.*, xvi 58-60: « Se la gente ch'al mondo piú traligna / non fosse stata a Cesare noverca, / ma come madre a suo figlio benigna », ma è forse piú stringente, quanto meno per ciò che riguarda il lessico, il riscontro con *Par.*, xxii 4-5: « e quella come madre che soccorre / súbito al figlio ». – ***pur streto . . . consunto***: 'tuttavia nel momento estremo l'affetto non può essere a tal punto esausto'; cosí intende Duso, in Giovanni Quirini, p. 207, ma *al streto punto* potrebbe anche essere glossato piú propriamente come 'nel momento piú importante', cioè 'al dunque' (vd. *GDLI*, s.v. *Stretto*, 39). La serie rimica *punto : consunto* ricorre già in *Inf.*, xi 64 : 66 e xxxiv 110 : 114. ♦ **4-5.** ***che l'un . . . da sé***: consecutiva introdotta dall'antecedente *tanto* nella reggente (v. 3), 'che in caso di necessità l'uno non soccorra l'altro spontaneamente'. Per quest'uso della locuz. *da sé* in funzione avverbiale vd. *GDLI*, s.v. *Sé*, 6. – ***per cossa . . . corra***: causale, 'per un dissidio che sorga a causa di un contrasto', dunque piú liberamente 'per quanto possano verificarsi dissidi' tra le due parti. ♦ **6-9.** ***e, se Firenze . . . sofista***:

il grande effetto vedendo, lui punto
testé alme' non par ch'ella abborra
cosí malvagiamente dal sofista,
detto maestro Cieco l'Escolano, 10
eresïarca e falso cristïano,
ch'ell'ha distessa la scievera manno
a vendicar la iniuria del suo artista
col foco, ond'ela pregio sempre acquista.

come osserva Duso, in Giovanni Quirini, p. 207, il costrutto non è di immediata comprensione a causa della posizione del v. 8, che spezza il legame sintattico sussistente tra i versi a esso contigui. Con una certa libertà si può intendere: 'e, se anche Firenze allontanò (*fe' digiunto*) Dante, vedendo il sommo risultato cui era destinata la sua poesia, in quel momento (*testé*) non sembrò disprezzarlo (*abborra*), essendo lui colpito (*punto*) tanto crudelmente dall'ingannatore (*sofista*)'. Intendendo il sintagma *grande effetto* (vd. *TLIO*, s.v. *Effetto*, 1) come 'la somma conseguenza', esso viene a costituire una perifrasi per indicare la *Commedia*, sul modello di *Inf.*, II 17-18: « Pensando l'alto effetto / ch'uscir dovea di lui ». Tuttavia, essendo ampiamente attestata la variante *effetto* in luogo di *affetto* – per es. in Giovanni Quirini, LXXXIII (*Gli atti soperbi e il crudel modo e obstero*) 10 –, è anche possibile, variando la punteggiatura, proporre una lettura alternativa, che attribuisca alla proposizione *il grande effetto vedendo* valore concessivo e non temporale-causale: 'e se Firenze allontanò da sé Dante pur vedendo il grande affetto (che egli le portava), in quel momento', ecc. L'uso della perifrasi *fe' digiunto* ricorda *Purg.*, XXV 64: « sí che per sua natura fe' disgiunto » (: *punto*), cosí come a *Par.*, XXIV 81, rinvia l'uso di *sofista* in accezione negativa: « non li avria loco ingegno di sofista », peraltro usato in contesto sarcastico già da Cavalcanti, XLVII (*Da piú a uno face un sollegismo*) 7-8: « e come far poteresti un sofismo / per silabate carte, fra Guittone? ». Non è da escludere la palinodia nei confronti proprio di Cecco d'Ascoli, *Acerba*, V 4842-43: « Dunque ti cessa, o tu, loïco tristo / con le sofiste tue ragioni bianche ». ♦ **10. *detto . . . l'Escolano***: perifrasi per Francesco Stabili, detto Cecco d'Ascoli, che è qui definito *escolano*, ma che nacque intorno al 1269 ad Ancarano, pochi chilometri a ovest di Ascoli (vd. *Guidubaldi, *Stabili*, p. 404). ♦ **11. *eresïarca . . . cristïano***: i due termini costituiscono una sorta di dittologia: in quanto cristiano non in linea con i dettami dell'ortodossia (cfr. *Com'egli errò*, 1), Cecco è implicitamente catalogato come 'fondatore di dottrina eretica' (cfr. *Inf.*, IX 127-29). ♦ **12. *ch'ell'ha . . . manno***: con valore probabilmente consecutivo (con ellissi del quantificatore, vd. *Frenguelli, *Proposizioni consecutive*, pp. 356-57), 'al punto che ella [*sc.* Firenze] ha proteso la sua mano inclemente', al fine ovviamente di vendicare la fama del proprio figlio. La grafia *scievera* in luogo di *severa* potrebbe indicare una pronuncia palatalizzata d'area marchigiano-romagnola, che però mal si concilia con i tratti settentrionali esibiti dall'estensore di U. Anche per questo luogo è possibile un riscontro con *Par.*, IV 84: « e fece Muzio a la sua man severo », dove però l'agg. è adoperato in funzione predicativa. ♦ **13-14. *a vendicar . . . artista***: finale implicita introdotta da *a* (D'Arienzo-Frenguelli, *Proposizioni finali*, pp. 375-77), 'cosí da vendicare attraverso le fiamme l'offesa ricevuta dal suo [*sc.* di Firenze] poeta', con *foco* che costituisce metonimia per designare il 'rogo'. Il titolo di *artista* non è qui semplicemente sinonimo di 'poeta' ma rappresenta in senso piú ampio 'il creatore di un'opera d'arte', alle prese con un lavoro di riproduzione simile a quello compiuto dalla natura: è cosí già in *Par.*, XIII 76-77 (: *acquista*) e XXX 33. Si noti, tra l'altro, che sono proprio queste due di Dante le prime occorrenze del vocabolo (vd. *Motolese, *Italiano*, pp. 19-23). Duso, in Giovanni Quirini, p. 206, ha preferito anticipare la virgola alla fine del v. 13, dopo *artista*, legando il compl. di mezzo (*col foco*) alla relativa seguente. – ***ond'ela . . . acquista***: 'per il qual motivo ella [*sc.* Firenze] ne ottiene sempre pregio'. Sul ruolo sintattico assunto del relativo *onde*, qui usato con valore finale, vd. il commento a *Com'egli errò* (III), 2.

10

Giovanni Quirini

PER ALTRO CAMPÏON FERMO E COSTANTE (V)

Quirini si rallegra perché Cecco d'Ascoli è morto. L'identità di questo « campïon fermo e costante » in *incipit*, che viene qui lodato per aver messo fine all'« esculana bataglia » (v. 3) non è perspicua: potrebbe trattarsi di un riferimento all'inquisitore Accursio Bonfantini, che si è occupato di emanare la sentenza che ha portato al rogo di Cecco, ma potrebbe anche trattarsi – ed è probabile sia cosí – di una perifrasi per indicare Dio, che finalmente ha deciso di rendere giustizia alla fama di Dante: cosí farebbe credere l'allusione alla « iusta spada », talmente implacabile da fendere « ogni usbergo » (v. 2). Morto Cecco, Quirini può finalmente smettere di angustiarsi: la fama di Dante perdura in gloria e il suo desiderio di giustizia può finalmente dirsi appagato. Dato il tono aggressivo e denigratorio che caratterizza tutto il testo e in particolar modo la seconda quartina, Folena, *Imitatore*, p. 327, ha etichettato questo son. come un « intermezzo esecratorio ». In effetti, anche meglio di *Benché talvolta*, che già assumeva toni piú aspri rispetto a *Com'egli errò*, *Per altro campïon* lascia intravedere un risentimento nei riguardi di Cecco che va oltre il livello letterario. L'epiteto di « arogante » (v. 5) e i toni esultanti che innervano il son. offrono allo stesso tempo testimonianza fedele sia del disprezzo provato nei confronti del detrattore, sia dell'enorme stima nei confronti di Dante.

Escludendo la possibilità che possa trattarsi di un generico appello ai lettori, l'emistichio « ch'io vi scrisi avante », in clausola della seconda quartina (v. 8), sembra far riferimento a un destinatario determinato. Quirini afferma di non provare piú alcuna afflizione ora che è venuta meno la causa scatenante del dolore: l'idea di *Morpurgo, *Rime inedite*, p. 146, accolta da Duso, in Giovanni Quirini, p. 210, e ancora condivisibile, è che Quirini faccia qui riferimento al primo son. della tenzone. A suo dire – ma si tratta solo di ipotesi – il riferimento sarebbe alle perdute quartine di *[. . .] Qui si ragiona che 'l maestro Cieco*, dove Quirini avrebbe confessato di sentirsi addolorato per il fatto di vedere la nobile fama di Dante messa in dubbio. È una ricostruzione plausibile, ma altrettanto plausibile, data la penuria dei dati a disposizione, è che Quirini alludesse a un altro episodio della corrispondenza oggi irrintracciabile.

Nota metrica. Sonetto su schema ABBA ABBA CDD DCC, che è la variante di gran lunga maggioritaria nel *corpus* di Quirini (vd. Duso, in Giovanni Quirini, pp. 237-38). Rime inclusive ai vv. 2 : 3 (*taglia* : *bataglia*) e 10 : 12 (*volumme* : *lume*). Si noti l'accento di 5ª al v. 8.

Nota al testo. Il testo è quello stabilito in Giovanni Quirini, p. 206, sulla base di U (c. 49*r*).

Per altro campïon fermo e costante,

1. ***Per altro campïon***: strumentale, 'tramite un altro eroe inamovibile'. Il *campione* è piú esattamente 'colui che sostiene o difende, in battaglia o in duello, le ragioni di un personaggio, di un partito politico, di un'entità statale' (vd. *TLIO*, s.v. *Campione*, 2): dunque *altro* è probabilmente qui da intendere nel senso di 'altri da me', cioè di altri rispetto a Quirini stesso, che è stato ed è anch'egli difensore di Dante. Sembra plausibile che il sost. funga qui da figurazione di Dio piuttosto che

con iusta spada ch'ogni usbergo taglia,
è vinta sí l'esculana bataglia,
ch'el non bisogna oma' socorso a Dante.
E io, poiché confuso è l'arogante 5
che l'aversava, e non è chi lo arsaglia,
non ho mestier di darme piú travaglia
ch'i' ho di quel dol ch'io vi scrisi avante.
Colui è morto che la ingiuria fée
a l'alta Commedia nel suo volumme: 10

dell'inquisitore responsabile della condanna di Cecco, a maggior ragione considerando il riferimento alla *spada* (vd. il commento al v. 2). Alla medesima figura fa riferimento anche Nicolò de' Rossi, xviii (*Serore i' mi blasmo enver vui*) 5-6: « ché quigli campïoni ch'è per lui / cum uno sguardo ne rompe e taglia » (: *bataglia*). – ***fermo e costante***: dittologia sinonimica per 'inamovibile rispetto ai suoi propositi'. Duso, in Giovanni Quirini, p. 210, allega in riscontro un luogo di Bono Giamboni, xxxiv 3: « tutte le Virtú che ne le avversità fanno l'uomo fermo e costante ». ♦ **2. *con iusta . . . taglia***: il fatto che la spada sia *iusta* e in grado di squarciare ogni corazza (l'*usbergo* è la 'corazza di maglia fatta a lame o a scaglie', vd. *GDLI*, s.v. *Usbergo*, 1) sembra confermarne l'inarrestabilità, che è caratteristica meglio associabile a Dio che a un uomo. Altro indizio a favore dell'ipotesi che il campione che la brandisce sia Dio è fornito da una canz. nella quale lo stesso poeta immagina di rivolgerglisi, e nella quale si legge qualcosa di simile: Giovanni Quirini, liv (*Vertú da cui ogni vertú procede*) 28-30: « e chiama / iusticia, che cum sua taliente spada / radirici la tua asusata strada? ». ♦ **3. *l'esculana bataglia***: la battaglia è detta *esculana* (cioè 'ascolana') per estensione, in quanto condotta appunto contro lo Stabili, che è nato ad Ancarano ma ha a lungo vissuto nella città di Ascoli, da cui deriva il soprannome. ♦ **4. *ch'el non bisogna . . . a Dante***: consecutiva introdotta dall'antecedente *sí* (v. 3), '(cosicché) ormai a Dante non è necessario (altro) ausilio', con il pron. *el* in funzione di sogg. a introdurre un verbo impersonale, secondo un uso diffuso nell'it. ant. ♦ **5-6. *E io***: la congiunzione segna anche il cambio di prospettiva, spostando il fuoco dell'attenzione dalla vicenda biografica di Dante, che chiude il v. 4, a quella del Quirini, che apre il v. 5. – ***poiché . . . l'arogante***: causale, 'giacché l'arrogante [*sc.* Cecco] è stato finalmente sopraffatto' (vd. *TLIO*, s.v. *Confuso*, 4). Diversamente, sulla base di Giovanni Quirini, lv (*Io credo in un Dio Padre Onnipotente*) 11, Duso glossa *confuso* come 'umiliato', attribuendo al verbo « significato scritturale » (Giovanni Quirini, p. 93). – ***che l'aversava***: relativa retta da *l'arogante* (v. 5), 'che gli si opponeva'. – ***e non è . . . arsaglia***: causale coordinata alla precedente (*poiché . . . l'arogante*), 'e (giacché) non c'è piú chi lo aggredisca', con il clitico *lo* che va ovviamente riferito a Dante, la cui fama ora non è piú minacciata, dal momento che il detrattore è morto. La variante *arsaglia*, ben attestata in luogo di *assaglia*, può spiegarsi come fenomeno di dissimilazione della geminata (vd. Rohlfs, 329). ♦ **7-8. *non ho . . . travaglia***: 'non ho piú necessità di darmi pena' (vd. *GDLI*, s.v. *Travaglia*, 1). – ***ch'i' ho . . . avante***: relativa che ne include una seconda, con il primo *che* da riferire a *travaglia* e il secondo a *dol*, 'la quale ho (ancora) di quella sofferenza di cui vi parlai in precedenza'. L'occorrenza del clitico *vi* autorizza a credere che il son. fosse pensato per un destinatario reale che, dato il tema del dibattito e i dati offerti dalla tradizione, è plausibile pensare sia ancora il Mezzovillani. Come si è anticipato nel cappello introd., per *Morpurgo, *Rime inedite*, p. 146, l'allusione a quanto scritto *avante* potrebbe far riferimento a quanto precedentemente affermato nel corso della tenzone: e dunque potrebbe coinvolgere le quartine non pervenute del primo son. della serie, nelle quali è possibile che Quirini si dicesse dispiaciuto per la campagna denigratoria condotta a discapito di Dante. ♦ **9-10. *ingiuria***: con il medesimo significato di 'offesa' ricorre già in *Benché talvolta* (iv), 13. – ***l'alta Commedia***: altro sintagma già utilizzato da Quirini in *Com'egli errò* (iii), 5. – ***nel suo volumme***: si tratta ovviamente dell'*Acerba*. Figura in rima in *Inf.*, i 84; *Par.*, xv 50, xxviii 14, xxxiii 86.

cantando radicò fuor del costume,
e Dante vive co' isplendido lume
vetorïoso, ond'io, segondo mee,
contento e pago son come si dée.

TENZONE TRA CINO DA PISTOIA (?), GIOVANNI DI MEO VITALI E BOSONE NOVELLO DA GUBBIO

I rapporti tra Dante e Cino, stando a quanto si può desumere dalle loro rime di corrispondenza, furono sempre cordiali (vd. il cappello introd. a *Su per la costa*). Lo si deduce dalle battute di cui si compone il dialogo in versi, al quale si devono aggiungere per completezza l'epistola « Exulanti Pistoriensi » del primo (*Ep.*, III) e la consolatoria *Avegna ched el m'aggia* del secondo (CINO DA PISTOIA, CXXV), nonché gli attestati di stima del *D.v.e.* (partic., II 2 9): i due dialogano su questioni attinenti all'amore, all'esilio e alle difficoltà riscontrate nel praticare l'attività letteraria in condizioni di vita precarie. In almeno un'occasione, poi, le diverse aree tematiche si vengono a sovrapporre: è quanto accade con la coppia *Dante, quando per caso s'abandona / Io sono stato con Amore insieme* (DANTE, *Rime*, CX-CXI), dove l'esilio diventa occasione per parlare della lontananza dall'amata, introducendo il quesito se sia consentito rivolgere la propria attenzione ad altre donne. Come si è detto, è probabile che la corrispondenza non si spinga oltre il biennio 1306-'7, che è poi il periodo trascorso da Dante in Lunigiana, in veste di segretario del marchese Malaspina: a questo momento (con preferenza per il 1306 visto che la condizione di esule di Cino sembra ancora sussistere; ma vd. GIUNTA, in *Rime* 2011, p. 594) è ascrivibile la stesura delle ultime due coppie di sonetti, cioè *Cercando di trovar minera in oro / Degno fa voi trovar ogni tesoro* (CXII-CXIII) e *Io mi credea del tutto esser partito / Poi ch'i' fu', Dante, dal mio natal sito* (CXIV-CXV), nella seconda delle quali Cino ripropone la miscela fra esilio e casistica d'amore, rispondendo ai dubbi mossi da Dante sulla sua superficialità sentimentale. Tuttavia, anche quando si tratta di giustificare l'impressione di volubilità proveniente dalla propria condotta sentimentale, i toni del confronto non sembrano mai esacerbarsi: se anche non si vuol consentire con chi ha letto l'ultima coppia alla luce di una « atmosfe-

11. ***cantando . . . costume***: causale-strumentale, 'componendo versi sbagliò oltre la regola' (vd. *TLIO*, s.v. *Costume*, 5); l'espressione ricorda da vicino *Purg.*, XXVIII 65-66: « trafitta / dal figlio fuor di tutto suo costume » (: *lume*). La forma *radicò* si spiega sulla base del ven. *radegar*, che vale appunto 'ingannarsi', 'fallare' (vd. FOLENA, *Imitatore*, p. 327). ♦ **12-14.** ***e***: DUSO, in GIOVANNI QUIRINI, p. 210, glossa con 'mentre', assegnando alla congiunzione valore debolmente avversativo; ma il senso ritorna anche attribuendogli semplice valore coordinante (vd. ROHLFS, 759). – ***co' isplendido lume***: letteralmente 'con luce ancora fulgida', dunque 'godente ancora di ottima fama', nonostante le diffamazioni subíte da Cecco. – ***vetorïoso***: predicativo da riferire a *Dante*. – ***ond'io . . . si dée***: relativa con valore causale, 'ragion per cui io, per quel che mi riguarda, me ne sto soddisfatto come è giusto', riducendo la dittologia sinonimica, che ricorda, benché in altro contesto, la ball. dello stesso GIOVANNI QUIRINI, LXV (*Sol di guardar la bella vista humile*) 2-3: « gli ochi miei vagi, / che fa nel loro veder contenti e pagi ». La medesima clausola di verso (*come si dée*) ricorre in uno dei sonetti scritti a proposito della contesa dell'isola greca di Negroponte, cioè GIOVANNI QUIRINI, XXXI (*Lo nostro bon Bertuccio de' Michieli*) 7.

ra di [. . .] sorridente amicizia », ravvisando nell'avvertimento di Dante un'aria paternamente scherzosa (cosí Marti, in *PDSN*, p. 742), non si può comunque dire che lo scambio sia testimonianza di un dissidio. L'allontanamento dalle rime d'amore espresso nell'esordio di *Io mi credea* e il successivo invito di Dante all'amico affinché non si lasci piú « pigliar [. . .] a ogni uncino » (v. 6) non hanno il sapore del risentimento ma piuttosto quello di un invito amicale alla correzione (vd. *Rossi, *Una ricomposta tenzone*, pp. 63-64). Del resto, anche il tenore dell'ultima risposta di Cino (*Poi ch'i' fu', Dante*) sembra indirettamente confermarlo: i toni usati per giustificare la propria condotta paiono implicare una pacifica accettazione della critica. Ciò che si coglie, pertanto, non è contrapposizione ma divergenza d'interessi: a differenza del corrispondente, che resta fedele al proprio *status* di poeta d'amore, la vena poetica di Dante si indirizza verso progetti letterari piú ambiziosi. Ciononostante, l'inconciliabilità fra due poetiche incapaci di procedere di pari passo non implica necessariamente discordia. Se anche il dialogo non fa piú mostra dei toni encomiastici usati in precedenza, la cordialità non sembra risentirne, tant'è che alla morte di Dante Cino sarà tra i primi a scrivere un accorato compianto (cioè *Su per la costa*).

La coerenza del quadro ora tracciato risulta gravemente incrinata da una corrispondenza in sei battute approssimativamente collocabile – se Cino vi ha davvero preso parte – dopo il 1331, dunque a circa un decennio di distanza dalla stesura del compianto (la datazione è desumibile dall'ultimo missivo della serie, dove si fa riferimento alla morte di Immanuel Romano, che è quasi certamente posteriore). Si tratta di tre coppie di sonetti in tenzone nei quali un poeta che alcuni manoscritti identificano con Cino da Pistoia discute con altri rimatori, facendo mostra di un aspro risentimento nei confronti di Dante e della *Commedia* (vd. *Rossi, *Una ricomposta tenzone*, pp. 45-53). Sono dubitativamente ascrivibili alla mano del pistoiese i tre missivi *In verità questo libel di Dante* (Ia), *Infra gli altri diffetti del libello* (IIa) e *Messer Boson, lo vostro Manoello* (IIIa), che condividono in parte la stessa tradizione manoscritta: Ia è tramandato dai mss. Roma, Bibl. Casanatense, 433 (= Ca), c. 88*v*, e Bologna, Bibl. Universitaria, 1289 (= Bo[1]), c. 103*r*; IIa è tramandato dai medesimi Ca e Bo[1] (risp. alle cc. 89*r-v* e 104*r*), cui si aggiunge la testimonianza del ms. London, British Library, Harley 3581 (= H), c. 235*v*; IIIa è tramandato ancora da Ca e Bo[1] (risp. alle cc. 89*v*-90*r* e 104*v*), cui si aggiunge la testimonianza dell'appendice manoscritta del ms. Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, Nuove Accessioni 332, noto come "Giuntina Galvani" (= Ga), c. 15*r*, di tradizione aragonese. In Ca e Bo[1] ai missivi Ia e IIIa fanno séguito due responsivi apologetici a favore di Dante: il primo è *Contien sua Comedía parole sante* di ser Giovanni di Meo Vitali (Ib), tràdito da Ca (c. 89*r*) e da Bo[1] (c. 103*v*); il secondo è *Manoel, che mettete 'n quell'avello*, scritto da qualcuno che risponde « in persona di Bosone » (IIIb), tràdito da Ca (c. 90*r*) e da Bo[1] (c. 105*r*), cui si aggiungono le testimonianze di Ga (c. 26*r*) e del ms. Napoli, Bibl. Nazionale, XIII C 9 (= N[1]), anch'esso di tradizione aragonese, tranne che per la carta che qui interessa (c. 50*v*) e per la successiva. Per quanto riguarda invece la risposta a IIa, cioè *Io pur m'accordo che 'l vostro coltello* (IIb), che pure si caratterizza per i toni apologetici, essa è attribuita a Bosone da Gubbio ma non si trova unita alle precedenti, essendo relata in attestazione unica da H (c. 235*v*) a séguito di IIa.

Su base ecdotica, dunque, dubbi sulla paternità ciniana si possono a rigore sollevare soltanto per Ia e IIIa. *In verità questo libel* (Ia) è assegnato a Cino da Bo[1] (« Cino per lo libro di Dante »), contrariamente a Ca che lo tramanda adespoto (« Per la Comedia di Dante »). Simile è la situazione di *Messer Boson* (IIIa), che è dato a Cino da Bo[1] (« Messer Cino

manda ad messer Bosone essendo morto Dante et Emanuel Giudeo ») e che risulta adespoto in Ca e in Ga (« A messer Bosone essendo morto Dante et Emanuel Giudeo », secondo la rubrica del primo). Diversamente, *Infra gli altri diffetti* (IIa) è dato a Cino dall'intera tradizione, motivo per cui si è guadagnato in talune edizioni un posto tra le dubbie (cosí, per es., Marti, in *PDSN*, e prim'ancora Di Benedetto, in *RDSN*, nonostante *Id., *Studi sulle 'Rime'*, pp. 21-22). Quindi, per quanto riguarda i missivi la tradizione presenta casi di concordia tra le didascalie attributive nell'assegnazione a Cino (come per IIa) e casi in cui la tradizione si biforca tra l'assegnazione ciniana e l'adespotia (come per Ia e IIIa): si tratta di una situazione che invita a prendere seriamente in considerazione la possibilità che Cino abbia inaugurato e proseguito il dibattito. L'ipotesi potrebbe essere suffragata sia dalla terminologia giudiziaria che caratterizza *In verità questo libel* (Ia, per la quale vd. il commento), sia dal fatto che al v. 8 di *Contien sua Comedía* (Ib) il risponditore Giovanni di Meo Vitali allude esplicitamente alla familiarità del proponente nei confronti delle « leggi co' Decreti ». Ciononostante gli studiosi hanno ugualmente fatto resistenza a considerare la possibilità che Cino possa aver effettivamente dato il via alla disputa (si sono detti in tutto o in parte contrari *Carducci, *Cino da Pistoia*, pp. 20-22; *Mazzatinti, *Bosone da Gubbio*, pp. 331-33; Del Balzo, *Poesie*, vol. II pp. 55-59; *Cavallari, *La fortuna di Dante*, pp. 55-56; *Di Benedetto, *Studi sulle 'Rime'*, pp. 21-22). Si tratta di resistenze che non pertengono tanto al dato filologico ma alla ricostruzione storiografica. Perché un amico e cultore di Dante avrebbe dovuto muovere una critica al proprio modello? E inoltre: come spiegare questo capitolo alla luce dei toni usati nella precedente corrispondenza e in *Su per la costa*?

Si è tentato di spiegare le cause dell'improvvisa avversione di Cino investigando il contesto politico-biografico (vd. *Biscaro, *Cino*, seguito di recente da *Italia, *Dante e Cino*, p. 7): la progressiva divaricazione, ravvisabile prima nel silenzio su Cino nella *Commedia* e poi piú esplicitamente nel gruppetto di sonetti di cui si discorre, poteva essere stata motivata dall'avvicinamento di Cino alle teorie guelfe e alle dottrine dei canonisti (vd. *Maffei, *La Donazione*, pp. 132-45, e *Nardi, *Dante*, pp. 20-26). Tali posizioni, maturate nel periodo trascorso a esercitare la professione di giurista in zone di osservanza guelfa come Macerata e Camerino (1319-1321), avrebbero favorito l'interruzione dei rapporti, piú tardi ulteriormente inaspriti per la stesura della *Monarchia* e per le precoci reazioni che essa andava suscitando in ambiente ecclesiastico. Di necessità una simile ipotesi obbligava a considerare *Su per la costa* come un momento di cordoglio isolato, spiegabile piú sulla base di un'antica intimità che non dei rapporti correnti (ma vd. *Zingarelli, *Recensione*, pp. 184-85, che si rifiutava di considerare Cino come « una banderuola »).

A prescindere dalla rilevanza che s'intende assegnare alle ipotesi biografiche e dalla fiducia che si vuole accordare ai dati della tradizione, per la proposta di attribuzione ciniana va considerata anche un'ulteriore difficoltà. Si tratta dell'accusa che Cino rivolgerebbe a Dante in *Infra gli altri diffetti* (vv. 7-14) per il fatto di non aver dato, nella *Commedia*, il giusto spazio né a un poeta della vecchia scuola come Onesto da Bologna né a Selvaggia Vergiolesi. Ora, il riferimento alla mancata memoria di Selvaggia può essere inteso, per proprietà transitiva, come un'allusione a sé stesso: indignato per il fatto di non trovarsi menzionato nel poema (ma vd. le audaci proposte di *Hollander, *Dante and Cino*, pp. 139-41), Cino avrebbe tirato in ballo un *alter ego* per riscattarsi dalla *damnatio memoriae* condotta *e silentio* da Dante. Ma come spiegare invece il riferimento a Onesto? Perché

Cino – si è chiesto Marti, in *PDSN*, pp. 922-23 –, indipendentemente dalle evoluzioni del proprio credo politico, avrebbe dovuto ricordarsi di un detrattore dello Stilnovo a circa trent'anni dalla sua morte (1303)? E soprattutto: perché avrebbe dovuto avere a cuore la riabilitazione di un poeta con cui aveva a piú riprese polemizzato durante gli anni '90 del Duecento, in concomitanza con la prima diffusione della *Vita nuova* (su tutta la questione vd., *infra*, il cappello introd. a *Infra gli altri diffetti*)? In ragione di tali contraddizioni, qualcuno ha proposto, senza però sostegno documentario, di identificare l'estensore dei missivi non con Cino ma con un rimatore bolognese mosso da campanilismo e comprensibilmente indispettito per il trattamento riservato a una gloria cittadina come Onesto (cosí Forti, in *Vasina-Mengaldo-Forti, *Bologna*, p. 666).

Qualora si scelga di prestar fede alla paternità ciniana, peraltro coonestabile sulla base di alcuni riscontri testuali piú o meno forti a seconda dei casi (vd. *Rossi, *Una ricomposta tenzone*, pp. 63-64), andrebbe in via preliminare tenuta presente la non necessità di proiettare lo scambio sullo sfondo di eventuali attriti politico-biografici. Diverse sono le ragioni che impongono tale cautela. Anzitutto la consapevolezza ormai acquisita che la poesia di corrispondenza trecentesca prevede, per sua stessa natura, una radicalizzazione delle voci dei dialoganti entro un codice espressivo che in primo luogo esibisca perizia tecnica e argomentativa: non è pertanto detto che il tenore delle voci in campo debba obbligatoriamente corrispondere alla realtà dei fatti (ivi, pp. 60-61; ma vd. soprattutto *Giunta, *Due saggi*, pp. 181-93). La seconda osservazione ha a che vedere con ragioni, per cosí dire, "di buon senso": se anche fossero effettivamente subentrati dissapori extraletterari tra Dante e Cino, non è necessario considerare i contenuti di *Su per la costa* in contraddizione rispetto a quelli messi in campo dal promotore di questa tenzone. In altre parole è possibile che la deferenza dimostrata da Cino nei confronti del Dante lirico non si estendesse anche al Dante della *Commedia* o al Dante filo-ghibellino (vd. Marrani, *Con Dante*, pp. 23-26, nonché qui il cappello introd. a *Su per la costa*), ed eventuali divergenze non necessariamente saranno evolute in aperto dissidio. Infine, data la natura strettamente privata di alcune corrispondenze, non è da sottovalutare l'ipotesi che la tenzone – tràdita com'è da un numero limitato di codici, tutti geograficamente prossimi – renda conto di uno scambio rimasto "confidenziale": l'avversione nei riguardi della *Commedia* potrebbe essere stata motivata da un'antipatia eventualmente manifestatasi in ambienti circoscritti, e che dunque sarebbe illecito comparare alla dimensione pubblica cui invece parrebbe aspirare un compianto come *Su per la costa* (ma vd. ancora *Rossi, *Una ricomposta tenzone*, pp. 59-60, circa la possibilità che si trattasse di testi "aperti").

Considerate le difficoltà inerenti alla paternità e le oscurità interpretative, sembra particolarmente opportuno quanto affermato di recente da *Marrani, *Periplo*, pp. 57-58, che – rilevata una volta di piú l'indisponibilità di indizi univoci su cui esercitare la critica attributiva – si è concentrato sui dati contestuali. A questo proposito, prima di interrogarsi sulla possibilità, « di tempo in tempo risorgente » (ivi, p. 58), che Cino possa aver avuto un ruolo nella stesura delle terzine dantesche poste a corredo della *Maestà* realizzata da Simone Martini nel Palazzo Pubblico di Siena (1312-'15), Marrani osserva (ivi): « D'altronde la carriera poetica di Cino è verosimilmente stata lunga, oltre che molto feconda, e la sua dedizione pressoché assoluta alla tematica amorosa dev'esser stata oggetto anche di una qualche forma di rivendicazione o per lo meno senz'altro di forte identificazione [. . .]. A Cino del resto, forse non a caso, la tradizione accolla un paio di

sonetti fortemente denigratori del poema dantesco e del suo autore ». Almeno altrettanto rilevante quanto la questione attributiva è quindi il fatto che la tradizione abbia dato questi missivi a Cino, implicitamente sottolineando come il pistoiese si sia presto guadagnato la fama del sostenitore del solo Dante lirico.

11

Cino da Pistoia (?)

IN VERITÀ QUESTO LIBEL DI DANTE (Ia)

Insieme con *Infra gli altri diffetti* (IIa) questo son. forma un dittico che ha l'obiettivo di screditare la *Commedia*. Con « tono di proclama [. . .] da manifesto letterario, sia pure a titolo personale » (*Rossi, *Una ricomposta tenzone*, p. 59), Cino – o altri, se non si presta fede all'attribuzione di Bo[1] – definisce la *Commedia* un « libello » (v. 1, ma la parola ritorna in *incipit* anche in IIa), presentandolo come « bella simia de' poeti » (v. 2), cioè come un testo connotato, secondo un *topos* medievale particolarmente fortunato, da evidente passività imitativa, come si spiega meglio subito dopo (vv. 3-4). Definire *libello* un poema che per dimensioni e per argomento non può dirsi tale (il significato abituale, per *Rizzo, *Lessico filologico*, pp. 8-9, è quello di 'raccolta di rime', o di 'piccolo codice') può avere due motivazioni. La prima consiste nell'intenzione di dare al sost. sfumatura spregiativa: il suffisso diminutivo sottolineerebbe la pochezza culturale dell'opera. La seconda possibilità – meno convincente (vd. il commento *ad loc.*) – è che l'etichetta sia usata qui nel significato tecnico di 'allegato che le parti in causa adducono per avviare un procedimento processuale' (cosí *Rossi, *Una ricomposta tenzone*, p. 66, sulla base di quanto scrive *Lanci, *Libello*, p. 639). Qualora si decida di prestar fede alla paternità ciniana, la metafora giuridica alla base della seconda interpretazione si spiegherebbe considerando che mittente e risponditore svolsero entrambi professione legale: ipotesi che sembra confermata dal responsivo di ser Giovanni di Meo Vitali, il quale a beneficio di Dante nota la sua capacità nel discernere la ragione dal torto meglio di quanto non faccia il proponente, pur armato della sua preparazione giuridica (cfr. *Contien sua Comedía*, 7-8: « Lo torto e 'l dritto in suo loco fermante / piú che le vostre leggi co' Decreti »).

In questa prima battuta i meriti compositivi riconosciuti a Dante risultano piuttosto scarsi. Insinuando che la sua prassi consista nel sapersi appropriare di quanto fatto dai colleghi (vv. 2-3), l'autore addebita all'Alighieri la colpa di aver composto una sorta di gigantesco centone. A parziale risarcimento della sua abilità sta il riconoscimento della perizia tecnica usata nel portare avanti tale operazione: il mittente ammette la capacità dantesca di utilizzare un « leggiadro et caro consonante » (v. 3), anticipando quanto poi sosterrà al v. 2 di *Infra gli altri diffetti* (IIa), laddove riconoscerà a Dante il titolo di « signor d'ogni rima », palesando cosí un certo rispetto nei confronti della sua abilità formale. Si tratta di un riconoscimento non ovvio (diversamente da quanto afferma *Gorni, *Cino*, p. 138) e particolarmente importante per ciò che concerne lo sviluppo del discorso: sia in *Infra gli altri diffetti* (IIa) che in *Messer Boson* (IIIa) le accuse tenderanno a riguardare aspetti inerenti ai contenuti dell'opera e non allo stile, a conferma della precoce inattaccabilità di Dante sul versante tecnico (vd. *Rossi, *Una ricomposta tenzone*, pp. 66-67).

Il problema piú grande – specifica il detrattore – rimangono le finalità, ben lontane da

qualsivoglia proposito di salvezza: la *Commedia* riuscirebbe addirittura nell'intento di rovesciare l'ordine naturale di ciò che è giusto e di ciò che è sbagliato, fornendo cosí al lettore esempi « falsi e bugiardi » (v. 9), e di conseguenza avvicinandolo non alla salvezza ma alla dannazione. A essere messa in dubbio è dunque la liceità dei giudizi danteschi, che il proponente ritiene oltraggiosi al punto da provocare la vendetta di « Franchi » e « Lombardi » (v. 13): l'allusione non è di facile interpretazione, ma è plausibile che la rivalsa sia da intendere quale reazione indignata alle numerose invettive antifrancesi disseminate nel poema e all'offesa circa la corruzione dei lombardi lamentata in *Purg.*, XVI 115-20.

Nota metrica. Sonetto su schema ABAB ABBA [o BABA] CDC DCD. Data l'omissione di due versi della seconda quartina, l'estensore di Ca ipotizza che a mancare sia il distico 5-6 e ne integra le rime a fine verso, ricostruendo lo schema anomalo ABAB ABBA, di cui si ha notizia soltanto in un esemplare di Meo di Bugno da Pistoia censito da *Biadene, *Morfologia*, pp. 31-32 (ma si tratta di schema dubbio, data l'intercambiabilità dei vv. 3-4). Diversamente, l'integrazione di Faustino Tasso nell'edizione veneziana del 1589 ha quanto meno il merito di proporre lo schema piú consueto ABAB BABA CDC DCD, che inverte la posizione dei rimanti ma conserva la struttura a rime alternate (vd. la *Nota al testo*). Si tratta di schema ugualmente irregolare, ma quanto meno attestato: una volta all'interno di questa stessa tenzone, nel missivo pseudo-ciniano *Messer Boson* (IIIa); la seconda volta in *Tardi m'accorgo, dacché morto sono*, anch'esso dubitativamente attribuibile a Cino (d. XVI). Rima leonina ai vv. 10 : 12 (*dimonio* : *testimonio*).

Nota al testo. Il testo è quello stabilito da *Rossi, *Una ricomposta tenzone*, p. 54, sulla base della lezione di Ca (c. 88*v*), facente parte della sezione trascritta dalla mano *a* intervenuta sul codice. Secondo e ultimo testimone è Bo[1] (c. 103*r*), che reca il sonetto nella sezione trascritta dalla mano *b*. I due codici sono tra loro collaterali per le sezioni che tramandano la corrispondenza (vd. Barbi, *Studi*, pp. 344-59 e 416-26). Rispetto al testo fermato da Rossi, effettuo le seguenti modifiche: 7 *tra Giovïali e tra Cometi* > *tra giovïali e tra cometi*; 8 *dritto, e 'l torto* > *dritto e 'l torto*; 9 *bugiardi* > *bugiardi,* ; 10 *dimonio* > *dimonio,* ; 11 *voti* > *vòti*. La perspicuità del son. risulta gravemente invalidata dall'omissione dei vv. 5-6: in accordo con quanto fatto da Rossi e nel rispetto dei dati forniti dalla tradizione, ci si limita a segnalare le rime secondo le indicazioni fornite dal copista di Ca, che ai vv. 5 e 6 integra le rime *-ante* ed *-eti*. Ciò significa però ricostruire uno schema anomalo, con rime alternate nella prima quartina e incatenate nella seconda (vd. la *Nota metrica*). Inaccettabile è la scelta di padre Faustino Tasso, che sana a suo piacimento la lacuna: « Alcuni esser fa grami, alcuni lieti / com'Amor da di questo e quello amante » (Cino, *Rime* 1589, p. 119).

In verità questo libel di Dante

1. ***questo . . . Dante***: perifrasi per la *Commedia*, adoperata anche nell'*incipit* di *Infra gli altri diffetti* (IIa). Che si tratti del poema e non della *Vita nuova* (dove, secondo De Robertis, in *OM* I, p. 28, il diminutivo è usato in senso « formale, non semantico ») è confermato da quanto segue; vd. soprattutto i vv. 9-10, dove si classificano i peccati e i relativi luoghi di dannazione. Il diminutivo può significare, come anticipato nel cappello introd., sia 'libro di poco valore', in riferimento al suo contenuto, sia 'libretto allegato dalle parti in causa prima di un procedimento processuale', secondo un uso tipico della tecnica giudiziaria che può essere riscontrato dall'uso che se ne fa nei documenti notarili. In questa accezione compare anche in Boccaccio, *Dec.*, VIII 5 16, precisamente nelle parole che Maso del Saggio e Ribi rivolgono al giudice, inscenando un alterco fittizio per distrarlo mentre Matteuzzo gli cala le braghe: « Messer, voi fate villania a non farmi ragione, e non volermi udire e volervene andare altrove; di cosí piccola cosa, come questa è, non si dà libello in questa terra ». Ad ogni modo già in *Par.*, XII 135, dove si parla dei « dodici libelli » di Pietro Ispano,

è una bella simia de' poeti,
che con leggiadro e caro consonante
tira le cose altrui ne le sue reti.
. . . . . ante 5
. . . . . eti
Ma pur tra giovïali e tra cometi
rivescia 'l dritto e 'l torto mette avante.
Poscia li essempli suoi falsi e bugiardi,

il diminutivo risponde soltanto ad esigenze di rima. ♦ **2.** ***simia de' poeti***: in senso fig. 'imitatore degli altri poeti' (vd. *GDLI*, s.v. *Scimmia*, 2), a sottolineare l'abilità dimostrata nel rielaborare i contenuti altrui. Nei bestiari medievali la scimmia è l'animale piú prossimo all'uomo, anche piú del maiale e dell'orso (che pure gli sono avvicinati per l'anatomia interna l'uno e per l'aspetto esteriore l'altro). Tuttavia, essendo l'uomo creato a immagine e somiglianza di Dio, non sarebbe ortodosso ipotizzare una reale parentela tra esso e la scimmia, a meno che non si ritenga – ed è la soluzione fornita dalla Scolastica – che l'animale tenda a replicare gli atteggiamenti umani non "per natura" ma "per artificio" (vd. *Pastoureau, *Bestiari*, pp. 97-101), vale a dire *simulando* (che è termine derivante appunto dal lat. *simia*, di cui Ca conserva l'aspetto grafico-fonetico). Si noti la vicinanza con le parole del falsario Capocchio in *Inf.*, XXIX 139: « io fui di natura buona scimia ». ♦ **3.** ***leggiadro . . . consonante***: 'con verso elegante e prezioso' (vd. *GDLI*, s.v. *Leggiadro*, 11, e *TLIO*, s.v. *Caro*, 2), a sottolineare la perizia di cui Dante ha fatto mostra nella *Commedia*. Si tratta della prima notazione in favore dell'accusato, poi riconosciuta anche piú esplicitamente dall'accusatore in *Infra gli altri diffetti* (IIa), mediante l'etichetta di « signor d'ogni rima » (v. 2). Gli attributi *leggiadro* e *caro* costituiscono quasi una dittologia sinonimica e stanno a rimarcare la raffinatezza tecnica di Dante, che non è necessario intendere quale *trobar clus* (come invece propone *Rossi, *Una ricomposta tenzone*, pp. 60-61). Occorrono congiunti anche nella chiusa di uno dei son. di Boccaccio qui raccolti (vd. *infra*), *Se Dante piange, dove ch'el si sia*, 14: « nimici / d'ogni leggiadro e caro adoperare! », nel quale il certaldese si difende dalle accuse rivoltegli da un ignoto che ha assistito alle sue lezioni sulla *Commedia* (al cui commento *ad loc.* si rinvia). ♦ **4.** ***tira . . . reti***: letteralmente 'cattura nella propria rete anche cose altrui', dunque, fuor di metafora, 'si appropria di ciò che non è suo', peccando di poca originalità. L'immagine ha discreta fortuna nella poesia trecentesca, come dimostra la sua apparizione in Riccardo degli Albizzi, VII (*Che fate donne, che non soccorrete*) 6-7: « ell'ha tirata a sé ne la sua rete / la sua piú cara speme ». ♦ **5-8.** ***tra giovïali . . . cometi***: il senso non è chiaro, soprattutto a causa dell'omissione di due versi della seconda quartina. I *giovïali* potrebbero essere sia 'coloro che ricevono l'influsso dal pianeta Giove', sia – piú probabilmente, dato il carattere ultraterreno del viaggio – 'gli abitatori del cielo di Giove', cioè gli spiriti giusti. Piú arduo è individuare il senso di *cometi*, che però è forma registrata dal *Corpus OVI* per *cometa*: tra le varie accezioni del termine c'è anche quella figurata di 'corpo o sostanza che si muova lasciando dietro sé una scia luminosa', come fanno, ad es., alcune anime in *Par.*, XXIV 10-12: « e quelle anime liete / si fero spere sopra fissi poli / fiammando, volte, a guisa di comete ». Dunque *giovïali* e *cometi* potrebbero essere figure delle anime dei beati che, come si dirà meglio a seguire, Dante avrebbe collocato illecitamente nel paradiso, senza addurre a sostegno ragioni abbastanza stringenti. Che il riferimento sia soltanto alle anime dei beati e non a quelle dei defunti in genere sembra confermato da ciò che si legge ai vv. 9-10 (cosí anche Pirovano, in *PdDSN*, p. 737). – ***rivescia . . . avante***: con struttura chiastica, 'capovolge ciò che è giusto, anteponendo a esso ciò che invece è sbagliato' (vd. *TLIO*, s.v. *Dritto*, 5), ma è anche possibile che i due antonimi (*dritto* e *torto*) siano da riferire ai personaggi che nel poema fungono da rappresentazioni di rettitudine e peccato. I due termini occorrono spesso congiunti nella lirica italiana del Due-Trecento; per fare un solo es. vd. Cecco Angiolieri, LIV (*Becchina, poi che tu mi fosti tolta*) 7: « s'i' dico torto o dritto pur ascolta ». La forma *rivesciare* in luogo di *rovesciare* è abituale in it. ant. ♦ **9.** ***Poscia***: l'avverbio sottolinea il passaggio dell'argomentazione dal *Paradiso* all'*Inferno*:

di qual pon presso o lunge dal dimonio, 10
debbono star sí come vòti cardi.
E per lo temerario testimonio
la vendetta de' Franchi e de' Lombardi
si devea, qual di Tullio fece Antonio.

cosí come avrebbe sbagliato nel ripartire le anime dei beati, Dante avrebbe sbagliato anche a classificare i dannati. – ***li essempli . . . bugiardi***: gli esempi proposti sono ingannevoli appunto perché erronea è la loro classificazione, che inficia cosí il potenziale educativo dell'opera. Si ripropone la clausola di *Inf.*, I 72: « nel tempo de li dèi falsi e bugiardi ». Come è stato osservato, la rima *bugiardi* : *Lombardi* è dantesca; compare in *Inf.*, I 68 : 72, e ritorna con rimanti al sing. nel son. di Dante a Cino, XCV (*I' ho veduto già senza radice*) 3 : 7. Il parallelismo fornirebbe, a detta di Gorni, un « suggello inquietante » all'ipotesi di paternità ciniana (*Gorni, *Cino*, pp. 138-39). ♦ **10.** ***di qual . . . dimonio***: probabilmente 'di colui che posiziona vicino o lontano da Satana', e dunque piú liberamente 'a seconda che metta qualcuno [*sc.* un dannato] vicino o lontano da Satana', con l'indef. *qual* concordato a senso con *li essempli* che precede (v. 9). Meno perspicua sotto il profilo semantico, ma ugualmente ammissibile, è l'ipotesi secondo cui *qual* sarebbe costituente di un pron. relativo (dunque *d'i qual*), che però non ha legame logico-sintattico con l'antecedente, che sarebbe anche in questo caso *li essempli* (v. 9). ♦ **11.** ***debbono . . . cardi***: 'devono rimanere infruttuosi, come lo sono dei cardi vuoti', con *debbono* e la completiva che segue (*star . . . cardi*) da riferire agli *essempli falsi e bugiardi* che costituiscono il sogg. (v. 9). Piuttosto che come lo 'strumento usato per cardare la lana' (vd. *TLIO*, s.v. *Cardo*, 3), il *cardo* sarà termine usato per designare il 'guscio spinoso delle castagne' (vd. *TB*, s.v. *Cardo*, 4, dove si legge che si tratterrebbe di dialettismo pistoiese). Quale che sia il suo significato, il cardo vuoto è in ogni caso inservibile: ciò sottolinea la scarsa utilità formativa riconosciuta alla *Commedia*. ♦ **12.** ***Et***: qui con valore conclusivo di 'ebbene', a introdurre un'opinione personale dell'autore (vd. Rohlfs, 759). – ***per lo . . . testimonio***: causale, 'a causa dell'avventato testimone', cioè per l'appunto Dante, cui è stato concesso il privilegio di osservare l'aldilà e recarne una testimonianza che si è rivelata essere però fallace. ♦ **13-14.** ***la vendetta . . . si devea***: non è chiaro perché l'autore asserisca che la vendetta fosse dovuta a Francesi e Lombardi a séguito di quanto Dante ha scritto nella *Commedia*. Per quanto riguarda i *Franchi*, potrebbe trattarsi di un riferimento ai molteplici attacchi portati dall'Alighieri ai reali di Francia e piú in generale a tutti coloro che provengono da quella terra (papi compresi, come si legge in *Inf.*, XIX 76-87), tali da giustificare ora una ripicca: si pensi a *Purg.*, VII 107 sgg., dove Dante vede tra i principi negligenti Filippo III l'Ardito, Enrico I di Navarra, Filippo il Bello e naturalmente Carlo d'Angiò con suo figlio Carlo lo Zoppo; ma si pensi anche a *Purg.*, XX 67-69, dove Ugo Capeto accusa lo stesso Carlo di aver preso il Regno di Napoli con la forza, o ancora a *Par.*, VII 73 sgg., dove Carlo Martello parla in termini poco onorevoli del nonno e della sua « mala segnoria » sulla Sicilia. Per quanto concerne i *Lombardi*, invece, essi sono fatti oggetto di critica esplicita una sola volta, in *Purg.*, XVI 115-20, dove si afferma che nella terra bagnata dall'Adige e dal Po imperversa la malvagità dai tempi in cui Federico II fu ostacolato dal papato; ma è altresí possibile – come spesso accade – che *Lombardi* significhi qui generalmente 'abitanti del settentrione d'Italia'. – ***qual . . . Antonio***: 'come (la vendetta) che Antonio fece di Tullio'. Com'è noto, dopo una lunga battaglia politica, iniziata già durante gli ultimi anni di vita di Cesare, Marco Antonio, con il benestare dei due triumviri Ottaviano e Lepido, inserí il nome di Cicerone nelle liste di proscrizione: l'evento segnò la fine politica (e poi anche fisica) di Cicerone, che fu decapitato presso la propria villa ad Arpino nel 43 a.C. Attraverso la condanna di Cicerone Antonio raggiunse un duplice obiettivo: uno propriamente politico, consistente nel togliere di mezzo il piú fervido sostenitore dell'oligarchia senatoria, e un altro di natura personale, motivato dal desiderio di vendicare le pubbliche ingiurie ricevute in Senato.

12

Giovanni di Meo Vitali

CONTIEN SUA COMEDÍA PAROLE SANTE (1b)

La replica di ser Giovanni si presenta poco scorrevole sotto il profilo sintattico – indice, probabilmente, di una imperfetta dimestichezza con la prassi versificatoria – e poco arguta sotto il profilo argomentativo, ma ha quanto meno il merito di rispondere con puntualità a tutte le accuse mosse dall'autore del missivo. Dal momento che la *Commedia*, diversamente da quanto sostiene il mittente, si è dimostrata in grado di evangelizzare le masse in ragione dei propri contenuti e dello stile adoperato, si può ben dire che essa risulti tanto efficace e persuasiva quanto lo è l'attività di catechizzazione messa in atto dagli uomini di chiesa (vd. da ultimo *Maldina, *In pro del mondo*, pp. 159-235). Il suo valore esemplare trova dunque riconoscimento nell'intento tassonomico che sottostà agli *exempla* addotti: in quanto « savi e discreti » essi sono anche « veri e non falsi », dunque capaci di distinguere adeguatamente lo « torto e 'l dritto » (vv. 6-7) piú di quanto sia in grado di fare il proponente attraverso le « leggi co' Decreti ». Proprio quest'ultimo cenno alla preparazione del mittente in materia giurisprudenziale – e Cino, si sa, fu giurista affermato – è stata letta come elemento a suffragio di una sua effettiva partecipazione allo scambio. Ciononostante, come ha puntualmente fatto notare già Zaccagnini, in Cino, *Rime* 1925, pp. 297-98, l'indizio non può essere considerato davvero probante ai fini dell'attribuzione.

Nota metrica. Sonetto su schema ABAB ABAB CDC DCD, costruito sulle medesime rime della proposta, ma con inversione delle stesse nella sirma: se in 1a la rima C è *-ardi* e la rima D è *-onio*, qui la disposizione è opposta. Rispetto ai due schemi metrici ricostruibili per la fronte di 1a (ABAB ABBA, come ipotizza l'estensore di Ca, o ABAB BABA, come voleva padre Tasso, in Cino, *Rime* 1589), il responsivo presenta una struttura diversa. Rima equivoca-identica ai vv. 10 : 14 (*guardi* : *guardi*).

Nota al testo. Il testo è quello fissato da *Rossi, *Una ricomposta tenzone*, p. 55, anche in questo caso sulla base di Ca (c. 89*r*). Come il missivo, anche *Contien sua Comedía* si presenta relato da Bo[1] (c. 103*v*). Si segnala per completezza la possibile esistenza di un terzo testimone, oggi irreperibile: si tratta di un codice *vetustior* del sec. XIV appartenuto alla biblioteca privata di Giovan Battista Boccolini, che fu visionato personalmente da Quadrio e poi dato per disperso già da Zambrini (vd. Roddewig, *Handschriften*, p. 146). Rispetto al testo stabilito da Rossi opero le seguenti modifiche (particolarmente rilevanti quelle ai vv. 10 e 14, per la cui giustificazione vd. il commento *ad loc.*): 1 *sante* > *sante,* ; 2 *e' preti* > *e preti,* (sulla base di Manni, *Ricerche*, p. 128); 4 *veti* > *vèti*; 6 *savi, e discreti* > *savi e discreti*; 10 *se 'l che guardi* > *s'è 'l chi guardi* (lezione di Bo[1]); 12 *Italian* > *Italian,* ; 13 *sonio;* > *sonio,* ; 14 *che . . . ardi* > *ché ‹l›i guardi* (lezione di Bo[1] con integrazione di Del Balzo, *Poesie*, vol. II p. 60).

Contien sua Comedía parole sante,

1. ***parole sante***: le parole pronunciate nella *Commedia* sono *sante* sia perché 'relative alla materia sacra', sia perché 'buone', vale a dire mosse da intenti encomiabili oltre che dalla volontà divina, e pertanto 'giuste'. Il sintagma compare due volte in rima in *Inf.*, IX 105: « sicuri appresso le parole sante », e *Par.*, XXXII 3: « e cominciò queste parole sante ». Di qui probabilmente si spiega il successo riscontrato in *R.v.f.*, CCIV (*Anima, che diverse cose tante*) 4: « che scorgi al cor l'alte parole sante », e con

simili a quelle che cantono e preti,
del buon autor, che sí faceste errante,
da che 'n vita non è che ciò vi vèti.
Li cui essempli foron per constante 5
veri e non falsi, fra savi e discreti,
lo torto e 'l dritto in suo loco fermante
piú che le vostre leggi co' Decreti.
Cernendo 'l vero con diritto conio

inversione dei costituenti in *Tr. Cup.*, II 47: « Ne dipartí con sue sante parole », e in *Tr. Mort.*, 22-23: « ma divino / lor andar era e sue sante parole », oltre che in FAZIO DEGLI UBERTI, *Dittamondo*, I 3 65: « quando rimembro le sante parole ». Ancora in rima (interna) è in BRUSCACCIO, V (*Che fai, che pensi, o alma negligente*) 57: « colle parole sante sí mmi segno ». ♦ **2. *che . . . e preti***: 'che (durante la liturgia) pronunciano gli uomini di chiesa' (vd. *TLIO*, s.v. *Cantare*, 5). L'uscita in *-ono* alla 3ª pers. plur. del presente è tratto tipicamente argenteo, attribuibile per ragioni di cronologia alle fonti di Ca piuttosto che alla mano di ser Giovanni (vd. MANNI, *Ricerche*, pp. 144-46). Stesso discorso vale per l'art. plur. *e* (vd. ivi, p. 128). ♦ **3. *del buon autor***: perifrasi per Dante, come si comprende da ciò che segue. Il sintagma è probabilmente concordato a senso con *sua* (v. 1) e intende disambiguarne il significato. Non è da escludere una reminiscenza di *Inf.*, I 85: « Tu sè lo mio maestro e 'l mio autore ». – ***che . . . errante***: relativa dipendente da *buon autor*, 'che riteneste incapace di intendere correttamente', se non addirittura 'eretico' rispetto all'ortodossia cristiana (vd. *TLIO*, s.v. *Errante*, 3). Il riferimento è qui alle accuse rivolte dallo pseudo-Cino a Dante per la classificazione, a suo dire eterodossa, delle anime dei defunti. ♦ **4. *da che . . . vèti***: causale, come suggerisce il connettivo *da che*, solitamente posposto alla reggente in poesia (vd. *FRENGUELLI, *Proposizioni causali*, p. 332), 'dal momento che non è in vita colui [*sc.* Dante] che possa impedirvelo'. ♦ **5-6.** Si notino le riprese lessicali da *In verità questo libel* (IA), 8, finalizzate a rispondere con puntualità alla contestazione. – ***Li cui essempli***: 'gli esempi del quale', in riferimento ancora al *buon autor* (v. 3). – ***foron . . . non falsi***: 'furono sempre giusti e non menzogneri', con *constante* avente qui valore avverbiale sottolineato anche dalla prep. (vd. *TLIO*, s.v. *Costante*, 3). L'uscita in *-orono* per la 3ª pers. plur. del perfetto è anch'esso tratto perlopiú argenteo, esteso anche alla coniugazione di *essere* (vd. MANNI, *Ricerche*, pp. 151-54). – ***fra savi e discreti***: in riferimento agli *essempli*, 'fra quelli (che furono) saggi e quelli (che furono) avveduti' (vd. *TLIO*, s.v. *Discreto*, 1, agg. per il quale si segnala spesso la co-occorrenza in dittologia con *savio*). ♦ **7-8. *lo torto . . . fermante***: 'ponendo nella posizione che gli spetta ciò che è giusto e ciò che è sbagliato', con ripresa esplicita della coppia di antonimi usata dal proponente (vd. il commento a *In verità questo libel di Dante*, 8). Il participio *fermante* non va riferito ad alcun antecedente, e può essere reso con il gerundio, trattandosi di una costruzione ricalcata sull'ablativo assoluto lat. (vd. RENZI-SALVI, vol. II pp. 898-99). – ***piú che . . . Decreti***: 'piú di quanto facciano le vostre normative e il Decreto'. Si tratta di una sorta di endiadi: per antonomasia i *Decreti* indicano il *Decretum* di Graziano (vd. *TLIO*, s.v. *Decreto*, 2), raccolta di fonti inerenti al diritto canonico redatta durante la prima metà del sec. XII (di qui la preferenza per la maiuscola iniziale). Per la possibilità che tale riferimento costituisca un elemento a favore della paternità ciniana, vd. il cappello introd. al testo. ♦ **9-11.** Il sogg. della reggente è Dante (cioè *(i)l giudice idonio*) che, distinguendo la verità nell'animo di ogni uomo, beato o dannato che fosse (*Cernendo . . . de' dannati*), ha finito per parlare di tutto il genere umano (*de chiunque parlò*), ammesso che vi sia qualcuno che vi presti attenzione (*s'è 'l chi guardi*). – ***Cernendo 'l vero***: causale, 'distinguendo ciò che è', quindi è *vero* in quanto tale, perché trova riscontro nella realtà dei fatti (vd. *TLIO*, s.v. *Cernere*, 1, e *GDLI*, s.v. *Vero*, 7-8). – ***diritto conio***: oltre al significato piú ovvio di 'punzone d'acciaio recante in cavo l'effige da imprimere sulla moneta', il *conio* è anche un 'oggetto a sezione triangolare usato per fendere, tagliare o bloccare', dunque quello che oggi definiremmo 'cuneo' (vd. *TLIO*, s.v. *Conio*, 4; il cui etimo è proprio il lat. *cuneum*). In senso fi-

de' salvi e de' dannati, s'è 'l chi guardi, 10
de chiunque parlò 'l giudice idonio:
però de Italian, Franchi o Picardi
far non si de' di vendicarsi sonio,
ma predicar per gli altri, ché ‹li› guardi.

13

CINO DA PISTOIA (?)

INFRA GLI ALTRI DIFFETTI DEL LIBELLO (IIa)

Si è detto che, in assenza di altre attribuzioni, i dati offerti dalla tradizione concorrono ad assegnare tutti e tre i sonetti di proposta alla mano di Cino da Pistoia: ciononostante, come pure si è anticipato nel cappello introd. alla tenzone, a creare imbarazzo sono stati in particolar modo i contenuti di *Infra gli altri diffetti*, che per diversi aspetti è il son. piú problematico della triade. Le incongruenze tra i contenuti di questo pezzo e l'idea tradizionale che si ha del Cino stilnovista hanno da sempre offerto ottime ragioni per ritenerlo apocrifo. Tali dubbi, com'era prevedibile, si sono gradualmente estesi a catena anche agli altri due missivi che lo incorniciano. Alla luce di quelli che sono stati i rapporti letterari e umani intercorsi tra Dante e Cino (per cui vd. il cappello introd. a *Su per la costa*), le accuse che

gurato è possibile che l'immagine intenda suggerire la profondità dello sguardo di Dante, capace di penetrare il *vero* appunto con l'efficacia di un cuneo. – ***de' salvi . . . dannati***: da riferire al *vero* (v. 9), 'riguardo a quanti sono salvi e a quanti, invece, sono dannati'. In it. ant. non è insolito che la preposizione *di* introduca una determinazione ulteriore, secondo un uso già proprio della lingua latina (vd. ROHLFS, 804). – ***s'è . . . guardi***: incidentale, qui posta tra virgole diversamente da *ROSSI, *Una ricomposta tenzone*, p. 55, che omette invece il segno a fine verso: 'se vi è chi presti attenzione a ciò', col pron. oggettivo *(i)l* in proclisi. Diversamente dall'ed. di riferimento, si accoglie a testo la lezione di Bo[1] (*sel chi*) relegata in apparato da Rossi. La lezione di Ca, da quest'ultimo resa come *se 'l che guardi*, si presenta difficoltosa sia per ciò che concerne la sintassi, sia per quel che riguarda il senso. – ***(i)l giudice idonio***: si tratta ovviamente di una perifrasi per Dante, che è definito *idoneo* (*idonio* è variante formale ampiamente attestata) in ragione delle sue competenze, tali da consentirgli un efficace discernimento. ♦ **12-13. *però***: 'perciò', con valore qui causale e non avversativo, come spesso in it. ant. – ***de Italian . . . Picardi***: 'da parte di italiani, francesi o piccardi', in risposta ai Franchi e Lombardi di *In verità questo libel*, 13. È possibile che la prep. introduca una determinazione, esprimendo il senso già latino di 'riguardo a' (come al v. 10), ma è forse piú probabile che espliciti la funzione sintattica di *da*, come spesso in it. ant. e talvolta anche in quello moderno (vd. ROHLFS, 804). – ***far non si de' . . . sonio***: 'non bisogna fantasticare vendette (contro Dante)'. L'esortazione a non meditare vendetta sottolinea una volta di piú il servigio prestato dall'Alighieri: pur infamando il nome di alcuni, la *Commedia* ha contribuito a indicare la via da seguire ai vivi. ♦ **14. *ma predicar . . . altri***: avversativa coordinata alla completiva oggettiva precedente (*di vendicarsi sonio*, v. 13), 'bensí pregare per gli altri' (vd. *GDLI*, s.v. *Predicare*, 6), che saranno con ogni probabilità i vivi o coloro che ancora non sono nati. – ***ché ‹li› guardi***: qui si preferisce esplicitare il valore finale, dunque 'affinché li riguardi (dal peccato)', ma è anche possibile, come fa *ROSSI, *Una ricomposta tenzone*, p. 55, attribuire al *che* valore di congiunzione completiva. In clausola Ca è lacunoso, dunque la lezione qui adottata per la fine del secondo emistichio è quella accolta da DEL BALZO, *Poesie*, vol. II p. 60, sulla base della lezione di Bo[1] (*che guardi*), a sua volta integrata per congettura con il pron. dativo *li* a sanare la possibile ipometria (solo virtuale però, qualora si accetti una difficoltosa dialefe tra *gli* e *altri*).

il pistoiese rivolgerebbe qui al suo defunto amico hanno del sorprendente. L'autore esordisce riconoscendo, tra le molte imperfezioni che caratterizzano la *Commedia*, l'innegabile perizia tecnica di colui l'ha scritta: Dante è espressamente definito « signor d'ogni rima » (v. 2), ed è significativo che questa volta l'elogio – anche piú esplicito rispetto a quello tributato al v. 3 di *In verità questo libel* (1a, per cui vd. il commento *ad loc.*) – non sottintenda accuse di plagio (vv. 1-4). Ciononostante, a detta del mittente, due gravi mancanze contraddistinguono l'opera: la prima (vv. 5-8) sta nel fatto che Dante, riferendo dell'incontro con Guido Guinizzelli e Arnaut Daniel in *Purg.*, XXVI, abbia omesso il nome di un altro grande poeta lí presente, vale a dire Onesto da Bologna; la seconda (vv. 9-14) consiste nella colpa di cui Dante è reo per non aver riconosciuto, una volta asceso in paradiso, l'amata Selvaggia, qui definita tramite un'artificiosa perifrasi (la « fenice / che con Sion congiunse l'Appenino », vv. 13-14; ma il testo, come si vedrà oltre e nella nota *ad loc.*, è di interpretazione complessa). Si tratta di limiti gravi, che porteranno a suo dire l'anima di Dante alla dannazione (cioè nel « loco non bello » del v. 4).

A favore della paternità ciniana stanno, oltre ai dati della tradizione (fra i missivi questo è l'unico unanimemente attribuito a Cino), almeno due elementi di sicuro rilievo: 1) il fatto che nel *De vulgari* Cino sia etichettato quale massima eccellenza della poesia d'amore in lingua di *sí*, configurandosi come l'omologo di Arnaut Daniel, qui espressamente citato (II 2 8; ma vd. le cosiderazioni di FENZI, in *D.v.e.*, pp. LV-LVI, che parla di stima di comodo); 2) il riferimento a Selvaggia nel sestetto conclusivo (« quando ad Abraàm guardò [*sc.* Dante] nel sino, / non riconobbe l'unica fenice / che con Sion congiunse l'Appenino », vv. 12-14), che non può considerarsi arbitrario tenendo conto che come tale lo intendono sia la didascalia introduttiva al responsivo *Io pur m'accordo* nel ms. H (« Sonetto di Messer Cino da Pistoia biaximando Dante che non puoxe la su 'amanza, cioè Selvaggia, in paradixo, et mandalo a Messere Busone da Gobbio »), sia Bosone Novello nel medesimo son. (« non cape la Selvaggia in suo latino » si legge al v. 12 di *Io pur m'accordo*, e non sembrano possibili altre interpretazioni). Proprio quest'ultima allusione alla fanciulla della famiglia Vergiolesi amata da Cino, morta nel 1313 presso il castello di Sambuca Pistoiese, nella valle del Limentra, e poi assunta nella Gerusalemme celeste (questo il senso delle allusioni a « Sion » e all'« Appenino »), ha fatto pensare all'eventualità che il poeta lamenti qui il silenzio su Selvaggia per lamentare in realtà la propria assenza dagli orizzonti della *Commedia*. Dunque, ammesso che sia questo il senso della perifrasi, anche a fini attributivi diventa essenziale ragionare sulle motivazioni di questo presunto "silenzio" sul pistoiese.

Interrogarsi sull'effettiva assenza di Cino dal poema significa contestualmente esaminare gli indizi a sfavore dell'attribuzione alla sua mano di *Infra gli altri diffetti*. Ipotizzare che Cino si sia risentito per la sua mancata menzione al fianco di Guinizzelli e di Arnaut in *Purg.*, XXVI, significa infatti non solo scartare l'ipotesi che egli possa essere tacitamente incluso nel novero degli altri « miei miglior che mai / rime d'amor usar dolci e leggiadre » (che è quanto invece hanno ragionevolmente supposto *RONCAGLIA, *Cino*, p. 26, e CALENDA, *Ancora su Cino*, pp. 77-78), ma anche negargli quella peculiare sensibilità altrove dimostrata nei riguardi della lirica dei suoi colleghi, e peraltro da lui stesso espressamente dichiarata nell'affermazione programmatica « certo bel motto volentier ricolgo », al v. 3 del son. CXXXI a Cavalcanti *Qua' son le cose vostre* (e si noti, in proposito, anche la piena consapevolezza di chi non si ritiene un "battistrada" della nuova maniera, come si evince dal v. 9: « quivi è palese ch'io non sono artista »). Al di là di questo aspetto, inoltre, è forse

anche piú difficile credere che proprio un poeta cosí sensibile alle implicazioni stilistico-narrative dell'opera dantesca (vd. almeno *Borsa, *Vita nova*) non si sia accorto della trasfusione di un suo verso, tradotto in provenzale, nella battuta dell'Arnaut dantesco: il « sovenha vos a temps de ma dolor », che chiude il discorso di Arnaut (*Purg.*, xxvi 147), denuncia evidente prossimità con il v. 7 del son. lxiv (*Se voi udiste la voce dolente*), che recita: « e sovverrebbe a voi del mio dolore » (sul rilievo della corrispondenza vd. *De Robertis, *Cino*, pp. 112-18, e poi *Brugnolo, *Cino (e Onesto)*, p. 381 n. 31; ma altri dati testuali addotti ivi, pp. 369-78 e 381-86, dimostrano che reminiscenze ciniane si registrano in tutte e tre le cantiche). Certo, non è da escludere la possibilità che il son. *Se voi udiste* sia posteriore, e che dunque la direzione dello scambio sia da invertire di segno. Tuttavia anche questa eventualità non sposta le coordinate del discorso, essendo altrettanto oneroso pensare che un Cino avverso alla *Commedia* abbia poi deciso di citarne uno dei luoghi piú significativi per ciò che riguarda il portato metaletterario.

Ancor piú problematico per i sostenitori della paternità ciniana è spiegare le ragioni per cui il pistoiese – ammesso che sia lui l'autore – tiri qui in ballo la figura di Onesto da Bologna, che non è peraltro suggerita dal contesto purgatoriale. Le difficoltà provengono da ciò che sappiamo sui rapporti intercorsi tra Cino e Onesto sul finire del Duecento, a grandi linee ricostruibili dalla lettura del loro carteggio in versi, composto di cinque battute per parte – sei includendo nel computo anche i son. *Bernardo, quel dell'arco del Diamasco* di Onesto e *Bernardo, quel gentil che porta l'arco* di Cino (v a-b, tra le dubbie di Cino), scritti probabilmente in risposta a un perduto missivo del Bernardo da Bologna menzionato in ambedue gli *incipit* (vd. *Barbi, *Fra testi e chiose*, pp. 224-25). A iniziare il discorso è sempre il bolognese, ed è cosí anche in un settimo son. che potrebbe essere rimasto privo di risposta, *Chi vuol veder mille persone grame* (viii). Il fatto che Cino non prenda mai parola *sua sponte* sembrerebbe metterlo nella condizione di chi, per amore del credo lirico suo e dei propri colleghi, si trovi a doversi giustificare con un anziano esponente della vecchia guardia, riluttante ad accogliere princípi e stilemi della lirica toscana ora in voga. Benché non tutta la corrispondenza ruoti attorno a tale disputa, guardando ai toni sarcastici usati da Onesto nei due scambi che vertono sulla validità epistemologica e stilistica dello Stilnovo – le coppie *"Mente" ed "umíle" e piú di mille sporte / Amor che vien per le piú dolci porte* (Cino da Pistoia, cxxxiia-b) e *Siete voi, messer Cin, se ben v'adocchio / Io son colui che spesso m'inginocchio* (cxxxvia-b) – effettivamente non si comprende perché Cino, a circa trent'anni di distanza dalla morte del corrispondente, senta ora la necessità di ritornare su un contrasto ormai chiuso. Se è oneroso pensare a un Cino anziano che avverte il bisogno di ristrutturare il canone stabilito da Dante in *Purg.*, xxiv e xxvi, inserendovi a sorpresa un ex detrattore, lo è ancor di piú presentare un Cino negli abiti dell'attardato sostenitore di una tradizione lirica sorpassata. E l'ipotesi si fa se possibile ancor piú inverosimile qualora si facciano i conti con la cronologia: se almeno due dei quattro sonetti in questione (cui si aggiungono i due a Bernardo da Bologna) sono effettivamente da collocarsi a Bologna attorno alla metà degli anni Novanta, cioè all'epoca in cui si presume che la *Vita nuova* iniziasse a circolare in area felsinea (vd. *Brugnolo, *Appendice*, pp. 154-65), ciò vuol dire che quando viene scritto *Infra gli altri diffetti* sono trascorsi almeno trentacinque anni da quell'antica disputa. Perché ritornarci a distanza di tanto tempo, peraltro sostenendo tesi opposte? E contestualmente: se i primi attriti tra

Dante e Cino – come si è supposto – affondano le radici nella presa di distanza del primo dalla lirica d'amore (1306-'7), come si spiegano i toni elogiativi di *Su per la costa*?

Risolvere questi dubbi non è operazione agevole. Ciononostante, ci si può almeno chiedere – qualora s'intenda attribuire fiducia all'ipotesi di paternità ciniana – se ci siano ragioni per le quali il pistoiese avrebbe dovuto chiamare in causa Onesto proprio qui. Se hanno ragione *De Robertis, *Cino e i poeti*, pp. 289-309, e *Marti, *Onesto*, p. 43, a non vedere in Onesto solo il detrattore della nuova maniera ma anche il responsabile dell'elaborazione di una "ideologia del dolore" e del suo lessico, allora non si potrà escludere l'eventualità che anche Onesto meritasse di trovare il suo spazio. Tra l'altro, potrebbe non essere un caso che già in *D.v.e.*, I 15 9, era stata riconosciuta la grandezza di Onesto all'interno di quella "scuola" bolognese di cui egli è il nome di punta insieme a Guido Guinizzelli (veri e propri minimi sono gli altri due nomi menzionati, vale a dire Guido Ghislieri e Fabruzzo de' Lambertazzi: del primo, forse parente di Guinizzelli per parte di madre, non resta nulla; il secondo è ad oggi noto per il solo son. *Omo non prese ancor*). Insomma, alla luce di quanto si legge nel trattato, Onesto rappresenta in fin dei conti, anche per ragioni di statura poetica, l'unico grande poeta ancora escluso: tali non potevano essere Cavalcanti e Guittone, che per motivi diversi non avevano trovato collocazione nei canti destinati ai poeti (vd. *Giunta, *La poesia italiana*, pp. 48-59), né tantomeno poteva esserlo Guinizzelli, già puntualmente citato nella cornice dei lussuriosi.

Particolarmente suggestiva ma ancora da raffinare, data la penuria dei dati allegabili a riscontro, è l'ipotesi avanzata da *Marcenaro, *Polemica*, pp. 283-87, che, pur non credendo alla paternità ciniana, propone di risolvere il problema leggendo gli ammonimenti di *Infra gli altri diffetti* alla luce di un fine sarcastico.

Nota metrica. Sonetto su schema ABBA ABBA CDC DCD. Rima inclusiva ai vv. 1 : 4 (*libello* : *bello*).

Nota al testo. Il testo è anche in questo caso quello stabilito da *Rossi, *Una ricomposta tenzone*, pp. 55-56, sulla base di Ca (c. 89*r-v*), che però lo tramanda adespoto. Viceversa lo dànno a Cino sia Bo[1] (c. 104*r*), sia H (c. 235*v*). Rispetto al testo fermato da Rossi effettuo le seguenti modifiche: 7 *Honesto* > *Onesto,* ; 12 *che* > *che,* .

Infra gli altri diffetti del libello
che mostra Dante signor d'ogni rima,

1. ***Infra . . . diffetti***: in ragione delle critiche che si muoveranno successivamente, il sost. può essere inteso come 'mancanze' (vd. *TLIO*, s.v. *Difetto*, 1), in riferimento appunto sia alla mancata menzione di Onesto da Bologna, sia al mancato riconoscimento di Selvaggia. L'esordio col partitivo lascia intendere la possibilità di ampliare la lista delle imperfezioni caratterizzanti la *Commedia* (ma è probabile si tratti di procedimento retorico). – ***libello***: torna lo stesso titolo già adoperato nell'*incipit* di *In verità questo libel* (1a), per cui si rinvia al commento *ad loc*. Per sottolinearne il significato non necessariamente spregiativo Marti, in *PDSN*, p. 922, osserva come lo stesso Dante attribuisca piú volte questo medesimo titolo non solo alla *Vita nuova* (cfr. *V.n.*, I 1, XII 17, XXV 9, XXVIII 2, nonché *Conv.*, II 2 2), ma anche ad altre opere, tra cui per es. il *De senectute* di Cicerone (ancora in *Conv.*, II 8 9). ♦ **2.** ***che . . . d'ogni rima***: relativa dipendente dal *libello* (v. 1). L'attestato di stima nei riguardi della perizia tecnica di Dante, che è « signor d'ogni rima » perché domina con perfetta padronanza le leggi della versificazione, amplifica quello già pronunciato in *In verità questo libel*, dove si era riconosciuto il « leggiadro et caro consonante » (v. 3).

son duo sí grandi, ch'a dritto si stima
che n'aggia l'alma sua loco non bello.
L'un è che ragionando con Sordello 5
e con molti altri de la detta lima,
non fece motto a Onesto, di ben cima,

3. ***son duo sí grandi***: come si dirà poco oltre (vv. 5-14), si tratta della mancata menzione di Onesto da Bologna nel *Purgatorio* al fianco dei piú illustri colleghi, nonché del silenzio su Selvaggia nel *Paradiso*. La forma *duo*, di tradizione dotta, ha particolare fortuna nella lirica del Duecento (vd. *Serianni, *Lingua poetica*, pp. 170-71), per poi rientrare nell'uso dei lirici fiorentini quattrocenteschi (vd. Manni, *Ricerche*, pp. 135-37). – ***ch'a dritto si stima***: consecutiva introdotta dal *sí* nella reggente, '(al punto) che giustamente si ritiene'. ♦ **4.** ***che n'aggia . . . bello***: completiva oggettiva retta da *si stima* (v. 3), 'che la sua [*sc.* di Dante] anima ottenga in sorte da ciò [*sc.* i due difetti] un luogo non piacevole', con allusione al destino ultraterreno dell'anima del poeta: pur avendo scritto un libro che ha per argomento i regni dell'aldilà, egli sarà beffato dal fatto di non riuscire ad accedere al paradiso. La perifrasi *loco non bello* allude proprio all'inferno, che è a buon diritto il luogo che toccherà in sorte a Dante (una conferma viene da IIIa, *Messer Boson, lo vostro Manoello*, 1-8). ♦ **5-8.** ***L'un . . . Daniello***: la seconda quartina riferisce il primo dei due principali difetti riscontrati, vale a dire il fallo commesso nei confronti di Onesto da Bologna, che pure si sarebbe trovato nel purgatorio in compagnia di poeti come Sordello da Goito e Arnaut Daniel. Trovare accostati nel medesimo gruppo di poeti della *detta lima* sia l'anima di Sordello, che accompagna Dante e Virgilio non oltre la valletta, sia quella di Arnaut, che si trova invece nella cornice dei lussuriosi, non è un indizio di conoscenza approssimativa della *Commedia* ma di scelta dettata dalla sintesi (vd. però anche il commento ai vv. 10-11): l'autore alluderebbe a tutti gli incontri diretti o indiretti che nel *Purgatorio* avvengono con i poeti (cosí Marti, in *PDSN*, p. 922). Si noti tuttavia che i nomi di Sordello e Onesto si trovano già congiunti all'interno del medesimo capitolo del *D.v.e.* (I 15 2 e 9): la ragione dell'associabilità delle loro rispettive esperienze risiede nella fortunata posizione geografica dei due centri di provenienza. In quanto poste in una fascia intermedia tra i due versanti costieri della penisola, Bologna e Mantova sono ambedue città nelle quali è possibile smunicipalizzare il proprio volgare pescando dagli idiomi limitrofi. ♦ **5.** ***L'un***: cioè il primo dei difetti, in opposizione a *L'altro* (v. 9), con cui crea parallelismo. – ***ragionando***: 'conversando', che è accezione tipica del verbo nella lirica italiana due-trecentesca: cfr. Dante, *Voi che savete ragionar d'amore*, ma anche *Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io*, 12: « E quivi ragionar sempre d'amore ». – ***Sordello***: originario del comune di Goito nel mantovano, Sordello (1200/'10-1269) è tutt'oggi conosciuto come uno tra i piú celebri trovatori italiani; ciò nonostante buona parte della propria vita l'abbia trascorsa tra la penisola iberica, nella quale si recò intorno al 1229 (dopo gli anni dell'apprendistato poetico presso la corte degli Este e i primi incarichi ricevuti dai Romano), e la Francia, dove rimase fino al 1265. Al seguito di Carlo I d'Angiò fece ritorno in Italia per prendere possesso di alcuni feudi abruzzesi (vd. *Grimaldi, *Sordello*). ♦ **6.** ***molti . . . lima***: cioè 'coloro i quali hanno fatto parte della stessa schiera di poeti' (vd. *TLIO*, s.v. *lima*, 2). Il riferimento chiaramente non è tanto all'incontro con Sordello (*Purg.*, VI 58 sgg.), che è in sé povero di implicazioni metapoetiche, ma agli incontri che avvengono nella seconda parte del *Purgatorio*, ai canti XXIV e XXVI, dove Dante dialoga con Bonagiunta da Lucca, Guido Guinizzelli e Arnaut Daniel. Va quanto meno tenuta presente la notazione di *Rossi, *Una ricomposta tenzone*, p. 68, che si chiede se non sia da preferire la lezione *dritta lima* tràdita da H, che opporrebbe la cultura "autorizzata", cioè la lirica prestilnovista, alla cultura alternativa di Cino. Il termine *lima* ricorre in rima in Cino da Pistoia, d. XII (*Io maladico il dí ch'io vidi imprima*) 5 (: *rima* : *cima*). ♦ **7.** ***non fece . . . Onesto***: 'non rivolse la parola a Onesto', che pure si sarebbe trovato *presso* (v. 8) Arnaut Daniel. Sulle implicazioni metaletterarie di questo rimprovero vd. il cappello introd. – ***di ben cima***: predicativo di *Onesto*, '(che fu) massima espressione del bene', con uso fig. del sost. (vd. *TLIO*, s.v. *Cima*, 3). Notevole è la prossimità alla clausola del son. anonimo *Un'alegreza mi vene dal core*, 14: « radice e mezzo e cima d'ogni bene » (in *PdSS*, vol. III p. 918).

ch'era presso ad Arnaldo Danïello.
L'altr'è, secondo che 'l suo canto dice
che passò poi nel bel coro divino, 10
là ove vide la sua Beatrice,
che, quando ad Abraàm guardò nel sino,
non riconobbe l'unica fenice
che con Sion congiunse l'Appenino.

8. ***Arnaldo Danïello***: Arnaut Daniel (1150 ca.-1210 ca.) è uno dei trovatori piú noti, esponente di punta di quella variante del *trobar clus* che, in ragione del suo preziosismo stilistico, si è preferito definire *trobar ric*. Nell'ottica metapoetica di Dante la sua figura è particolarmente importante perché – secondo le parole di Guinizzelli, che da lussurioso qual è antepone la lirica erotica a quella morale – costituisce per la poesia d'oltralpe il sommo riferimento in materia: è dunque da considerare un *alter ego* di Cino, che è esplicitamente eletto da Dante come il sommo *cantor amoris* per l'area italiana (vd. *D.v.e.*, II 2 9). Se, come ha ben osservato *Roncaglia, *Cino*, p. 26, nessun altro luogo piú di *Purg.*, XXVI, avrebbe potuto accogliere la lode del pistoiese, qualora si presti fede alla paternità ciniana non è arbitrario chiedersi se Dante, attribuendo mediante Guinizzelli quel titolo ad Arnaut, intendesse paragonargli implicitamente Cino (vd. il cappello introd.). ♦ **9.** ***L'altr(o)***: cioè il secondo difetto (il primo, cioè *L'un*, è espresso ai vv. 5-8). – ***secondo . . . dice***: cioè 'stando a ciò che si legge nel suo canto', che è ovviamente la *Commedia*. Parla di *canto* in relazione alla *Commedia* lo stesso Dante, in *Par.*, I 10-12: « Veramente quant'io del regno santo / ne la mia mente potei far tesoro / sarà ora materia del mio canto », con riferimento però alla propria attività poetica. ♦ **10-11.** ***che***: dichiarativo, a introdurre la subordinata. – ***passò . . . Beatrice***: 'transitò poi tra i beati, laddove vide la sua Beatrice'. *Rossi, *Una ricomposta tenzone*, p. 69, crede si tratti di un riferimento alla candida rosa dei beati, come suggerirebbe lo stesso Dante in *Par.*, XXVII 17, dove è definita « beato coro » la schiera di coloro che dalla sede stabile dell'Empireo scendono per presenziare all'esame di Dante sulle virtú teologali. Tuttavia la menzione del luogo « ove vide [. . .] Beatrice » potrebbe anche indicare un generico riferimento all'ultimo dei tre regni (benché, nella dimensione narrativa, l'incontro poi avvenga effettivamente nell'Eden). ♦ **12.** ***che***: introduce la dichiarativa al v. 13. – ***quando . . . nel sino***: il riferimento al luogo dove riposano le anime dei giusti secondo la tradizione ebraica (dal lat. *sinum*, vd. *GDLI*, s.v. *Seno*, 7) è probabilmente un modo per alludere al regno di Dio: cfr. anche Thom. Aq., *Summa Theol.*, III[a] qu. 52 a. 2 ad 4. Come ricorda *Rossi, *Una ricomposta tenzone*, p. 69 n. 57, nella *Glossa ordinaria* a commento della parabola del ricco epulone (*Lc.*, 16 19-31), si parla del *Sinus Abrahae* in questi termini: « Sinus Abrahae est requies beatorum pauperum, quorum est regnum coelorum, in quo post hanc vitam recipiuntur » ('Il seno di Abramo è la quiete dei beati indigenti, dei quali è il regno dei Cieli, dove sono accolti dopo questa vita'; trad. mia). ♦ **13-14.** ***non riconobbe***: 'non distinse', e di conseguenza non fu in possesso dei mezzi per decantarne a dovere l'elogio. – ***l'unica fenice . . . Appenino***: la perifrasi designa probabilmente Selvaggia de' Vergiolesi. Morendo presso Sambuca di Pistoia, che si trova in territorio appenninico, la fanciulla avrebbe congiunto con la sua ascensione quell'area con la Gerusalemme celeste (*Sion* è il monte su cui sorse la città). La notizia circa la morte di Selvaggia è confermata dalla didascalia introduttiva che alcuni testimoni del son. ciniano *Io fui 'n su l'alto e 'n sul beato monte* (CXXIV) antepongono allo stesso; tra questi ci sono proprio i due affini Ca (« Essendo a la Sambuca in su 'l monimento de la vaga sua », c. 87*v*) e Bo[1] (« Messer Cino essendo alla Sambucha in sul monumento della vaga sua », c. 100*r*), che lo tramandano poco prima della tenzone.

14

Bosone Novello da Gubbio

IO PUR M'ACCORDO CHE 'L VOSTRO COLTELLO (IIb)

La risposta di Bosone, come nota *Rossi, *Una ricomposta tenzone*, pp. 71-72, non si risolve in una difesa del poema, ma passa al contrattacco. Anziché limitarsi a esaltare, come Giovanni di Meo Vitali, le doti poetiche di Dante – peraltro riconosciute già dal proponente, almeno sul piano della preparazione tecnica –, Bosone ribatte adoperando la celebre metafora del volo poetico già pronunciata da Dante per bocca di Bonagiunta in *Purg.*, XXIV 55-63 (su cui vd. *Pertile, *Il nodo*, pp. 51-73). Qualora fossimo propensi a identificare il proponente con Cino, il gioco – già sottile – apparirebbe ancor piú acuto: potremmo arrivare a « suppore che l'altezza del volo poetico di Dante [. . .] nasconda [. . .] uno sfottente richiamo all'uso che Cino fece di quella stessa immagine per alludere proprio a Dante », precisamente « nello scontro indiretto che Onesto e Cino ebbero indirizzando i rispettivi sonetti a Bernardo da Bologna » (*Rossi, *Una ricomposta tenzone*, p. 72). Dinanzi alle accuse mosse da Onesto alla cerchia degli stilnovisti e a Dante in *Bernardo, quel de l'arco*, 1-3 (« Bernardo, quel de l'arco di Diamasco / potrebbe ben aver miglior discenti, / di quel che sogna e fa spirti dolenti »), Cino – se il son. è da ascrivere alla sua mano – aveva risposto adoperando proprio questa metafora in *Bernardo, quel gentil*, 1-4 (« Bernardo, quel gentil che porta l'arco / non pone sanza cagion mano al turcasso, / e quei che sogna scrive come Marco: / e van sí alto ch'ogn'uom riman basso »).

Contestare Dante, che ha saputo rendersi « divino uccello » (v. 4) attraverso i propri meriti poetici è dunque secondo Bosone un passo falso, aggravato dal fatto di sortire sul detrattore un effetto controproducente: il biasimo di un avversario superiore non eleva ma affossa colui che muove la critica (v. 3). Del tutto inconsistenti, inoltre, sono gli argomenti che innervano le accuse rivolte all'Alighieri: rimproverarlo per non aver citato nella *Commedia* due personaggi di rilievo marginale come Onesto e Selvaggia costituisce una ulteriore prova dell'avventatezza del proponente, che è mosso da aperto risentimento personale e non da solide ragioni letterarie. Bosone ha buon gioco nel concentrare i propri appunti sulla questione di Selvaggia, la quale non può trovare accoglimento in un'opera come la *Commedia*: per come è concepita, essa si limiterà a ospitare « gli alti spirti » (v. 6). Per quanto lo stato di conservazione del testo in H non consenta di leggere al meglio la battuta finale di questo responsivo, l'argomentazione precedente lascia comprendere come, in virtú dell'irrilevanza della propria esperienza biografica, Selvaggia non possa figurare tra questi.

Un'ultima difficoltà esegetica grava sui vv. 11-12. Affermando che Selvaggia non può trovare posto « acanto d'i miglior de la cornice » (v. 12), Bosone sembra involontariamente far mostra di non aver inteso l'allusione al « bel coro divino » di *Infra gli altri diffetti* (IIa 10): poiché tira in ballo le balze purgatoriali (questo il significato di « cornice », come già in *Purg.*, X 27, XI 29, XIII 4 e 80, XVII 131, XXV 113; *Par.*, XV 93), egli confonde tra la posizione che spetterebbe a Onesto e quella che invece spetterebbe a Selvaggia. In ragione di tale confusione *Rossi, *Una ricomposta tenzone*, pp. 70-71, ha nuovamente ipotizzato una malferma conoscenza del *Paradiso* da parte di Bosone, risollevando cosí l'annosa questione della prima diffusione della cantica e della sua effettiva conoscenza da parte di Bosone (vd. il cappello introd. alla *Tenzone tra Bosone Novello da Gubbio e Immanuel Romano*).

Nota metrica. Sonetto su schema ABBA ABBA CDC DCD, costruito sulle stesse rime della proposta. Rima ricca ai vv. 1 : 5 (*coltello* : *ostello*).

Nota al testo. Il testo è quello fissato da *Rossi, *Una ricomposta tenzone*, pp. 56-57, sulla base di H (c. 235*v*), che per il son. è testimone unico. Si accolgono tre dei quattro emendamenti proposti da Rossi: il primo al v. 6, dove la congettura *alti* è qui preferita alla lezione *altri* (errore d'anticipo, favorito da *altri* al verso successivo, o di omeoarchia); il secondo al v. 9, dove *notate* corregge *nota* per ristabilire l'uso del *voi* tra i contendenti, già adoperato ai vv. 1 e 3, e per sanare l'ipometria; il terzo al v. 14, dove per ristabilire la rima si emenda *spina* in *spino*. Viceversa, date le difficoltà di lettura al v. 13, si restituisce la lezione originaria, senza emendare con Rossi la scrizione – comunque dubbia – *orlaseruate* in *or la [. . .] fate*. In linea con i criteri editoriali adottati, si omettono le vocali soprannumerarie lasciate a testo con punto di espunzione: 2 *cielo* > *ciel*; 4 *biasimando* > *biasmando*; 5 *quale* > *qual*; 6 *spiriti* > *spirti*. Di séguito si riportano le altre modifiche: 2 *gram* > *gran*; 3 *bem* > *ben*; 9 *bem* > *ben*, *radice* > *radice,* ; 10 *ch'el* > *ché 'l*.

Io pur m'accordo che 'l vostro coltello
fiere 'l poeta che gran ciel soblima,
e non pensate ben come om s'adima
biasmando lui che fu divino uccello?
L'ala del qual volò sopra ogni ostello 5

1-2. ***Io***: la personalizzazione imposta al dialogo, che con *Infra gli altri diffetti* (IIa) si è spostato non solo sul problema del canone letterario sancito in *Purg.*, XXIV e XXVI, ma anche sulle ragioni personali del proponente (vale a dire la mancata menzione di Onesto e Selvaggia), sollecita ora Bosone a fare altrettanto: ciò è evidenziato appunto dall'esordio con il pron. personale. – ***pur m'accordo***: 'concedo soltanto', vale a dire 'vi riconosco esclusivamente questo' (vd. *TLIO*, s.v. *Accordare*[1], 5). La bontà della lezione *m'accordo* è stata messa in dubbio da *Rossi, *Una ricomposta tenzone*, p. 70 n. 59, che comunque la preferisce all'emendamento *m'accoro* (cioè 'mi addoloro') suggeritogli in sede privata da Bellomo. L'emendamento « sminuir*ebbe* sensibilmente l'incisività della lezione tràdita », e – si può qui aggiungere – non si lascia in definitiva preferire ad altri emendamenti possibili, come, ad es., *m'accorgo*. Ancora Rossi nota come si possa attribuire a *pur* valore intensivo ('io ancora vi concedo solo questo'), sottolineando contestualmente come tale parafrasi dovrebbe però presupporre l'esistenza di almeno un ulteriore scambio oggi ignoto. – ***che 'l . . . (i)l poeta***: completiva, 'che la vostra lama ferisce il poeta'. Il *coltello* è qui ovviamente figurazione metaforica delle critiche mosse a Dante nel missivo (vd. *TLIO*, s.v. *Coltello*, 3). – ***che . . . soblima***: relativa, 'a cui il paradiso rende adesso [*sc.* dopo la sua morte] onore'. La notazione sulla presumibile beatitudine di Dante risponde con puntualità a quanto insinuato dall'autore di *Infra gli altri diffetti*, secondo cui « a dritto si stima / che n'aggia l'alma sua loco non bello » (vv. 3-4). ♦ **3.** ***e non . . . ben***: qui con la congiunzione *e* avente valore debolmente avversativo (vd. Renzi-Salvi, vol. I pp. 252-53), 'e tuttavia non considerate correttamente'. – ***come . . . s'adima***: 'come si tende verso il basso' (vd. *TLIO*, s.v. *Adimare*, 1), ponendosi dunque in evidente condizione di subalternità. Nella lingua poetica il sost. *om* può talvolta svolgere funzione di sogg. indeterminato (vd. Renzi-Salvi, vol. I pp. 161-64). ♦ **4.** ***biasmando lui***: temporale-causale, 'allorché lo [*sc.* Dante] si rimprovera'.– ***divino uccello***: l'etichetta applica a Dante un'immagine simile a quella che già era stata applicata a Omero dallo stesso Dante in *Inf.*, IV 94-96: « Cosí vid'io adunar la bella scola / di quel segnor de l'altissimo canto / che sovra li altri com'aquila vola ». Il sintagma compare in tutt'altro contesto e in riferimento alle insegne di Cesare in Boccaccio, *Amor. vis.*, X 35: « in uno scudo lo divino uccello / nero nell'or li vidi ». Vd. anche il cappello introd. ♦ **5.** ***l'ala . . . ostello***: 'la cui ala si librò al di sopra di ogni nazione' (vd. *GDLI*, s.v. *Ostello*, 3), con possibile riferimento tanto all'esperienza biografica di Dante, che in esilio fu costretto a vagare per le corti centro-settentrionali, quanto alla sua visione politica, che all'altezza della *Commedia* tende ormai a trascendere qualsiasi atteggiamento partigiano per volgersi invece a un

notando, e gli alti spirti scrisse prima,
degli altri tacque, perché non se vima
ne' suo processo piccolo alboscello.
Dunque notate ben la sua radice,
ché 'l vide nostro andar per suo cammino, 10
m'acanto d'i miglior de la cornice
non cape la Selvaggia in suo latino.
Or la [. . .]te poi nel ciel felice,
ché non se pianta in suo terreno spino.

concetto di bene comune piú alto (su questo aspetto vd. *Bruni, *La città divisa*, pp. 114-29). Farebbe propendere per la prima ipotesi il successivo gerundio *notando* (v. 6), per cui vd. il commento *ad loc.* ♦ **6. *notando***: cioè 'prendendo nota'. L'immagine sembra essere quella del poeta intento a registrare (di qui l'occorrenza di *scrisse* poco oltre) persone e fatti che saranno poi destinati a fungere da *exempla* nella *Commedia*. L'uso di *notare* potrebbe non essere neutro, e far riferimento ancora agli stessi luoghi purgatoriali messi sotto inchiesta dal corrispondente, vd. *Purg.*, XXIV 52: « I' mi son un che quando / Amor mi spira, noto ». – ***gli alti . . . prima***: 'e annotò prima i nomi degli spiriti maggiori', in ragione appunto del loro valore esemplare, funzionale cioè a educare i futuri lettori del poema. Qualora si rifiutasse l'emendamento preferendo l'indef. *altri*, si potrebbe allegare a riscontro un son. di Antonio da Ferrara, LXXXV (*Que' che di tutte cose avanza 'l seme*) 3, nel quale si fa riferimento a un personaggio della levatura di Petrarca: « Messer Francesco, fiorentin poeta / che d'ogni scienza ogn'altro spirto aqueta ». ♦ **7-8. *degli altri tacque***: 'mantenne il silenzio invece sugli altri (spiriti)', cioè su quelli che non caratterizzarono la propria esistenza per esemplarità, né in positivo né in negativo. – ***perché . . . alboscello***: causale, letteralmente 'perché un arbusto di piccole dimensioni non si collega al suo discorso' (vd. *GDLI*, s.v. *Processo*, 10), a voler sottolineare, in senso fig., come personalità storiche di scarsa rilevanza non possano trovare spazio all'interno di un'opera dagli orizzonti tanto ampi come la *Commedia*. Il verbo *vima*, qui usato in senso fig., è denominale da *vime*, cioè 'vimine'. ♦ **9. *notate . . . radice***: l'invito di Bosone all'interlocutore, affinché presti la massima attenzione a ciò che sta per dire, non si comprende agevolmente: ciò non solo a causa della polisemia del sost. *radice*, qui forse da intendere nell'accezione fig. di 'origine', 'fondamento', tipica del lessico filosofico (vd. *GDLI*, s.v. *Radice*, 6), quanto per la difficoltà di comprendere a chi si riferisca il sintagma nominale. A quale 'causa originaria' farebbe cioè riferimento Bosone? Probabilmente a quanto detto ai vv. 5-8, vale a dire ai motivi dell'esclusione di tutto ciò che merita di essere definito *piccolo alboscello* (v. 8) se rapportato alla vastità degli orizzonti della *Commedia*. ♦ **10. *ché 'l vide . . . cammino***: a differenza di *Rossi, *Una ricomposta tenzone*, p. 57, il quale attribuisce al *ch(e)* il ruolo di introduttore esplicativo, si preferisce qui assegnargli funzione causale (e dunque trascrivere *ché*), 'poiché egli attraverso il suo viaggio ha osservato la nostra esistenza' (vd. *TLIO*, s.v. *Cammino*, 2). *Rossi, *Una ricomposta tenzone*, p. 70, sottolinea inoltre una certa prossimità con il verso iniziale della *Commedia*, confermata dalle occorrenze del medesimo possessivo e del sost. *cammino*. ♦ **11-12. *m'acanto . . . latino***: avversativa, 'ciononostante, nel suo discorso, di fianco agli spiriti della cornice non accoglie Selvaggia' (vd. *TLIO*, s.v. *Càpere*, 1, e *GDLI*, s.v. *Latino*, 20), in virtú della scarsa rilevanza della sua esperienza biografica. Ma si noti che il proponente aveva lamentato l'assenza di Selvaggia dal *coro divino* e non dalla cornice purgatoriale (sulle possibili implicazioni di questa imprecisione vd. il cappello introd.). ♦ **13. *Or la . . . felice***: la problematica decifrazione posta dal v. 13 è causa delle difficoltà esegetiche che investono il distico conclusivo. La prima consiste nel decidere a chi si riferisca il pron. *la*: l'ipotesi piú credibile è che gli si debba attribuire funzione anaforica rispetto a *la Selvaggia* che precede (v. 12). Per quanto riguarda invece l'agg. *felice*, si direbbe piú plausibile l'ipotesi che esso si riferisca al sost. *cielo* cui si accompagna (vd. anche *R.v.f.*, CCCXXI [*E questo 'l nido in che la mia fenice*] 8: « Sol'eri in terra; or è nel ciel felice »), e non a *Selvaggia*, la quale, essendo stata esclusa dal *Paradiso*, non avrebbe motivo di ostentare felicità. ♦ **14. *ché . . . spino***: causale, 'dal

15

Cino da Pistoia (?)

MESSER BOSON, LO VOSTRO MANOELLO (IIIa)

Il luogo infernale toccato in sorte a Dante – afferma ora il proponente, rivolgendosi di nuovo a Bosone – è la bolgia degli adulatori, nella quale i dannati scontano le proprie colpe sommersi nello sterco (*Inf.*, XVIII). Con piú virulenza rispetto a quanto accade nelle battute che precedono, gli argomenti messi in campo dallo pseudo-Cino in quest'ultimo missivo si fanno piú personali: si tratta – come anticipato – di un procedimento che si intravede già in *Infra gli altri diffetti del libello* (IIa), laddove il proponente aveva in parte esplicitato le ragioni del proprio risentimento verso la *Commedia*, rivendicando l'inclusione di Onesto nel novero dei poeti d'amore piú importanti del tardo Duecento e quella di Selvaggia nella rosa dei beati. Ebbene, stavolta il mittente non si accontenta di ammonire Dante: l'attacco ha qui per oggetto, oltre all'Alighieri, anche il suo ammiratore Immanuel Romano, che era stato in vita amico proprio di Bosone (cosí si evince dalla tenzone tra i due, cui si rinvia).

Non è chiaro il motivo per cui Dante e Immanuel condividano il medesimo destino *post mortem*. Nonostante *Rossi, *Una ricomposta tenzone*, p. 74, abbia affermato che « la strategia [. . .] di colpire Bosone attraverso Immanuel [. . .] potrebbe adombrare una censura di carattere culturale », restano molti i punti da chiarire. Uno di questi riguarda appunto le ragioni della comune condanna: se a Immanuel è esplicitamente imputata la colpa di aver « seguita*to* l'error de la sua legge » (v. 2), che è ovviamente la fede ebraica, a Dante in *Infra gli altri diffetti* erano state mosse accuse diverse, che ben poco hanno in comune con l'accusa di eresia che sembra trasparire dalle parole dedicate al primo. L'altro nodo – anche piú difficile da sciogliere – riguarda la sede infernale che accoglie i due, per la quale è malagevole fornire una spiegazione adeguata: l'autore del son. afferma che Immanuel « con Dante si sta sotto 'l capello / del qual, come nel suo libro si legge, / vide coperto Alessi Interminello » (vv. 6-8), dunque inequivocabilmente nel secondo fossato di Malebolge, che è lo spazio infernale dedicato agli adulatori. Viene da chiedersi: perché Dante e Immanuel dovrebbero trovarsi qui? E allo stesso tempo: perché il detrattore dovrebbe accostarli sulla base di questa colpa? Due sono le risposte possibili. La prima, in linea con la logica del contrappasso, prevede che il peccato di adulazione rimproverato ai due abbia alle spalle una colpa condivisa: in tal caso il riferimento potrebbe essere spiegato sulla base dell'esperienza dell'esilio, che obbligò sia Dante che Immanuel a girovagare

momento che nel suo terreno non si semina pianta di scarso pregio' (vd. *GDLI*, s.v. *Spino*, 1, che vale appunto 'cespuglio selvatico'). Se è giusta l'interpretazione del v. 13, lo *spino* sarà qui figurazione proprio di Selvaggia, che per indegnità non può trovare menzione esplicita nel poema. Tuttavia è anche possibile che Selvaggia, in virtú di un limite morale, non possa trovare accoglimento nel regno dei beati: in tal caso Bosone starebbe radicalizzando il concetto espresso ai vv. 6-8, riproponendo ancora la medesima metafora botanica. Se prima aveva affermato che la negazione della visione paradisiaca dipendeva dal suo statuto di *piccolo alboscello*, e dunque, fuor di metafora, da una insufficiente statura esemplare, ora l'esclusione si trasferisce dal piano letterario a quello fattuale: Selvaggia, in quanto *spino*, non possiede le virtú per accedere al paradiso qui fig. dal *terreno*, che risulterebbe irrimediabilmente contaminato.

per diverse corti centro-settentrionali, tra cui quella veronese di Cangrande, cercando di conquistarsi il benvolere del protettore di turno (cosí intende *Battistoni, *Dante, Verona*, p. 66). La seconda spiegazione antepone alle ragioni biografiche quelle della retorica. In questa direzione non stupisce che la preminenza dell'aggressività tematico-verbale propria del *vituperium* (vd. *Suitner, *La poesia satirica*, pp. 55-74) possa aver avuto la meglio sull'aderenza dei contenuti alla realtà dei fatti: l'obiettivo che il mittente si propone non è, in altre parole, la restituzione fedele del dato biografico – dunque l'effettiva partecipazione di Dante e Immanuel al peccato di adulazione – ma l'evocazione di un'immagine che figuri la bassezza della loro condizione (vd. ora *Traina, *Note di lettura*, p. 504, sulla possibilità che i due siano diversamente colpevoli per l'uso sbagliato della lingua letteraria).

L'interpretazione della sirma solleva problemi esegetici altrettanto importanti, data anche la ricercata oscurità dello stile (che è tratto tipico delle tenzoni, come osserva *Giunta, *Due saggi*, pp. 188-98). Nel primo terzetto, dopo aver sottolineato che l'ira è il sentimento preponderante tra i due dannati, e che la stessa collera caratterizza Alessio Intelminelli, lo pseudo-Cino chiama in causa un tal « Castruccio », animato dal medesimo sentimento di odio (v. 11). Se pure si riconosce in questo Castruccio il Castracani capo dei ghibellini di Lucca, anch'egli membro degli Intelminelli (vd. *Luzzati, *Castruccio*, pp. 200-1), resta arduo comprendere i motivi della menzione: quando Dante scrive l'*Inferno* egli è ancora all'inizio della sua parabola politica, per cui la scelta di inserirlo qui è una licenza dello pseudo-Cino, intenzionato forse a rimarcare una distanza politica dai discendenti di Alessio. Ugualmente oscuro è anche il senso del secondo terzetto, nel quale il poeta dà voce al suo Dante mediante una tecnica retorica che si definisce *sermocinatio*. Dante affermerebbe qui che l'Intelminelli (cui è con ogni probabilità da riferire il pron. « Quel » al v. 12; vd. anche Cino, *Rime* 1925), come « morso » da un serpente, si sarebbe vendicato del giudizio poco lusinghiero mostrando all'Alighieri che anche Immanuel è condannato alla medesima pena (per l'allusione dei vv. 13-14 al « breve sdruccio » che avrebbe palesato l'identità di Immanuel vd. il commento *ad loc.*).

Qualora se ne dimostrasse la paternità ciniana, il son. risulterebbe particolarmente utile per la collocazione cronologica della tenzone: ciò ammettendo ovviamente che i sonetti che la costituiscono siano stati scritti a breve distanza l'uno dall'altro. Come sottolinea *Rossi, *Una ricomposta tenzone*, pp. 73-74, due sono i dati salienti: da un lato il fatto che Immanuel Romano sia morto, come si evince del suo trovarsi già all'inferno e dalle rubriche (cosí quella del Casantense: « A messer Bosone essendo morto Dante et Manoello Giudeo »), dall'altro il fatto che Cino – se è lui a scrivere – sia ancora in vita. Il periodo compreso tra la morte di Immanuel e quella di Cino si estende appunto dal 1330-'31 al 1336-'37, ma a causa delle incertezze attributive è il solo *terminus post quem* a potersi dire attendibile.

Nota metrica. Sonetto su schema ABAB BABA CDC DCD, con inversione della posizione dei rimanti nelle quartine: si tratta di uno schema attestato sia, forse all'interno di questa tenzone, in *In verità questo libel* (1a), sia in un altro testo dubitativamente attribuibile al pistoiese (vd. la *Nota metrica* anteposta a *In verità questo libel*).

Nota al testo. Il testo è quello fissato da *Rossi, *Una ricomposta tenzone*, pp. 57-58, sulla base di Ca (c. 89*v*). Tramandano il son. anche due suoi collaterali, vale a dire Bo[1] (c. 104*v*) e Ga (c. 15*r*), nonché

il ms. Roma, Bibl. Angelica, 1425, *descriptus* di Ga. Si rifiuta l'emendamento 12 *Quel da tiro morso* > *Quel satiro morso* (proposto da Zaccagnini, in Cino, *Rime* 1925, p. 292, che ammette: « Resta a dimostrare perché Dante chiami *satiro* l'Interminelli »), preferendo conservare la lezione attestata dall'intera tradizione, *difficilior* e comodamente difendibile (vd. il commento *ad loc.*). Per le medesime ragioni, altrettanto infondata è parsa la cauta proposta di *Rossi, *Una ricomposta tenzone*, p. 75, di correggere *Quel da tiro morso* in *Quel Dati c'ò morso*, motivata dalla fitta rete di allusioni a Lucca e dall'eventuale riferimento a Bonturo Dati – lucchese anch'egli – in *Inf.*, xxi 37-42. In linea con i criteri editoriali adottati, ometto le vocali soprannumerarie lasciate a testo con punto di espunzione: 1 *Bosone* > *Boson*. Di séguito riporto le modifiche rispetto al testo di Rossi: 4 *martir,* > *martir*; 12 *Quel* > *Quel,* ; *morso* > *morso,* .

Messer Boson, lo vostro Manoello,
seguitando l'error de la sua legge,
passato è ne lo 'nferno, e prova quello
martir ch'è dato a chi non si corregge.
Non è con tutta la commune gregge, 5
ma con Dante si sta sotto 'l capello
del qual, come nel libro suo si legge,
vide coperto Alessi Interminello.

1. ***Messer Boson***: oltre che negli argomenti addotti, la personalizzazione del dialogo si esplicita già in apertura, mediante l'apostrofe al destinatario del componimento. Si tratta di un modulo discorsivo tipico della lirica dialogica, specie di carattere giocoso (vd. *Giunta, *Versi*, pp. 186-87), e che in questo caso esprime la volontà di spostare la conversazione su contenuti meno generici di quelli fin qui adottati, segno del fatto che la precedente risposta di Bosone ha in una certa misura indispettito il mittente. – ***lo vostro Manoello***: il possessivo *vostro* esprime sia il senso di distacco di chi scrive da Immanuel, sia, ovviamente, il rapporto d'amicizia sussistente tra Bosone e il defunto (confermata peraltro anche dalla tenzone intrattenuta tra i due, e a cui si rinvia). ♦ **2. *seguitando . . . legge***: causale, 'perseverando nella deviazione del proprio credo religioso' (vd. *TLIO*, s.v. *Errore*, 3), che è ovviamente il giudaismo, come del resto lascia intendere anche l'appellativo *Giudeo* solitamente legato al nome (già parlante) di Immanuel. ♦ **3-4. *passato . . . 'nferno***: cioè 'è transitato nell'inferno' (vd. *GDLI*, s.v. *Passare*, 2). – ***e prova . . . corregge***: 'e sperimenta quel martirio che tocca in sorte a chi non si converte', pur avendo già preso coscienza del peccato. La peculiarità di *quello martir* (si noti il forte *enjambement* che separa i due costituenti dell'oggetto) è ovviamente il suo carattere di supplizio eterno, destinato a intensificarsi all'indomani del giudizio universale, allorché il ricongiungimento delle anime con i rispettivi corpi non farà che rendere piú compiuta sia la pena stessa sia la sua percezione: questo è il principio esposto da Dante per bocca di Virgilio in *Inf.*, vi 103-11, per la cui origine Inglese, in *Commedia* 2007, vol. i p. 101, rinvia a Tommaso d'Aquino, *Quast. disp. de spiritual. creat.*, a. i. ♦ **5. *la commune gregge***: l'immagine è di derivazione evangelica (cfr. *Mt.*, 18 12-14, e *Lc.*, 15 3-7); il sintagma, qui al femminile come spesso in it. ant., può significare sia genericamente 'gruppo di persone', sia specificamente 'comunità di fedeli della religione cristiana' (vd. *TLIO*, s.v. *Gregge*, 2), cui ovviamente Immanuel non appartiene, ma con i quali condivide la medesima pena. ♦ **6-8. *si sta***: 'si trova'; tipico nell'it. ant. è l'uso del *si* riflessivo connesso a verbi intransitivi, motivabile sulla base di un uso già latino del pron. (vd. Rohlfs, 482). – ***sotto 'l capello . . . Interminello***: 'al di sotto del cappello del quale, come si legge nella *Commedia*, Dante vide coperto Alessio degli Intelminelli'. Si comprende meglio sciogliendo il riferimento al poema contenuto nell'incidentale (*come nel libro . . . si legge*, da riferirsi a *Inf.*, xviii 115-17: « E mentre ch'io laggiú con l'occhio cerco, / vidi un col capo sí di merda lordo / che non parea s'era laico o cherco ») che il termine *capello* è qui usato in senso fig. e con finalità ironica: esso è lo sterco dal quale sono coper-

Tra lor non è solazzo ma coruccio,
del qual fu pieno Alessi com'un orso, 10
e raggia là dove vede Castruccio.
E Dante dice: « Quel, da tiro morso,
ci mostrò Manoello 'n breve sdruccio
de l'uom che inesta 'l persico nel torso ».

ti fino alla sommità del capo gli adulatori, tra cui si trova proprio l'Intelminelli, che di « lusinghe / non ebbe mai la lingua stucca » (*Inf.*, XVIII 125-26). ♦ **9.** ***Tra lor***: cioè tra Immanuel e Dante, che sono compagni di pena. – ***non è . . . coruccio***: 'non vi è alcun sollievo ma (solo) dolore', o anche 'risentimento' (vd. *TLIO*, s.v. *Corruccio*, 1-2). ♦ **10.** ***del qual . . . orso***: riferita a *coruccio* (v. 9), la relativa ne definisce con piú esattezza il campo semantico: il riferimento è qui probabilmente alla 'collera', in quanto l'animale cui Alessio è paragonato mediante similitudine, cioè l'orso, è per antonomasia figurazione dell'ira e della violenza nell'immaginario medievale (vd. *PASTOUREAU, *Bestiari*, pp. 65-69). ♦ **11.** ***e raggia . . . Castruccio***: relativa coordinata alla precedente, e dunque con ellissi dell'introduttore, anche in questo caso retta da *coruccio* (v. 9), 'e il quale risplende lí dove vede Castruccio'. Oltre che per la difficoltà di identificare *Castruccio* (probabilmente Castracani, come anticipato nel cappello introd.), il verso presenta problemi anche per l'interpretazione della lettera, in ragione dei vari significati attribuibili a *raggia*. ZACCAGNINI, in CINO, *Rime* 1925, pp. 290-91 (seguito da *ROSSI, *Una ricomposta tenzone*, pp. 74-75), parafrasa cosí: « e sta là dove vede Castruccio », ma le occorrenze di *raggiare* censite dal *Corpus OVI* inducono ad attribuire al verbo il significato di 'si manifesta', quasi a voler suggerire come nella persona di Castruccio il *coruccio* traspaia con particolare intensità (vd. *GDLI*, s.v. *Raggiare*, 7-8). Può anche darsi però che *raggiare* sia esito palatalizzato di *rabbiare* ('smaniare per un dolore o per un fastidio', 'arrabbiarsi'; vd. *GDLI*, s.v. *Rabbiare*, 1-2), o ancora di *ragghiare* (letteralmente 'ragliare', ma estensivamente 'protestare', 'lamentarsi'; vd. ivi, s.v. *Ragghiare*, 3): negli ultimi due casi, però, il verbo intenderebbe render conto di un certo risentimento da parte di Alessio nei confronti di Castruccio: l'ipotesi non sarebbe facilmente spiegabile (e obbligherebbe a riferire la relativa ad *Alessi* al v. 10). ♦ **12.** ***Quel***: probabilmente l'Intelminelli, come si comprende da quanto segue. – ***da tiro morso***: 'come morso da un serpente velenoso', quindi 'in preda al veleno' (vd. *GDLI*, s.v. *Tiro*[2], 1), con probabile allusione alla reazione rabbiosa manifestata dinanzi al suo possibile riconoscimento da parte di Dante in *Inf.*, XVIII 116-26. Non può essere ricevuto l'emendamento di ZACCAGNINI, in CINO, *Rime* 1925, p. 290 (accolto da PIROVANO, in *PdDSN*, p. 743), che corregge la lezione dei mss. *da tiro morso* in *satiro morso*, senza però fornire soddisfacente spiegazione circa tale preferenza. Tutt'oggi in Sicilia si chiama *tiru* (o *tiruni*, o *tiraciatu*, ecc.) il gongilo, un piccolo sauro dal corpo allungato tradizionalmente considerato velenoso pur non essendolo. Compare nella lirica dei primi secoli già in GUITTONE, canz. VIII (*Pietà, per Deo, di me vi prenda, amore*) 6: « Como quello che 'l tiro à 'nvenenato », e in NICOLÒ DE' ROSSI, son. XIV (*Indurato m'è Amore, e tu 'l credi*), 8: « como tyro venenato m'à morso » (dove peraltro si figura Amore crudele come figlio di una vipera). ♦ **13-14.** ***mostrò . . . torso***: probabilmente 'fece riconoscere Manoello tramite la piccola cavità corporea dell'uomo, laddove il persico si congiunge con il tronco' (vd. *GDLI*, s.v. *Sdrucio*, 2). Sia *ZACCAGNINI, in CINO, *Rime* 1925, pp. 292-93, sia PIROVANO, *PdDSN*, p. 743, concordano nel ritenere che con *persico* si alluda al membro virile, che anatomicamente si innesta nella parte inguinale del busto (vd. *GDLI*, s.v. *Persico*[2], 3). Nessuno degli interpreti, però, spiega perché l'Intelminelli mostri a Dante proprio la cavità pelvica di Immanuel, né perché essa dovrebbe renderlo riconoscibile. Non si può escludere qui un riferimento al rito secolare del *brit milà*, che nella tradizione ebraica consiste nella caratteristica circoncisione dei neonati: tale caratteristica anatomica renderebbe dunque immediatamente riconoscibile Immanuel agli occhi dell'osservatore.

16

Autore ignoto « in persona di Bosone »

MANOEL, CHE METTETE 'N QUELL'AVELLO (IIIb)

Diversamente da quanto si legge nelle rubriche degli altri latori del son., la didascalia introduttiva degli affini Ca e Bo[1] attribuisce quest'ultimo responsivo della serie non alla mano di Bosone ma a quella di un anonimo rimatore che ne fa le veci (« Risposta in persona di messer Bosone » recita la rubrica del primo teste, e quasi identica è quella del secondo). Ammesso che la notizia sia vera e che il son. effettivamente appartenga alla mano di qualcuno che scrive per conto di Bosone, si tratterebbe di una situazione eccezionale ma non isolata nel panorama della lirica di corrispondenza due-trecentesca. Casi simili possono essere agevolmenti fatti rientrare, secondo *Giunta, *Versi*, pp. 141-47, nell'area della poesia di committenza, all'interno della quale questa tipologia testuale viene a costituire una sezione a sé.

La lirica medievale d'area italiana presenta molti testi, e di vario tipo, scritti per conto di altri. La tipologia piú consueta riguarda, com'è prevedibile, quei testi scritti da rimatori che mettono la propria penna al servizio del signore da cui sono stipendiati in quel frangente, impegnandosi a tesserne le lodi o a svolgerne le mansioni: si può pensare, in proposito, ai moltissimi testi di carattere elogiativo composti dai segretari viscontei durante la signoria di Bernabò prima e di Gian Galeazzo poi (su cui vd., da ultimo, *Limongelli, *Poeti e istrioni*). Ma le testimonianze pervenute dicono anche che affidare la stesura di un testo in versi a qualcuno che avesse la preparazione tecnica per comporlo era pratica diffusa anche al di fuori dell'ambiente di corte. Purché in grado di pagarne le prestazioni, al poeta di professione potevano rivolgersi anche i cittadini di rango meno elevato: il notissimo son. *Deh, fammi una canzon, fammi un sonetto* di Antonio Pucci fornisce sia una preziosa testimonianza circa l'abitudine di affidare questo tipo di incarichi ai rimatori, sia – sul piano personale – l'ostentazione per la seccatura che scaturisce da tale consuetudine (cfr. Pucci, *Rime*, xx, in *RT*, p. 824). E, per quanto inserito all'interno di un contesto profondamente diverso, a una situazione simile è riconducibile anche l'episodio della *Vita nuova* in cui un congiunto di Beatrice – forse un fratello – fa richiesta a Dante di un testo d'argomento funebre per la morte di lei (*V.n.*, xxxii): al di là della complessa dialettica tra realtà e finzione che si viene a creare in questa circostanza – con il committente che chiede un compianto per la morte di Beatrice senza però esplicitarne l'identità, e Dante che, avendo comunque capito, si trova costretto a scrivere una poesia artificiale dando però voce a un cordoglio reale (vd. il commento di Grimaldi, in *Rime*, pp. 502-5) –, ciò che interessa è osservare come anche all'interno di un contesto piú formalizzato rimanga traccia della medesima pratica.

Tuttavia, a voler essere piú precisi, i testi scritti "in persona di un altro" trascendono tanto la dimensione dell'elogio quanto quella della commissione, caratterizzandosi per alcune peculiarità proprie. Tra queste, la piú evidente è quella che pertiene alle ragioni che ne motivano la stesura: a corte il poeta, prima di essere il letterato che compone ciò che desidera, è anzitutto un segretario, e in quanto tale tra le sue incombenze c'è quella di rispondere alla posta in entrata, in qualunque forma essa si presenti. Le sue mansioni non sono, insomma, cosí distanti da quelle di un qualsiasi epistolografo, tant'è che, « per

quanto la cosa possa stupire, dal momento che si tratta dei due maggiori lirici del Medioevo, sia nel canzoniere di Dante sia nel codice degli abbozzi di Petrarca, accanto a quella del poeta isolato e "libero" [. . .] noi vediamo emergere questa seconda figura di poeta-segretario » (*Giunta, *Versi*, p. 144): è questo il contesto da cui probabilmente prende spunto il son. *Degno fa voi trovare ogni tesoro* (Dante, *Rime*, cxiii), con il quale Dante risponde a Cino in persona del marchese Moroello Malaspina, presso il quale si trova ospite. Ciò che deve sorprendere in un caso come questo, dunque, non è il fatto che un rimatore scriva dando voce a un collega, quanto piuttosto che questa pratica avvenga a favore di Bosone, che non fu un signore e che, per quanto ci consta, non raccolse attorno a sé un gruppo di discepoli.

A detta del risponditore, Immanuel non starebbe nella bolgia degli adulatori: Dio lo ha destinato a un luogo oltremondano piú consono alla sua irreprensibile condotta terrena. Particolarmente fine, e per questo meritevole della massima attenzione, è la critica mossa all'autore di *Messer Boson* (iiia): ammesso che Immanuel si trovi davvero nel luogo che il detrattore gli assegna – e che tuttavia non corrisponde a quello cui il poeta giudeo è stato destinato da Dio –, l'unico dato su cui il risponditore concorda è che lui e Dante si trovino coperti da « ta' lavegge » (v. 8), vale a dire da 'tali vasi', con probabile richiamo agli « uman privadi » (cioè le 'latrine' di *Inf.*, xviii 114). Se *Rossi, *Una ricomposta tenzone*, pp. 76-77, ha ragione, anziché limitarsi a negare che Immanuel e Dante si trovino sommersi dallo sterco (come ritiene Pirovano, in *PdDSN*, pp. 743-44), con abile mossa retorica l'autore controbatterebbe ammettendo che i due si trovino metaforicamente ricoperti da quel « capello » perché ingiustamente colpiti dai versi diffamatori del mittente, che sono perciò da intendere alla stregua di escrementi. A fronte di ciò l'Intelminelli farà bene a non dolersi quando s'accorgerà di condividere la pena non con i poeti ma con Corso (su cui vd. il commento), responsabile della morte di quel Guerruccio che sarà probabilmente da identificarsi con il lucchese Guerruccio Quartigiani, giustiziato da Castruccio nel 1327 per aver tramato a suo danno con il rivale Carlo di Calabria (vd. Villani, *Nuova cronica*, xi 26; nonché *Traina, *Note di lettura*, pp. 509-12).

Il terzetto di chiusura aggiunge qualcos'altro a quanto detto in apertura sul fatto che Dante e Immanuel non si trovano tra gli adulatori. Essi stanno compiendo « lor corso / ov'è lor cotto lo midollo e 'l buccio / tanto che giunga lor lo gran soccorso » (vv. 12-14). È probabile che tale perifrasi intenda designare la pena purgatoriale dei lussuriosi, tra i quali i due avrebbero trovato accoglienza coerentemente con quanto fatto durante la propria carriera di poeti d'amore, con possibile richiamo al medesimo luogo cui si alludeva in *Infra gli altri diffetti* (iia). Diversamente da quanto asserito dallo pseudo-Cino, che aveva auspicato l'inclusione di Onesto nel novero dei grandi poeti, l'autore sostiene che a essere accolti nella cornice dei lussuriosi siano proprio i bistrattati Dante e Immanuel, simbolicamente elevati al rango di « degni compagni di pena di Arnaut e Guinizzelli » (*Rossi, *Una ricomposta tenzone*, pp. 77-78).

Nota metrica. Sonetto su schema ABAB ABAB CDC DCD, che deroga rispetto al missivo per la disposizione rimica della seconda quartina, la quale presenta il medesimo schema a rime alternate della prima e non la disposizione invertita come nel testo di proposta (ABAB BABA, che *Rossi, *Una ricomposta tenzone*, p. 78, giudica quale indizio della maggior perizia tecnica del proponente). In accordo con Rossi, al v. 12 rispetto per esigenze metriche la scrizione *compiono*, rifiutando la forma apocopata *compion* proposta da Pirovano, in *PdDSN*, p. 744. Rima equivoca ai vv. 10 : 12 (*Corso* : *corso*), che si presenta anche inclusiva considerando il v. 14 (*Corso* : *corso* : *soccorso*).

Nota al testo. Il testo è quello fissato da *Rossi, *Una ricomposta tenzone*, pp. 58-59, come sempre sulla base di Ca (c. 90*r*), ma il son. è tràdito, oltre che dall'affine Bo[1] (c. 104*r*), anche da Ga (c. 26*r*) e N[1] (c. 50*v*), di tradizione aragonese tranne che per le giunte alle cc. 49*v*-50*v*. In linea con i criteri editoriali adottati, ometto le vocali soprannumerarie lasciate a testo con puntino di espunzione: 12 *Manoello* > *Manoel*. Di séguito riporto le modifiche rispetto al testo di Rossi: 1 *Manoel* > *Manoel*, ; *avello,* > *avello*; 4 *ch'el* > *che 'l*; 6 *chi 'l ve legge* > *chi 'l v'elegge* (sulla base di una proposta di segmentazione di *Rossi, *Una ricomposta tenzone*, p. 76, già accolta da Pirovano, in *PdDSN*, p. 743).

Manoel, che mettete 'n quell'avello
ove Lucifero piú ch'altri regge,
non è dil regno di colui rubello,
che 'l mondo fe' per riempir sue segge.
E benché fosse 'n quello luogo fello 5
ove 'l ponete, ma non chi 'l v'elegge,
n'avea depinto 'l ver vostro pennello,
che lui e Dante cuopran ta' lavegge.

1. ***Manoel***: ovviamente Immanuel Romano, protagonista *in absentia* di quest'ultimo scambio, che compare in *incipit* anche nel missivo *Messer Boson* (IIIa) dello pseudo-Cino, in chiusura di verso. – ***che mettete . . . avello***: relativa riferita al *Manoel* in esordio, 'che posizionate in quella tomba' (vd. *TLIO*, s.v. *Avello*, 1). Probabilmente il riferimento non è al secondo dei fossati costituenti Malebolge, specificamente destinato agli adulatori, bensí all'intero inferno, come sembra suggerire l'allusione alla signoria che Lucifero esercita su tutto il suddetto *avello*, che è dunque da intendere come sineddoche per il regno infernale. ♦ **2.** ***ove . . . regge***: relativa retta da *avello* (v. 1), 'nel quale Lucifero comanda piú di chiunque altro'; vd. il commento al v. 1. ♦ ***3-4. non è . . . segge***: questa la parafrasi fornita da *Rossi, *Una ricomposta tenzone*, p. 76 (seguito da Pirovano, in *PdDSN*, p. 743): 'non è ribelle a colui che creò il mondo per riempire i suoi seggi', cioè Dio. Si noti la prossimità tematica, lessicale e finanche rimica con *Inf.*, I 124-29, dove peraltro a parlare è Virgilio, il cui *status* di poeta pagano lo avvicina a Immanuel: « ché quello imperador che là su regna / perch'i' fu' ribellante a la sua legge, / non vuol che 'n sua città per me si vegna. / In tutte parti impera e quivi regge; / quivi è la sua città e l'alto seggio: / oh felice colui cu' ivi elegge! ». ♦ **5-6.** ***benché . . . ponete***: concessiva, 'per quanto si trovasse in quel luogo spregevole nel quale voi lo collocate', con probabile riferimento alla miseria della pena adibitavi, ma anche 'triste' per la condizione di chi vi è sepolto (vd. *TLIO*, s.v. *Fello*, 1 e 4). – ***ma non . . . v'elegge***: 'ma non colui che decide le sorti', cioè ancora Dio, che è giudice supremo dei destini oltremondani degli uomini (vd. *TLIO*, s.v. *Eleggere*, 2). *Rossi, *Una ricomposta tenzone*, p. 58, cui pure si deve la lezione accolta qui, segmenta diversamente il secondo emistichio: *ma non ch'il ve legge*, intravedendo qui un riferimento dello scrivente a sé stesso, il quale si trova in disaccordo mentre *legge* la condanna di Immanuel professata dal missivo. Per quanto ricevibile, tale parafrasi non dà però conto del pron. anaforico *il*, di cui non risulterebbe cosí limpido il referente. ♦ **7-8.** ***n'avea . . . lavegge***: se si intende leggere la dichiarazione in chiave ironica, i versi andranno parafrasati con costruzione positiva: 'il vostro pennello aveva raffigurato il vero (dicendo) che tali recipienti (di sterco) ricoprono lui [*sc.* Manoello] e Dante' (vd. *TLIO*, s.vv. *Coprire*, 1, e *Laveggio*, 1). In virtú di quanto detto nel distico precedente circa il potere esclusivo di Dio sulla sorte degli uomini e circa la possibilità che Dante e Immanuel non siano destinati alla bolgia degli adulatori (vv. 5-6), ammettendo ora che i due si trovino effettivamente ricoperti dallo sterco il poeta intenderebbe alludere alla diffamazione operata dal proponente, i cui versi sono di fatto associabili a escrementi. Diversamente Pirovano, in *PdDSN*, pp. 743-44, ritiene *n'avea* forma negativa, considerando la nasale non clitico ma forma apocopata della negazione (e di conseguenza parafrasando: 'il vostro pennello non aveva dipinto il vero, cioè che lui e Dante siano coperti di tali vasi'). Del Balzo, *Poesie*,

Alessi raggi sotto quel capuccio,
ma non se doglia se con lui è Corso, 10
lo qual fece morir messer Guerruccio.
Dante e Manoel compiono lor corso
ov'è lor cotto lo midollo e 'l buccio
tanto che giunga lor lo gran soccorso.

17

Antonio Pucci

QUESTI CHE VESTE DI COLOR SANGUIGNO

L'abbondanza di riferimenti visivi e l'andamento descrittivo del son. ci dicono che *Questi che veste* è stato pensato a complemento di un'opera d'arte visiva. Pertanto, lo si

vol. II p. 55, corregge *ta' lavegge* in *tali vegge* ('tali bótti'), avendo probabilmente a mente *Inf.*, XXVIII 22-24: « Già veggia per mezzul perdere o lulla / com'io vid'un, cosí non si pertugia, / rotto dal mento infin dove si trulla »: si tratta tuttavia di emendamento non necessario, oltre che sconfortato dalla lezione dei codici, che a eccezione di Ca recano tutti la lezione con l'indef. seguito dal sost. *lavegge*. ♦ **9.** ***Alessi***: si tratta ancora dell'Intelminelli che era stato chiamato in causa dallo pseudo-Cino nel missivo come compagno di pena di Dante e Immanuel nella bolgia degli adulatori (IIIa 10-11). – ***raggi . . . capuccio***: sia *Rossi, *Una ricomposta tenzone*, p. 78, sia Pirovano, in *PdDSN*, p. 744, considerano il verbo quale variante di *rabbiare* 'provare rabbia', e glossano 's'arrabbi pure sotto quel copricapo (di sterco)', con uso figurato del sost. *capuccio* su suggerimento del missivo (*capello*, al v. 6). Tuttavia tale lettura pare almeno in parte in contraddizione con quanto si afferma al verso successivo, dove si esorta l'Intelminelli a non dolersi per la presenza nella bolgia di un certo Corso: poiché i due incitamenti sembrano confliggere (presupponendo cioè la rabbia una inevitabile dose di afflizione), non si può escludere che *raggi* sia voce di *raggiare*, come nel missivo (v. 11, per cui vd. commento *ad loc.*). ♦ **10-11.** ***non se doglia . . . Guerruccio***: l'invito ad Alessio Intelminelli affinché non si risenta per il fatto di avere come compagno di pena questo Corso, responsabile della morte di messer Guerruccio, va letto congiuntamente a quanto detto nel missivo: sarebbe stato per lui senz'altro preferibile avere come consorti nel dolore Dante e Immanuel piuttosto che un assassino. Pirovano, *PdDSN*, p. 744, ritiene si alluda al Donati, ma l'ipotesi decade se Guerruccio è davvero il Quartigiani (il primo muore nel 1308, il secondo nel '27; vd. il cappello introd.). *Traina, *Note di lettura*, p. 509, legge con Bo[1] *colui è corso*, attribuendo al pron. funzione prolettica della relativa al v. 11. ♦ **12.** ***compiono lor corso***: 'portano a termine il proprio viaggio ultraterreno' (per l'uso estensivo del sost. vd. *TLIO*, s.v. *Corso*, 6, e in funzione di locuz. ivi, 10). Fuor di metafora, l'espressione figura anche nel son. anon. *Chi corre alla f'iata troppo scorre*, 5: « chi guarda inanti, passo non trascorre / assai piú corre e passa prestamente, / e compie lo suo corso ». ♦ **13.** ***ov'è . . . buccio***: 'nel luogo in cui è loro bruciata sia la parte piú interna che la pelle', dunque 'sia i sentimenti d'amore terreno, sia il loro aspetto fisico' (vd. *GDLI*, s.v. *Midollo*, 8, e *TLIO*, s.v. *Buccio*, 1), secondo quanto previsto da Dio per la purgazione dei lussuriosi. La coppia di sostantivi esprime la duplicità della pena, che monda i defunti in tutte le loro parti costitutive (vd. *Purg.*, XXV 136-39: « E questo modo credo che lor basti / per tutto 'l tempo che 'l foco li abbruscia: / con tal cura conviene e con tai pasti / che la piaga da sezzo si ricuscia »). ♦ **14.** ***tanto che***: qui con funzione temporale, 'fintanto che', 'fino al momento in cui' (vd. Rohlfs, 772). – ***lo gran soccorso***: si tratterà con ogni probabilità del soccorso di Dio, che al termine del periodo di purgazione consentirà loro di assurgere al cielo. In tutt'altro contesto il sintagma ricorre in Pucci, *Centiloquio*, LXXVIII 52-53: « Nel dett'anno, di Giugno, gran soccorso / venne di gente a Messer Gherardino » (: *corso*).

può a buon diritto ascrivere a quel genere recentemente etichettato come "poesia per pittura", che fa le sue prime apparizioni in Italia durante il sec. XIV, in concomitanza con gli esordi della lirica civile (*Brugnolo, *« Voi che guardate »*, p. 307). Tuttavia, a differenza di altri testi concepiti con medesima funzione ecfrastica, è ben probabile che *Questi che veste* non sia stato composto per essere poi congiunto all'affresco che ne ha motivato la stesura: tale particolarità non consente di escludere che la sua composizione risalga a un momento diverso rispetto alla realizzazione del *Paradiso con Cristo in maestà* cui probabilmente si riferisce, che è a sua volta parte del piú ampio *Giudizio finale* che illumina la cappella della Maddalena nel Palazzo del Podestà (ovvero l'attuale Palazzo del Bargello a Firenze).

Il *Giudizio finale*, com'è noto, è l'ultimo progetto iconografico affidato a Giotto di Bondone. Stando a quanto riferito da un'iscrizione conservata nella cappella, i lavori iniziarono nel 1336 e furono ultimati tra il 1337 e i primi del 1338, dopo la morte dello stesso caposcuola: sia *Brieger-Meiss-Singleton, *Illuminated manuscripts*, pp. 40-41, sia *Isermayer, *Rahmengliederung und Bildfolge*, pp. 27-29, hanno ritenuto – forti anche delle notizie ricavabili dai *Commentarii* di Ghiberti – che l'opera sia per buona parte di mano dei collaboratori del maestro. Ora, benché nel son. manchino indicazioni inerenti alla localizzazione del dipinto, la correlazione tra le due opere sembra comunque indubitabile. L'esplicita allusione a Giotto (v. 3) e l'esatta corrispondenza tra l'ecfrasi e il dato visuale non lasciano adito ai dubbi: ritroviamo nell'affresco una figura vestita di rosso (v. 1), collocata in prossimità di alcune beate (v. 2), caratterizzata da un contegno benevolo (v. 5) e raffigurata nell'atto di stringere un libro con la mano sinistra (v. 9). Un ritratto – com'è facile intuire – che s'impone per la sua alterità rispetto all'iconografia tradizionale (vd. la sez. *Documentazione iconografica*, tavv. 1-2, in *Vite di Dante*), la quale è invece solita presentare un Dante dall'espressione arcigna e dall'atteggiamento severo (vd. *Ciardi Duprè, *Continuità e innovazione*).

Nonostante alcune imprecisioni ne compromettano l'affidabilità, anche le fonti piú tarde confermano che il soggetto raffigurato è Dante. Limitandosi alle piú significative, la prima in ordine cronologico è il *De origine civitatis Florentiae* di Filippo Villani, pervenuto in duplice redazione: la prima, autografa ma mutila, risale al biennio 1381-'82 ed è trasmessa dal ms. Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Ashburnham 942 (latore di correzioni di mano dell'autore e di Coluccio Salutati, cui il codice fu inviato); la seconda, orientativamente ascrivibile al biennio 1395-'96, è invece tràdita dal ms. Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Barberiniano lat. 2610 (vd. Tanturli, *Introduzione*, in Filippo Villani, *De origine*, pp. IX-CXXXI, alle pp. IX-X). Ebbene, nel secondo e ultimo libro del *De origine* (II red., XXV 6), che per buona parte è incentrato sulla vita di Dante, Villani fa esplicita menzione del ritratto giottesco, identificando con l'Alighieri la figura in abito rosso. Tuttavia poiché nella prima redazione dell'opera Villani aveva erroneamente collocato il ritratto sulla pala d'altare della cappella e non sulla parete retrostante (dove effettivamente si trova), si è legittimamente pensato che egli non ne avesse esperienza diretta: tale imprecisione ha implicato una prevedibile svalutazione della testimonianza, senza che però si tenesse nel debito conto il fatto che lo scrupolo della correzione potesse invece avvalorarne l'attendibilità. La seconda fonte utile è la *Vita di Dante* di Giannozzo Manetti (1440), dove pure si fa riferimento al ritratto (vd. Giannozzo Manetti, *Vita*, 34): per quanto cursorie siano le informazioni qui fornite, l'allusione al « gratioris aspectus »

dell'effige del Bargello – *gratioris* ('piú gradevole') rispetto all'iconografia tradizionale, che è solita preferire un aspetto intransigente – lascerebbe in questo caso intuire un'osservazione diretta, implicitamente confermando l'affidabilità della deposizione. La terza e ultima fonte degna d'attenzione, di oltre un secolo piú tarda, è il capitolo delle *Vite de' piú eccellenti architetti, pittori et scultori italiani* (1550) dedicato a Giotto. Come i predecessori, anche Vasari asserisce che il ritratto sia raffigurazione di Dante ma, erroneamente, ascrive la realizzazione del ciclo pittorico del Bargello ai primi anni della carriera del pittore. L'errore è con ogni probabilità da imputare a due concause: da un lato la volontà di sottolineare come Giotto – che per Vasari è il principale responsabile del ritorno al realismo figurativo – fosse stato in grado sin da giovane di eseguire ritratti dal vero; dall'altro la necessità di motivare, trattandosi appunto di ritratto dal vero, l'aspetto giovanile del soggetto.

Fiduciosi circa l'attendibilità di queste e altre fonti, nel 1839 alcuni cittadini fiorentini ottennero dagli organi comunali l'autorizzazione a procedere alla rimozione dello strato di calce applicato sugli affreschi (vd. *Barocchi, *La scoperta del ritratto*, pp. 153-64), riportando cosí in luce quella che a lungo si è ritenuta fosse la piú antica e fedele testimonianza della fisionomia dell'Alighieri (ma vd. le obiezioni di *Donato, *Gli affreschi*, e soprattutto Ead., *Il primo ritratto*). La fiducia nel ritrovamento ha fatto sí che per un certo periodo non si dessero altre ragioni per dubitare che il dipinto raffigurasse proprio Dante (fa eccezione la presa di distanza di *Passerini-Milanesi, *Del ritratto*). La situazione tuttavia è cambiata sul finire degli anni '70 del secolo scorso, quando Ernst Gombrich si è opportunamente chiesto per quale ragione Giotto avesse progettato un ritratto di gruppo – a detta di Vasari ci sarebbero nell'affresco anche Brunetto Latini, Corso Donati e Giotto medesimo – per un corteggio tutto sommato marginale nell'economia del ciclo. E non solo: al di là di questo interrogativo, occorreva per Gombrich render conto anche della mancata corrispondenza fisionomica tra l'effige del Bargello e la descrizione che Boccaccio fornisce nel *Trattatello* (I red., IX 111-13), dove si legge che il viso di Dante era barbuto, allungato e caratterizzato dal naso aquilino e da una leggera prominenza del labbro inferiore. Infine bisognava anche spiegare perché Giotto avesse deciso di rappresentare un fuoriuscito (vd. *Gombrich, *Un ritratto*, pp. 10-22).

Per tutte queste ragioni Gombrich ha supposto che il son. fosse, sí, stato pensato con funzione ecfrastica, ma che dovesse riferirsi a un affresco diverso dal *Paradiso con Cristo in maestà*. L'ipotesi era che Dante comparisse in un altro dipinto del palazzo, oggi perduto, avente per soggetto il *Comune rubato* e consistente in una rappresentazione simile a uno dei bassorilievi che compaiono ad Arezzo sulla tomba del vescovo Tarlati, denominato il *Comune pelato*. Costruito su ispirazione degli affreschi senesi di Lorenzetti, il *Comune pelato* ospita le allegorie delle virtú cardinali: supponendo che il perduto affresco fosse iconograficamente simile a questo bassorilievo e che il sintagma « merite sante » del son. pucciano (v. 2, solitamente intese come 'sante meritevoli') fosse da riferire a simili figurazioni allegoriche, Gombrich suggerí di attribuire a « merite » la non altrimenti attestata funzione di sost. (dunque 'meriti sacri'). Non riscontrando traccia di 'meriti sacri' nell'affresco del Bargello, se ne doveva inferire che il sintagma alludesse alle dette personificazioni che tradizionalmente occorrono nelle allegorie comunali (vd. *Gombrich, *Un ritratto*, pp. 16-22). Per quanto audace alla luce dei dati, l'ipotesi non era in fondo cosí irricevibile: dopotutto è pressoché certo che almeno altri due son. pucciani, cioè *Omè, Comun, come*

conciar ti veggio e *Se nel mio ben ciascun fosse leale*, siano stati pensati come didascalie da allegare a un affresco di questo genere, eventualmente bipartito in *Comune rubato* e *Comune in signoria* (Pucci, *Rime*, xv-xvi, in *RT*, pp. 820-21): del resto, questo è ciò che si può dedurre dal ricorrere del medesimo soggetto – affiancato proprio dai due sonetti – nelle carte iniziali di uno statuto di Piediluco del 1417 (vd. *Donato, *Immagini*, pp. 346-47).

Non resta, a questo punto, che porsi la domanda piú importante: il soggetto in rosso è davvero Dante? L'assenza della barba ispida, del mento prominente e del naso aquilino bastano a negare che si tratti di lui? Probabilmente no. Di recente Sonia Chiodo ha opportunamente posto l'accento su un elemento della raffigurazione fin qui poco considerato (Chiodo, *Ritratti*, pp. 343-44). Sul lato sinistro della figura è possibile intravedere, oltre al libro che il presunto Dante tiene sottobraccio (« la Scrittura » del v. 10; per cui vd. il commento *ad loc.*), un piccolo ramoscello con foglie e pomi. Sul significato di questo dettaglio si era espressa in precedenza solo *Neri Lusanna, *Dante-non Dante*, pp. 41-42, intendendolo quale riferimento all'albero del paradiso terrestre e, dunque, allo stato di grazia in cui vivono gli eletti (« de' fioretti del melo / che de suo pome li angeli fa ghiotti / e perpetue nozze fa nel cielo », *Purg.*, xxxii 73-75). Sulla scia di questa intuizione, Chiodo ha allegato un altro passo del poema potenzialmente utile a spiegare la presenza di tale elemento. Nel terzo girone dei violenti, Dante prende congedo dai concittadini Guido Guerra, Tegghiaio Aldobrandi e Iacopo Rusticucci sintetizzando il fine ultimo del viaggio attraverso queste parole: « Lascio lo fele e vo per dolci pomi / promessi a me per lo verace duca » (*Inf.*, xvi 61-62). Il ramoscello, dunque, potrebbe costituire il simbolo del viaggio escatologico che Dante sta compiendo, come confermano, del resto, anche alcuni dei lemmi piú importanti dell'antica esegesi allegati da Chiodo, *Ritratti*, pp. 343-44. Inoltre, qualora si trattasse di ritratto dantesco, il fatto che esso trovi posto in un affresco collocato nel Palazzo del Podestà sarebbe dato di rilevanza capitale. Si tratterebbe infatti del primo passo fatto dalle istituzioni fiorentine verso il proprio fuoriuscito: una prova del perdono ormai concessogli e al contempo un suggello di riabilitazione. In questo senso potrebbe non essere casuale la scelta di raffigurare Dante in una cappella intitolata alla Maddalena, peccatrice redenta per antonomasia (vd. ancora Chiodo, *Ritratti*, pp. 345-46).

Come si anticipava in apertura, la questione della datazione non è risolvibile. Se il 1338 costituisce un sicuro termine *post quem*, il secondo estremo cronologico non è individuabile con altrettanta esattezza. Del Balzo, *Poesie*, vol. ii p. 217, data il testo al 1373, cioè al limite cronologico cui giunge il *Centiloquio*, osservando come qui non si faccia « accenno al ritratto del divino poeta o al sonetto », e poco oltre aggiungendo che dai primi versi del medesimo capitolo si evincerebbe come Pucci non avesse mai scritto altrove di Dante. Entrambi gli argomenti però decadono se si considera che il *Centiloquio* non fa menzione neppure dell'affresco, sicuramente già esistente. Non meglio argomentata è la proposta di ritenerlo anteriore al 1380 (cosí *Messina, *Pucci*, p. 733).

Nonostante si tratti di una delle figure piú importanti della lirica trecentesca, il profilo di Antonio Pucci resta ancora in parte da indagare (vd. da ultimo *Bettarini Bruni, *Pucci*, pp. 541-43). È ormai certo che non appartenne al casato che diede i natali all'omonimo cardinale Antonio (vd. *Morpurgo, *Antonio Pucci*, pp. 9-19): la personalità che traspare dalle sue opere rende piú plausibile l'ipotesi che fosse figlio di un fonditore di campane di cui si ha notizia dal 1296. Per la data di nascita viene in soccorso una terzina del *Centiloquio*

(LI 91-93) che riferisce di un evento del 1316 del quale l'autore dichiara di essere stato testimone (ma *McKenzie, *Antonio Pucci*, p. 175, propone il 1309). Da una petizione presentata al Consiglio dei Signori nel giugno 1369 sappiamo che l'attività pubblica era iniziata trentacinque anni prima: per diciott'anni fu campanaro di Palazzo, dopodiché diventò banditore del Consiglio. Tale cronologia confligge con le informazioni desumibili da altri documenti, da cui risulta che ebbe il primo contratto come campanaro nel 1346 e che diventò banditore tre anni dopo. Comunque sia, nel 1371 era uno dei guardiani degli Atti presso il Tribunale della Mercanzia (vd. *Robins, *Antonio Pucci*, pp. 29-70). Morí nel 1388.

Autore incredibilmente versatile, Pucci ha sperimentato una considerevole quantità di generi. Oltre al *Centiloquio*, che è una trasposizione in terza rima della *Nuova Cronica* di Giovanni Villani, possono ascriversi al filone cronachistico anche i testi tràditi dal cosiddetto "apografo Kirkupiano" (ms. Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, Nuovi Acquisti e Accessioni 333), un codice della metà del sec. XV realizzato sulla base di un *exemplar* potenzialmente corrispondente all'originale (vd. *Trovato, *Di alcune edizioni recenti*, pp. 81-91), latore di sirventesi su eventi importanti per la storia di Firenze: dall'alluvione del novembre 1333 alla carestia del 1346, passando per la caduta di Padova del 1337 e per quella del duca d'Atene del 1343. La sezione piú originale rimane comunque la produzione lirica: benché la tradizione delle rime resti in larga parte ancora da sondare, si può già riconoscere a Pucci un ruolo di prim'ordine nella poesia volgare di medio Trecento. La sua fama è sancita dai dialoghi intrattenuti con i maggiori poeti attivi a Firenze, tra cui si segnalano Boccaccio e Sacchetti: segno che in quegli anni il panorama letterario cittadino va aprendosi anche alla piccola borghesia e al popolo minuto (vd. *Trovato, *La lirica*, pp. 397-401). Per la sua posizione professionale e letteraria si è detto che Pucci è espressione di una cultura di livello medio fortemente interessata alla produzione e alla fruizione di lirica gnomica e comico-realistica. Per quanto riguarda il primo versante, il *corpus* è in effetti ricco di sonetti sull'educazione dei figli, sul comportamento che si confà a quanti vogliano intraprendere la vita coniugale, sulla riflessione metapoetica. Per quanto riguarda il secondo, la quota comico-realistica tende a esaurirsi nel registro stilistico: anche qui sta al fondo un'ispirazione autobiografica, com'è evidente nei sonetti incentrati su un barbiere dalla mano poco ferma o sulla scarsa generosità dei committenti (vd. *Ciociola, *Poesia gnomica*, pp. 403-12). La fortuna arrisa a una precettistica tanto godibile ha prevedibilmente provocato una moltiplicazione endemica delle attribuzioni, cosí che la definizione del *corpus* rappresenta tuttora uno dei maggiori problemi in sede di edizione.

Gli studi sullo zibaldone noto come *Libro di varie storie*, tràdito autografo dal ms. Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Tempi 2 (vd. Varvaro, in Pucci, *Libro*, pp. IX-XVIII) – raccolta di estratti a uso privato dal *Milione*, dal *Fiore di virtú* e soprattutto dalla *Commedia* (vd. *Varvaro, *Le fonti*, pp. 148-75 e 362-88) –, hanno dato grande impulso allo studio dei suoi interessi danteschi. Sono prove di devozione all'Alighieri tanto il ripescaggio della terza rima, scelta come metro anche per le *Noie* e le *Proprietà*, quanto le menzioni contenute in altre opere: oltre a *Questi che veste*, spiccano per importanza il canto LV del *Centiloquio*, interamente dedicato a lui, e il son. *Dante Alighier ne la sua Comedía*, che è un promemoria per un conoscente asceso a importanti cariche pubbliche. Un contributo di rilievo viene dalle indagini condotte sui codici autografi e sulle fonti dantesche utilizzate. Gli studi sul *Libro* hanno chiarito come Pucci disponesse sia di una copia della *Commedia* (vd. *Cursi, *Un codice*), sia di opere a essa limitrofe, come, ad es., il *Tesoretto* (vd. *Id., *Un*

nuovo autografo). È sulla base di tali acquisizioni – e della sezione del *Libro* rubricata « Di alcune figure dantesche » – che si è ipotizzato che Pucci disponesse anche di un apparato di chiose vergato contaminando l'esegesi precedente (vd. *Abardo, *Il « Dante » di Antonio Pucci*). La proposta sembrerebbe confermata dal recente ritrovamento di un codice parzialmente autografo, vale a dire il ms. Roma, Bibl. dell'Acc. dei Lincei e Corsiniana, 44 F 26, latore di un sommario dell'*Inferno* e di una *Commedia* su colonna singola attorniata dal commento lanèo (vd. *Cursi, *Gli argomenti*, pp. 127-45). Per ciò che riguarda il versante poetico, è certo che Pucci conobbe la lirica toscana tardo-duecentesca e primo-trecentesca, nell'àmbito della quale a Dante spetta un posto di preminenza. Il ms. Firenze, Bibl. Riccardiana, 1050, anch'esso autografo per la prima delle due unità che lo compongono, oltre a essere teste fondamentale per le rime, reca poesie scelte di Petrarca e di altri trecentisti minori inframezzate dagli stilnovisti della prima e della seconda ora. Dell'Alighieri trasmette la *Vita nuova* e la serie pura delle quindici canzoni (vd. *Grimaldi, *Boccaccio editore*, e ora anche *Berisso, *Il Dante di De Robertis*).

Nota metrica. Sonetto ritornellato su schema ABBA ABBA CDC DCD EE, identico al son. metametrico *Fammi di piè quattordici il sonetto*, che però descrive, come si legge in esordio, la forma base del sonetto. Notevole è la rima 1 : 5 (*sanguigno* : *benigno*), di probabile ascendenza dantesca (*Inf.*, v 88 : 90).

Nota al testo. Il testo è quello fissato da Corsi, in *RT*, p. 822, sulla base del ms. Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, Magliabechiano VII 1145 (c. 83*r*), ascrivibile al sec. XV *ex.*, se non addirittura al XVI *in.*, e reperito circa vent'anni dopo il ritrovamento dell'affresco recante il ritratto (vd. *D'Ancona, *In lode di Dante*). Rispetto al testo fissato da Corsi si applicano le seguenti modifiche, tutte inerenti all'interpunzione a eccezione della penultima, riguardante invece la segmentazione delle parole, che si motiva per specularità col v. 5: 3 *Dante* > *Dante,* ; 5 *E* > *E,* ; 10 *Scrittura* > *Scrittura,* ; 11 *scienze.* > *sciënze;* ; 12 *El* > *e 'l*; 15 *dipinto* > *dipinto,* .

Questi che veste di color sanguigno,
posto seguente a le merite sante,

1. ***Questi***: è riferito alla figura che ha le fattezze fisiche di Dante, soggetto dell'effige qui descritta e oggetto del *dipinse* al v. 3. Il dimostrativo in apertura, usato con evidente funzione deittica, conferma la relazione fra testo e immagine. – ***che veste . . . sanguigno***: relativa retta da *Questi*, 'che indossa una veste di colore rosso', secondo un'ovvia identificazione cromatica tra il rosso e il sangue che si ritrova in tutt'altro contesto in Fazio degli Uberti, *Dittamondo*, xvii 70-72: « là, dove il sol raggia / in chiara fonte, l'aire intorno oscura, / e 'n sanguigno color par che ritraggia ». Il colore rosso, che nell'iconografia identifica spesso Dante, è anche il colore della passione e come tale caratterizza il vestiario di Beatrice: in *V.n.*, ii 3, si legge che Beatrice « apparve vestita di nobilissimo colore, umile e onesto, sanguigno »; del resto identico è il colore del drappo che la avvolge nel sogno che motiva la stesura del son. *A ciascun'alma presa* (« 'nvolta mi parea in un drappo sanguigno », *V.n.* iii 4). Data la tonalità che la veste di Dante ha nell'effige, non è da escludere, come ricorda Barbi, in *V.n.* 1932, pp. 7-8, che *sanguigno* indichi qui una precisa tonalità di rosso scuro, tendente al violaceo, con allusione alla prassi tintoria (vd. *Brigandí, *Nero*, pp. 9-16). ♦ **2.** ***posto***: 'posizionato', 'raffigurato' (vd. *GDLI*, s.v. *Posto*, 1). – ***seguente . . . sante***: cioè 'di séguito alle beate benemerite', con allusione, per Sapegno, in *PMT*, p. 360, e Corsi, in *RT*, p. 822, al loro operato terreno. Essendo Dante affiancato da personaggi di sesso maschile, l'allusione a queste figure femminili proverebbe, secondo *Gombrich, *Un ritratto*, pp. 19-20, il riferimento di *Questi che veste* ad altro affresco (vd. anche il cappel-

dipinse Giotto in figura di Dante,
che di parole fe' sí bell'ordigno.
E, come par ne l'abito benigno, 5
cosí nel mondo fu con tutte quante
quelle virtú ch'onoran chi davante
le porta con effetto ne lo scrigno.
Diritto paragon fu di sentenze;

lo introd.). È tuttavia possibile che il sintagma *merite sante* identifichi le tre beate con aureola che si trovano al di sopra del presunto Dante (e rispetto alle quali egli è quindi *seguente*): esse hanno inequivocabilmente fattezze muliebri e si trovano collocate al livello piú basso della gerarchia celeste, appena piú in alto dei personaggi storici (vd. Chiodo, *Ritratti*, p. 341). ♦ **3. *dipinse . . . Dante***: cioè 'Giotto raffigurò secondo le fattezze fisiche di Dante'. Si è anche ragionevolmente ipotizzato che la scelta di raffigurare Dante fosse un modo da parte di Giotto per rispondere all'attestato di stima tributatogli in *Purg.*, xi 94-96: « credette Cimabue ne la pittura / tener lo campo, e ora ha Giotto il grido, / sí che la fama di colui è oscura » (vd. Chiodo, *Ritratti*, p. 345). ♦ **4. *che . . . bell'ordigno***: relativa dipendente da *Dante* (v. 3); dunque, sciogliendo l'iperbato, 'che scrisse un'opera tanto ben congegnata nelle parole' (*GDLI*, s.v. *Ordigno*, 1), con riferimento alla perizia poetica di cui ha fatto mostra nella *Commedia*. La rima *sanguigno* : *ordigno* è già in Pucci, *Centiloquio*, lxxix 9-11. ♦ **5. *come . . . benigno***: 'come appare già alla vista dall'umile contegno' (vd. *TLIO*, s.vv. *Abito*, 3, e *Benigno*, 1), attribuendo a *parere* il suo significato etimologico (ma la buona disposizione d'animo non corrisponde alla descrizione fornita da Giovanni Villani, *Nuova Cronica*, x 136, vol. ii p. 337: « Questo Dante per lo suo savere fue alquanto presuntuoso, e schifo e isdegnoso »). Tuttavia è anche possibile che con *abito* si alluda qui, come in it. mod., al 'vestiario' (vd. *TLIO*, s.v. *Abito*, 4): in tal caso, come sottolinea l'analogia comparativa (*cosí . . . come . . .* ; per cui vd. *Pelo, *Proposizioni comparative*, pp. 452-58), l'abito prefigurerebbe le doti morali di chi lo indossa: si pensi ancora al già allegato passo di *V.n.*, ii 3, dove si parla appunto dell'abito « umile e onesto, sanguigno » indossato da Beatrice, e che ne prefigura la passione. Di un simile vestiario parla anche, ma in riferimento a una donna, Saviozzo, ix (*Nel tempo che ci scalda il terzo segno*) 74-77: « Io vedrei mille rose in una spina, / [. . .], e vergognose / mille sembianze, ascose / sotto l'abito onesto, almo e benigno ». ♦ **6-8. *cosí nel mondo . . . virtú***: secondo membro della comparativa, 'allo stesso modo durante la vita terrena possedette tutte quelle virtú' (vd. *GDLI*, s.v. *Mondo*, 17). Come si capirà dalla relativa che segue, si parla qui delle virtú morali, in grado di conferire onore a colui che ne fa mostra. Si tratta di una dichiarazione topica, che ritorna con giro di frase simile anche in un son. scritto per Gian Galeazzo Visconti da Braccio Bracci, iv (*Sette sorelle sono a me venute*) 15-16: « Noi fummo tutte quante / da Dio create e sian le virtú sante ». – ***ch'onoran . . . porta***: relativa dipendente dalle *virtú*, 'che conferiscono onore a chi le porta dinanzi', facendone dunque bella mostra agli altri. – ***con effetto . . . scrigno***: letteralmente lo *scrigno* è il 'forziere'. Sciogliendo la metafora, che non si ritrova altrove attestata e che si può motivare con le necessità imposte dalla rima difficile in *-igno*, il riferimento è con ogni probabilità a quanti custodiscono nel cuore (cioè nello *scrigno*) le suddette virtú, dimostrando di saperne fare buon uso (cioè *con effetto*, che è locuz. registrata in *GDLI*, s.v. *Effetto*, 14, e occorrente anche altrove in Pucci, sempre in rima). Intende cosí anche Corsi, in *RT*, p. 822, il quale è convinto si tratti di un'espressione potenziale, e che dunque glossa: « le porta effettivamente nell'animo, come in uno scrigno, tanto sono rare e preziose ». ♦ **9. *Diritto . . . sentenze***: piú che 'giusto esempio' o 'modello' (come intendono Sapegno, in *PMT*, p. 360, e Corsi, in *RT*, p. 822), qui *paragone* sta piú precisamente per 'figura antonomastica che funge da giusto termine di confronto per ciò che riguarda il portato allegorico e morale dell'enunciazione poetica', nonché la sua veridicità (vd. *GDLI*, s.vv. *Paragone*, 5, e *Sentenza*, 12). In riferimento alle pene d'amore il sintagma è anche in Chiaro Davanzati, canz. xii (*Quand'è contrado il tempo e la stagione*) 5-6: « ché 'l mal sofrire è 'l drit-

col braccio manco avvinghia la Scrittura, 10
perché signoreggiò molte sciënze;
e 'l suo parlar fu con tanta misura,
che 'ncoronò la città di Firenze
di pregio, ond'ancor fama le dura.
Perfetto di fattezze è qui dipinto, 15
com'a sua vita fu di carne cinto.

TENZONE TRA GIOVANNI BOCCACCIO E UN AUTORE IGNOTO

Grazie al cronista Francesco Valori sappiamo che il 23 ottobre del 1373, nella chiesa di Santo Stefano in Badia, Giovanni Boccaccio iniziava la pubblica lettura della *Commedia*:

to paragone / a que' ch'è sag[g]io ». ♦ **10.** ***col braccio . . . Scrittura***: 'con il braccio mancino cinge la Scrittura'. Nel dipinto l'avambraccio sinistro di Dante (quello meglio visibile, essendo il soggetto raffigurato di profilo da sinistra) tiene stretto al tronco un libro manoscritto (vd. *TLIO*, s.v. *Avvinghiare*, 1). Sia Sapegno, in *PMT*, p. 360, sia Corsi, in *RT*, p. 822, scelgono di trascrivere *Scrittura* con la maiuscola: scelta che qui si rispetta, ma che merita di essere chiarita, giusta la possibilità che ciò possa provocare un fraintendimento, designandosi solitamente in questo modo la Bibbia. Non sussistono dubbi sul fatto che si tratti della *Commedia*, il cui valore di testo-cardine dell'ortodossia cristiana riceve cosí piena legittimazione anche sotto il profilo iconografico (vd. Chiodo, *Ritratti*, p. 343). Una conferma viene dal simbolico rametto con tre fiori e tre pomi, per il cui significato si rinvia al cappello introd. ♦ **11.** ***perché . . . sciënze***: causale da intendere in senso fig., 'poiché padroneggiò molte discipline', con riferimento, tipico dei testi in morte, al sapere enciclopedico di Dante: cosí, ad es., nel compianto di Pieraccio Tedaldi, *Sonetto pien di doglia*, 9-11 (vd. *supra*). ♦ **12.** ***parlar***: nel senso di 'eloquenza volgare', di cui rimane prova nella *Commedia* e nelle canzoni, che Pucci sicuramente ebbe modo di conoscere approfonditamente. – ***fu . . . misura***: probabile allusione al concetto retorico della *mensura*, cioè alla perfetta padronanza dei mezzi tecnici, come per es. anche in Boccaccio, *Esp.*, vii *esp. litt.* 27: « i versi poetici sono chiamati "metri", perciò che misurati sono da alcuna misura, secondo la qualità del verso ». Nell'it. ant. la preposizione strumentale *con* può introdurre un sintagma atto a esprimere uno dei caratteri distintivi del tema (vd. Rohlfs, 802). ♦ **13-14.** ***che 'ncoronò . . . di pregio***: consecutiva introdotta dal sintagma strumentale *con tanta misura* (v. 12); dunque '(con tale misura) che cinse la città di Firenze della corona dell'onore' al contempo storico e poetico. – ***ond'ancor . . . dura***: relativa con valore causale (vd. Rohlfs, 776), 'a causa del cui (pregio) la sua fama resiste ancora inalterata' (vd. *TLIO*, s.v. *Durare*, 1). La considerazione della *Commedia* come di un'opera in grado di dar lustro a Firenze non è incrinata dalle numerose invettive anticittadine che pure si ritrovano nel poema. Il passo è assimilabile a Giovanni Villani, *Nuova Cronica*, x 136, vol. ii pp. 337-38: « per le sue nobili opere lasciateci in iscritture facciamo di lui vero testimonio e onorabile fama a la nostra cittade », ma il concetto ritorna anche in Pucci, *Centiloquio*, lxv 96-99: « E perpetua fama in ogni verso, / alla città di Firenze ha lasciata / [. . .] / però che l'ha di pregio incoronata ». ♦ **15-16.** Mediante costrutto comparativo si discorre della perfezione estetica dell'effige, a detta di Pucci corrispondente alla reale avvenenza del soggetto raffigurato, che ha qui anche valore metaforico, in quanto funge da riflesso della sua probità e dell'eccellenza poetica. – ***perfetto di fattezze***: cioè 'armonioso nell'aspetto' o anche 'nei lineamenti' (vd. *TLIO*, s.v. *Fattezza*, 1), con il *di* a introdurre una specificazione di qualità (vd. Rohlfs, 804). – ***com'a sua vita . . . cinto***: 'cosí come (fu perfetto) quand'era vestito del proprio corpo terreno'. Un'occorrenza formalmente simile è nello stesso Pucci, *Reina d'Oriente*, 1 34 7: « po' mostrò un ferro in sulle carne cinto ».

a commissionargli il lavoro erano stati gli organi consiliari di Firenze, che avevano deciso di prestare ascolto alle richieste di un piccolo gruppo di letterati cittadini, desiderosi di veder tributato al maggior poeta fiorentino l'onore dovuto (vd. *Gerola, *Alcuni documenti inediti*, e *Guerri, *Il commento*, pp. 205-7). Non è irragionevole pensare che la decisione di accontentare una piccola minoranza sia da leggere sullo sfondo di un calibrato progetto di autopromozione politica e culturale del Comune (vd. *Alfano, *Il progetto*, pp. 255-63): che sia stato o meno cosí, vista la devozione a Dante di cui Boccaccio aveva fatto mostra durante la propria carriera, è plausibile che l'invito gli giungesse gradito (sui suoi interessi danteschi vd. il cappello introd. a *Dante, se tu nell'amorosa spera*). Ciononostante, è possibile che il certaldese si sia trovato costretto a interrompere l'attività piuttosto presto, forse già nel gennaio del 1374, verosimilmente a causa di uno stato di salute non ottimale, di cui parla egli stesso (*Ep.*, xxiv 3: « Verum iam decimus elapsus est mensis postquam in patria publice legentem Comediam Dantis magis longa atque tediosa [. . .] egritudo oppressit », 'Ma è già scorso il decimo mese dacché in patria, leggendo pubblicamente la *Commedia* di Dante, una malattia piú lunga e fastidiosa [. . .] mi oppresse'; qui e in seguito la trad. è quella di Auzzas, in Boccaccio, *Ep.*). Sulla questione vd. anche Branca, *Giovanni Boccaccio*, pp. 181-83 n. 4). Alcuni testimoni delle *Esposizioni* – sistemazione per iscritto di quel lavoro, rimasta incompleta – asseriscono che le lezioni tenute furono circa sessanta. A meno di non ipotizzare, senza però l'ausilio di alcuna fonte, che questi incontri si dilazionassero in un lasso di tempo piú ampio, tale dato confligge con quanto ci dicono i documenti, che riferiscono di un pagamento dell'onorario in due *tranches* semestrali, la seconda delle quali evasa il 4 settembre del 1374: ciò lascia supporre che, forse per interposta persona, Boccaccio riuscisse comunque a tener fede agli impegni presi (vd. ancora *Gerola, *Alcuni documenti inediti*, p. 359).

Ora, sebbene la stesura delle *Esposizioni* sia presto valsa a Boccaccio un ruolo di prim'ordine tra i protagonisti del « secolare commento » (come si vede già dagli elogi disseminati nel *Comentum* di Bevenuto da Imola), non è in fondo cosí sorprendente notare che qualche voce di dissenso nei suoi confronti si sia levata già in quel periodo: ne offrono testimonianza i quattro sonetti che qui si raccolgono, e che sono quasi certamente parte di una piú ampia corrispondenza in versi intrattenuta con un interlocutore insoddisfatto. Nonostante tali sonetti facciano espressamente mostra della sussistenza di un dialogo, l'opportunità dell'etichetta "tenzone" non è stata sempre accolta pacificamente. Le perplessità sono venute da una circostanza alquanto singolare, su cui è bene soffermarsi: nessuno dei testimoni latori della corrispondenza tramanda i testi del suddetto interlocutore, sicché ci si potrebbe chiedere se tale dialogo si sia effettivamente tradotto in corrispondenza o se, per la parte di pertinenza del detrattore, non sia consistito in rimproveri espressi in altra sede. L'evidente disparità può in effetti far sorgere dei dubbi: se sono numerosi i missivi rimasti senza responsivo in ragione del fatto che il destinatario non era un poeta (vd. *Giunta, *Due saggi*, pp. 30-31), può anche darsi il caso di responsivi scritti per difendersi da accuse giunte a voce. Branca, in Boccaccio, *Rime* 1992, p. 299, ha addirittura pensato alla possibilità di un « rimproveratore [. . .] ideale », tuttavia a favore dell'ipotesi di un dialogo effettivo c'è il riferimento, nel son. iii, alle *rime* del destinatario (le « rime tua accese in mia vergogna », in *Già stanco m'hanno*, v. 2) e alla loro asperità (l'« aspro dettato », v. 8), nonché alla sua « penna » (v. 5).

Anche delimitare i confini del dialogo crea difficoltà. La "Raccolta Bartoliniana", vale

a dire il ms. Firenze, Acc. della Crusca, 53 (= Bart), che è testimone fondamentale per il *corpus* lirico di Boccaccio, ospita questa tenzone entro una sequenza di sette sonetti d'argomento gnomico e polemico (nn. VI-XII in BOCCACCIO, *Rime* 2013, pp. 22-37): *Fuggit'è ogni virtú, spent'è 'l valore* (VI); *S'io ho le Muse vilmente prostrate* (VII); *Se Dante piange, dove ch'el si sia* (VIII); *Già stanco m'hanno e quasi rintuzato* (IX); *Io ho messo in galea senza biscotto* (X); *Tu mi trafiggi e io non son d'acciaio* (XI); *Poi satyro sei facto sí severo* (XII). Al di là del criterio ordinativo recentemente proposto da Leporatti, che in assenza di seriazioni d'autore ha preferito restituire fin dove possibile la sequenza offerta dalla tradizione (privilegiando ovviamente Bart, che ne rappresenta il momento di coagulo), ai fini del nostro discorso importa notare come questa sequenza non trovi altre attestazioni. Ciò perché, banalmente, a presentare testimonianze plurime sono i soli sonetti VI e VIII: il primo si trova anche nei mss. indipendenti e *vetustiores* Firenze, Bibl. Riccardiana, 1103 (= R103), e Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Reginense lat. 1973 (= Reg), nel primo caso assegnato a Petrarca e nell'altro adespoto; il secondo si trova solo in R103, anche qui con pedestre assegnazione a Petrarca. Ciononostante, a guardar bene la collocazione dei due pezzi all'interno di questi due testimoni, ci sarebbe motivo di supporre l'esistenza di agglomerati in origine diversi, il che basterebbe a revocare in dubbio l'antichità dell'ordinamento di Bart. Non a caso per ciò che riguarda VI, LEPORATTI (in BOCCACCIO, *Rime* 2013, pp. 22-23) ha notato come in R103 e Reg esso si trovi collocato in prossimità di altri testi: evidenza che conferma come l'estensore di Bart l'abbia avvicinato a VII probabilmente sulla base di una esteriore corrispondenza lessicale (alle « Muse [. . .] prostrate » dell'*incipit* di VII corrisponderebbero le « Muse castalie » di VI 3).

Messo dunque da parte il primo membro della serie, che si risolve in una espressione di costernazione per le attuali sorti letterarie dell'Italia, va osservato che anche i son. XI e XII potrebbero non far sistema con il blocco VII-X, sebbene anche in essi si faccia riferimento a un errore ormai compiuto, per il quale l'autore ritiene di doversi scusare, e che non può ormai essere rinnegato. Diversamente, però, da quanto accadeva per VI, essendo in questo caso Bart teste unico, la notazione circa la loro "alterità" non può che fondarsi su ragioni di contenuto e di stile. Come in VII-X, anche qui l'autore sembra difendersi da un detrattore: tuttavia ciò che distingue questi due pezzi è l'assenza di qualsivoglia allusione a un'esperienza di divulgazione letteraria che avrebbe poi dato origine ai rimproveri. Come si vedrà meglio nei cappelli a ogni singolo componimento, in tutti i testi del quartetto VII-X tale sottofondo è evidente: per quanto riguarda i primi due (VII-VIII) lo si coglie sin dai rispettivi *incipit*, dove i riferimenti in un caso alle « Muse vilmente prostrate » e nell'altro a « Dante » che « piange » non lasciano spazio ai dubbi; nel caso di X qualcosa di simile emerge dal riferimento conclusivo al « beffato alloro » del v. 13, che riporta la questione all'interno del medesimo campo semantico. Qualche difficoltà in piú presenta il son. IX, mancante di riferimenti espliciti ma apparentemente legato a ciò che precede da uno scatto d'impazienza cui si lascia andare Boccaccio, « stanco » (v. 1) di dover rispondere ancora – come ha già fatto – a ciò che « la penna » dell'interlocutore « agogna » (v. 5). Inoltre, a creare ulteriore distanza tra i due blocchi (VII-X e XI-XII) concorrono alcune discrepanze stilistiche sulle quali si dovrà di necessità procedere spediti: sebbene certi tratti comico-realistici siano riscontrabili in tutti e sei i membri della sequenza, basti osservare che l'aggressività verbale ricercata da Boccaccio in XI e XII non trova riscontro nella sequenza che precede, arrivando qui a tradursi in immagini e lessico peculiari della

poesia comica piú integrale, da cui invece i testi VII-X sono toccati solo tangenzialmente, perlopiú a causa delle espressioni gergali di cui sono infarciti (vd. ancora LEPORATTI, in BOCCACCIO, *Rime* 2013, pp. 24-25).

Posta dunque l'ipotesi che in un punto imprecisabile della tradizione la coppia XI-XII si sia accodata abusivamente al quartetto VII-X per ragioni di prossimità tematica, i problemi non sono comunque risolti. Benché accomunati – si è detto – dai temi del riconoscimento della propria colpa e della scusa entro un contesto di divulgazione letteraria, va specificato che solo VIII allude espressamente a una *lectura Dantis*: non è perciò da escludere che gli altri testi (VII, IX, X) possano far riferimento ad altra esperienza letteraria, eventualmente giovanile (l'avvertimento è già di BRANCA, in BOCCACCIO, *Rime* 1992, p. 297). In accordo con la bibl. pregressa si continueranno a considerare i quattro testi (qui I-IV) come riferibili a un unico momento, paghi di aver però sollevato una questione che, allo stato attuale delle conoscenze, non può dirsi risolvibile.

Mette appena conto dare notizia dei dubbi di autenticità occasionalmente sorti in merito alla paternità del quartetto. Pur accettando l'ipotesi di scomporre la serie di sette testi tràdita da Bart e accorpando in sequenza i soli quattro sonetti predetti, LANZA (in BOCCACCIO, *Rime* 2010, pp. LXXVI-LXXXV) ha collocato la serie tra le rime spurie. Le ragioni di tale scelta (già avanzata da *GUERRI, *Il 'Comento'*, pp. 17-22, e tempestivamente confutata da *VANDELLI, *Su l'autenticità*, p. 11, nonché da *PADOAN, *Per una nuova edizione*) sono d'ordine non ecdotico ma storico-letterario, e possono cosí riassumersi: 1) Boccaccio non fa mai mostra di remissività dinanzi alle critiche dei detrattori; 2) l'ufficio di lettore conferitogli dal Comune sarebbe stato talmente prestigioso da metterlo al sicuro da rimproveri; 3) l'accenno alle precarie condizioni economiche – ragione per cui si sarebbe deciso ad accettare l'incarico – costituirebbe un *topos*, non confermato da ciò che si legge nel testamento; 4) le informazioni su una presunta condizione di idropisia non troverebbero riscontri nell'epistolario, dove si legge di altri malanni. Sulla scia di Guerri, che proponeva le candidature alternative di Filippo Villani (lettore prima per il 1392-1393 e poi per il biennio 1394-1396) e di Giovanni Gherardi (lettore tra il 1417 e il 1418), Lanza avanza risolutamente la paternità gherardiana. La preferenza per Gherardi, oltre che in virtú dell'assoluta mancanza di versi assegnabili al Villani, si spiegherebbe ipotizzando che l'estensore dell'apografo, in presenza di una rubrica sulla tipologia di « Sonetto di messer Giovanni », abbia ritenuto di assegnare il son. al piú noto Boccaccio, cosí incappando in banalizzazione. Ostano però a questa ricostruzione tanto la mancanza di prove documentarie quanto l'inserimento in R103 di VIII – elemento cruciale della serie – entro una serie di rime certamente trecentesche.

18

GIOVANNI BOCCACCIO

S'IO HO LE MUSE VILMENTE PROSTRATE (I)

Introducendo questo son., BRANCA ha per prudenza invitato i lettori a considerare la possibilità che esso (come anche III e IV) possa riferirsi – giusta la genericità che lo caratterizza – a esperienze diverse da quella di esegeta di Dante, eventualmente con preferenza per le altre opere volgari e per il *Decameron* (vd. BOCCACCIO, *Rime* 1992, p. 298): l'avver-

timento è senz'altro condivisibile, ma i riferimenti alla « feccia plebeia » (v. 4) e all'opera di palesamento delle « parte occulte » (v. 3) rendono oneroso ipotizzare che, almeno in *S'io ho le Muse*, Boccaccio stia alludendo a eventi estranei alla sua attività di lettore della *Commedia*. Del resto, difficilmente si troverebbero nella sua carriera poetica eventi meglio associabili al contenuto della prima quartina, specie se – come il riferimento al « vulgo dolente » (v. 2) impone di credere – ci si limita a considerare il versante della produzione in volgare, che è il solo che poteva a quei tempi essere accessibile per gli illetterati.

Riconosciuta nella seconda quartina la propria colpa, Boccaccio si dice dubbioso circa la possibilità che ulteriori rimproveri possano portare qualche frutto (vv. 5-6), tanto piú che « Appollo », qui citato in quanto divinità protettrice della poesia, ha già operato ai suoi danni la propria vendetta, compromettendone lo stato di salute (vv. 7-8). È probabile che la notazione circa le difficoltà di deambulazione (vv. 9-11), benché espressa nei termini tipici del genere comico (come confermato dalla metafora dell'« otre »), abbia un fondo biografico. In ragione del campo metaforico prescelto, Branca, in Boccaccio, *Rime* 1992, p. 298, ha pensato alla possibilità che il riferimento sia a una forma di idropisia, e ha citato a riscontro parte della coeva produzione epistolare (Boccaccio, *Ep.*, xix, xxi e xxiv); tuttavia l'ipotesi non va esente da dubbi. Per quanto concerne la prima testimonianza addotta, vale a dire la lettera a Iacopo Pizzinga del 1371, il riferimento che in essa si legge sembra pertenere non a uno stato di salute precario ma a una condizione di forte sovrappeso (xix 6): « pedibus tamen vix ire possum mole gravatus corporea » ('e potevo appena andare a piedi gravato dalla mole corporea'), di cui si legge peraltro anche in una precedente lettera al Petrarca del 1367 (Boccaccio, *Ep.*, xv 6): « canum caput meum et etas provectior atque nimia sagina corpus invalidum » ('il mio canuto capo e l'età avanzata e il corpo impedito dalla pinguedine'). Tuttavia, nel caso dell'epistola al Pizzinga va detto che essa non può considerarsi davvero pertinente, risalendo a un momento – il 1371 – che è di molto precedente alla presa in carico dell'incombenza avanzata dal Comune.

Viceversa piú significative, anzitutto per ragioni di cronologia, parrebbero le informazioni provenienti dalle due epistole successive, nelle quali non sembra potersi escludere il riferimento all'idropisia (come invece vorrebbe Lanza, in Boccaccio, *Rime* 2010, p. lxxx). Nella prima (xxi), del 1373, a Mainardo Cavalcanti, si parla, oltre che di pelle raggrinzita (« ossibus impressa pellis », 10), febbre alta e arsura inestinguibile (« ignita febris » e « infesto ardore », 16-17), anche di « ventre pondera segnities, renium perpetuus dolor, splenis turgiditas, bilis incendium, tussis anhela, raucum pectus et attonitum caput, necnon et alia plura, que si enumerem, corpus omne languidum et humores in se discordes omnes facile dices » ('una pesante pigrizia del ventre, un perpetuo dolor di reni, gonfiezza di milza, incendio di bile, tosse soffocante, raucedine, il capo intronato, e altri molti malanni, che, se io li enumerassi, diresti facilmente tutto il mio corpo languire, e tutti gli umori tra loro in guerra', 5-6). Nella seconda (xxiv), del novembre dell'anno successivo, diretta a Francesco da Brossano, si legge invece di uno stato febbrile persistente, caratterizzato da « exhausta totius pleni quondam corporis pellis est, immutatus color, hebetatus visus » ('esausta è la pelle di tutto il corpo già pieno, mutato il colore, istupidito lo sguardo, incerte le gambe e tremanti son divenute le mani', 5). Quale che sia il motivo dell'imbarazzo fisico, com'è prassi, nell'ultima terzina l'autore si affida a Dio, affinché tale « noia » possa definitivamente essere sconfitta (vv. 12-14).

Nota metrica. Sonetto su schema ABAB ABAB CDE CDE, con disposizione rimica dell'ottetto propria del tipo piú antico, ampiamente ripreso dalla rimeria trecentesca. Rime ricche, ma svalutate dall'essere al contempo desinenziali, ai vv. 1 : 5 (*prostrate* : *rimproverate*), 3 : 6 (*scioccamente* : *crudelmente*), 11 : 14 (*mutare* : *aiutare*); rima inclusiva ai vv. 10 : 13 (*grave* : *have*).

Nota al testo. Il testo è quello fissato da Leporatti, in Boccaccio, *Rime* 2013, p. 29, sulla base di Bart (c. 61*r*), che per questo son. è testimone unico. Rispetto al testo restituito da Leporatti opero le seguenti modifiche interpuntive: 8 *tal,* > *tal*; 10-11 *grave tanto,* > *grave, tanto*.

S'io ho le Muse vilmente prostrate
nelle fornice del vulgo dolente,
e le lor parte occulte ho palesate
alla feccia plebeia scioccamente,
non cal che piú mi sien rimproverate 5

1. ***S'io***: inizia qui la prima delle due protasi costituenti il periodo ipotetico ai vv. 1-6. – ***le Muse***: stanno ovviamente a designare 'la poesia' (vd. *GDLI*, s.v. *Musa*, 1), che nella fattispecie è la poesia della *Commedia*. È possibile che il plur. non sia casuale: chiamando in causa tutte e nove le figlie di Zeus e Mnemosine – ciascuna protettrice di uno specifico genere di poesia – l'autore implicitamente riconosce al poema dantesco il suo carattere polisemico. – ***prostrate***: vale a dire 'mortificate' (vd. *GDLI*, s.v. *Prostrato*, 7) attraverso operazione ignobile (*vilmente*): il riferimento è con ogni probabilità all'attività di lettore della *Commedia*, la cui statura formale e contenutistica non dovrebbe essere appannaggio di quel *vulgo dolente* (v. 2) che piú avanti è etichettato con maggiore virulenza come *feccia plebeia* (v. 4). ♦ **2.** ***nella . . . dolente***: letteralmente la *fornice* è una generica 'apertura con vòlta ad arco entro una struttura in muratura', destinata a favorire il transito (vd. *GDLI*, s.v. *Fornice*, 1); posta sotto le gradinate di un teatro essa può anche svolgere la duplice funzione architettonica di sostegno della gradinata e di passaggio dell'utenza (vd. *TLIO*, s.v. *Fornice*, 1). Data l'abitudine da parte delle prostitute di soggiornarvi, il sost. può essere glossato anche come 'postribolo', 'bordello' (vd. ivi, 1-2); tuttavia il complemento di specificazione a seguire (*del vulgo dolente*, cioè 'del popolo infelice') impone di credere che il sost. abbia qui il significato piú generico di 'bassofondo' o di 'luogo laido' già attribuitogli da Branca, in Boccaccio, *Rime* 1992, p. 298. ♦ **3-4.** ***e***: seconda delle due protasi costituenti il periodo ipotetico ai vv. 1-6, coordinata alla prima (vv. 1-2) e pertanto con ellissi dell'introduttore. – ***le lor . . . occulte***: 'i loro significati piú reconditi', con riferimento alla densità semantica e allegorica della *Commedia*, qui da intendere nella sua dimensione teologica e morale. Il plur. è poetico (vd. *Serianni, *Lingua poetica*, p. 165). – ***ho palesate . . . scioccamente***: con evidente consapevolezza dell'inutilità della propria operazione esegetica che, data la scarsa preparazione del pubblico, non poteva che risultare infruttuosa. Al di là del tono spregiativo dell'etichetta *feccia plebeia* (v. 4), con la quale s'intende probabilmente indicare tutto l'uditorio e non solo una parte, Branca, in Boccaccio, *Rime* 1992, p. 298, nota come l'osservazione sulla difficoltà di trasmettere il portato allegorico-dottrinale di un'opera caratterizzi anche altri luoghi della produzione boccacciana, tra cui il son. a seguire, *Se Dante piange* (II), 9, al cui commento si rinvia. Tra questi si distingue, per prossimità lessicale con il contenuto del quartetto, la prosopopea che il certaldese – sulla scorta delle notizie desunte dal commentario di Macrobio al *Somnium Scipionis* – fa pronunciare al filosofo Numenio; cfr. Boccaccio, *Geneal.*, pr. III: « Fuit olim michi, que tibi nunc cura est, theologizantium scilicet poetarum claustra vulgo etiam reserare [. . .], ecce sopito michi in quiete profunda vise sunt Eleusine dee, meretricali ornatu vesteque deturpate, ipsis fornicum in faucibus se quibuscunque adeuntibus prostrantes ultro » ('Un tempo anche io ebbi la preoccupazione che ora hai tu di aprire al volgo i chiostri dei poeti teologizzanti [. . .], ecco che a me, addormentato in profondo sonno, apparvero le dee Eleusine, con abbigliamento da meretrici e abiti strappati, che si offrono spontaneamente nell'ingresso dei bordelli a chiunque vi andasse'; trad. mia). ♦ **5-7.** ***non***

sí fatte offese, perché crudelmente
Appollo nel mio corpo l'ha vengiate
in guisa tal ch'ogni membro ne sente.
Ei m'ha d'uom fatto un otre divenire,
non pien di vento ma di piombo grave, 10
tanto ch'appena mi posso mutare.
Né spero mai di tal noia guarire,
sí d'ogni parte circondato m'have;
ben so però che Dio mi può aiutare.

cal: apodosi del periodo ipotetico, letteralmente 'non importa', ma si può anche intendere 'non occorre'. – ***che mi sien . . . offese***: completiva retta da *non cal*, 'che tali offese mi siano ulteriormente rimproverate', con ovvio riferimento all'oltraggio arrecato all'alta poesia di Dante e, di conseguenza, alle Muse che l'hanno resa possibile. – ***perché . . . vengiate***: causale, 'dal momento che Apollo ha vendicato quelle [*sc.* le offese] sul mio stesso corpo'. Boccaccio individua cosí una relazione di causa-effetto tra il proprio stato di salute precario e l'incarico di lettore svolto per conto del Comune: la divinità protettrice della poesia (e ovviamente delle Muse), evidentemente contrariata, lo avrebbe punito rivalendosi sulla sua integrità fisica, che è certo in quegli anni fosse problematica (vd. il cappello introd. al testo). L'esito *vengiare*, con consonante palatale, può spiegarsi sia come forma di trafila popolare, sia come calco dell'a.fr. *venger*. ♦ **8.** ***in guisa . . . sente***: consecutiva modale introdotta da locuz. avverbiale (vd. *Frenguelli, *Proposizioni consecutive*, pp. 354-55), 'in modo tale che ogni parte del corpo (per il dolore) ne risente' (vd. *GDLI*, s.v. *Sentire*, 5). L'associazione tra il verbo *sentire* e il sost. *membro* è largamente attestata nella lirica erotica, specie nella descrizione della genesi della ferita d'amore; per citare solo alcuni casi nella lirica duecentesca, cfr. Onesto da Bologna, I (*Ahi lasso taupino!, altro che lasso*) 3-4: « sento 'l mio core e ciascun membro preso / morir sí forte », e soprattutto Mastro Francesco, son. IV (*Madonna, il vostro amor d'una feruta*) 6: « che ciascun membro già doglia ne sente ». ♦ **9.** ***Ei***: cioè *Appollo* (v. 7). – ***m'ha . . . divenire***: 'mi ha trasformato da essere umano in otre'. Fatta eccezione per Lanza, in Boccaccio, *Rime* 2010, p. LXXX, quasi tutti i commentatori sono d'accordo sul fatto che il riferimento sia qui alla malattia d'idropisia (vd. il cappello introd. al testo): benché Dante nel famoso episodio della lite tra i due falsari di *Inf.*, XXX 49-129, non faccia mai uso del termine figurato dell'*otre*, rimane però probabile che il sottotesto tenuto presente da Boccaccio sia quello. Com'è facile prevedere, sono rare le occorrenze dell'oggetto nella lirica italiana delle origini; esso ricorre – ma con differente funzione – due volte in Bindo Bonichi, son. I (*Io fui già capra benché otre sia*) 1-4: « Io fui già capra benché otre sia, / e veggiomi da capra dispittato / che ha di vizii sí 'l cuoio intaccato / ch'otre non n'escirà che util dia ». ♦ **10.** ***non pien . . . grave***: essendo preceduta da una notazione inerente alle proprie condizioni fisiche, è possibile che parlando del *vento* Boccaccio alluda al fatto che l'imbarazzo fisico sia da imputare non tanto all'accumulo di gas intestinali (vd. *GDLI*, s.v. *Vento*, 2), bensí alla presenza di umori aventi maggior peso e per questo paragonabili al *piombo*: interpretazione che sembrerebbe avvalorare l'ipotesi che il problema lamentato sia appunto l'idropisia. In coppia con l'agg. *grave* il sost. ricorre già in *Inf.*, XXIII 64-65, dove si parla negli stessi termini delle cappe che gravano sulla testa dei dannati. ♦ **11.** ***tanto . . . mutare***: consecutiva anticipata da *tanto* (e qui si noti che la costruzione ricorda da vicino quella del passo dantesco appena allegato), 'tanto che a malapena mi posso muovere', se non addirittura 'girarmi da un fianco all'altro' (vd. *GDLI*, s.v. *Mutare*, 23). ♦ **12.** ***mai***: 'piú' (vd. *GDLI*, s.v. *Mai*, 9). – ***di tal noia***: 'da tale dolore' (vd. *GDLI*, s.v. *Noia*, 8), con la prep. *di* a esprimere il moto da luogo figurato (Rohlfs, 804) e non a introdurre la completiva implicita (*guarire*), che è qui costruita con ellissi del complementatore. ♦ **13.** ***sí d'ogni . . . m'have***: con valore consecutivo-causale, 'tanto/dal momento che mi ha cinto da ogni parte'. Non è insolito in it. ant. l'uso figurato di *circondare* nel senso di 'affliggere' (vd. *GDLI*, s.v. *Circondare*, 1).

19

Giovanni Boccaccio

SE DANTE PIANGE, DOVE CH'EL SI SIA (II)

Essendo questo l'unico elemento del quartetto a fare esplicito riferimento alla lettura della *Commedia*, esso è anche l'unico a consentire una datazione di massima: termine *post quem* per la sua stesura non può che essere la fine del 1373, giacché è agli ultimi mesi di quest'anno che risale la presa in carico del lavoro. Di qui, per proprietà transitiva, si è ragionevolmente ritenuto che tutta la corrispondenza debba risalire al medesimo periodo. La data di stesura potrebbe forse essere ulteriormente avvicinata se sussistessero le condizioni per mettere a frutto un indizio interno al son.: l'uso del passato remoto in relazione all'attività di lettore (« ciò mi fecer fare », v. 11) farebbe supporre che il dibattito stia avendo luogo ad attività ormai conclusa, dunque a una certa distanza di tempo dallo svolgimento dell'incombenza. Ciononostante, vista la contraddittorietà dei dati documentari (vd. cappello introd. alla tenzone), ci si dovrà accontentare dell'ipotesi di una datazione tarda, grossomodo collocabile tra la fine del 1374 e il 1375.

L'argomentazione del son. si muove tra autoapologia e invettiva. La prima quartina contestualizza il problema, illustrando il motivo dell'ammonimento: Boccaccio ammette la colpa – evidentemente imputatagli nel missivo – di non aver reso onore all'autore prediletto, esponendo i « concetti » provenienti dal suo « alto ingegno » (v. 2) a chi non era meritevole di farne esperienza in virtú della propria limitatezza culturale (il « vulgo indegno », v. 3). Nella seconda quartina l'ammissione del senso di colpa lascia gradualmente spazio al disvelamento del rimorso, in parte lenito dalle ragioni addotte a propria difesa: l'aver tradito il carattere elitario della *Commedia* sarà certamente motivo di « disdegno » verso sé stesso, ma occorrerà non dimenticare che la responsabilità dell'errore – qui enfaticamente definito « follia » (v. 8), a sottolineare la superficialità dimostrata da tutte le parti in causa nel ritenere fattibile l'impresa – è appunto da distribuire anche fra quanti hanno voluto affidargli l'incarico. Cosí almeno s'intende stando alla lezione offerta da R103 (*Perche d'altrui non è mia tal folia*), di piú antica attestazione e per questo accolta a testo da Leporatti, che rifiuta la variante adiafora trasmessa da Bart (*Perche d'altrui non fu mai tal follia*), la quale sembrerebbe invece vòlta a evidenziare l'innovatività dell'impresa esegetica (per la discussione testuale vd. Boccaccio, *Rime* 2013, pp. 30-31, oltre che la nota *ad loc.*). Conforta la scelta quanto successivamente affermato nella prima terzina, dove Boccaccio menziona l'« abbagliato senno » degli amici (v. 10) tra le ragioni che lo hanno spinto ad accettare l'incarico, definendo cosí con maggior precisione la giustificazione precedente (vv. 7-8).

Altrettanto interessante è osservare le altre ragioni esibite a difesa della scelta di accettare l'incombenza: se la « vana speranza » (v. 9) di rendere accessibile la poesia dantesca non necessita di ulteriore discussione, piú meritevole d'attenzione risulta il riferimento che Boccaccio fa alla sua « vera povertate » (sempre al v. 9), la cui sincerità parrebbe almeno in parte garantita dall'agg. Considerata da Lanza, in Boccaccio, *Rime* 2010, pp. LXXVIII-LXXIX, ammissione di sapore topico, a suo dire svalutata di ogni attendibilità sia da una lettera di Salutati, che nel dicembre 1397 scriveva a Giovanni da San Miniato a proposito delle (presunte) agiate condizioni del suo maestro, sia dal testamento autografo (vd.

Boccaccio, *Testamento*, pp. 9-14), rimane però il fatto che altrove si faccia riferimento a una situazione di indigenza: per es. in *Ep.*, xxii 26-42, dove il certaldese rende grazie alla generosità di Mainardo Cavalcanti, che gli ha fatto dono di un piccolo salvadanaio. Ma si tenga anche presente la sezione conclusiva di Petrarca, *Sen.*, i 5 142-45, del 28 maggio 1362, dove l'aretino si giustifica per l'impossibilità di aiutare l'amico: « Nam ad id quod, ut sepe olim, de inopia quereris, nolo tibi consolationes, nolo pauperum illustrium nunc exempla congerere » ('Quanto al tuo lamentarti, come già spesso, della povertà, non voglio al momento accumulare consolazioni ed esempi di poveri illustri').

Particolarmente interessante è il terzetto conclusivo, dato il contenuto sarcastico che lo caratterizza. Adeguato alle grossolanità degli uditori cui intende rivolgersi, esso, dal sapore spiccatamente gergale (vd. la nota *ad loc.*), è di fatto un anatema atto ad auspicare la non attingibilità della poesia dantesca per tali personaggi, definiti « nimici » per inclinazione naturale e per inesperienza culturale di ciò che è buono. Se dal punto di vista stilistico il terzetto interessa per l'abbassamento verso il registro comico, per quanto riguarda i contenuti e le loro relazioni con il dato biografico incuriosisce lo scatto polemico, che si spiegherebbe ipotizzando l'insorgenza di qualche dissapore tra lettore e pubblico di cui non resta oggi notizia.

Le informazioni a disposizione circa gli interessi danteschi del Boccaccio, sia pubblici che privati, non lasciano spazio a dubbi circa l'assegnazione. Dunque è del tutto irricevibile – e quasi contraria alla logica – l'attribuzione di R103, che dà il son. a Petrarca: con ogni probabilità l'autore piú distante da Dante e dalla *Commedia* in quanto a riconoscimenti ufficiali.

Nota metrica. Sonetto su schema ABBA ABBA CDE CDE. Rime ricche (ed etimologiche) ai vv. 3 : 6 (*indegno* : *disdegno*) e 10 : 13 (*amici : nemici*), nel secondo caso con i rimanti in rapporto di antonimia. Notevole è la prossimità fra i rimanti ai vv. 2 : 3 (*ingegno* : *indegno*).

Nota al testo. Il testo è quello fissato da Leporatti, in Boccaccio, *Rime* 2013, pp. 31-32, sulla base di Bart (c. 61*r-v*) e del piú scorretto R103 (c. 76*v*), di norma però preferito nei casi di adiaforia, vista la libera tendenza alla ristrutturazione del copista di Bart. Rispetto al testo fermato da Leporatti si effettuano le seguenti modifiche: 2 *ingegno,* > *ingegno* e 8 *mia* > *mia,* (necessaria vista la segmentazione scelta: sulla base della lezione di R103, si trascrive *perch'è d'altrui* anziché *perché d'altrui*; la ripetizione della copula consente di evitare una lezione faticosa in quanto al senso).

Se Dante piange, dove ch'el si sia,
che li concetti del suo alto ingegno

1. ***Se Dante piange***: come già *S'io ho le Muse* (i), anche questo son. si apre con la protasi del periodo ipotetico (vv. 1-4). Il verbo *piangere* può essere qui inteso sia nel senso letterale di 'versare lacrime, unite a lamenti', sia, piú probabilmente, in quello estensivo di 'lamentare una propria condizione' (vd. *GDLI*, s.v. *Piangere*, 1 e 18): nel caso gli si assegni il primo significato, si dovrà attribuire al *che* in apertura di v. 2 funzione causale (dunque *ché*). – ***dove . . . si sia***: relativa libera con valore locativo (vd. *De Roberto, *Proposizioni relative*, pp. 263-64), 'dovunque egli si trovi'. ♦ **2.** ***li concetti***: come in it. mod., si tratta delle 'idee che la mente (poetica) riesce a concepire'. – ***del . . . ingegno***: il sintagma sottolinea l'altezza dell'ingegno stilistico e narrativo di cui Dante ha dato prova nei *concetti* caratterizzanti la *Commedia* (vd. *TLIO*, s.v. *Alto*, 1). Se ne riscontrano occorrenze in diversi luoghi danteschi certamente noti a Boccaccio: oltre alla celeberrima « altezza d'ingegno » riconosciuta a Cavalcanti (*Inf.*, x 59, da cui poi Boccaccio, *Esp.*, x esp. litt. 62: « E fu questo cavaliere padre di Guido Cavalcanti,

istati sieno aperti al vulgo indegno,
come tu di', della lettura mia,
ciò mi dispiace molto, né mai fia 5
ch'io non ne porti verso me disdegno:
come ch'alquanto pur io mi ritegno,
perch'è d'altrui, non è mia, tal follia.
Vana speranza e vera povertate

uomo costumatissimo e ricco e d'alto ingegno »), si ricordino almeno *V.n.*, XXXI 11 (*Li occhi dolenti per pietà del core*) 35: « No è di cor villan sí alto ingegno » e, soprattutto, *Inf.*, II 7: « O muse, o alto ingegno, or m'aiutate ». In contesti non associabili a questo se ne registrano numerose attestazioni in PETRARCA, *Tr. Cup.*, III 20: « Compagni d'alto ingegno e da trastullo », e *Tr. Fam.*, III 7: « Aristotele poi pien d'alto ingegno », nonché in *R.v.f.*, CXXX (*Poi che 'l camin m'è chiuso di Mercede*) 11: « che fe' non Zeusi o Prasitele o Fidia / ma miglior mastro et di piú alto ingegno ». Insieme con *disdegno* (v. 6) il sost. viene a ripescare una serie rimica su cui si è a lungo discusso in virtú delle sue implicazioni storico-letterarie (vd. CALENDA, *Un'accusa di plagio*, e, per la bibl., *ITALIA, *Dante e Cino*). ♦ **3. *istati . . . aperti***: LEPORATTI, in BOCCACCIO, *Rime* 2013, p. 31, giustifica la preferenza per questa lezione, ritenendo l'adiafora *aperti sieno stati* relata da Bart come una ristrutturazione motivata dal rigetto petrarchesco per la prostesi in apertura di verso: vd. anche gli esempi a favore addotti da QUAGLIO, in BOCCACCIO, *Comedia*, p. CCLXXIX. – ***vulgo indegno***: l'epiteto riprende, con registro meno basso, la *feccia plebeia* del son. I (v. 4). ♦ **4. *come tu di'***: incidentale, 'come tu affermi', con apocope sillabica per il verbo, consueta in it. ant. Il riferimento a un discorso intrapreso dal destinatario avvalora l'ipotesi di una tenzone reale (per la questione vd. il cappello introd. alla tenzone). – ***della lettura mia***: cioè la lettura della *Commedia* svolta presso Santo Stefano in Badia. È questa la lezione di Bart, adiafora rispetto a *da la lettura mia* tràdita da R103: in ambedue i casi è possibile attribuire la funzione di complemento d'agente (vd. ROHLFS, 804). Tuttavia, accogliendo la lezione di Bart *della lettura mia* sono accettabili anche altre due possibilità. La prima è considerare il sintagma retto non da *istati sieno aperti* ma da *indegno* (in tal caso occorrerebbe interpungere: *aperti al vulgo, indegno* [. . .] *della lettura mia*); la seconda è che sia da riferire all'incidentale *come tu di'* (in tal caso occorrerebbe invece interpungere: *come tu di' della lettura mia*, cioè 'come tu dici a proposito della mia lettura'). ♦ **5. *ciò***: da riferire alla completiva ai vv. 2-3. – ***né . . . fia***: 'né sarà mai', dunque, piú liberamente, 'non accadrà'. Tra le forme suppletive del fut. semplice di *essere* (dal lat. *fieri*) *fia* costituisce uno dei poetismi di piú lunga tradizione (vd. *SERIANNI, *Lingua poetica*, p. 230). ♦ **6. *ch'io . . . disdegno***: completiva soggettiva retta da *fia*, 'che io per questa ragione non avverta disprezzo nei confronti di me stesso' (vd. *TLIO*, s.v. *Disdegno*, 1), con il *ne* cataforico da riferire ancora al contenuto dei vv. 2-3. ♦ **7. *come . . . ritegno***: concessiva, 'ciononostante in una certa misura io mi raffreno (dal portare disdegno verso me stesso)'. BRANCA, in BOCCACCIO, *Rime* 1992, p. 299, attribuisce a *ritegno* il significato di 'tenere a freno un sentimento' (vd. *GDLI*, s.v. *Ritenere*, 12), considerando *pur* rafforzativo. Non è però da escludere, anche in ragione della lezione accolta al v. 8, che *pur* sia da intendere come forma apocopata dell'agg. *puro*: in tal caso lo si riterrà predicativo del sogg. (*io*), attribuendo a *ritegno* il significato di 'reputare' (vd. *GDLI*, s.v. *Ritenere*, 13), cosí intendendo la concessiva 'ciononostante io mi ritengo immune da colpa'. La lezione *io mi ritegno* (R103) è promossa a testo da LEPORATTI, in BOCCACCIO, *Rime* 2013, p. 32, contro *me ne ritegno* (Bart). ♦ **8. *perché . . . follia***: causale, 'dal momento che un'azione tanto avventata è di altri e non mia'. La lezione è quella relata da R103, che differisce nella sostanza da quella di Bart (*perché d'altrui non fu mai tal follia*) per l'attenzione posta sulla responsabilità condivisa dell'impresa e non sulla sua originalità. Sulle ragioni di contenuto che invitano a preferire la lezione di R103 vd. il cappello introd. al son. ♦ **9. *Vana speranza***: *vana* si è rivelata l'illusione di rendere accessibile la poesia dantesca a un pubblico di uditori poco competenti. Sulle ragioni delle difficoltà didattiche vd. il commento a *S'io ho le Muse* (I), 4. – ***vera povertate***: molti sono gli indizi che riferiscono di uno stato di effettiva indigenza: oltre che dalle lettere boccacciane ascrivibili a questi anni (XXII-XXIV), la

e l'abbagliato senno delli amici 10
e gli lor prieghi ciò mi fecer fare.
Ma non goderan guar' di tal derrate
questi ingrati meccanici, nimici
d'ogni leggiadro e caro adoperare!

20

Giovanni Boccaccio

GIÀ STANCO M'HANNO E QUASI RINTUZATO (iii)

Come si anticipava nel cappello introd. alla tenzone, il riferimento alle « rime tua » (v. 2) sembrerebbe decisamente sconfortare l'ipotesi che i quattro sonetti possano essere

medesima notizia ci viene anche da Petrarca, *Sen.*, i 5. Per tutta la questione si rinvia al cappello introd. al son. ♦ **10-11. *l'abbagliato . . . lor prieghi***: è qui probabile il riferimento alla delegazione che, mediante petizione, fece esplicita richiesta al Comune affinché Boccaccio potesse inaugurare il ciclo di *lecturae Dantis* in Santo Stefano. L''opinione' degli amici è qui 'ingannata' (vd. *GDLI*, s.v. *Senno*, 8, e *TLIO*, s.v. *Abbagliato*, 2) da una stima che, non necessariamente per finta modestia, è considerata dall'autore eccessiva. Branca, in Boccaccio, *Rime* 1992, p. 299, si è chiesto se tra gli estimatori potesse esserci anche Franco Sacchetti, che nella canz. in morte del certaldese allude all'irraggiungibile perizia dimostrata da Boccaccio in fatto di esegesi al poema (cfr. Franco Sacchetti, *Rime*, clxxxi [*Ora è mancata ogni poësia*] 91-93: « Come degg'io sperar che surga Dante, / che già chi 'l sappia legger non si truova? / E Giovanni, ch'è morto, ne fé scuola »). È possibile che il sintagma *abbagliato senno* provenga da *Inf.*, xxix 132, dove però il primo membro è soprannome per il senese Bartolomeo de' Folcacchieri: « e l'Abbagliato suo senno proferse ». ♦ **12. *non goderan guar(i)***: con futuro non sincopato, 'non beneficeranno granché' (*guari* è avv. di quantità). – ***di tal derrate***: 'di tale merce', qui metafora dell'attività di esegesi. Nota Branca, in Boccaccio, *Rime* 1992, p. 299, che si tratta di « espressione sdegnosa e grossolana, scelta in funzione delle persone cui è destinata ». Ciò è senz'altro vero, ma il parallelo tra l'attività di esegeta e la derrata (che letteralmente designa 'qualsiasi risorsa potenzialmente oggetto di compravendita', vd. *TLIO*, s.v. *Derrata*, 2) potrebbe indicare un'implicita accusa di mercificazione culturale: in tal caso il rimprovero sarebbe diretto anche contro sé stesso e contro quanti gli hanno affidato l'incarico di leggere il poema. ♦ **13-14. *ingrati meccanici***: in linea con la plurisecolare distinzione tra filosofici ed empirici, si tratta qui di 'coloro che svolgono lavoro manuale', dunque per estensione di 'uomini grossolani', che rimangono per la materialità delle loro inclinazioni naturali e professionali distanti dall'altezza degli studi umanistici (sulla fortuna del sost. vd. *Altieri Biagi, *« Vile meccanico »*). Sia in funzione sostantivale che in funzione aggettivale il termine *meccanico* ricorre anche in altre opere del certaldese, sempre nella medesima accezione spregiativa; vd. Boccaccio, *Dec.*, ii 6 54: « Currado [. . .], amai tua figliuola e amo e amerò sempre, per ciò che degna la reputo del mio amore; e se io seco fui meno che onestamente, secondo la oppinion de' meccanici, quel peccato commisi il qual sempre seco tiene la giovanezza congiunto », nonché in Id., *Corbaccio*, 194: « colui il quale i sacri studi, la filosofia, ha dalla meccanica turba separato ». Il senso dell'epiteto rimane comunque oscuro, non conoscendosi le ragioni dell'ingratitudine imputata da Boccaccio al proprio uditorio: è possibile che il riferimento sia qui ad attriti sopraggiunti, e di cui non si ha piú notizia. Esso rinvia comunque a un noto luogo di *Inf.*, xv 61: « e quello ingrato popolo maligno », riecheggiato piú oltre anche nel son. *Io ho messo in galea* (iv), 2. – ***nimici . . . adoperare***: 'avversari di ogni operazione di pregio' (vd. *TLIO*, s.v. *Caro*, 2, e *GDLI*, s.v. *Leggiadro*, 12-14, che costituiscono quasi una dittologia sinonimica), con forte *enjambement* tra i costituenti.

letti come un'autoapologia simulata. A conferma dell'effettiva sussistenza di un dialogo a due voci concorre inoltre l'allusione che nella seconda quartina Boccaccio fa al « dettato » poetico del corrispondente: l'asperità stilistica che il certaldese contesta alla « penna » dell'interlocutore (vv. 6-8) si spiega piú economicamente immaginando che Boccaccio faccia riferimento a un confronto reale piuttosto che pensando a una drammatizzazione fittizia. Si è anche detto che, dei quattro sonetti che compongono questa serie, *Già stanco m'hanno* è quello che contiene i riferimenti meno espliciti all'attività di esegeta: circostanza, questa, che potrebbe far sorgere incertezze circa la sua appartenenza originaria alla serie. L'interventismo dell'estensore di Bart – teste unico per questo son. – in fatto di disposizione dei testi rende inservibili i dati offerti dalla tradizione, ma la ripresa letterale da *Par.*, XVII 129 (« grattar della mia rogna », v. 3), e, soprattutto, il riferimento a uno stato d'animo « cruccioso » per il quale si è già abbondantemente (« assai », v. 9) fatto ammenda sembrano tuttavia autorizzare la sua inclusione nella serie.

Sulla base di una presunta remissività dimostrata da Boccaccio nei confronti del suo detrattore, LANZA, in BOCCACCIO, *Rime* 2010, p. LXXVIII, ha decretato l'apocrifia di tutto il quartetto: dal momento che altrove Boccaccio non adopera mai alcuna deferenza nei confronti di chi lo redarguisce – si pensi all'introduzione alla quarta giornata del *Decameron* o all'epistola scritta contro il Nelli (BOCCACCIO, *Ep.*, XIII) – si è creduto che l'interlocutore dovesse essere un personaggio di rilievo, probabilmente un chierico (cosí *HAUVETTE, *Boccace*, pp. 455-56): l'ipotesi, per quanto suggestiva, si presenta però sprovvista di prove a riscontro. Inoltre, già soltanto a guardare i toni adoperati, è evidente come questo son. si discosti significativamente dai due precedenti proprio perché lascia intravedere sin dall'*incipit* non tanto deferenza ma impazienza da parte di Boccaccio nei confronti dell'interlocutore, evidentemente non pago delle scusanti precedentemente addotte e che dunque continua a richiedere giustificazioni. Fanno fede di questa impazienza, oltre al tono perentorio dell'esordio, anche le considerazioni sullo stile degli ammonimenti ricevuti: al di là delle considerazioni sull'asperità stilistica (vv. 6-8), colpisce la fermezza palesata nella sirma, dove si mettono in luce prima l'irreversibilità delle azioni già compiute e poi – mediante imperativi (*ti posa* e *da'*, v. 12) – la necessità che le sue critiche si plachino al piú presto.

Nota metrica. Sonetto su schema ABBA ABBA CDE CDE. Rime ricche ai vv. 1 : 4 (*rintuzato* : *sforzato*), 2 : 6 (*vergogna* : *agogna*) e 4 : 8 (*stato* : *dettato*); rima derivativa ai vv. 10 : 13 (*fatto* : *misfatto*); rima etimologica ai vv. 11 : 14 (*omai* : *giamai*).

Nota al testo. Il testo è quello fissato da LEPORATTI, in BOCCACCIO, *Rime* 2013, p. 33, sulla base di Bart (c. 61*v*), che per questo son. è testimone unico.

Già stanco m'hanno e quasi rintuzato
le rime tue accese in mia vergogna;

1. ***stanco m'hanno***: part. pass. di grado zero, vale 'stancato', qui probabilmente nel senso fig. di 'infastidito' (vd. *GDLI*, s.v. *Stancare*, 4). – ***quasi rintuzato:*** non solo 'pressoché umiliato', come suggerisce BRANCA, in BOCCACCIO, *Rime* 1992, p. 300, ma anche 'rimproverato', 'contraddetto', 'fatto sentire nel torto' (vd. *GDLI*, s.v. *Rintuzzare*, 9 e 12). ♦ **2.** ***le rime tue***: con ogni probabilità si tratta di un'allusione precisa ai perduti missivi del corrispondente, cui già si è fatto accenno, ma piú genericamente, in *Se Dante piange* (II) 4. Come anticipato nel cappello introd. alla tenzone, il riferimento alle rime sembra in grado di corroborare l'ipotesi di un dialogo effettivo tra Boccaccio e il suo

e quantunque a grattar della mia rogna
io abbia assai nel mio misero stato,
pur ho tal volta, da quelle sforzato, 5
risposto a quel che la tua penna agogna,
la qual non fu temperat'a Bologna,
se ben ripensi il tuo aspro dettato.
Detto ho assai che io cruccioso sono

detrattore. – ***accese . . . vergogna***: in senso fig. 'agitate a (provocare) la mia mortificazione' (vd. *GDLI*, s.v. *Vergogna*, 1). In it. ant. è possibile che la preposizione *in* introduca un sost. indicante disposizione d'animo (vd. Renzi-Salvi, vol. I pp. 669-72). ♦ **3-4. *e quantunque . . . stato***: concessiva, 'e benché io, nella mia infelice condizione, abbia abbastanza da grattare della mia scabbia'. Lampante è la citaz. da *Par.*, xvii 129: « e lascia pur grattar dov'è la rogna », di cui Boccaccio ripesca anche il significato fig., vale a dire 'scontare la vergogna della propria colpa', nel suo caso dovuta alla scelta di rendere partecipi gli uomini ignoranti di un bene cui non dovevano attingere. Si tenga però conto dell'eventuale sottofondo biografico della notazione circa il proprio *misero stato*: il sintagma ricorre già in Lapo Gianni, vi (*Donna, se 'l prego de la mente mia*) 100: « se voi vedeste su' misero stato », e in *R.v.f.*, viii (*A piè de' colli ove la bella vesta*) 9: « Ma del misero stato ove noi semo ». Il certaldese fu effettivamente afflitto dalla scabbia o da simile patologia, secondo quanto si legge in *Ep.*, xxi 5 (a Mainardo Cavalcanti), dove, tra i vari malanni, è riferito anche questo: « Nam ante alia incessabilis michi et igneus pruritus fuit et est, sic et scabies sicca cuius abradere squamas aridas et scoria die noctuque vix sufficit unguis assiduas » ('Infatti prima di tutto ebbi ed ho tale un continuo e igneo prurito, e una scabbia secca, per togliere le aride squame della quale e la scoria appena basta l'unghia assidua il giorno e la notte'). ♦ **5-6. *da quelle sforzato***: causale, 'essendo costretto da quelle' (vd. *GDLI*, s.v. *Sforzare*, 1-3), cioè dalle *rime tue* (v. 2). – ***risposto***: congiunto all'ausiliare *ho*, che precede. – ***a quel . . . agogna***: sciogliendo la metonimia (la *penna* rappresenta ciò che con essa si scrive), 'a ciò che quanto tu scrivi (mi) richiede' (vd. *TLIO*, s.v. *Agognare*, 1). Boccaccio sembra qui alludere alle reiterate giustificazioni cui i rimbrotti dell'interlocutore, suo malgrado, lo obbligano. ♦ **7. *la qual . . . Bologna***: relativa dipendente da *penna* (v. 6). In quanto metonimia della scrittura, la *penna* può anche essere intesa come stile poetico (appunto *dettato*, come si legge al v. 8). Il fatto che Boccaccio alluda a Bologna non è senza significato: oltre che un centro universitario di prestigio, Bologna in età medievale è anche patria di dettatori e di esperti di retorica quali Guido Fava, Matteo dei Libri e quel Guidotto da Bologna che fu allievo dello Studio felsineo prima di diventare docente a Firenze. La notazione stilistica, dunque, potrebbe essere funzionale a mettere in evidenza l'imperizia argomentativa del detrattore, che evidentemente non padroneggia al meglio i mezzi della retorica: il suo stile non può pertanto dirsi *temperat(o)*, vale a dire 'formalmente misurato' e per questo 'scevro di asperità stilistiche e concettuali'. ♦ **8. *se . . . ripensi***: 'se con attenzione riconsideri', diversamente da quanto fatto prima (vd. *GDLI*, s.v. *Ripensare*, 4). Differentemente rispetto a quanto accade qui, in it. ant. il verbo *ripensare* è di solito intransitivo. – ***il tuo . . . dettato***: anche questo riferimento sembra inequivocabilmente implicare la presenza di un missivo (vd. il cappello introd.); del resto già in Bonagiunta, son. xv (*Con sicurtà dirò, po' ch'i' son vosso*) 1-2: « Con sicurtà dirò [. . .], / ciò ch'adiviene di vossi dettati ». La notazione potrebbe far riferimento alle potenzialità performative del testo; e in tal caso il *dettato* sarebbe da intendere nel senso di 'enunciato composto secondo determinate norme retoriche' (vd. *TLIO*, s.v. *Dettato*, 2), dunque *aspro* perché stilisticamente irrispettoso dell'ornato e di conseguenza 'rozzo' (vd. *TLIO*, s.v. *Aspro*, 3): l'ipotesi pare confermata anche dalla metafora precedentemente usata circa l'estraneità della *penna* ai dettami bolognesi (v. 6). Tuttavia, in ragione della spiccata polisemia dell'agg. *aspro*, non si può escludere l'eventualità che Boccaccio stia qui imputando al proprio interlocutore non tanto l'asperità stilistica ma piuttosto l'aggressività dei contenuti, che gli risultano appunto 'feroci' (vd. *TLIO*, s.v. *Aspro*, 5). ♦ **9. *assai***: vale 'a suffi-

di ciò che stoltamente è stato fatto, 10
ma frastornarsi non si puote omai.
Però ti posa, e a me da' perdono,
ch'io ti prometto ben che 'n tal misfatto
piú non mi spingerà alcun giamai.

21

GIOVANNI BOCCACCIO

IO HO MESSO IN GALEA SENZA BISCOTTO (IV)

L'*incipit* di quest'ultimo testo offre un indizio potenzialmente utile a consolidare l'ipotesi di paternità boccacciana. Benché si tratti di locuz. fraseologica, non sembra casuale il fatto che l'espressione « mettere in galea senza biscotto » – letteralmente 'mandare qualcuno per mare senza fornirgli le provviste necessarie' – ricorra anche nel *Decameron* (VIII 6 54), precisamente nell'ironico rimprovero che Bruno finge di rivolgere allo sprovveduto Calandrino, accusato di aver inscenato il furto del suo stesso porco e di essersi cosí nuovamente preso gioco degli amici, come già accaduto durante la ricerca dell'elitropia: « Tu ci menasti una volta giú per lo Mugnone raccogliendo pietre nere: e quando tu ci avesti messo in galea senza biscotto, e tu te ne venisti e poscia ci volevi far credere che tu l'avessi trovata ».

Piú degli altri testi della serie il son. costituisce una raccolta di tessere prelevate dalla *Commedia*. Delegando al commento una rassegna dettagliata dei *loci* paralleli, basti segnalarne qui qualcuno: la nave « senza alcun piloto » in balía del mare, che non può che rinviare alla « nave senza nocchiero in gran tempesta » di *Purg.*, VI 77 (ma non solo, come si vedrà nel commento *ad loc.*), e il suo ipotetico ribaltamento, con il « di sú » dell'imbarcazione che verrebbe a trovarsi « di sotto » (v. 5), similmente a quanto accaduto alla nave di Ulisse e compagni prima di inabissarsi alle pendici del *Purgatorio* (« [. . .] levar la poppa in suso / e la prora ire in giú », *Inf.*, XXVI 140-41). A queste due se ne potrebbe aggiungere anche una terza in clausola, ammesso che il sintagma *avaro senno* (v. 13) sia effettivamente da emendare in *avaro seno*, come proposto già da *RONCAGLIA, *Per le 'Rime'*, pp. 369-70, sulla base di *Inf.*, XVIII 63 (« rècati a mente il nostro avaro seno »).

cienza', e non è da escludere che l'avverbio celi un sentimento di impazienza, proveniente dalla convinzione di aver già detto abbastanza sulla questione. – ***cruccioso***: 'addolorato' (vd. *TLIO*, s.v. *Cruccioso*, 1). ♦ **10. *di ciò . . . fatto***: 'a causa di quello che improvvidamente è stato fatto' (vd. *GDLI*, s.v. *Stoltamente*, 2), con la prep. *di* a introdurre la causa (ROHLFS, 804). Se – come è probabile – il son. è effettivamente da riferire alla vicenda delle letture, allora la lista dei corresponsabili includerà, oltre a Boccaccio, anche i promotori dell'iniziativa e i membri degli organi comunali che l'hanno approvata (vd. il cappello introd. alla tenzone). ♦ **11. *ma . . . omai***: avversativa, 'ma a questo punto non è piú possibile revocare quanto affermato' (vd. *TLIO*, s.v. *Frastornare*, 1). ♦ **12. *Però***: 'per ciò' (dal lat. *per hoc*). – ***ti posa***: 'tranquillízzati', nella fattispecie 'cessa (di rimproverarmi)'; in it. ant. è lecito l'imperativo con proclisi pronominale. ♦ **13-14. *ch'io . . . ben***: causale, 'dal momento che io ti assicuro'. L'avv. *ben* ha valore intensivo e serve a rafforzare il proposito del poeta espresso dal verbo (vd. *GDLI*, s.v. *Bene*, 2). – ***che 'n tal . . . giamai***: completiva oggettiva retta da *prometto*, 'che piú nessuno mi indurrà in una colpa simile' (vd. *GDLI*, s.v. *Misfatto*, 1).

Degno di nota è il fatto che gli appellativi di scherno precedentemente usati nei confronti del pubblico, già biasimato per la propria indegnità culturale, vengano qui a costituire l'oggetto dell'intero son. Per questo motivo, diversamente dalle altre navi letterarie di cui spesso si legge nella lirica italiana delle origini, questa presenta tratti di assoluta originalità. Essa non assolve infatti a nessuna delle funzioni che caratterizzano l'oggetto nell'àmbito della lirica italiana duecentesca (una panoramica dei significati possibili è in *Boccia, *La metafora nautica*, da integrare per Dante con *Picone, *La nave magica*). Abbandonata dall'autore in acque ignote, essa si presenta come figurazione dell'uditorio presente alle lezioni tenute in Santo Stefano: un uditorio immeritevole di esperire il poema dantesco e, ciononostante, tanto presuntuoso da credere di padroneggiare una materia cosí complessa (vv. 1-4). È proprio in virtú di tale arroganza che Boccaccio si dice speranzoso di poter assistere al naufragio dell'equipaggio che, indipendentemente dalle proprie abilità, non potrà opporsi al disastro (vv. 5-8): da una postazione sicura – si legge nel sestetto, che genera un cambio di prospettiva – l'autore osserverà la rotta dell'imbarcazione, con un atteggiamento compiaciuto che ricorda quello del naufrago scampato al pericolo che apre il II libro del *De rerum natura* (che però verrà riscoperto solo nel XV secolo). In questo modo potrà riscattare l'errore, prendendosi allo stesso tempo una personale rivincita attraverso gli ammonimenti che rivolgerà ai malcapitati (vv. 9-14).

Nota metrica. Sonetto su schema ABBA ABBA CDE CDE, con forti assonanze sia tra A e B, sia tra C ed E.

Nota al testo. Il testo è quello fissato da Leporatti, in Boccaccio, *Rime* 2013, p. 34, sulla base di Bart (c. 61*v*), che per questo son. è testimone unico.

Io ho messo in galea senza biscotto
l'ingrato vulgo e senza alcun piloto
lasciato l'ho in mar a lui non noto,

1. *ho messo . . . biscotto*: cioè 'ho spinto a un'impresa chi non è in possesso degli strumenti necessari per portarla a termine' (vd. *TLIO*, s.v. *Galèa*, 1). Si tratta di un'espressione proverbiale che, come già anticipato nel cappello introd., significativamente ricorre anche in *Dec.*, VIII 6 54 (ma cfr. anche Franco Sacchetti, *Rime*, LXIV [*Chi drieto va*] 74-77: « Chi ha cotto / non paga scotto / che 'l biscotto / si porta in galea »). Il *biscotto* sta qui per *pane biscotto*, che è un 'pane sottoposto a duplice cottura, al fine di eliminarne l'umidità e consentirne una lunga conservazione' (vd. *TLIO*, s.v. *Biscotto*, 1-2). In virtú dell'uso che si era soliti fare di tale alimento, esso viene estensivamente a designare ogni tipo di 'vettovaglia essiccata', e dunque ogni genere alimentare imbarcato per il sostentamento dell'equipaggio di una *galea*, sia essa armata a scopi militari o mercantili. ♦ **2. *l'ingrato vulgo***: l'epiteto fa sistema con altri due precedentemente usati, vale a dire il *vulgo dolente* e la *feccia plebeia* di *S'io ho le Muse* (I), 2 e 4, e soprattutto gli *ingrati meccanici* di *Se Dante piange* (III), 13. – ***senza . . . piloto***: l'immagine dell'imbarcazione che naviga in balía del mare, priva di timoniere, rinvia senz'altro a *Purg.*, VI 77: « nave senza nocchiere in gran tempesta ». Pur in mancanza di un'evidente prossimità lessicale, Branca, in Boccaccio, *Rime* 1992, p. 300, ha opportunamente suggerito la possibilità che possa qui agire la memoria di un altro notissimo luogo del poema, cioè *Par.*, II 1-6, dove meglio si esplica l'importanza di un nocchiere adeguato all'impresa: « O voi che siete in piccioletta barca, / desiderosi d'ascoltar, seguiti / dietro al mio legno che cantando varca, / tornate a riveder li vostri liti: / non vi mettete in pelago, ché forse, / perdendo me, rimarreste smarriti ». ♦ ***3-4. in mar . . . noto***: metaforicamente il *mare non noto* è figurazione dell'incommensurabile messe di conoscenze

benché sen creda esser maestro e dotto:
onde el di sú spero veder di sotto 5
del debol legno e di sanità vòto;
né avverrà, perch'ei sappia di nuoto,
che non rimanga lí doglioso e rotto.
E io, di parte eccelsa riguardando,
ridendo, in parte piglierò ristoro 10
del ricevuto scorno e dell'inganno;
e tal fïata, a lui rimproverando
l'avaro senno e il beffato alloro,
gli crescerò e la doglia e l'affanno.

esibite da Dante nella *Commedia*, tra le quali non è possibile muoversi se non con l'ausilio di un *piloto* (v. 2), cioè, fuor di metafora, di un interprete che appiani le tante insidie esegetiche. L'assenza del *piloto* lamentata dall'autore fa pensare che egli, in linea con quanto detto in *Se Dante piange* (II), 8, non si ritenesse effettivamente in grado di sostenere il compito affidatogli. – ***benché . . . dotto***: concessiva, 'malgrado ritenga di essere esperto di ciò [*sc.* del *mare* al v. 2]'. I due sostantivi costituiscono una sorta di dittologia sinonimica (vd. *TLIO*, s.v. *Dotto*, 1, e *GDLI*, s.v. *Maestro*, 2-4). ♦ **5-6. *onde***: qui con funzione coesiva, 'pertanto'. – ***el di sú . . . legno***: 'spero di vedere di sopra la parte inferiore della fragile imbarcazione' (vd. *TLIO*, s.v. *Débole*, 3), con sineddoche tradizionale nella lirica delle origini. Se l'auspicio del capovolgimento è tratto innovativo, non altrettanto si può dire dell'immagine, che risente quasi certamente di *Inf.*, XXVI 140-41: « levar la poppa in suso / e la prora ire in giú ». La fragilità della nave è ovviamente anche rappresentazione metaforica della fragilità culturale degli ascoltatori, che non dispongono dei mezzi adeguati a penetrare il dettato dantesco. – ***di sanità vòto***: MARTI, in BOCCACCIO, *Rime* 1969, p. 136, glossa 'priva [*sc.* la nave] di ogni logica opportunità', ma è forse piú appropriato attribuire a *sanità* il consueto significato di 'salvezza'. Affermare che l'imbarcazione ne è priva significa dunque asserire l'inevitabile fallimento dell'intelletto dinanzi a un'operazione esegetica tanto complessa, specie se non sorretto da una guida adeguata. ♦ **7-8. *perch'ei . . . nuoto***: costrutto causale-concessivo, 'per quanto esso [*sc.* l'*ingrato vulgo* al v. 2] sia bravo a nuotare'. In it. ant. è possibile che la congiunzione *perché* introduca una proposizione concessiva (RENZI-SALVI, vol. II pp. 1060-61). – ***che non rimanga . . . rotto***: completiva soggettiva retta da *né avverrà*, 'che non resti lí sofferente e distrutto', a sottolineare l'inevitabilità dell'insuccesso e dunque, metaforicamente, il naufragio della suddetta nave, con conseguente sofferenza di quanti vi si erano imbarcati. In clausola una locuz. simile compare in *Inf.*, XXII 132: « ed ei ritorna sú crucciato e rotto ». ♦ **9. *di parte . . . riguardando***: con valore fra il temporale-causale e il modale, 'osservando (la scena) da un postazione piú elevata'. MARTI, in BOCCACCIO, *Rime* 1969, p. 136, « per continuar nella metafora », attribuisce al sintagma *di parte eccelsa* il significato di 'dall'albero maestro'. Tuttavia, in ragione di quanto precedentemente detto circa l'assenza del *piloto* (v. 2) e il ribaltamento dell'imbarcazione (v. 5), l'interpretazione fornita da Marti non convince: vero è che si tratta di un disastro solamente immaginato ma, se effettivamente si trovasse sull'albero maestro, Boccaccio non riuscirebbe a godersi lo spettacolo, trovandosi attivamente coinvolto nella rotta. Dunque è preferibile immaginarlo spettatore da una posizione esterna. ♦ **10-11. *ridendo***: gerundio con valore temporale-modale (vd. *BIANCO, *Proposizioni modali*, pp. 472-73). Il compiacimento per la disgrazia, pur metaforica, pare confermare la sussistenza di dissapori fra il certaldese e i suoi ascoltatori, già supposti per i toni utilizzati nel terzetto finale di *Se Dante piange* (III). – ***in parte . . . inganno***: la possibilità di assistere alla rovina della nave fornirà all'autore occasione di ritemprarsi per l'umiliazione e l'impostura subíte dalla poesia (vd. *GDLI*, s.vv. *Scorno*, 1, e *Inganno*, 6). ♦ **12-14. *tal fïata***: 'in quell'occasione', 'allora' (vd. *TLIO*, s.v. *Fiata*, 2). – ***a lui . . . alloro***: con valore modale-causale, 'rinfacciando a esso [*sc.* ancora l'*ingrato vulgo* al v. 2] la colpa di un eccesso di parsimonia nell'applicare

TENZONE TRA UN AUTORE IGNOTO E BERNARDO SCANNABECCHI

L'importanza di questa corrispondenza risiede nelle informazioni che offre circa la questione del restauro della tomba ravennate di Dante e dell'apposizione degli epitafi (vd. il consuntivo di *Bellomo, *Prime vicende*): sebbene si tratti di un episodio cruciale per ciò che riguarda la fortuna di Dante nella città che ne ospita le spoglie, solo negli ultimi decenni la critica si è decisa a interrogare nuovamente le fonti al fine di chiarire la questione (a lungo fermatasi a Ricci, *L'ultimo rifugio*, pp. 249-77). Lo scambio, testimoniato dal solo ms. Oxford, Bodleian Library, Canoniciano It. 97 (= Ox), c. 193*r-v*, vede coinvolti l'anonimo autore del missivo *Vostro sí pio officio* (1a), che elogia un Bernardo per aver onorato la memoria del poeta (« Sonettus de laude dicti domini Bernardi »), e lo stesso Bernardo che ringrazia con *Quando 'l turbato volto* (« Responsio dicti domini Bernardi », 1b). Se per ciò che riguarda il risponditore si rimane tuttora propensi a credere si tratti di Bernardo di Canaccio Scannabecchi (cosí Campana, *Scritti*, pp. 933-37, e poi Piacentini, *« Hic claudor Dantes »*, pp. 54-56, ma non Indizio, *La piú antica vicenda*, pp. 347-56), per l'identificazione del proponente altro non si può fare che supporre delle candidature. Esercizio che non è privo di ricadute per ciò che riguarda la cronologia dei fatti inerenti a questo frangente della fortuna dantesca.

Subito prima dei due sonetti, Ox tramanda il testo dell'epitafio *Iura monarchie*, che si trova congiunto a questa coppia perché la sua realizzazione avrebbe fornito l'occasione dello scambio. Tale informazione ci viene proprio da Ox (c. 193*r*), la cui rubrica all'epitafio recita: « Epitaffium ad sepulcrum Dantis in Ravenna urbe factum per dominum Bernardum de Canatrum ». Benché la rubrica sembri a prima vista alludere a Bernardo quale autore del testo, c'è chi ha avanzato altre proposte: molto fortunata si è rivelata quella di Marchi, *Per l'attribuzione*, pp. 426-27 (confermata da Avesani, *Petrarca e Verona*, pp. 509-10 n. 11), che ha proposto di assegnare *Iura monarchie* a Rinaldo Cavalchini sulla base di due indizi: 1) la rubrica di uno degli ottantaquattro testimoni censiti, vale a dire il cinquecentesco – e *recentior* – ms. Venezia, Bibl. Nazionale Marciana, Lat. XIV 245 (c. 63*r*), che assegna l'epitafio a « Raynaldum de Verona »; 2) la possibilità di intepretare in modo non tradizionale la rubrica di Ox, con il participio *factum* riferibile non a *epitaffium* ma a *sepulcrum*, cosí da avvalorare l'ipotesi che Bernardo fosse elogiato dal corrispondente in quanto promotore del restauro e non in quanto scrittore (ma il testimone oxoniense, che è *codex unicus* per la rubrica, non pare autorizzare la scelta recando la virgola dopo *urbe*; vd. il cappello introd. di Rinaldi, nonché i rilievi contrari di Mazzoni, *Per il testo*, p. 339 n. 1, e Id., *Ancora sugli epitafi 1*, pp. 24-25, e di Piacentini, *« Hic claudor Dantes »*, pp. 54-56).

La questione dell'identificazione dei partecipanti è operazione necessaria sia per sciogliere l'annoso problema della cronologia, sia per definire tempi e modalità del restauro e dell'apposizione di *Iura monarchie* e *Inclita fama*. A suo tempo Ricci, *L'ultimo rifugio*, pp. 266-67, propose di assegnare *Vostro sí pio officio* alla mano del notaio Menghino Mezzani: oltre a essere ravennate d'origine e di stanza, Menghino aveva avuto modo di conoscere personalmente Dante e di esserne stato allievo e sodale: tant'è che alla morte, oltre forse

l'ingegno e la poesia schernita', quest'ultima rappresentata per metonimia dall'*alloro* (vd. *TLIO*, s.vv. *Avaro*, 2, e *Beffato*, 1). – ***gli crescerò . . . l'affanno***: 'gli aumenterò di intensità il patimento'; i due sostantivi costituiscono dittologia sinonimica.

a scrivere per lui proprio l'epitafio *Inclita fama* (vd. qui il relativo cappello introd. nella sezione *Epitafi*), compose anche due epitomi in versi di *Inferno* e *Purgatorio*. Si trattava di una candidatura convincente, che avrebbe guadagnato anche maggior credibilità se fosse emerso prima quell'apparato di chiose attribuibile proprio a Menghino e tràdito dal ms. Austin, Library Cronicle of the Univ. of Texas, H R C 45 (vd. *Petrocchi, *La tradizione settentrionale*, pp. 360 e 433-34, nonché *Berardi, *Un notaio ravennate*, pp. 5-10). Suo malgrado, in mancanza di appigli, Ricci corroborava la propria ipotesi attributiva mediante un riscontro interno. Pur non volendo considerare probante la qualifica di « minimo dantista » (1a 9), in sé riferibile a qualunque estimatore, egli lesse il *foco ov'ardo* cui il mittente allude al v. 7 come un richiamo al periodo di detenzione che il notaio ravennate dovette sopportare dopo la rivolta cittadina contro Bernardino da Polenta del maggio 1357 – circostanza cui Menghino fa riferimento anche nel son. *Se mai dal chiuso chiostro mi dischiostro* per Antonio Beccari (cfr. Antonio da Ferrara, xlviiib): la difficile condizione biografica del momento sarebbe stata all'origine della scelta di non rendere esplicito il proprio nome. Va da sé che tale interpretazione veniva implicitamente a sciogliere anche la questione cronologica giacché, se Menghino lo aveva scritto dal carcere, il son. non poteva che risalire a pochi mesi – al massimo qualche anno – dopo il maggio 1357: dunque la stesura di *Iura monarchie*, ammettendo che l'epitafio fosse di Bernardo, doveva collocarsi nei dintorni di quella data.

Partendo dalle riflessioni di Zingarelli, *La vita*, vol. ii pp. 1352-53, che aveva notato come gli *exempla* di fermezza addotti da Scannabecchi nel responsivo mal si addicessero al conforto di un detenuto, Bellomo, *« Parvi Florentia mater amoris »*, pp. 23-24, ha osservato come il riferimento a Davide (il quale diviene nella caverna « lupo di pastore, / tolta la Bersabè al servitore », 1b 10-11), ricordi due episodi biblici in cui si allude alla necessità di sopportare il disagio fisico (vd. la nota *ad loc.*). Tale osservazione ha ovviamente portato a riconsiderare la questione del silenzio del proponente circa la propria identità (« ma me guardo / di nominarmi in questo foco ov'ardo », 1a 7-8). La reticenza – ha ipotizzato Bellomo – potrebbe essere motivata dall'occasione: è possibile che l'elogiante, conoscendo Scannabecchi, preferisse non nominarsi per non togliere valore alla lode, oppure – se è lecito leggere il disagio fisico come il riferimento a una malattia – che si guardi dal palesarsi non essendo nella condizione adatta per lodare Bernardo.

Se Bellomo ha ragione, insieme con la candidatura di Menghino s'indebolisce anche l'ipotesi di una possibile datazione dello scambio – e contestualmente di *Iura monarchie* – nei dintorni del 1357. Nonostante sia certo che Scannabecchi era a Ravenna nel 1356 (cosí dal testamento fatto redigere dalla moglie; vd. *Livi, *Dante*, p. 74 n. 3), ci sono almeno due motivi per dubitare che *Iura monarchie* e la corrispondenza possano risalire a questa data. Il primo – di natura politica – consiste nel fatto che il 10 dicembre 1356 Bernardino da Polenta fu nominato vicario del cardinale Albornoz: un evento che mal si accorda con l'impronta ghibellina che emerge dalla preminenza attribuita alla *Monarchia* nell'epitafio. Il secondo – anche piú probante – lo fornisce *e silentio* Boccaccio, il quale in ambedue le redazioni del *Trattatello* (la seconda delle quali risale alla metà degli anni Sessanta) non fa menzione di iniziative inerenti al restauro del sepolcro o all'apposizione di epitafi – iniziative di cui sarebbe probabilmente stato al corrente. Se ne deduce perciò che il restauro, la stesura di *Iura monarchie* e la corrispondenza abbiano avuto luogo dopo il 1364-'65. Datazione, questa, che parrebbe trovare conferma nella didascalia introduttiva all'e-

pitafio nel ms. Cologny-Genève, Bibl. Bodmeriana, 57 (c. 80*v*b), che recita: « infrascriptum epitaphium scultum est in archa dicti autoris [*sc*. Dante, cui si riferisce *Inclita fama* che precede], et nuperime factum [. . .] ». L'avverbio *nuperrime* ('di recente') non può che riferirsi a una data prossima all'allestimento del codice, che il trascrittore Francesco di maestro Tura dice vergato nel 1378. Tale datazione collima peraltro con quanto segnala il copista del ms. Parma, Bibl. Palatina, 1060, latore del medesimo epitafio, che pure afferma di aver terminato di copiare il codice addí 10 maggio 1374 (vd. ancora Bellomo, *« Parvi Florentia mater amoris »*, pp. 24-26). E si noti, inoltre, che tutta la cronologia trova conferma nella lettura dell'*Expositione* di Guglielmo Maramauro all'*Inferno*, conclusa sul finire del 1373, nel cui prologo si legge che a quell'altezza ancora campeggiava sul sepolcro l'epitafio delvirgiliano *Theologus Dantes*: « e sta el so corpo sepelito nel chiesia de San Francesco, 'nanti l'intrata, in una molto bella arca marmorea, sopra a la quale è scripto questo epitafio in versi facto per un so scollare [. . .]. / *Theologus Dantes* [. . .] » (Maramauro, *Expositione*, proemio 7). Se si presta fede a Maramauro, occorrerà pensare che *Iura monarchie* e *Inclita fama* siano stati apposti, insieme o in tempi diversi, in sostituzione di *Theologus Dantes* a séguito del restauro, avvenuto tra la fine del 1373 e l'inizio di maggio del 1374. La testimonianza di Maramauro – non esente da dubbi – si direbbe a sua volta confortata sia dalle didascalie che anticipano il testo nei mss. Roma, Bibl. Corsiniana, 44 F 29 (esemplato nel 1378 da un Guido di Jacopo da Pratovecchio), e Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, Landau Finaly 89 (grossomodo coevo), dove appunto si legge che *Theologus Dantes* fu davvero apposto sulla tomba di Dante, sia dalla testimonianza di Benvenuto, che a chiosa di *Par.*, xxx 133-38, scrive che la salma era collocata « in sepulcro magno cum tali epitaphio quod fecit Johannes de Virgilio » (scettico circa la possibilità che l'epitafio delvirgiliano fosse scolpito sulla tomba si è detto Mazzoni, *Ancora sugli epitafi I*, pp. 10-19, ma vd. anche le controdeduzioni di Indizio, *La piú antica vicenda*, pp. 334-42).

E dunque, se non è stato Menghino, chi ha dato inizio allo scambio? Bellomo, *« Parvi Florentia mater amoris »*, pp. 32-33, propone il nome di Maramauro. Priva di appigli documentari, l'ipotesi si fonda su indizi d'ordine testuale e contestuale. In primo luogo l'uso del termine « dantista », che fa registrare altre occorrenze solo nell'*Expositione* (vd. il commento *ad loc.*); in secondo luogo il fatto che l'*Expositione* sia tràdita da un solo testimone quattrocentesco di provenienza romagnola: circostanza che farebbe sistema con la tradizione prevalentemente settentrionale del piccolo manipolo di rime ascrivibili alla sua mano, aventi medesima circolazione (vd. *Coluccia, *Tradizioni*, pp. 86-89, e *Id., *Due nuove canzoni*) e che sono indizi di una probabile presenza di Guglielmo in Romagna. A ciò si aggiunga che il ms. Ravenna, Bibl. Classense, 7, attribuisce al Maramauro anche un sonetto-compianto, cioè *O spirito gentile, o vero dante* (qui accolto fra i *Testi di compianto*).

22

Autore ignoto

VOSTRO SÍ PIO OFFICIO OFFERTO A DANTE (1a)

In che cosa esattamente consista l'« officio » che Bernardo ha « offerto a Dante » – come si è anticipato – non è chiaro: l'interlocutore gli riconosce il merito di aver contribuito a preservare il nome del poeta, ma nei fatti non dice espressamente in che cosa sia

consistito. Certo è, ad ogni modo, che lo Scannabecchi un qualche ruolo-chiave deve averlo avuto, altrimenti non si spiegherebbe quanto si legge al v. 12 (« Voi fate che 'l suo nome omai non more »). Dalla lettura dei primi versi si apprende, inoltre, che l'attenzione dimostrata da Scannabecchi nei confronti della memoria del poeta risulta tanto maggiore quanto a lungo desiderata e purtroppo disattesa: l'allusione al fatto che ogni precedente estimatore di Dante sia stato « tardo » (v. 3) allude senza dubbio alla scarsa tempestività dimostrata nella realizzazione di un sepolcro degno della sua persona (vv. 1-4). Ora, si diceva che una piú dettagliata analisi della didascalia che introduce il testo di *Iura monarchie* in Ox (« Epitaffium ad sepulcrum Dantis in Ravenna urbe factum per dominum Bernardum de Canatrum ») ha indotto alcuni a ritenere che i due momenti – il restauro del monumento funebre e la stesura dell'epitafio – dovessero essere tenuti distinti: Marchi, *Per l'attribuzione*, pp. 426-27, ipotizzando che il participio passato *factum* fosse da riferire non a *epitaffium* ma a *sepulcrum* (l'ipotesi era già di *Antognoni, *L'epigrafe*), ha avuto gioco facile nel sostenere la candidatura alternativa del poco noto amico di Petrarca Rinaldo Cavalchini, suggerita da un'attribuzione attestata una sola volta nell'ampia tradizione del testo, e peraltro da un testimone tardo. L'ipotesi si è rivelata irricevibile (vd. il cappello introd. alla tenzone) ma, a fronte di tale proposta, l'unico modo per spiegare questo elogio in volgare a favore di Bernardo era ipotizzare che il suo ruolo fosse stato diverso ma complementare a quello di Cavalchini: egli non doveva essersi dato cura di comporre l'epitafio, bensí di erigere un degno monumento sepolcrale.

In effetti, va detto che nel son. non si afferma mai esplicitamente che a Bernardo spetti la composizione dell'epitafio. Stando, anzi, alle minime informazioni che si possono desumere dalla proposta, il suo ruolo nell'iniziativa sembra aver a che fare con una dimensione estranea al fatto letterario: questo almeno paiono dirci il riferimento al « marmo vostro » (v. 14) e, in coda, l'allusione all'« onore » che Scannabecchi avrebbe dato « al cenere e all'osse » (v. 15). Riferimenti che sembrerebbero ricondurre a meriti per cosí dire piú "materiali": insomma, il ruolo di Scannabecchi poteva essere stato quello di promotore del restauro piuttosto che quello di poeta (cosí Avesani, *Petrarca e Verona*, pp. 509-10 n. 11, sulla base dell'analisi del solo v. 14, seguíto da Piacentini, *« Hic claudor Dantes »*, p. 54).

Sia per quanto riguarda le possibili interpretazioni della reticenza espressa ai vv. 6-7 (« me guardo / di nominarmi in questo foco ov'ardo »), sia per quanto concerne il problema della paternità di *Vostro sí pio officio* – funzionale anche a risolvere quello della datazione – si rinvia al cappello introd. alla tenzone.

Nota metrica. Sonetto ritornellato su schema ABBA ABBA CDD DCC EE. Rime inclusive ai vv. 3 : 4 : 6 : 7 (*Bernardo* : *tardo* : *guardo* : *ardo*) e 15 : 16 (*osse* : *fosse*).

Nota al testo. Il testo, tràdito soltanto da Ox (c. 193*r*), è stato pubblicato a stampa da Marchi, *Per l'attribuzione*, pp. 424-25, e poi riproposto da Bellomo, *« Parvi Florentia mater amoris »*, pp. 21-22. Ci si rifà qui al testo fissato da Marchi, direttamente ricontrollato sul testimone oxoniense. Rispetto al testo di Marchi si effettuano le seguenti modifiche interpuntive: 5 *sante,* > *sante*; 6 *terra;* > *terra,* ; 12 *more,* > *more*; 13 *se pria . . . trista,* > *(se pria . . . trista)*. Al v. 8 si esplicita il valore causale della proposizione, per cui si sostituisce *che* > *ché*; al v. 11, invece, al fine di sanare l'ipermetria, si emenda *dovere* > *dover*.

Vostro sí pio officio offerto a Dante
tanto aspettato già, messer Bernardo,
tanto piú car gli fia, quanto piú tardo
gli è stato ogni altro amico al simigliante:
sí ch'el ven loda in ciel tra l'alme sante 5
e io ven lodo in terra, ma me guardo
di nominarmi in questo foco ov'ardo,

1. ***Vostro . . . officio***: il riferimento è a quell'indefinito 'omaggio' alla memoria di Dante che Scannabecchi ha voluto procurare interessandosi alla questione del sepolcro (vd. *GDLI*, s.v. *Ufficio*, 18), per la quale vd. il cappello introd. Tale omaggio è definito *pio* perché al contempo 'rivolto a un aspetto riguardante la religiosità cristiana', com'è appunto la questione del sepolcro, e 'compassionevole' nei confronti del defunto (vd. ancora *GDLI*, s.v. *Pio*, 4-6 e 11). Il sintagma ritorna anche in Boccaccio, *Teseida*, II 34 1-3, e si tratta di occorrenza particolarmente significativa considerando che si stanno riferendo le parole dirette a Creonte di Tebe, che aveva appunto negato ai nemici degna sepoltura: « Deh, se l'abito nostro e il lagrimare / non ti movon, né prieghi, né ragione / a far che 'l pio oficio possiam fare » (e si noti anche la ricorrenza, nelle ottave attigue, dell'agg. *pietoso* e del sost. *pietade*). Ugualmente il sintagma ritorna poco oltre (II 76 7-8), quando Teseo, ucciso Creonte, decide di concedergli degne esequie, cosí da dimostrarsi piú magnanimo: « Date alli vostri re l'uficio pio, / secondo che avete nel disio ». ♦ **2.** ***tanto . . . già***: cioè 'atteso per lungo tempo'. Come riferisce Boccaccio, *Trattatello*, I red., VIII 87-89, all'indomani della morte di Dante il signore di Ravenna Guido Novello da Polenta, dopo aver ordinato che il corpo venisse omaggiato « d'ornamenti poetici sopra uno letto funebre », volle che i suoi concittadini lo portassero in spalla fino al cimitero della chiesa di San Francesco (all'epoca San Pier Maggiore), per deporlo in un'« arca lapidea ». Recatosi poi nell'abitazione dell'Alighieri, Guido in « uno ornato e lungo sermone » aveva promesso di onorarne le spoglie attraverso una « egregia sepoltura ». Molti che « in quel tempo erano in poesí solennissimi in Romagna » – continua Boccaccio – composero versi da apporre « per epitafio alla futura sepultura », ma il caso volle che il promotore dell'iniziativa morisse di lí a poco, lasciando cosí inevaso il giuramento. Se la testimonianza è attendibile, e se questa corrispondenza è effettivamente databile al periodo 1374-'75, ciò significa che la salma di Dante è effettivamente rimasta sprovvista di un degno sepolcro per cinquantatré anni. – ***messer Bernardo***: cioè Bernardo di Canaccio Scannabecchi, che secondo Campana, *Scritti*, vol. I pp. 933-37, corrisponde al « Bernardum de Canatrum » menzionato in Ox nella rubrica che introduce *Iura monarchie*. Non è ricevibile la proposta di Indizio, *Problemi*, pp. 424-27, che ha invece pensato a Bernardo Bembo (per le ragioni dell'inattendibilità della candidatura vd. la smentita di Mazzoni, *Ancora sugli epitafi I*, pp. 25-32). ♦ **3-4.** ***tanto piú . . . fia***: reggente legata dal quantificatore *tanto* alla comparativa che segue (vv. 3-4), 'gli sarà tanto piú gradita'. Il fut. suppletivo *fia*, derivato dal paradigma latino, costituisce poetismo di lunga tradizione (vd. *Serianni, *Lingua poetica*, p. 230). – ***quanto . . . amico***: comparativa di uguaglianza, 'quanto piú scarsamente sollecito è stato ogni altro estimatore' (vd. *GDLI*, s.v. *Tardo*, 5). Il parallelo pone l'accento sull'opportunità di quanto fatto da Scannabecchi, che è *tanto piú car* (v. 3) in virtú della scarsa solerzia dimostrata da Ravenna nel non provvedere per tempo a terminare i progetti di Guido Novello. – ***al simigliante***: 'nel (portare a compimento il) medesimo lavoro', vale a dire la realizzazione del monumento (vd. *GDLI*, s.v. *Somigliante*, 14-17). ♦ **5-7.** ***sí che . . . terra***: prop. coordinate, 'cosí che egli [*sc.* Dante] vi elogia stando in cielo tra le anime dei beati e io vi elogio qui sulla terra', a sottolineare il duplice valore di una degna sepoltura: se ne rallegra sia il cristiano defunto in attesa del ricongiungimento dell'anima col corpo (vd. *Inf.*, XIII 103-8), sia quanti sono ancora in vita, perché possono finalmente omaggiarne la memoria. Tra i molti riscontri possibili, si noti che il sintagma *alme sante* rinvia anche a due luoghi danteschi, *Par.*, X 124-25: « Per vedere ogne ben dentro vi gode / l'anima santa », e XVII 100-1: « Poi che, tacendo, si mostrò spedita / l'anima santa [. . .] ». – ***ma me guardo . . . ov'ardo***: 'eppure sto bene attento a non fare il mio

ché servir non ven posso come fante.
Ciò ch'io non posso, minimo dantista,
in darvi degne lode, grazie e onore, 10
lascio al dover d'ogni altro mio maggiore.
Voi fate che 'l suo nome omai non more
(se pria non mor l'età del ferro trista)
scritto nel marmo vostro ad ogni vista.
L'onor che date al cenere e all'osse 15
vostro amor mostra quanto al vivo fosse.

nome, (dal momento che sto) in queste fiamme, nelle quali brucio'. Per quanto sia evidente il senso fig. di *ardo*, non è agevole capire a quale situazione alluda l'autore, né aiuta in tal senso la polisemia di *ardere*, che in contesto fig. indica la manifestazione di un ampio spettro di sentimenti (vd. *TLIO*, s.v. *Ardere*, 4). Convinto della paternità di Menghino Mezzani, Ricci, *L'ultimo rifugio*, p. 266, propose di intendere il riferimento come un'allusione alla sua prigionia, ma di recente Bellomo, *« Parvi Florentia mater amoris »*, p. 24, ha proposto con buoni argomenti di interpretare l'espressione come un'allusione a un cattivo stato di salute, che gli impedirebbe – stando a ciò che si legge al v. succ. – di prestare adeguati servigi a Bernardo (vd. il cappello introd. alla tenzone). ♦ **8.** ***ché . . . fante***: causale, 'dal momento che non posso servirvi alla stregua di un servo' (vd. *TLIO*, s.v. *Fante*, 3). A differenza dei precedenti editori, si è preferito qui esplicitare la funzione causale di *che*, ritenendo improbabile l'ipotesi che abbia valore relativo e sia pertanto da riferire alla lode, la quale « non sarebbe del tutto disinteressata se colui che la tributa si nominasse: in tal caso bisognerebbe considerare come un inciso le parole "ma me guardo di nominarmi" isolandolo con due virgole » (cosí Bellomo, *« Parvi Florentia mater amoris »*, p. 24). ♦ **9-11.** ***Ciò ch'io . . . maggiore***: 'Quello che io, da piccolo studioso di Dante, non sono in grado di riconoscervi in quanto a degni elogi, ringraziamenti e onorificenze, lascio tra le incombenze di altri piú autorevoli' (vd. *GDLI* s.vv. *Dovere*[2], 1-2, e *Maggiore*, 24-25). Non è necessario ipotizzare che l'incapacità elogiativa sia da ricondurre all'impedimento – quale esso sia – dato dal *foco ov'ardo* (v. 7): è la retorica della *captatio benevolentiae* a imporre tale affermazione. Si noti che il termine *dantista*, che l'anonimo autore del missivo si attribuisce, ricorre solo nell'*Expositione* all'*Inferno* di Maramauro (v, xvi e xviii): benché si tratti per Bellomo, *« Parvi Florentia mater amoris »*, p. 32, di indizio significativo in sede d'attribuzione, in nessuna delle tre occorrenze la parola è usata in qualità di auto-etichetta, venendo invece sempre adoperata dal chiosatore per chiamare in causa i precedenti esegeti. ♦ **12.** ***Voi fate***: reggente costruita per esigenza di verso al presente (storico), benché riferita a un evento già verificatosi, 'Voi avete fatto in modo' (Renzi-Salvi, vol. i p. 513). – ***che 'l suo . . . more***: costrutto consecutivo con ellissi dell'introduttore, 'che la sua rinomanza ormai non possa piú morire' (vd. *GDLI*, s.v. *Nome*, 14-15). ♦ **13.** ***(se pria . . . trista)***: incidentale con valore eccettuativo garantito dalla costruzione ipotetico-restrittiva, introdotta da *se non* (vd. Renzi-Salvi, vol. ii pp. 1130-31), 'a meno che non termini prima la sciagurata età del ferro' (vd. *GDLI*, s.v. *Tristo*, 1). La distinzione della storia del mondo in quattro o cinque età (dell'oro, dell'argento, del bronzo, degli eroi, del ferro) è di ascendenza classica: la si riscontra per la prima volta in Esiodo, e successivamente anche nelle *Bucoliche* virgiliane. L'ultima di queste età, detta appunto *del ferro*, designa solitamente la nefanda condizione presente, che si contrappone a una mitica età dell'oro, ormai irrecuperabile, caratterizzata da abbondanza tale che gli uomini potevano vivere emancipandosi dal lavoro e da ogni tipo di legislazione. ♦ **14.** ***scritto . . . vista***: 'inciso sul vostro sepolcro alla vista di tutti'. L'attribuzione della proprietà del *marmo* (qui per sineddoche 'sepolcro', vd. *GDLI*, s.v. *Marmo*, 5) al destinatario Bernardo ha fatto giustamente ritenere che a questi fosse da attribuire il solo ruolo di promotore e finanziatore dell'opera (vd. il cappello introd.). ♦ **15-16.** ***che date . . . all'osse***: relativa riferita a *onor* che precede, 'che fornite alle spoglie mortali' di Dante. Si noti l'endiadi per indicare i resti mortali del poeta, di cui non si riscontra-

23

Bernardo Scannabecchi

QUANDO 'L TURBATO VOLTO AL BEL PALANTE (ib)

Considerato il lungo intervallo di tempo che è intercorso tra la morte di Dante e la realizzazione del sepolcro che ne custodisce le spoglie, non è sorprendente che Scannabecchi – ammesso che sia effettivamente lui l'autore del testo –, prima di ringraziare il proponente per gli elogi (vv. 15-16), si diffonda in una raccolta di tre noti *exempla* di fermezza, diversi per origine e per tipologia, e a cui sono dedicati risp. i due quartetti e il primo terzetto: la storia insegna, a suo dire, l'importanza della costanza per ciò che concerne le attività umane che vogliano imporsi come durature. La prima figura scelta quale antonomasia di tale dote è Pallante, figlio di Evandro re degli Arcadi e alleato di Enea durante la guerra contro Turno (vv. 1-4): questi non esitò a combattere per una causa che riteneva giusta, rinunciando alla propria stessa vita in nome del futuro impero. Ebbene, non è superfluo osservare come questa lettura del mito di origine virgiliana (*Aen.*, x 433-509) trovi attestazione già nel *Paradiso* (vi 34-36), dove Dante, dovendo ricostruire la storia del « sacrosanto segno » e delle illecite operazioni che gli uomini compiono nel suo nome, racconta di come esso fu ritenuto tanto « degno / di reverenza [. . .] / che Pallante morí per darli regno »: manca ovviamente del tutto nel responsivo la dimensione provvidenziale che nella *Commedia* si attribuisce all'evento, viceversa considerato qui nella sua dimensione parenetico-morale. Il secondo *exemplum* addotto è quello del « buon Laurenzo », la cui fede si dimostrò ferma persino durante l'orribile supplizio che gli fu inflitto, consistente nel porlo su una graticola ardente (vv. 5-8). Benché una rasura guasti irrimediabilmente la lezione di Ox (v. 6), le ragioni per cui la scelta è ricaduta su questo episodio risultano comunque chiare: Lorenzo, pur di non rinnegare le proprie convinzioni, ha trovato la fermezza per tollerare anche una tortura tanto dolorosa, dando cosí prova di una straordinaria fede. Anche in questo caso – sebbene in modo meno evidente rispetto al caso di Pallante – è possibile che il sottotesto sia ancora il *Paradiso* (iv 82-83), dove appunto si fa riferimento al « volere intero » del martire.

Il terzo e ultimo *exemplum* (vv. 9-11) è dedicato al re Davide, che è identificato qui col titolo di « salmista » (al v. 9). A differenza dei primi due, esso pone maggiori difficoltà, dal momento che non è agevole individuare l'episodio cui l'autore allude. Zingarelli, *La vita*, vol. ii pp. 1352-53, riteneva che ci si riferisse qui alla profezia di Nathan, il quale, avendo saputo da Dio che Davide aveva per amore di Betsabea mandato a morire in guerra il marito di lei, affinché non scoprisse il loro incontro extraconiugale, predisse al re – che si era intanto pentito – la morte del nascituro (*ii Sm.*, 11-12). Tuttavia, come osserva Bellomo, *« Parvi Florentia mater amoris »*, pp. 23-24, osta a questa ricostruzione il riferimento alla « cava » (ancora al v. 9), dal momento che il re, pur dimostrando fermezza nell'affrontare il castigo divino, non si trovava in una grotta quando ricevette da Nathan tale rivela-

no precedenti attestazioni, perlomeno in ambito lirico. L'uscita in *-e* (*osse*) per il plur. di sost. maschili è tratto di probabile origine settentrionale, confermato dalle scarse attestazioni di questo tipo nel toscano, non solo letterario (vd. Rohlfs, 369). – ***vostro . . . fosse***: sciogliendo l'iperbato, 'testimonia quale fosse il vostro affetto nei riguardi del vivo'.

zione (ma vi si trovò prima della vicenda di Betsabea con Saul: II *Sm.*, 7). Sembrerebbe dunque piú probabile il riferimento a un evento successivo, vale a dire alla costanza dimostrata da Davide quando, assetato, preferí non abbeverarsi dell'acqua proveniente dal pozzo di Bethelem portatagli dai suoi uomini nella spelonca di Adullam, al tempo della guerra con i Filistei (II *Sm.*, 23 13-17; vd. il commento *ad loc.*).

La massima che anticipa il ringraziamento all'interlocutore ha il sapore tipico della lirica didascalico-morale e svolge la funzione retorica di esplicitare quanto implicitamente suggerito dal trittico di *exempla* che precedono: nessun bene o altro scopo perseguibile attraverso l'operato dell'uomo può ambire alla longevità se non è portato a termine con la necessaria fermezza d'animo, la cui intensità sarà ovviamente da mettere in relazione con quella che è la statura del personaggio coinvolto.

Nota metrica. Sonetto ritornellato su schema ABBA ABBA CDD DCC EE come il missivo, di cui riprende le rime. Rima inclusiva ai vv. 5 : 8 (*amante* : *diamante*); rima ricca ai vv. 10 : 11 (*pastore* : *servitore*).

Nota al testo. Come per il son. di proposta, ci si basa qui sull'ed. fornita da MARCHI, *Per l'attribuzione*, p. 425, e poi ripresa con qualche integrazione da BELLOMO, *« Parvi Florentia mater amoris »*, p. 22, sulla base del solo Ox (c. 193*v*). Non essendo verificabile, si è preferito non accogliere a testo l'integrazione congetturale di Bellomo (p. 23), che propone di colmare la rasura del v. 6 con *atroce e beffardo*, attribuendo al santo un umorismo nero giustificato da un motto tradizionalmente assegnato a Lorenzo e la cui veridicità non è comprovabile (vd. il commento *ad loc.*). Viceversa si accoglie a testo l'emendamento 2 *aola sua* > *aolo suo*, anch'esso dovuto a Bellomo (p. 23; ma persistono alcuni problemi esegetici, discussi nel commento *ad loc.*). Rispetto al testo stabilito da Marchi, ci si limita qui a segnalare l'inserzione della dieresi in 6 *passion* > *passïon*, necessaria per evitare ipometria.

Quando 'l turbato volto al bel Palante
rivolse l'aolo suo con pio riguardo

1. *turbato volto*: oggetto di *rivolse* (v. 2); per estens. il *volto* fa qui riferimento all'espressione del viso, che mostra segni di preoccupazione in ragione della profezia di morte che l'*aolo* dovrà pronunciare circa la sorte di Pallante, il quale troverà la morte durante la guerra contro i Rutuli. Con inversa posizione dei costituenti, il sintagma compare anche in FAZIO DEGLI UBERTI, *Dittamondo*, III 19 55: « Poi, per dar pace al bel volto turbato / d'Europa [. . .] ». – ***al bel Palante***: dell'avvenenza fisica del principe arcade e di quella del suo giovane avversario Lauso, che verrà poi sostituito in battaglia da Turno, il quale rivendicherà per sé l'onore di sconfiggere Pallante, si legge già in *Aen.*, X 433-35. ♦ **2. *l'aolo suo***: sogg. di *rivolse*, letteralmente 'il suo progenitore', come anche in it. mod., piú specificamente 'suo nonno' (vd. *TLIO*, s.v. *Àvolo*, 1). L'emendamento proposto da BELLOMO, *« Parvi Florentia mater amoris »*, p. 23 (il ms. legge *aola sua*), restituisce senso al verso ma non va esente da problemi. Se è vero che una parte della tradizione mitologica vuole che Pallante sia figlio di Lavinia e di Ercole, sia nella versione greca del mito sia in quella latina si legge che Evandro, padre di Pallante, offrí ospitalità in Italia a Ercole, di ritorno dalla sua battaglia contro Gerione: mentre era ospite presso Evandro, il mostruoso pastore Caco rubò i buoi faticosamente sottratti dall'eroe a Gerione, sicché Ercole lo uccise, liberando il Palatino dalle sue angherie. Tale è la versione che si legge in *Aen.*, X 460-61, dove si fa riferimento alla sola ospitalità ricevuta e non a una parentela con Pallante. Il tipo *aolo*, caratterizzato dalla caduta della fricativa intervocalica *-v-*, è caratteristico sia di alcuni dialetti toscani (in specie quelli occidentali), sia dei dialetti settentrionali (vd. ROHLFS, 215). – ***con pio riguardo***: modale, 'con sguardo compassionevole' (vd. *GDLI*, s.v. *Pio*, 6). Si noti la ripresa dell'agg. in *incipit* nel missivo.

vaticinando morte, men gaiardo
nol fece a sua impresa, o men costante;
e quando il buon Laurenzo di Dio amante 5
fu colla grada a [. . .]roce [. . .] ardo
colla sua passïon non fu codardo,
ma fermo come pietra di diamante;
simile nella cava fu il salmista
quando divenne lupo di pastore 10

3-4. ***vaticinando morte***: nell'*Eneide* non si fa mai esplicito riferimento a un vero e proprio vaticinio inerente alla morte di Pallante. Tuttavia, prima del fatale combattimento contro Turno (*Aen.*, x 460-73), l'eroe arcade (vd. la nota al v. 2) invoca l'ausilio dell'Alcide affinché questi, memore dell'antica ospitalità offertagli da Evandro, lo sostenga nello scontro. Benché non si tratti propriamente di vaticinio, Virgilio parla di un infausto presentimento di Ercole (*Aen.*, x 464-65). – ***men gaiardo . . . impresa***: 'non lo rese meno valoroso nella propria azione' (vd. *TLIO*, s.v. *Gagliardo*, 2), con palese riferimento al contributo fornito da Pallante in battaglia e, di conseguenza, nella fondazione dell'impero. – ***o men costante***: 'né meno durevole (nei propri propositi)'. ♦ **5.** ***il buon Laurenzo***: si tratta di san Lorenzo martire, originario di Osca (in Aragona), giustiziato nel 258 d.C., in séguito all'editto emanato da Valeriano durante l'anno precedente: avendo sorpreso papa Sisto II a celebrare l'eucaristia nelle catacombe di Pretestato, l'imperatore decretò che questi fosse condannato a morte insieme ai suoi vescovi, presbiteri e diaconi. Benché molto diffusa, la leggenda che il santo abbia trovato la morte arso su una graticola non trova riscontro nella documentazione disponibile (vd. il commento al v. 6). – ***di Dio amante***: l'amore cui si fa riferimento è ovviamente da intendere in chiave spirituale (vd. *TLIO*, s.v. *Amante*, 1). ♦ **6.** ***colla grada***: strumentale, 'mediante la graticola'. Tra le accezioni del *TLIO* è appunto attestato quella di 'strumento di tortura' (vd. ivi, s.v. *Grata*, 3: « in partic. con rif. al martirio di San Lorenzo »). Molto probabile che agisca qui la memoria di *Par.*, IV 82-83, dove pure si allude alla fermezza d'animo del santo: « Se fosse stato lor volere intero, / come tenne Lorenzo in su la grada ». – ***a [. . .]roce [. . .] ardo***: come si è anticipato nella *Nota al testo*, per mancanza di prove si è preferito non accogliere qui l'integrazione congetturale di Bellomo, « *Parvi Florentia mater amoris* », p. 23, che propone di leggere *a‹t›roce ‹e beff›ardo* sulla base di una notizia leggendaria fornita da Prudenzio, *Perist.*, II 406, che attribuiva al santo morente un motto grottesco: « Tunc ille: "coctum est, devora" » ('Allora quello: « è cotto, mangia »'). La notizia è discussa da Curtius, *Letteratura europea*, pp. 475-76, che rileva come i versi siano una trasposizione del motto « Assum est, versa et manduca » ('È cotto, rigira e mangia') riportato da Ambrogio, *De officis*, I 41. ♦ **7.** ***colla . . . passïon***: con probabile valore concessivo, 'con tutto il suo martirio' (vd. Rohlfs, 802). – ***codardo***: piuttosto che con 'vile' – dal momento che non ci sarebbe alcuna viltà nell'aver paura di una simile tortura – l'agg. può essere glossato come 'timoroso' (vd. *TLIO*, s.v. *Codardo*, 2). ♦ **8.** ***fermo . . . diamante***: 'risoluto (nel proprio intento) alla stregua di un diamante'. La similitudine si fonda sull'accostamento metaforico tra la durezza del minerale e l'infrangibilità della fede (vd. *GDLI*, s.v. *Diamante*, 3). Si noti la ripresa letterale da *Purg.*, IX 104-5: « in su la soglia / che mi sembiava pietra di diamante », condivisa anche da Giovanni Quirini, XVIII (*Cor nebuloso, freddo piú che ghiaccia*) 2: « e duro come pietra di diamante ». ♦ **9.** ***simile***: quindi 'ugualmente costante' rispetto ai primi due *exempla* citati. – ***nella cava***: cioè 'nella grotta', con probabile riferimento all'episodio della vita di Davide (qui *il salmista*) narrato in *II Sm.*, 23 13-17 (ma vd. il cappello introd.): rifugiatosi in una spelonca al tempo della guerra contro i Filistei, benché fosse in preda all'arsura, Davide decise di non bere l'acqua di Bethelem che tre prodi capitani gli portarono, per non abbeverarsi simbolicamente anche del sangue degli uomini caduti per difendere quella città. ♦ **10.** ***divenne . . . pastore***: 'da pastore (qual era) divenne lupo', con la prep. *di* a esprimere il moto da luogo, in questo caso fig. (Rohlfs, 804). Piuttosto che ipotizzare un potenziale senso metaforico, non spiegabile con nessuno degli episodi della sua vita narrati dalla Bibbia, potrebbe essere piú economico pensa-

tolta la Bersabè al servitore.
Or cosí de' sofrir ciascun minore
ogni avversità, sin che s'acquista
o bono o altro fin ch'a ciò resista.
La lode che mi deste a dar mi mosse 15
a voi conforto tal qual son mie posse.

24

Simone Serdini

LA GLORIA, LA FACUNDIA E MELODIA

Cosí come le cursorie informazioni biografiche sulla vita di Dante (vv. 9-13), i toni elogiativi che caratterizzano questo son. ricorrono già nei compianti e dunque poco o nulla aggiungono al già noto. Tratti caratteristici sono, semmai, l'apertura all'immaginario mitologico, che si spiega sulla base di un gusto tutto preumanistico per questo ge-

re che la notazione vada messa in relazione col precedente riferimento alla *cava*, tradizionalmente intesa quale tana dell'animale. ♦ **11. *tolta . . . servitore***: l'allusione è all'episodio dell'innamoramento di Davide per Betsabea. Il re, colpito dalla sua bellezza, indusse la donna in adulterio, sottraendola al marito Uria l'Ittita, guerriero militante nelle truppe dello stesso Davide. Onde evitare che Uria scoprisse la gravidanza illecita della donna, Davide lo richiamò dal fronte, in quel momento posto a Rabbat-Ammon, cosicché questi trascorresse la notte con lei e riconoscesse il figlio come proprio. Tuttavia, in ragione della propria fedeltà, Uria preferí non uscire quella notte dal palazzo reale, trovando indecoroso godere dei benefici casalinghi in un frangente tanto difficile. L'atteggiamento rimase il medesimo anche la notte seguente, quando il re tentò di convincerlo facendolo ubriacare. Dinanzi a tale ostinazione, Davide decise di reinviare Uria al fronte: diede istruzioni al comandante Ioab di metterlo in prima linea, di modo che cadesse in battaglia (II *Sm.*, 11). ♦ **12-14. *cosí . . . avversità***: 'allo stesso modo tutti gli uomini, benché di meno elevata condizione, devono tollerare le possibili difficoltà', dimostrando – in relazione alle proprie capacità e ai propri obiettivi – la medesima perseveranza dimostrata dai modelli precedentemente allegati (vd. *GDLI*, s.v. *Soffrire*, 10-11). Si noti che l'uso del comparativo *minore*, che riprende, in antonimia, il *maggiore* della proposta (v. 11), si motiva in relazione a ciò che precede: lo statuto di minorità si esplicita nel confronto con gli *exempla* precedenti. La massima, dall'evidente sapore didascalico-morale, costituisce una variazione sul *topos* della necessità di sopportare le condizioni imposte dalla fortuna in vista di un bene piú grande, particolarmente in voga nell'àmbito della lirica morale del Trecento: si pensi, per fare un solo es., alla celebre ballata, diffusissima nel medio e tardo Trecento, di Frate Stoppa de' Bostichi, *Se la Fortuna o 'l mondo*, lunga rassegna di figure esemplari e del loro rapporto con l'alterna sorte mondana. – ***sin che . . . resista***: temporale, 'fino a quando non si consegua un beneficio o qualsivoglia altro scopo che tolleri ciò [*sc.* a *ogni avversità*]'. La coordinazione tra *buon* e *altro fin* esplicita lo statuto di sost. del primo membro (vd. *TLIO*, s.v. *Buono*[2]). ♦ **15-16. *La lode . . . conforto tal***: 'l'elogio che mi tributaste mi ha spinto a consolarvi'. Conferma quanto si legge nel missivo: il mittente si trova impelagato in una situazione spiacevole, che però anche qui non risulta meglio specificata (per le varie ipotesi vd. il commento a 1a 7, nonché il cappello introd. al testo). – ***qual . . . posse***: 'quali sono le mie facoltà (intellettive)', con il *qual* a riprendere il *tal* della sovraordinata: per questo tipo di comparazione d'analogia e il suo uso perlopiú letterario vd. *Serianni, *Grammatica*, pp. 515-18. Il sost. *posse* compare in clausola anche in *Purg.*, XI 91: « Oh vana gloria de l'umane posse! ».

nere di riferimenti (vv. 1-8), e il fatto che la figura di Dante poeta sia qui posta – in condivisione con Boccaccio per la prosa – al vertice della tradizione letteraria italiana a scapito di Petrarca (vv. 15-17): oltre che dall'attività "editoriale" condotta sul Dante volgare, di cui si dirà a breve, la deferenza nei riguardi del poeta riaffiora soprattutto sul piano formale. L'attenzione diretta al versante sperimentale è comprovata sia dall'adozione sistematica del capitolo ternario, sia dall'accoglimento in alcune sue canzoni della rima sdrucciola, ma è possibile che faccia in questo caso da mediatore Fazio degli Uberti (vd. *Ciociola, *Poesia gnomica*, pp. 381-82). Dunque, piuttosto che per i temi, *La gloria, la facundia e melodia* interessa soprattutto per le ragioni che ne hanno motivato la stesura e per la sua specifica funzione, di cui si fornisce indicazione in chiusura (vv. 12-14). Su ambedue le questioni – ragioni di composizione e funzione testuale – ci dice molto l'analisi della tradizione manoscritta, in questo caso quanto mai utile a restituire testimonianza di un altro indizio della passione dantesca di Serdini, perlopiú conosciuto per aver composto un capitolo illustrativo in terza rima avente per oggetto la *Commedia* e il suo autore.

Il son. ci è oggi tramandato in duplice testimonianza: la prima è quella del ms. Firenze, Bibl. Marucelliana, A 134 (= Mr), tardo zibaldone del sec. XVII di mano di Anton Maria Salvini; la seconda – ben piú importante sotto il profilo ecdotico – è quella del ms. Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, VII 1103 (= Mg^{20}), che fu vergato da una mano fondamentale (cc. 1*r*-113*r*) intervenuta a piú riprese sul codice ad applicarvi correzioni e integrazioni, insieme con una seconda mano di poco posteriore cui si deve il completamento di c. 113*r* e la trascrizione delle cc. 113*v*-116*v* (l'ultima, cioè la c. 117, è bianca). Da una nota priva di datazione posta nel rovescio del piatto posteriore – corrispondente alla vecchia guardia in pergamena – deriviamo qualche approssimativa notizia intorno all'identità del trascrittore, che è un tal ser Andrea notaio: « Questo libro e di Ser piero di ser andrea notaio il quale fece scrivere a Ser Andrea et leghare a bartholo cartolaio ». Per quanto le valutazioni d'ordine codicologico e paleografico obblighino a collocarne l'allestimento al sec. XV, non sussiste tuttavia accordo pieno intorno all'età di realizzazione: tradizionalmente ascritto alla fine del secolo prima da Barbi, in *V.n.* 1932, p. xxxvii, e poi da De Robertis, in *Rime* 2002, vol. I p. 252 (ma vd. anche **Mostra di codici romanzi*, pp. 129-30), la sua stesura è stata invece sensibilmente anticipata da Pasquini, in Saviozzo, p. cccl v, che lo considera vergato entro la prima metà del Quattrocento. Qualora si decidesse di accogliere la seconda ipotesi, ciò obbligherebbe a ipotizzare particolare vicinanza tra la stesura del testo e l'allestimento di Mg^{20}. Alle due testimonianze suddette se ne aggiunge virtualmente una terza, anch'essa quattrocentesca, relata dal ms. cosiddetto Altemps (= AL), che deriva il suo nome dall'omonima biblioteca romana di provenienza. Di tale manoscritto si sono perse le tracce dopo la vendita da parte del libraio monacense Jacques Rosenthal e il suo approdo in America: classificato per il testo della *Vita nuova* quale strettissimo affine di Mg^{20} (vd. Barbi, in *V.n.* 1932, pp. lxiii-lxiv e cxlix-clv, che fu l'ultimo a valutarne la lezione), tale testimone rimane tutt'oggi irrintracciabile (vd. la notizia data da *Barbi, *Un manoscritto*, p. 212).

Si capisce dunque perché la testimonianza di Mg^{20}, anche se a rigore non unica, si confermi di estrema importanza. Essa acquisisce ancora maggior rilevanza se si presta attenzione alla didascalia che nel manoscritto anticipa il testo, la quale recita: « Lo infrascritto sonetto feci io, Simone de' Serdini da Siena, a laude del poeta Dante e di messer Giovan Boccacci, che nella sopradetta prosa dice di lui appieno ». Un rapido sguardo alla

sezione del codice di pertinenza della mano principale consente di sciogliere agevolmente il riferimento alla « sopradetta prosa » della rubrica, giacché il libro si apre con il *Trattatello in laude di Dante* nella sua prima redazione (cc. 1*r*-44*v*) e continua appunto con il nostro son. (cc. 44*v*-45*r*). Fanno poi séguito, nell'ordine, il testo della *Vita nuova* con le *divisiones* a margine (cc. 45*r*-80*r*), il breve sommario di Boccaccio all'*Inferno* (cc. 80*v*-84*v*), le quindici canzoni in serie pura (cc. 84*v*-107*v*) e due ulteriori componimenti di Serdini (cc. 108*r*-113*r*): il primo è il ben conosciuto capitolo *Come per dritta linea l'occhio al sole*, avente per argomento l'illustrazione del poema e della biografia dantesca; il secondo è la canz. *L'inclita fama e le magnifiche opre* (XIII), scritta in onore della famiglia Colonna e interamente dedicata a esaltarne i meriti civili: nel congedo si ritrova un cursorio riferimento a un autografo serdiniano recante il testo della *Commedia* annotato dal medesimo Serdini e inviato al protettore Gian Colonna (« Poi con discreta e umile favella / ritorna [rif. a *Canzone* al v. 113] al signor mio grato e benegno, / e con ogni tuo ingegno / mi raccomanda a lui e ‹a› l'opre sante. / Poi gli appresenta e donagli esto Dante, / ch'a 'stanza sua ho scritto e ho notato », vv. 117-22).

La rubrica ci informa dunque del fatto che il nostro son. nasce con funzione di testo d'accompagnamento, essendo pensato come complemento di un altro testo evidentemente ben familiare a ogni ammiratore di Dante come il *Trattatello.* Allo stesso modo di piú noti sonetti aventi questo stesso ruolo, esso intende presentare all'attenzione del destinatario qualcosa che è altro da sé: diversamente, però, da piú noti testi assimilabili a tale categoria, non lo esorta a effettuare alcun tipo di operazione sul testo presentato, né tantomeno veicola suggerimenti circa la prassi da tenere nei confronti del componimento cui si allude. Facendo riferimento a un'opera che appartiene ad altro autore, funge quasi da didascalia in *explicit*, come in *Io mi voglio iscusar* di Quirini (vd. *supra*, in questa sezione).

In assenza di dati contestuali aggiuntivi, restano da illustrare le motivazioni che hanno indotto Serdini a scrivere un son. di questo genere. Trattandosi di testo poetico e non di appunto, si fa fatica a credere che esso non sia stato pensato e scritto in funzione di un destinatario reale. Poiché anche il tono illustrativo della rubrica si spiega meglio immaginando l'esistenza effettiva di un "tu", occorrerà pensare che alla base della decisione di scriverlo ci sia stata da parte di Serdini la volontà di far dono a qualcuno di un manufatto d'argomento dantesco. Ora, dato che l'esile tradizione caratterizzante *La gloria, la facundia e melodia* – costituita di sole sedi estravaganti – permette di constatarne la minima diffusione, non resta che avanzare l'ipotesi di una composizione occasionale: esso fu pensato per accompagnare un dono o un prestito. In tal senso esce convalidata l'ipotesi che Mg^{20} sia « uno degli apografi piú vicini all'originale », come sembra evincersi sia dalla correttezza della sua lezione sia dall'« appropriatezza delle didascalie, che ci conservano ancora la prima persona dell'autografo » (cosí PASQUINI, in SAVIOZZO, p. CCCLV). Del resto la stessa architettura di Mg^{20}, limitatamente alla sua prima sezione (cc. 1*r*-113*r*), pare restituire l'immagine di una silloge incentrata sulla figura di Dante: è credibile che tale architettura rifletta un'organizzazione voluta dal medesimo Serdini, il quale – come testimonia peraltro il congedo della canz. *L'inclita fama* sopra citato – non era estraneo a tali iniziative. Si tratterà, con buona probabilità, di un manoscritto diverso per struttura da quello lí menzionato, non essendo Mg^{20} latore né della *Commedia* (probabile referente dell'« esto Dante » del congedo, v. 121) né di chiose serdiniane – ma in tal caso è anche

possibile che Mg[20], in quanto apografo, non le abbia riportate. Non è detto, però, che fosse diverso il destinatario.

Piú noto col soprannome di Saviozzo, Simone Serdini è, insieme ai predecessori Francesco Petrarca e Fazio degli Uberti, uno degli esempi piú rappresentativi di una categoria sociale tipicamente medio e tardo-trecentesca: quella del poeta-cortigiano, che mette la propria penna al servizio del protettore del momento, indipendentemente dal suo credo politico. Nato a Siena intorno al 1360, fu personaggio di forte temperamento e di indole difficile, come dimostra il suo coinvolgimento prima dei trent'anni in almeno due risse con alcuni concittadini, una delle quali caratterizzata – come testimoniano i documenti – da *effusio sanguinis*. Rifiutatosi di pagare il risarcimento dovuto al contendente, Serdini subí nel 1389 il bando, iniziando cosí un lungo percorso di peregrinazioni che lo portò a stabilirsi, per periodi piú o meno lunghi a seconda dei casi, in diverse città d'Italia. La ricerca di mecenati ebbe tra le sue prime tappe il soggiorno a Poppi presso Roberto Novello: benché le cause siano oggi ignote, i rapporti tra i due furono talmente difficili che a distanza di pochi mesi dal suo arrivo il poeta fu incarcerato (cosí sappiamo dalla rubrica anteposta alla canz. *Domine, ne in furore tuo arguas me* nel ms. Siena, Bibl. Comunale, I IX 18, che è tra gli apografi del *corpus* lirico). Durante il biennio 1397-'98 fu sicuramente a Firenze, dove svolse attività di grammatico, frequentando con ogni probabilità Coluccio Salutati e Franco Sacchetti: con quest'ultimo peraltro discute in versi del ruolo della fortuna (vd. *Li Gotti, *Il Saviozzo*). Rientrato a Siena per la revoca del bando, la trovò sconvolta da un'epidemia di peste. In quest'occasione, su richiesta delle autorità comunali, recitò nella cattedrale il capitolo *Madre di Cristo gloriosa e pura* (XXVII): si tratta di una richiesta di misericordia alla Vergine affinché ponga freno al contagio, espressa mediante il ricordo delle iniziative religiose che hanno da sempre fatto di Siena un centro di fede. Stando ai dati disponibili sugli anni successivi, fu prima a Bologna (dove fu inviato da Pandolfo III Malatesta e dove ebbe modo di conoscere Gian Galeazzo Visconti, per cui scrisse un epicedio dopo il 1402, diretto proprio a Pandolfo, che ne era stato reggente in terra felsinea), poi a Perugia e infine a Napoli, dove fu al servizio di Ladislao di Durazzo e della regina Giovanna II: a entrambi dedicò testi d'intonazione celebrativa. Trascorse l'ultimo periodo della propria vita al servizio del capitano di ventura Angelo Broglio (detto Tartaglia) di Lavello, nelle cui carceri, site presso l'odierna Tuscania, si tolse la vita attorno al 1419-'20: la tarda testimonianza quattrocentesca del poeta Gambino d'Arezzo sostiene che alla base dell'estremo gesto ci fosse una delusione d'amore.

Nota metrica. Sonetto caudato su schema ABBA ABBA CDE DCE eFF. Rime ricche ai vv. 3 : 7 (*parlare* : *contemplare*), 4 : 5 (*compagnia* : *ermonia*), 14 : 15 (*aüttore* : *oratore*), ma di cui è desinenziale la prima. Identiche per grafia sono le rime A e D; consuonano le rime B ed E.

Nota al testo. Il testo qui adottato senza modifiche è quello stabilito da Pasquini, in Saviozzo, pp. 235-36, sulla base della lezione di Mg[20] (cc. 44*v*-45*r*). Di nessuna utilità è per l'editore il raffronto con il tardo Mr.

La gloria, la facundia e melodia

1-2. ***La gloria . . . lingua***: soggetti, insieme con i successivi *il bel vulgare* e *l'ordine* (v. 3), di *uscîr* (v. 4); valgono nell'ordine 'riconoscimento', 'eleganza espressiva' e 'armonia melodica' (vd. *TLIO*, s.vv.

dell'italica lingua, il bel vulgare,
l'ordine delle rime e del parlare
uscîr d'un corpo, e Dante in compagnia.
Nacquer le ninfe, Apollo e l'ermonia 5
del fonte d'Elicona e del sonare
della citra d'Orfeo, e 'l contemplare

Gloria, 1, e *Facondia* 1, e *GDLI*, s.v. *Melodia*, 3). Essi costituiscono i traguardi cui Dante ha fatto pervenire l'*italica lingua* (e si noti che il solo riferimento alla *gloria* apre anche il son. anonimo *La grolia della lingua universale*, in questa sezione). L'esordio risente con ogni probabilità di *Par.*, I 1: « La gloria di colui che tutto move », ma forse il riferimento piú ovvio, anche per prossimità tematica, è a *Purg.*, XI 97-98: « cosí ha tolto l'uno a l'altro Guido / la gloria de la lingua ». È curioso che l'unico precedente attestato del sintagma *italica lingua* sia in *Conv.*, I 1 9: « se noi reducemo a memoria quello che di sopra è ragionato, li litterati fuor di lingua italica non avrebbon potuto avere questo servigio »; ma si pensi anche all'« italica loquela » cui si allude poco piú avanti (I 10 14). – ***il bel vulgare***: determina il significato di *italica lingua* che precede. Lo stesso titolo era stato dato al volgare da Brunetto, *Tesoretto*, 1119-22: « ma 'n bel volgare e puro, / tal che non sia oscuro, / vi dicerò per prosa / quasi tutta la cosa ». ♦ **3. *l'ordine delle rime***: la notazione fa riferimento alla capacità di Dante nell'organizzare la 'disposizione dei diversi elementi costituenti il discorso poetico' (vd. *GDLI*, s.v. *Ordine*, 54). Un riconoscimento simile si ritrova già in Boccaccio, *Trattatello*, I red., XII 177, ovviamente a proposito della *Commedia*: « De' quali tre libri egli ciascuno distinse per canti e i canti per rittimi, sí come chiaro si vede; e quello in rima volgare compose con tanta arte, con sí mirabile ordine e con sí bello, che niuno fu ancora che giustamente quello potesse in alcuno atto riprendere ». ♦ **4. *uscîr . . . corpo***: 'scaturirono da un unico individuo' (vd. *TLIO*, s.v. *Corpo*, 2). Il numerale *un(o)* si oppone alla pluralità dei soggetti che precedono, quasi a voler sottolineare la straordinarietà della coesistenza di tali doti in un singolo uomo. La desinenza *-ro* per la 3ª pers. plur. del pass. rem. è prevalente nella lirica da Petrarca in avanti (vd. *Vitale, *La lingua del 'Canzoniere'*, p. 198). – ***Dante in compagnia***: l'emistichio non è di agevole interpretazione. Se si attribuisce funzione avverbiale alla locuz. *in compagnia* (vd. *TLIO*, s.v. *Compagnia*, 7), si può supporre che Serdini intenda qui suggerire un parallelismo tra il personaggio inteso nella sua dimensione storico-biografica – cioè il Dante uomo, che rappresenta in fondo l'aspetto effimero e meno importante – e i meriti poetici precedentemente enunciati (dunque: 'e insieme alle predette doti venne al mondo anche il Dante uomo'). ♦ **5. *Nacquer . . . ermonia***: si noti che almeno due dei soggetti (risp. *Apollo*, l'*ermonia* al v. 5 e il *contemplare* al v. 8) trovano corrispondenza semantica o metonimica con altrettanti soggetti citati nel verso d'esordio. Evidente è l'equivalenza tra *Apollo* e la *gloria* poetica, essendo il dio protettore sia della poesia sia del plauso che da essa consegue (e si pensi al noto appello di *Par.*, I 13-15: « O buono Appollo, a l'ultimo lavoro / fammi del tuo valor sí fatto vaso, / come dimandi a dar l'amato l'alloro »). Allo stesso modo alla *melodia* corrisponde, in apertura di questa seconda quartina, l'*ermonia* (cioè 'armonia', con abituale chiusura di *ar* in protonia), che può essere inteso sia genericamente come 'equilibrio tra le parti di un insieme' (vd. *TLIO*, s.v. *Armonia*, 1-2), sia piú specificamente come 'accordo tra suono e strumento vocale'. ♦ **6. *del fonte d'Elicona***: con la prep. *di* a esprimere la provenienza (vd. Rohlfs, 804). Rappresentato nella mitologia classica quale sede delle Muse, il monte Elicona, in Beozia, è il luogo d'origine di due fonti (Aganippe e Ippocrene) considerate dagli antichi in grado di infondere ispirazione poetica in chiunque attingesse le loro acque; il mito è accolto in *D.v.e.*, II 4 9, e nuovamente in *Purg.*, XXIX 40-42: « Or convien che Elicona per me versi / e Uraníe m'aiuti col suo coro / forti cose a pensar mettere in versi ». ♦ **7-8. *della citra d'Orfeo***: per questo uso della prep. *di* vd. la nota prec. Oltre a essere – almeno per una certa tradizione mitografica – figlio dello stesso Apollo, Orfeo è figura antonomastica della poesia e del suo portato allegorico (vd. *Conv.*, II 1 3). Ma non solo: come osserva puntualmente *Padoan, *Orfeo*, p. 192, per Dante egli è anche uno dei primi poeti-teologi insieme al Lino cui si trova congiunto in *Inf.*, IV 140-41, in linea

le Muse, il cielo e la filosofia.
  Giovane innamorato e virtüoso,
visse in la patria sua fin che la invidia 10
credette conculcarlo, e fe'gli onore.
  Del suo essilio e dell'altrui perfidia,
e come visse al mondo gloriöso,
qui legger puoi per merito aüttore;
  ché simile oratore 15
non ebbe al mondo mai sí dolce lima,
che fu Boccaccio in prosa e Dante in rima.

con quanto si legge in Arist., *Met.*, I 4 83. – ***e 'l contemplare . . . filosofia***: completiva con valore di sogg., coordinata alla triade di sostantivi precedenti (v. 5), che hanno medesima funzione sintattica. Mediante corrispondenze metonimiche ovvie, alla classicità sono ricondotti, nell'ordine, gli interessi per la poesia (qui per metonimia *le Muse*), per l'astrologia (qui per metonimia *il cielo*) e per la *filosofia*, da intendere nel senso di 'attività speculativa finalizzata alla definizione della realtà'. Il legame con l'opera di Dante è dato probabilmente dall'eterogeneità tematica della *Commedia*, che si impone come punto d'arrivo di tutte queste discipline. ♦ **9-11.** ***Giovane . . . patria sua***: molto sintetici sono i riferimenti al periodo fiorentino della biografia dantesca, limitati esclusivamente all'amore per Beatrice e a una giovinezza condotta all'insegna dell'integrità. Piuttosto che offrire notizie dettagliate su questo periodo, la notazione è dunque funzionale a evidenziare l'iniquità della condanna all'esilio (vv. 10-11). – ***fin che . . . conculcarlo***: temporale, 'fino al momento in cui il risentimento (dei suoi concittadini) pensò di annientarlo', e dunque in senso fig. 'di oltraggiarlo' (vd. *TLIO*, s.v. *Conculcare*, 1 e 4). – ***e fe'gli onore***: coordinata con valore debolmente avversativo, possibile in it. ant. anche con la congiunzione *e* (vd. Renzi-Salvi, vol. I p. 252), 'ma invece gli rese onore'. La forma *fe'gli* si spiega sulla base della forma apocopata tipicamente poetica, cui si applica l'enclisi pronominale abituale dopo congiunzione coordinante. ♦ **12.** ***Del suo . . . perfidia***: cioè 'a proposito del suo bando da Firenze e dell'altrui malvagità', con ovvia allusione ai concittadini fiorentini che, in virtú dell'invidia provata nei confronti di un uomo illustre, hanno cercato di accusarlo. Sull'uso già latino della prep. *di* con significato di 'riguardo a', 'a proposito di', vd. ancora Rohlfs, 804. L'*essilio* e l'*altrui perfidia* sono effettivamente alcuni degli argomenti-cardine affrontati da Boccaccio, *Trattatello*, I red., VI 64-69. ♦ **13-14.** ***gloriöso***: vale a dire 'elevato alla gloria mondana' (vd. *TLIO*, s.v. *Glorioso*, 1-2), dunque senz'altro da interpretare in qualità di predicativo di Dante medesimo (il fanciullo *innamorato e virtüoso* di cui sopra). – ***qui***: avverbio che funge da deittico con funzione anaforica: il referente è chiaramente il *Trattatello*, che precede (cosí nell'autografo serdinano, fedelmente riprodotto da Mg[20]). – ***per . . . aüttore***: strumentale, 'attraverso (quanto scritto da) un letterato meritevole' (vd. *GDLI*, s.v. *Merito*[2], 1) qual è stato appunto Boccaccio. Su questa funzione strumentale di *per* vd. Rohlfs, 810. ♦ **15-16.** ***ché simile . . . lima***: causale, 'dal momento che non è mai esistito al mondo dicitore che avesse una lima tanto dolce'. Da Orazio in avanti la *lima* è referente metaforico dell'abilità tecnica dimostrata da un poeta in sede di composizione e di revisione del proprio testo (vd. *TLIO*, s.v. *Lima*[1], 2). Una occorrenza significativa del sintagma si riscontra in *R.v.f.*, CCCXCIII (*S'io avesse pensato che sí care*) 7-8: « non posso, et non ho piú sí dolce lima, / rime aspre et fosche far soavi e chiare ». ♦ **17.** ***che fu . . . rima***: con una certa libertà si può intendere '(quanto quella) che ebbero Boccaccio per la prosa e Dante per la poesia'. Sulla significatività dell'esclusione di Petrarca dal canone vd. quanto detto nel cappello introd. Le difficoltà sintattiche dipendono dalla costruzione simil-consecutiva (*sí . . . che*) che si sovrappone alla funzione relativa di *che* (v. 17), logicamente riferito al *simile oratore* del v. 15. Complica ulteriormente la struttura del periodo l'uso del pass. rem. *fu*, semanticamente inadatto a riprendere la *dolce lima* del v. 16. Non è insolito, in it. ant., che a un verbo sing. (*fu*) segua un sogg. plurimo (*Boccaccio* e *Dante*), di norma posposto (Rohlfs, 642).

25

Autore ignoto

DANTI ALIGHIERI SON, MINERVA OSCURA

Benché ci arrivi sprovvisto di attestazioni manoscritte, il son. ha una storia editoriale alquanto singolare, avendo stazionato a lungo e indebitamente tra le rime di Boccaccio: ne è definitivamente uscito con l'edizione procurata da Leporatti (vd. Boccaccio, *Rime* 2013, pp. ccxx-ccxi). Senza preoccuparsi di verificarne la paternità, lo si è accolto tra le rime del certaldese fino all'inizio del secolo scorso (cosí nella *Primavera e fiore della lirica italiana* di Carducci, nel *Manuale della letteratura italiana* di Bacci e D'Ancona, nell'*Antologia delle opere minori di Giovanni Boccaccio* del Gigli). Come però ha dimostrato Branca, in Boccaccio, *Rime* 1992, p. 321, un rapido esame della tradizione sarebbe bastato a sollevare qualche sospetto sull'attribuzione, dato che la sua prima apparizione risulta insolitamente tarda: esso figura per la prima volta nell'ed. della *Commedia* pubblicata a Venezia nel 1477 per i tipi di Vindelino da Spira (= Vind), fratello di quel Giovanni da Spira che è tradizionalmente considerato uno dei piú illustri esponenti della prima generazione di tipografi veneziani, e che nel biennio 1469-'70 aveva giú curato l'edizione dei tre volumi delle *Epistolae* di Cicerone e della *Naturalis historia* di Plinio (su Vind vd. *Toynbee, *The 1477 Venice edition*, p. 52; *Butler, *Venice edition*, pp. 79-80; Mambelli, pp. 13-15). Occupatosi in precedenza, proprio in collaborazione con il fratello, della pubblicazione di numerose prime edizioni di classici latini (Plauto, Catullo, Marziale) e volgari (Petrarca), Vindelino volle arricchire il testo della *Commedia* con una serie di altre opere a essa connesse. Il poema, corredato alla fine di ogni canto del commento del Lana – qui erroneamente attribuito a Benvenuto (cosí i vv. 5-8 del son. *Finita è l'opra de l'inclito e divo*, posto in fine di incunabolo con funzione di *colophon* e dovuto alla mano del curatore Cristoforo Berardi: « Dimola benuenuto mai fia priuo / Deterna fama che sua mansueta / lyra opero comentando il poeta / per cui il texto a noi e intellectiuo ») –, è seguíto da alcune rime di Dante, dal *Trattatello* di Boccaccio, dal testo apocrifo di tema religioso noto come *Credo di Dante* (vd. *supra*) e, infine, dai capitoli ternari di Bosone da Gubbio e di Iacopo Alighieri (vd. *Vianello, *Vindelino*, p. 1027). Ebbene, nella prestigiosa edizione il nostro son. si colloca dopo il *Credo*, anticipato da « eidem » in rubrica ma senza indicazione dell'autore.

È solo nel 1555, con l'edizione della *Commedia* pubblicata ancora a Venezia da Giolito per le cure editoriali di Ludovico Dolce (= Dol), e a cui spetta il merito di aver aggiunto al titolo l'agg. *Divina* (vd. *Rajna, *L'epiteto*), che il son. "diventa" effettivamente di Boccaccio, per merito della didascalia che lo introduce (« Sonetto del Boccaccio in lode di Dante »). Guardando alle altre attribuzioni erronee che caratterizzano i testi allegati all'edizione, non è illecito sospettare che Dolce inventasse arbitrariamente tale assegnazione, magari allo scopo di aggiungere dettagli che potessero dar lustro al prodotto tipografico. Come ha scritto *Wilkins, *The sonnet*, p. 138, allo stato attuale dei fatti « the responsability for the attribution rests therefore upon Dolce; but Dolce is notorius for literary untrustworthiness in general and for editorial trickery in particular, and his attribution has therefore not the slightest weight » (per l'inaffidabilità delle attribuzioni vd. *Cicogna, *Memoria*, pp. 93-108). Ma, come già puntualmente evidenziato (ancora da *Wilkins, *The sonnet*, p. 138), Dolce non si limitò a questo: ammodernò liberamente le

grafie e – fatto ancor piú oneroso – intervenne sulla sostanza del testo, al fine di correggerne i presunti errori (4 *ch'è* > *gran*; 10 *et io* > *me*) o di migliorare la lezione tràdita, anche laddove già perspicua (9 *magna terra* > *glorïosa* e 11 *gratia* > *colpa*).

Come indica il già citato sonetto-*colophon Finita è l'opra*, curatore di Vind fu il letterato Cristoforo Berardi (« Christofal Berardi pisaurense detti / opera e facto indegno correctore / per quanto intese di quella i subietti », vv. 9-11): confidando nell'attendibilità del suggerimento, non sarà illecito supporre che *Finita è l'opra* sia una sorta di firma apposta dallo stesso Berardi. Sulla scorta di questa ipotesi e in ragione delle palmari difformità di livello poetico sussistenti tra *Finita è l'opra* e *Danti Alighieri son*, si è dedotto che quest'ultimo non possa essere ascritto alla sua mano: « In view of the flatness and harshness of the versified colophon of the 1477 edition, its author, presumably Berardi, can hardly be considered as a possible author of "Dante Alighieri son" » (*Wilkins, *The sonnet*, p. 138). Tale acquisizione, pur condivisibile, non risolve la questione dell'adespotia: pur essendo ormai certo che non si tratti di testo boccacciano, la scarsa mole di dati su cui ragionare non consente di proporre candidature alternative. Indicativi di una probabile appartenenza a una mano tarda sono però due spie tematiche: la sottolineatura dell'eleganza retorico-concettuale (v. 3) e la distinzione fra due possibili livelli di lettura per la *Commedia*, ossia « temporale e spiritual(e) » (vv. 7-8), che sono sembrati possibili indicatori di una *autorship* pienamente umanistica (*Wilkins, *The sonnet*, p. 138), eventualmente non fiorentina, come potrebbe confermare, se di prima mano, la forma *matregna* di Vind.

Il son. è stato tradizionalmente etichettato come "prosopopea di Dante" in ragione della sua costruzione in prima persona, tesa a simulare una ideale presentazione di sé pronunciata dall'autore. Sulla base di questa particolarità retorica, si è pensato che il son. fosse stato composto con funzione di didascalia, per accompagnare un'effige del poeta (vd. *infra* il cappello introd. a *La grolia della lingua*, che pure presenta questo tratto) o per introdurre un manoscritto contenente la *Commedia* celebrandone l'autore, i meriti letterari e la vicenda biografica. Che l'ipotesi corrisponda a verità o meno, ciò che merita rilievo sono le caratteristiche tematico-argomentative che avvicinano il testo ai compianti. Fatta eccezione, infatti, per il meccanismo della prosopopea, sul versante dei contenuti è bene notare come essi siano quelli tipici dei componimenti ascrivibili a tale categoria. Sono presenti, nell'ordine, tutti gli elementi propri del genere, vale a dire la celebrazione della sapienza e della perizia tecnica del Dante della *Commedia* (vv. 1-4), il ricordo del viaggio oltremondano e l'elogio della sua resa poetica, che si caratterizza per un duplice livello di lettura (vv. 5-8). Segue una sezione precipuamente biografica, aperta con un rapido resoconto circa la dura esperienza dell'esilio e le sue cause (vv. 9-11), cui fa séguito l'ovvia menzione di Ravenna, ultimo luogo ad aver avuto l'onore di ospitare il poeta in vita e che ora ne accoglie le spoglie (vv. 12-13), già citata, ad es., negli epicedi di Cino da Pistoia e Giovanni Quirini.

Nota metrica. Sonetto su schema ABBA ABBA CDC DCD. Rime ricche ai vv. 1 : 5 (*oscura* : *sicura*) e 12 : 14 (*esiglio* : *consiglio*).

Nota al testo. Si ripropone il testo secondo la lezione piú antica, ossia quella tràdita da Vind, qui rispettata finanche nelle grafie latineggianti (ortopedizzate invece da Branca, in Boccaccio, *Rime* 1992, p. 112, in virtú di una piú generale aderenza al toscano aureo proposto da Dol). Il rispetto integrale delle grafie dell'incunabolo si giustifica allo scopo di non obliterare i tratti linguistici salien-

ti, particolarmente utili a contestualizzare testi adespoti di cui sia malagevole, come in questo caso, individuare l'età di composizione e l'area di provenienza. Rispetto al testo fornito da Branca, che pure ha accolto uno degli emendamenti congetturali di Dol (4 *gran* > *ch'è*), il testo qui proposto diverge, oltre che per le suddette varianti grafiche e fonomorfologiche, nei seguenti luoghi: 1 *Dante* > *Danti*; 12 *fummi esiglio* > *nel mio esiglio*; 13 *e ella* > *ed ella*; *corpo,* > *corpo*; *sommo Padre* > *Sommo Padre*.

Danti Alighieri son, Minerva oscura
d'intelligentia e d'arte, nel cui ingegno
l'elegantia materna agionse al segno,
che si tien ch'è miracol de natura.
L'alta mia fantasia, pronta e sicura, 5

1. ***Danti Alighieri***: vista anche la necessità di esplicitare l'identità dell'elogiato, l'attacco col nome proprio non è inconsueto per i compianti e, piú in generale, per i testi sulla figura di Dante: si pensi al son. *Dante, se tu nell'amorosa spera* di Boccaccio (vd. *supra*, nella sezione dei *Testi di compianto*) o anche al son. *Dante Alighier nella sua Comedia* (Pucci, *Rime*, xviii). Talvolta alla menzione del nome si lega anche un piú raffinato gioco di *interpretatio nominis*, come nel son. *O spirito gentile, o vero dante* di Maramauro (ancora tra i *Testi di compianto*). Caratterizzante in questo caso è l'occorrenza del verbo alla prima persona che introduce la prosopopea, e che può ricordare altri testi costruiti secondo il medesimo meccanismo retorico, come per es. Dante, *Rime*, lxxxvii (*I' mi son pargoletta bella e nova*), o anche Giovanni Quirini, lxiii (*Io sum regina in l'amoroso regno*). Non è da escludere la possibilità di segmentare *Alighier i' son* come propone Lanza, in Boccaccio, *Rime* 2010, p. 329, funzionale a esplicitare meglio *in limine* l'effetto della prosopopea. – ***Minerva oscura***: attribuendogli questo titolo, l'autore allude all'ineguagliabile conoscenza di cui Dante ha fatto mostra nella *Commedia*, rendendosi cosí meritevole del paragone antonomastico piú alto, vale a dire l'equiparazione alla divinità pagana rappresentante la dote della sapienza (significato che è peraltro già in *Par.*, ii 7-9: « L'acqua ch'io prendo già mai non si corse; / Minerva spira, e conducemi Apollo, / e nove Muse mi dimostran l'Orse »). La sapienza è *oscura* perché ovviamente 'non sempre immediatamente perspicua per il lettore' (vd. *GDLI*, s.v. *Oscuro*, 6), con probabile riferimento piú alla materia enciclopedica dell'opera e all'episodica difficoltà del dettato (come si evince dal primo emistichio del verso a seguire) che alle implicazioni fideistiche di cui è portatrice. È notevole che *Minerva oscura* sia anche il titolo della prima raccolta di studi danteschi di Pascoli (1898), già editi nel biennio 1895-1896 sul « Convito » di Adolfo de Bosis. ♦ **2-3. *d'intelligentia e d'arte***: con il *di* a introdurre la causa (vd. Rohlfs, 804), dunque 'per capacità intellettiva e per perizia tecnica', a sottolineare il connubio fra una disposizione intellettiva fuori dal comune contestualmente rafforzata da una irripetibile competenza poetica (vd. *GDLI*, s.v. *Intelligenza*, 4, e *TLIO*, s.v. *Arte*, 3). – ***nel cui ingegno . . . segno***: se, come pare, il *cui* è da riferire a *Minerva*, che è appunto figurazione di Dante, potremmo intendere 'nel cui intelletto l'eleganza fiorentina giunse al limite (delle sue possibilità espressive)' (vd. *TLIO*, s.v. *Aggiungere*, 4), come già Branca, in Boccaccio, *Rime* 1992, p. 321, che attribuiva a *materno* il significato di 'fiorentino', peraltro suggerendo che la lezione *elegantia* potesse spiegarsi come banalizzazione da un originario *eloquentia* (vd. *GDLI*, s.vv. *Ingegno*, 1, e *Segno*, 46). Data la polisemia di *segno*, non si può tuttavia escludere la possibilità che il sost. abbia qui il significato fig. di 'manifestazione distintiva del prestigio' (vd. ancora *GDLI*, s.v. *Segno*, 5): in tal caso si dovrà intendere 'nel cui intelletto l'eleganza della lingua fiorentina accrebbe un prestigio già esistente' (vd. *TLIO*, s.v. *Aggiungere*, 1). ♦ **4. *che si tien . . . natura***: 'che si ritiene essere eccezionale in natura', alla stregua di un evento al di fuori delle leggi che regolano il mondo (vd. *GDLI*, s.v. *Miracolo*, 3). Qualcosa di simile si legge anche in Fazio degli Uberti, *Dittamondo*, xxv 73-75: « Ché, come alcuna volta il ciel produce / e la natura un uom, ch'al mondo è tale / che miracolo par ciò che conduce ». ♦ **5. *L'alta . . . fantasia***: si allude alla formidabile 'facoltà di immaginazione', capace di

passò il tartareo e poi 'l celeste regno,
e 'l nobil mio volume feci degno
di temporale e spiritual lettura.
Fiorenza, magna terra, ebbi per madre,
anzi matregna, e io piatoso figlio, 10
gratia di lingue scelerate e ladre.

creare luoghi e storie fittizie. Il sintagma è di evidente memoria dantesca; si pensi non soltanto all'ovvio *Par.*, XXXIII 142: « A l'alta fantasia qui mancò possa », ma anche al meno attinente (almeno sul versante semantico) *Purg.*, XVII 25: « Poi piovve dentro a l'alta fantasia / un crucifisso ». – ***pronta e sicura***: 'capace per propria indole' e dunque 'desiderosa' di scrivere un testo come la *Commedia*, oltre che 'padrona dei propri mezzi espressivi' (vd. *GDLI*, s.vv. *Pronto*, 8, e *Sicuro*, 8-9); vd. BOCCACCIO, *Comedia*, XXXIX 88-89: « E tanto seguirò dietro a quest'orsa / con mente pronta, lucida e sicura ». ♦ **6. *il tartareo . . . regno***: 'prima il mondo infernale e poi quello paradisiaco', con riferimento ai due estremi del viaggio ultraterreno. ♦ **7-8. *(i)l nobil . . . volume***: ovviamente la *Commedia*, cui spetta la designazione antonomastica di *volume*, alla stregua di altri libri fondativi della letteratura classica o biblica, come del resto parlando dell'*Eneide* ha già fatto Dante in *Inf.*, I 83-84: « vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore, / che m'ha fatto cercar lo tuo volume ». – ***feci degno***: 'resi meritevole', grazie ovviamente al potere immaginativo e alla perizia tecnica di cui al v. 2; ma anche 'resi passibile', a voler sottolineare la molteplicità dei livelli di lettura applicabili. – ***di temporale . . . lettura***: per BRANCA, in BOCCACCIO, *Rime* 1992, p. 321, l'opposizione semantica fra lettura temporale e spirituale può essere spiegata in due modi: 1) come la coesistenza di una lettura finalizzata alla dimensione terrena e di un'altra finalizzata a quella teologico-escatologica; 2) come l'affiancamento di interpretazione letterale e allegorica all'interno del medesimo testo, caratterizzante buona parte dell'esegesi alla *Commedia*, particolarmente quella di secondo Trecento e primo Quattrocento (vd. in merito *WILKINS, *The sonnet*, p. 138, convinto che l'opposizione denunci la *forma mentis* di un autore già rinascimentale). Si potrebbe propendere per la prima proposta in ragione del fatto che al sintagma *spiritual lettura* non sembra estensibile il significato di 'interpretazione allegorica' (ma si tenga comunque conto dell'uso dell'agg. *spirituale* nel senso di 'anagogico', con riferimento alla lettura della Bibbia: non è da escludere che l'ignoto autore estenda questo significato anche al poema, implicitamente tributandogli il titolo di libro di fede; vd. *GDLI*, s.v. *Spirituale*, 12). La co-occorrenza dei due aggettivi si ritrova due volte, ma in altro contesto, nel *Centiloquio* di Pucci, oltre che nel son. anonimo *Da la formica si vuole imparare*, 1-4, il che sembra confermare la prima proposta di Branca: « Da la formica si vuole imparare / spirituale e temporale usanza: / in questo mondo non prender baldanza, / ma servi a Dio, per altrove acquistare » (in *RT*, p. 959). ♦ **9. *magna terra***: in apposizione al *Fiorenza* che precede vale 'città grande', soprattutto per i propri meriti storici e civili. – ***ebbi per madre***: 'ebbi come genitrice', dunque fuor di metafora 'mi diede i natali'; ma vd. la specificazione al verso successivo, che sembra indirettamente assimilabile alla celebre formula che apre l'*Ep.* XIII: « florentine natione non moribus ». Come già al v. 1, anche qui LANZA, in BOCCACCIO, *Rime* 2010, p. 329, propone di esplicitare il pron. sogg. segmentando *ebb'i' per madre*, ma in questo caso la soluzione sembra meno convincente. ♦ **10. *anzi matregna***: con altra finezza il declassamento di Firenze dal rango di madre a quello di matrigna caratterizza già le parole profetiche di Cacciaguida in *Par.*, XVII 46-48: « Qual si partío Ipolito d'Atene / per la spietata e perfida noverca, / tal di Fiorenza partir ti convene ». Sull'importanza della forma senza anafonesi, vd. il cappello introd. – ***e io . . . figlio***: per BRANCA, in BOCCACCIO, *Rime* 1992, p. 321, con valore debolmente avversativo, in it. ant. effettivamente esprimibile anche mediante *e* (vd. *CONSALES, *Coordinazione*, p. 103), 'e io (fui) figlio che muove a compassione', con ovvia allusione alla condizione di *exul inmeritus* favorita dalle malelingue mosse dall'invidia, come si dirà al v. 11. ♦ **11. *gratia***: con funzione causale, 'grazie a' o 'per merito di'. Trattandosi di costruzione alla latina con *gratia* seguita da genitivo, non è lecito ravvisare nella formula alcuna sfumatura ironica, contrariamente a quanto ipotizzato da *WILKINS, *The*

Ravenna fu mio albergo nel mio esiglio
ed ella ha il corpo; l'alma ha il Sommo Padre,
presso a cui invidia non vince consiglio.

26

AUTORE IGNOTO

FU 'L NOSTRO DANTE DI MEZZA STATURA

Fonte di questo breve ritratto di Dante è la descrizione in prosa che del poeta ha fornito Boccaccio nel suo *Trattatello*, notissima biografia pervenuta in triplice redazione a complemento delle sue raccolte autografe di opere dantesche (vd. *RICCI, *Le tre redazioni*; sui tre manoscritti vd. invece il cappello introd. a *Dante, se tu nell'amorosa spera*). In due di queste tre sillogi figura il *Trattatello*: To ne tramanda una redazione piú ampia, tradizionalmente identificata come la prima in considerazione di valutazioni codicologiche e interne, ascrivibile agli anni 1351-'55; C^2 ne tramanda una redazione compendiata piú tarda, databile alla prima metà degli anni '60, che si presenta particolarmente vicina alla cosiddetta "terza redazione", titolo che designa una forma testuale trasmessa soltanto da copie, ma che è plausibile si collochi a pochi anni di distanza dalla seconda (vd. *BERTÉ-FIORILLA, *Il 'Trattatello'*, pp. 41-42, oltre a *CAPPI-GIOLA, *La redazione*). Ora, pur guardando piú da vicino ai contenuti del son., non è possibile affermare al di là di ogni dubbio di quale delle redazioni del *Trattatello* l'anonimo autore di *Fu 'l nostro Dante* si sia servito: nonostante Boccaccio sia a piú riprese ritornato sull'opera dopo il 1355, apportandovi modifiche vòlte a snellire l'argomentazione e a eliminare tutta una serie di contenuti ritenuti poco funzionali al discorso, la sezione inerente al ritratto fisico e morale di Dante

sonnet, p. 318. – ***di lingue . . . ladre***: 'di malelingue malvagie e disoneste' (vd. *GDLI*, s.vv. *Scellerato*, 1, e *Ladro*, 2), che avrebbero messo in giro voci false sul conto del poeta, tali da favorirne il bando. ♦ **12. *mio albergo***: 'mio ricovero' (vd. *TLIO*, s.v. *Albergo*, 1-2). Data la ripetizione a breve distanza del medesimo possessivo, non è da escludere la possibilità che il primo *mio* sia errore d'anticipo sulla base di una originaria lezione con pass. rem. di *essere* e pron. in enclisi (dunque *fummi*/*fumi*). – ***nel mio esiglio***: stato in luogo fig. che esprime l'estensione temporale, per cui 'durante il periodo trascorso in esilio'. Si noti che in it. ant. la forma semidotta con esito palatale è del tutto estranea alla prosa (vd. *SERIANNI, *Lingua poetica*, p. 91). ♦ **13. *ed ella . . . corpo***: a Ravenna, com'è noto, sono custodite le spoglie mortali di Dante. Si tratta di un argomento tipico dei componimenti in morte: vd. *supra*, tra i *Testi di compianto*, il commento a CINO DA PISTOIA, *Su per la costa, Amor, de l'alto monte*, 35-37, o ancora GIOVANNI QUIRINI, *Se per alcun puro omo avenne mai*, 15-17. – ***l'alma***: 'l'anima', è poetismo di lunga tradizione (*SERIANNI, *Lingua poetica*, pp. 101-2). In opposizione al *corpo*, che precede, l'anima, essendo incorporea e immortale, non può avere una specifica sede terrena e pertanto fa ritorno a Dio (il *Sommo Padre*) che l'ha informata. ♦ **14. *presso . . . consiglio***: con il relativo da riferire a *Sommo Padre* (v. 13), dunque 'presso il quale l'invidia non trionfa sulla capacità di giudizio' (vd. *TLIO*, s.v. *Consiglio*, 1-2), e non 'saggezza' come propone BRANCA, in BOCCACCIO, *Rime* 1992, p. 321. Diversamente da quanto accaduto ai membri del governo di Firenze, che hanno negato il rientro a uno dei cittadini piú degni a causa del rammarico provato da alcuni suoi concittadini dinanzi a tale magnanimità, nel regno oltremondano ciò non può aver luogo, non essendo Dio soggetto ai sentimenti umani. LANZA, in BOCCACCIO, *Rime* 2010, p. 329, scrive *Invidia*, ma non è necessario supporre si tratti di ipostasi.

non ha subito ristrutturazioni tali da fornirci prove inconfutabili. Differenze di qualche rilievo si registrano – ma si tratta di indizi – nell'ordine degli elementi descritti, che nella prima redazione si presenta piú vicino a quello scelto per questo son. (vd. il commento).

Per quel che ne sappiamo, *Fu 'l nostro Dante* è tràdito dal solo ms. Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Plut. 40 26 (= L_{26}): in assenza di piú dettagliate indicazioni, le generiche informazioni che Del Balzo, *Poesie*, vol. II p. 519, fornisce circa l'esistenza di altre testimonianze manoscritte tre-quattrocentesche non sono verificabili. Il codice, vergato nel 1470 da un Antonio di Antonio di Palmieri Altoviti da Firenze, che scrisse tre note di possesso (cc. 172*v*, 175*v* e 187*r*) e che vi appose in fine la data di compilazione, è latore principalmente del testo della *Commedia* corredato dal commento di Iacomo della Lana; il son., insieme con un altro testo sulla figura di Dante (*Correndo gli anni del nostro Signore*), compare a c. 175*v*, a completamento di una colonna rimasta bianca tra altre due opere di attinenza dantesca come il capitolo di Bosone Novello e il *Credo*, qui con esplicita attribuzione ad Antonio Beccari (una descrizione in Malato-Mazzucchi, to. II n. 176). Spostando lo sguardo sulla tradizione a stampa, con qualche variante di rilievo – della quale si darà conto nella *Nota al testo* e nel commento – il son. compare anche in un incunabolo romano del *Credo* (Roma, Johann Schurener, 1475-1478 = R). Arbitrariamente datato al 1383 in Del Balzo, *Poesie*, vol. II p. 519, vista l'assenza di qualsivoglia indizio cronologico utile e sulla base dei soli appigli offerti da una tradizione esilissima, la composizione del son. non potrà dunque che essere approssimativamente collocata tra il 1351-'55 e il 1470.

La descrizione del poeta procede secondo un ordine razionale, che si adegua alla partitura interna della forma metrica prescelta. A una prima sequenza dedicata all'aspetto generale della persona, caratterizzata da una onestà e da una saggezza favorite in parte dalla postura e in parte dall'età (vv. 1-4), ne segue una seconda incentrata sui dettagli facciali, atti a restituire l'immagine di un uomo severo e ostinato, dal piglio spigoloso (vv. 5-8). Il sestetto è invece focalizzato sulla messa in luce delle qualità morali, delle doti e, infine, dei suoi interessi letterari: si dà conto della disciplina dimostrata in fatto di costumi (cosí se si accoglie al v. 9 la lezione *cibi umili* di R) e di studio, nonché della sua passione per il canto e del suo amore giovanile per Beatrice (vv. 9-14). Chiude un cursorio giudizio sulla gloria tributatagli in sede terrena e sulla sua destinazione paradisiaca (vv. 15-17). Fatta eccezione per il terzetto finale, che si distingue dalle sequenze precedenti per i toni non descrittivi, i tratti – si diceva – sono i medesimi che caratterizzano il Dante di Boccaccio. Pur con le ovvie differenze di estensione che caratterizzano i due stadi testuali, in ambedue le redazioni autografe (I red., IX 111-24; II red., IX 68-77) si legge infatti che Dante fu uomo di media altezza, che in età avanzata usò camminare leggermente ricurvo e abbigliato in ottemperanza ai dettami imposti dalla sua dignità, che aveva un volto allungato reso oltremodo severo dal mento prominente, che aveva una folta capigliatura riccia e nera – tale che certe donne veronesi l'avrebbero ritenuta prova di una effettiva discesa negli inferi. E lo stesso discorso vale per le doti morali, nessuna delle quali si trova omessa nei diversi stadi redazionali dell'opera.

Anche la scissione fra la sfera pertinente alle caratteristiche fisiche del soggetto e la sfera morale costituisce una caratteristica indotta dalla lettura del *Trattatello*: i due momenti sono avvertiti già da Boccaccio come differenti, e dunque come tali passano nell'elaborazione del ritratto, presentandosi non sovrapponibili e reciprocamente indipen-

denti (vd. *Bartuschat, *Les 'Vies'*, pp. 74-77). Si tratta di un modulo, variamente rielaborato e ampliato nelle dimensioni, che denuncia l'ottima conoscenza maturata dal certaldese coi modelli latini individuati: si pensi anzitutto alla *Vergilii vita* di Elio Donato, che pure presentava la medesima architettura, o – riscontro anche piú probante – al ritratto di Aristotele contenuto nel *Liber de dictis philosophorum antiquorum*, che Boccaccio trascrisse nel suo Zibaldone Laurenziano (Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Plut. 29 8, c. *33v*). Si tratta cioè di un modulo topico, che Boccaccio « segue strutturalmente [. . .] cercando di far emergere affinità nella personalità e nella condotta di vita tra Dante e gli *auctores* greci e latini per favorire la percezione di una linea di continuità tra i due mondi » (*Berté-Fiorilla, *Il 'Trattatello'*, p. 62). Tutto questo passa, in scala ridotta, anche in *Fu 'l nostro Dante*. Ciò che invece non passa è un altro aspetto del ritratto boccacciano che pure è degno d'attenzione: vale a dire la denuncia di alcuni limiti e di alcune esuberanze dell'Alighieri che si rivelano poi in grado, nell'economia della descrizione, di sottoporre al lettore una fotografia meno ingenua delle sue sfaccettature caratteriali. Non una parola si fa nel son. circa i difetti che pure riuscirono – stando al ritratto offerto dal *Trattatello* – a macchiare la fama di Dante: eppure Boccaccio parla anche di un Dante altero e sdegnoso, in ciò corrispondendo a talune considerazioni caratteristiche della *Nuova Cronica* di Giovanni Villani (« per lo suo savere fue alquanto presuntuoso e schifo e isdegnososo, e quasi a guisa di filosafo mal grazioso non bene sapea conversare co' laici », x 136, vol. ii p. 337). Tale assenza, se da un lato può spiegarsi in virtú della logica elogiativa che sta alla base del son., dall'altro potrà essere motivata ipotizzando che l'autore del son. non attingesse a questa sezione specifica dell'ipotesto boccacciano, anche perché essa si presenta strutturalmente separata rispetto alla prima (i red., xi 163-65 e 171-72), intervallata com'è da un lungo *excursus* sul significato dei termini *poeta* e *poesia* nella storia umana.

Nota metrica. Lo schema di base è quello tipico del son. caudato ABBA ABBA CDC DCD dEE, appena variato dalla rima imperfetta con consonanza ai vv. 6 : 7 (*ricciuto* : *alzato*). Rima leonina ai vv. 1 : 4 : 8 (*statura* : *andatura* : *dentatura*).

Nota al testo. Il testo qui riproposto rispecchia in buona parte, finanche per ciò che riguarda i criteri di restituzione formale, quello fissato da Volpi, in *RTM*, p. 205, sulla lezione di L_{26} (c. 175*v*), di gran lunga preferibile per aderenza formale al testimone scelto come base rispetto a quello proposto prima da Papanti, *Dante*, pp. 26-27 n. 3, e poi da Del Balzo, *Poesie*, vol. ii p. 519. Il testo di Volpi è stato in piú di un luogo perfezionato sulla base di un nuovo controllo su L_{26}, tale da consentire maggiore aderenza all'aspetto formale della lezione tràdita: 7 *labro alzato* > *labr'alzato*; 11 *negli* > *nelli*; 12 *dilettossi* > *dilettosi*. Altre modifiche rispetto al testo di Volpi hanno riguardato invece questioni sostanziali o interpuntive, che si segnalano di séguito: 5 *poco* > *un po'* (lezione di R, a sanare l'ipermetria); 10 *cigli umidi* > *cibi umili* (lezione di R, per la cui preferenza vd. il commento *ad loc.*); 11 *cortese* > *cortese,* ; *sono* > *sòno*. Oltre alle due ora segnalate perché accolte a testo, diverse sono le varianti indifferenti trasmesse da R (per un confronto sinottico vd. Papanti, *Dante*, pp. 25-27 n. 3, o Del Balzo, *Poesie*, vol. ii pp. 518-19, che forniscono ambedue le versioni).

Fu 'l nostro Dante di mezza statura,

1-4. ***Fu 'l nostro . . . l'andatura***: la prima parte della descrizione, tesa a rappresentare il poeta nella sua figura intera, ricorda da vicino Boccaccio, *Trattatello*, i red., ix 111, dal quale si registrano evidenti riprese: « Fu adunque questo nostro poeta di mediocre statura e, poi che alla matura età

vestí onesto secondo suo stato,
mostrò un po' per l'età richinato,
fe' mansueta e grave l'andatura.
La faccia lunga un po' piú che misura, 5
aquilin naso, el pel nero e ricciuto,

fu pervenuto, andò alquanto curvetto, e era il suo andare grave e mansueto, d'onestissimi panni sempre vestito in quello abito che era alla sua maturità convenevole ». Benché contratti, i medesimi elementi – come si anticipava nel cappello introd. – ritornano identici in *Trattatello*, II red., IX 68 e 70, ma in diverso ordine, dal momento che si passa dalla valutazione della statura ai tratti facciali, ritornando solo piú avanti sull'andatura, dopo l'intromissione di un *excursus* novellistico (69): « Fu il nostro poeta di mediocre statura, ed ebbe il volto lungo e il naso aquilino, le mascelle grandi, e il labbro di sotto proteso tanto, che alquanto quel di sopra avanzava; nelle spalle alquanto curvo, e gli occhi anzi grossi che piccoli, e il color bruno, e i capelli e la barba crespi e neri, e sempre malinconico e pensoso [. . .]. Li suoi vestimenti sempre onestissimi fuorono, e l'abito conveniente alla maturità, e il suo andare grave e mansueto [. . .] ». ♦ **1.** ***di mezza statura***: come poi dimostrato anche dai rilievi anatomici condotti sulle spoglie del poeta in occasione del sesto centenario della nascita: fu stabilito che Dante avrebbe avuto un'altezza di poco inferiore al metro e settanta, dunque nella media del periodo (**Della scoperta*, p. 37). Anche oggi l'indicazione della statura costituisce uno dei tratti meglio caratterizzanti la descrizione fisica, ma era cosí già nei due maggiori precedenti: la *Vergilii vita* e il ritratto aristotelico ospitato nel *Liber de dictis philosophorum* iniziano con notazioni assimilabili a questa (Virgilio « corpore et statura fuit grandi », Aristotele invece fu uomo « bonae staturae »). ♦ **2-3.** ***vestí . . . stato***: 'si abbigliò decorosamente, come (imponeva) la sua posizione sociale' (vd. *GDLI*, s.v. *Stato*, 11-13), con l'agg. *onesto* a svolgere qui funzione avverbiale (enallage). – ***mostrò . . . richinato***: in linea con la punteggiatura scelta dai precedenti editori, nonché con la struttura a elenco tipica delle descrizioni fisiche offerte dai modelli adoperati (finanche dallo stesso *Trattatello*, I red., XI 111; II red., IX 68), è possibile attribuire a *mostrò* valore insolitamente intr., glossando dunque il verso come 'apparve leggermente ricurvo per l'età'. ♦ **4.** ***mansueta . . . l'andatura***: è ovviamente l'allusione all'*età* e all'affaticamento che da essa consegue a rendere (*fe'*, cioè 'fece') 'il passo moderato e appesantito' (vd. *TLIO*, s.v. *grave*, 2). Tuttavia l'agg. *mansueta* sembra estensibile a quanto si afferma nel quartetto seguente, dedicato appunto alla descrizione dei tratti del volto (cosí del resto in Filippo Villani, *De origine*, II 79: « incessu tamen gravi mansuetoque aspectu », 'tuttavia con passo grave e aspetto mite' [trad. di M. Berté], ora anche in Id., *De vita*, p. 178). ♦ **5-8.** ***La faccia . . . dentatura***: si procede con uno *zoom* sul volto, anche questo debitore nella disposizione degli elementi descritti da Boccaccio, *Trattatello*, I red., XI 112: « Il suo volto fu lungo, e il naso aquilino, e gli occhi anzi grossi che piccioli, le mascelle grandi, e dal labro di sotto era quel di sopra avanzato; e il colore era bruno, e i capelli e la barba spessi, neri e crespi, e sempre nella faccia malinconico e pensoso » (anche in II red., IX 68). Si tratta di alcuni dei tratti somatici tipici dell'iconografia dantesca, parzialmente in contraddizione – ma potrebbe trattarsi anche di contraddizione "anagrafica" – con quelli che caratterizzano la figura cui parrebbe riferirsi il son. di Pucci, *Questi che veste*, incluso in questa sezione (e al cui cappello introd. si rinvia). Sono dettagli che saranno venuti a Boccaccio probabilmente da fonti orali e non dall'iconografia coeva: durante i ripetuti soggiorni ravennati degli anni '40 è possibile che sia venuto in contatto con Andrea Poggi, amico suo e nipote dell'Alighieri (vd. *Santagata, *Dante*, pp. 8-9). Simile è anche la descrizione fornita da Filippo Villani, *De origine*, II 78: « oblonga paululum facie, oculis plusculum grandioribis, nasu aquilino et subgibboso, latis pendentibusque maxillis, inferiori labio aliquantisper eminentiori, coloris fusci, spissa barba, capillo subcrispo, nigerrimo et adusto » (ora anche in Id., *De vita*, p. 178). ♦ **5.** ***La faccia . . . misura***: vale a dire 'il volto leggermente piú allungato della media' (vd. *GDLI*, s.v. *Misura*, 11). Per un uso simile della formula vd. *Conv.*, I 2 10: « e 'l peso del bene li pare piú che se con giusta misura fosse saggiato ». ♦ **6.** ***aquilin naso***: 'naso adunco', secondo la metafora

el mento lungo e grosso, el labr'alzato
e gross'un po' sotto la dentatura.
Aspetto maninconico e pensoso;
cibi umili, cortese e vigilante 10
fu nelli studi, sempre grazïoso.
Vago in parlar, la voce risonante,

tuttora in uso. – ***el pel . . . ricciuto***: il dettaglio sembrò a Papanti, *Dante*, pp. 25-26, in contraddizione con *Egl.*, II 42-44, dove si legge: « et patrio, redeam si quando, abscondere canos / fronde sub inserta solitum flavescere Sarno? » ('Non sarebbe forse meglio che acconci i capelli al trionfo e sulle rive del patrio Sarno, se mai ritornerò, li nasconda ormai canuti sotto una corona di fronde intrecciate, io che solevo risplendere di giovinezza?', trad. di Petoletti, in *Egl.*, pp. 555-57). Come si vede, diversamente da quanto si è perlopiú fatto (vd. *Carrubba, *The color*, e *Brugnoli, *I capelli*), Petoletti ha proposto di intendere *flavescere* non come 'essere biondo', bensí come 'risplendere', da opporre al *canos* che precede, sulla scorta della voce *flaveo* lemmatizata da Papias (« flavesco idest resplendeo »). Simile è la descrizione di Ezzelino da Romano fornita in *Inf.*, XII 109-10: « E quella fronte c'ha 'l pel cosí nero / è Azzolino ». ♦ **7-8. *el mento . . . dentatura***: anche questi tratti somatici – mento prominente, labbra pronunciate e denti grandi – conferiscono spigolosità e severità. Forse preferibile per quanto concerne il senso generale del passo si presenta la variante *labro lato* ('labbra grandi') trasmessa da R, che non è doverosamente da ritenere *facilior*. L'immagine del viso allungato dal mento prominente caratterizza buona parte dell'iconografia successiva e costituisce dunque una delle peculiarità maggiormente distintive: manca, tuttavia, la verifica dei fatti, dal momento che tra le spoglie non sono mai state ritrovate le ossa mandibolari (**Della scoperta*, p. 37). ♦ **9-14. *Aspetto . . . amante***: anche il séguito del ritratto, incentrato sulle abitudini del poeta e sulle sue doti, parrebbe rispecchiare, quanto meno per la disposizione degli argomenti, l'organizzazione stabilita da Boccaccio, *Trattatello*, I red., XI 112-18: « e sempre nella faccia malinconico e pensoso [. . .]. Ne' costumi domestici e publici mirabilmente fu ordinato e composto, e in tutti piú che alcuno altro cortese [. . .]. Nel cibo e nel poto fu modestissimo, sí in prenderlo all'ore ordinate e sí in non trapassare il segno della necessità [. . .]. Niuno altro fu piú vigilante di lui e negli studii e in qualunque altra sollecitudine [. . .]. Sommamente si dilettò in suoni e in canti nella sua giovanezza » (ma vd. anche II red., IX 70-72). ♦ **9. *aspetto . . . pensoso***: il temperamento melanconico è condizione necessaria per l'espressione del genio letterario, secondo un *topos* quattrocentesco particolarmente fortunato (su cui vd. *Klibansky-Panofsky-Saxl, *Saturn and melancholy*, pp. 241-54). La variante con assimilazione consonantica (*maninconico*) è abituale in it. ant. ♦ **10-11. *cibi umili***: con ogni probabilità '(caratterizzato dall'assunzione di) alimenti modesti', con ellissi della preposizione esprimente il ruolo del sintagma. Si tratta anche in questo caso di tratto topico: in Donato, *Vita Verg.*, 2, si legge che il poeta latino fu « cibi vinique minimi », e lo stesso vale anche per le informazioni biografiche provenienti dalla vita di Aristotele trascritta nello Zibaldone Laurenziano, dove si afferma che lo stagirita fu « moderatus in comedendo » (c. *33v*). Probabilmente a causa del suo isolamento, la lezione *cibi umidi* di L_{26} è stata corretta in *cigli umidi* da Bandini, *Catalogus*, vol. V col. 34 (seguíto da Papanti, Del Balzo e Volpi), ma si noti che la descrizione fisica, di norma relegata ai vv. 1-8, sfocerebbe cosí nel sestetto, implicando il tradimento dello schema imposto dal *Trattatello*. Altrettanto inaccettabile, in quanto non tiene in considerazione l'ipotesto boccacciano, è l'emendamento *con gli umili* proposto da *Galletti, *Saggio*, p. 78. – ***cortese . . . nelli studi***: *cortese* varrà qui genericamente 'dal grande valore morale' o 'dal grande contegno' e sarà da considerare a sé (vd. *TLIO*, s.v. *Cortese*, 2). – ***grazïoso***: 'dai modi gentili' (vd. *GDLI*, s.v. *grazioso*, 2), ma si tratta di uno dei tratti che meno sembrerebbe rispecchiare la realtà dei fatti, stando a quanto invece si legge in Giovanni Villani e nello stesso Boccaccio circa l'atteggiamento sprezzante di Dante (vd. il cappello introd.). Lo stesso agg., anche in quel caso dieretico, era stato rivolto al poeta già da Francesca in *Inf.*, V 88: « O animal grazïoso e benigno ». ♦ **12. *Vago in parlar***: 'piacevole nell'elocuzione', e non necessariamen-

dilettosi nel canto e in ogni sòno,
fu in giovintú di Bëatrice amante.
Ed ebbe virtú tante 15
ch'el corpo a morte meritò corona
poetica, e l'alma andò a vita bona.

27

Autore ignoto

CORRENDO GLI ANNI DEL NOSTRO SIGNORE

Il son. *Fu 'l nostro Dante di mezza statura* (incluso in questa sezione e al quale necessariamente occorre rinviare) non è il solo son. d'interesse dantesco tràdito dal ms. Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Plut. 40 26 (= L_{26}): ancora alla c. 175*v*, nella colonna rimasta bianca tra il capitolo sulla *Commedia* di Bosone da Gubbio e il *Credo di Dante*, il trascrittore Antonio Altoviti – la mano principale intervenuta sul codice – ha infatti registrato anche un secondo son. caudato, che ha anch'esso per oggetto la figura dell'Alighieri e che comincia *Correndo gli anni del nostro Signore* (per la descrizione del testimone vd. Malato-Mazzucchi, to. ii n. 176). A differenza di *Fu 'l nostro Dante*, che presenta tradizione bitestimoniale, *Correndo gli anni* ha goduto di piú ampia circolazione, come si evince dal fatto che lo si ritrova attestato anche in altri codici quattrocenteschi di provenienza fiorentina. Si tratta dei seguenti manoscritti: Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Ashburnham 835 (= Ash), c. 227*v*; Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Plut. 90 inf. 43 (= L_{43}), c.

te in riferimento alla perizia dimostrata nella prassi poetica, stando a quanto segue. – ***la voce risonante***: 'con voce adatta a parlare in pubblico', con probabile riferimento ancora a Boccaccio, *Trattatello*, i red., ix 117: « eloquentissimo fu e facundo, e con ottima e pronta prolazione ». La notazione sull'abilità oratoria è tratto indipendente dal modello donatiano, dove invece si tende a separare l'abilità poetica da quella declamatoria. ♦ **13. *dilettosi . . . sòno***: la notizia, secondo cui Dante traesse diletto dal canto, sarà arrivata a Boccaccio dall'episodio di *Purg.*, ii 106-12, che vede coinvolti Dante e Casella nell'intonazione di *Amor che ne la mente*: « Se nuova legge non ti toglie / memoria o uso a l'amoroso canto / che mi solea quetar tutte mie doglie, / di ciò ti piaccia consolare alquanto / l'anima mia [. . .] »). ♦ **14. *fu . . . amante***: tale informazione parrebbe dimostrare una relativa presa di distanza rispetto a Boccaccio, *Trattatello*, i red., ix 119, ma a ben vedere l'autonomia è solo lessicale: « Quanto ferventemente esso fosse ad amor sottoposto assai chiaro è già mostrato » (ii red., ix 74). ♦ **15-17. *Ed ebbe . . . bona***: la coda sintetizza le altre virtú intellettive e morali – memoria, ingegno, onore, fortezza – che caratterizzano il ritratto del *Trattatello*, i red., ix 123-25 (ii red., ix 76-77). – ***che . . . poetica***: consecutiva introdotta da *tante* (v. 15), 'al punto da meritarsi l'alloro poetico', che però, com'è noto, a Dante non arrivò mai, ma che pure egli si sarebbe meritato e al quale aveva aspirato, come testimonia la dichiarazione di *Par.*, xxv 7-9, dove, prospettando il rientro, allude alla possibilità di ottenere tale riconoscimento: « con altra voce omai, con altro vello / ritornerò poeta, e in sul fonte / del mio battesmo prenderò 'l cappello » (sul tema vd. *Picone, *Il tema*, e Malato, *L'« amato alloro »*). Si noti il forte *enjambement*, a separare i due costituenti dell'oggetto. – ***e l'alma . . . vita bona***: cioè 'la sua anima raggiunse la santità', secondo un auspicio che caratterizza già i compianti di Boccaccio e di Maramauro, e che è particolarmente diffuso nell'esegesi tardo-trecentesca, come testimoniato da Benvenuto, a *Purg.*, i 1-7: « Nonne poesis fecit hominem istum de peccatore sanctum? » (e vd. *Bellomo, *L'interpretazione*, pp. 148-49).

23r-v; Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Plut. 90 sup. 131 (= L_{131}), c. *89r*; Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, Palatino 321 (= Pal), c. *233r*, ascrivibile alla prima metà del XV sec. e latore nell'ordine del *Brieve raccoglimento* del Boccaccio alle cc. *1r-9r* e della *Commedia* alle cc. *11r-233r* (per la cui descrizione vd. Malato-Mazzucchi, to. II nn. 139, 202, 219, 327). Al di fuori di questi quattro testimoni, di cui si ha notizia attraverso il *Censimento*, se ne è censito anche un quinto, il ms. Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Vat. lat. 4830 (= Vat), c. *179v*.

Diversamente da *Fu 'l nostro Dante*, il son. *Correndo gli anni* non è incentrato sulla descrizione dell'aspetto fisico dell'Alighieri o sulla celebrazione della sua condotta morale. In maniera quasi complementare a quello, esso si risolve nella determinazione degli estremi della biografia dantesca e dei suoi momenti salienti: dopo una lunga sezione dedicata alla cronologia, alla celebrazione del prestigio raggiunto oltre le mura cittadine (vv. 1-8) e tuttavia misconosciuto da Firenze (cui pure ha dato « onore », v. 5), l'anonimo estensore si concentra sull'apprezzamento ottenuto dagli abitanti di Ravenna, che hanno compreso per tempo la grandezza del poeta e dell'uomo, e che possono ora fregiarsi di custodirne le ossa. Come si può facilmente notare guardando ad altri testi inclusi in questa sezione, si tratta di un tema che è topico (vd., ad es., *supra*, Cino da Pistoia, *Su per la costa*, 35-37; Giovanni Quirini, *Se per alcun puro omo*, 15-17, ecc.), ma che qui risulta declinato secondo tratti in parte originali: è infatti significativo che in questo caso l'attenzione sia focalizzata su Dante, il quale finisce per svolgere un ruolo "attivo" sia nella scelta di lasciare gli affanni terreni, sia in quella di far dono delle proprie spoglie – quasi delle "reliquie in vita" – « *a*l ravignan che fu dell'ossa degno » (v. 17).

Il parallelo tra la crudele Firenze e Ravenna – già abbondantemente attestato tra i *Compianti* scritti all'indomani della morte di Dante – si consolida ulteriormente nel corso del Quattrocento: ne offrono testimonianza, oltre alla clausola del son. *Danti Alighier son* qui antologizzato, alcuni versi trascritti quali didascalia di un dipinto di soggetto dantesco che nel 1430 il francescano Antonio di Cipriano Neri d'Arezzo (dal 1428 al 1432 assunto in qualità di lettore della *Commedia* presso S. Maria del Fiore) commissionò a un non meglio identificato Mariotto – forse Mariotto di Cristofano – per esporlo nella stessa basilica. Come ricorda Chiodo, *Ritratti*, pp. 360-61, l'iniziativa venne a valle di una cospicua serie di progetti finalizzati sia al recupero delle ceneri di fiorentini illustri morti fuori Firenze sia all'edificazione di cenotafi di personaggi a vario titolo importanti per la storia cittadina (tra questi, il condottiero Giovanni Acuto e l'umanista Luigi Marsili, vd. **Il sepolcro*, pp. 28-37). Non avendo fatto passi avanti per il recupero delle spoglie del poeta, Antonio di Cipriano Neri volle onorarlo raffigurandolo in piedi davanti a una veduta della sua città, caratterizzata da una cattedrale sullo sfondo ancora sprovvista della lanterna. Per ragioni sconosciute, tale ritratto fu presto sostituito dal piú noto *La 'Divina Commedia' illumina Firenze* di Domenico di Michelino, realizzato in occasione del secondo centenario della nascita dell'Alighieri (1465) sulla base di un progetto iniziale di Alessio Baldovinetti, probabilmente influenzato proprio dal precedente ritratto pensato da frate Antonio. All'interno del primo dipinto – stando alle descrizioni che si hanno della tavola, oggi perduta dopo essere rimasta conservata all'Opera del Duomo fino al sec. XVIII – pare comparissero alcune terzine. Uno di essi, recante le parole dell'autore medesimo, avrebbe esortato a raccogliere le spoglie mortali dell'elogiato: « Onorate l'altissimo poeta / ch'è nostro e tiellosi Ravena, / perché di lui non è chi n'abia pieta » (**Il sepolcro*, pp. 16-17; i versi sono tràditi alla c. *179r* del

ms. Firenze, Bibl. Riccardiana, 1036, di mano di Bartolomeo Ceffoni, per cui vd. Malato-Mazzucchi, to. I pp. 66-68 e to. II pp. 773-75).

Visti i contenuti, si può ben dire che *Correndo gli anni* sia stato concepito per svolgere la funzione di una didascalia: e infatti, non a caso, alla stregua di un *explicit* compare nella quasi totalità della tradizione censita, chiudendo manoscritti d'àmbito dantesco o sezioni dantesche di codici miscellanei (cosí in L_{26} L_{131} Ash Pal). L'assenza di qualsiasi indizio cronologico interno e l'adespotia non consentono ovviamente di inferire una data di stesura: i soli elementi sicuri su cui ragionare rimangono quelli offerti dalla tradizione superstite, interamente ascrivibile al sec. XV. Ciononostante, è comunque possibile fissare un *terminus post quem*, per quanto approssimativo: Pal è databile alla prima metà del Quattrocento, mentre L_{131}, sicuramente vergato dalla mano di Piero Bonaccorsi (su di lui e sul cosiddetto *Cammino di Dante* vd. *Ciociola, *Lo scrittoio*, pp. 61-79), è con maggior precisione collocabile addirittura al 1440 (alla c. 81*v* si legge: « Explicit tertia pars Conmedie elegantissimi et excelsi poete Dantis Aldigherii Florentini tractans de Paradiso. Deo gratias. Amen. Qui scripsit scribat semper cum Domino vivat. Vivat in celis semper cum Domino felix [*rasura probabilmente recante il nome dell'estensore*] scriptus fuit de anno mcccc°xl », 'Finisce la terza parte della Commedia dell'elegantissimo ed eccelso poeta Dante Aldigheri Florentini, che tratta dal paradiso. Rendiamo grazie a Dio. Amen. Colui che scrisse, scriva, e sempre viva con Dio. Viva sempre felice in cielo con Dio [. . .] fu scritto nell'anno mcccc°xl'; trad. mia).

Nota metrica. Sonetto caudato su schema ABBA ABBA CDC DCD dEE. Tale schema, a rigore, non rende conto della non perfetta corrispondenza fra le rime B delle quartine. Ciò obbligherebbe a variare lo schema proposto in ABBA ACCA DED EDE eFF. Si noti però che la non corrispondenza potrebbe essere apparente, in ragione della coincidenza solo relativa tra identità grafica e identità fonetica (vd. *Menichetti, *Metrica*, pp. 522-24): è in altri termini possibile che l'imperfezione grafica della rima possa non sussistere in termini fonetici, posto il fenomeno di assimilazione della vibrante alla laterale successiva (vd. Rohlfs, 240). Legame capcaudado tra fronte e sirma, impreziosito dal gioco paronomastico (*fiore* : *Fiorentin*). Rima ricca ai vv. 14 : 15 (*tornare* : *rinsonare*).

Nota al testo. Dato alle stampe due sole volte (prima come testo anonimo in **Esposizione dantesca*, pp. 68-69, sulla base della lezione del solo Pal, e poi in Del Balzo, *Poesie*, vol. III pp. 91-93, indebitamente attribuito all'Altoviti perché trascritto in L_{26}), si è preferito in questo caso procedere *ex novo* all'allestimento di un testo critico. Data la lacunosità di due testimoni su sei (L_{43} omette i vv. 13-14; L_{131} omette parte del v. 7 e i vv. 9-11), si è scelto come manoscritto-base il sicuramente primo-quattrocentesco Pal, la cui lezione si presenta evidentemente corrotta in due soli luoghi. Il primo errore, in condivisione con Ash, è 4 *rendendo*, da emendare in *rendono* sulla base di quanto suggerito da L_{43} e Vat: del tutto irricevibili sono invece le lezioni *vegnia lo* di L_{26} e *rende lo* di L_{131}, che è probabile sia emendamento malriuscito. Il secondo errore è nella successiva quartina: a meno di non attribuire valore esclamativo all'intero v. 7 (e dunque: *Ah, quanto fu della sua patria onore!*) – pena la tenuta sintattica dell'intero piede –, sarà preferibile considerare erronea la lezione 7 *fu* di Pal Ash L_{43} Vat, emendabile in *fùn* ('furono') sulla base di L_{26} e L_{131}, che sarà cosí strettamente legato a 8 *lopere sue*, che costituisce il sogg. In una situazione difficilmente razionalizzabile, si potrebbe considerare congiuntivo l'errore 3 *delle cui fauille* di L_{26} L_{131} Vat (*nelle cui faville* per Ash), che mina irrimediabilmente la tenuta sintattica della relativa dipendente da *razzo*: sarà in questo caso da preferire la lezione *bel le cui fauille* di Pal, con l'agg. riferito proprio al *razzo* che precede e che è ovvia metafora per designare Dante (come sembra confermare L_{43}, che seppur in regime di ipermetria legge *bello a chuj fauille*). Con qualche difficoltà, l'esistenza dell'archetipo potrebbe essere postulata in ragione di due indizi: il primo – maggiormente rilevante – è la tenuta dei vv. 6-7, problematica in ragione del fatto che i rimanti *udirle* e *sentirle*

vengono a svolgere lo stesso ruolo, sia sul versante sintattico (si tratterebbe di due completive rette da *7 meritò*) che su quello semantico; il secondo è l'ipermetria al v. 15: tutti i testimoni leggono *ventuno*, fatta eccezione per L_{26}, il cui estensore è però possibile abbia corretto per congettura.

Correndo gli anni del nostro Signore
sessantacinque con dugento e mille,
apparve un razzo bel, le cui faville
a tutta Italia rendono splendore.
Ah, quanto fûn della sua patria onore 5
l'opere sue, che pria né poi udirle
non meritò nessun miglior sentirle!

1 Correndo] Chorreuan Ash 2 con] de L_{26} 3 un razzo bel, le cui] elrazo delle cui L_{26} L_{131} Vat 4 a] per L_{26} L_{43} rendono] rendendo Pal Ash uegnia lo L_{26} rende lo L_{131} 5 fûn] fu Ash L_{43} Pal Vat 6 pria né poi udirle] che prima ne poi udirlle Ash pria epoi udirle L_{26} Vat prima epoi adirlle L_{43} nepria ne poi udirle L_{131} 7 nessun miglior] nessun giamaj L_{26} L_{131} giamai nessun L_{43} nessun giamai pote [. . .] L_{131} sentirle] udirle L_{26}

1. ***Correndo . . . Signore***: espressione formulare generalmente usata per le determinazioni temporali (del tutto identica, formalmente e nella sostanza, all'espressione *Correva l'anno* . . . tuttora in uso in it. mod.). La formula *del nostro Signore* varia leggermente un'altra espressione tipica del calendario giuliano e gregoriano, vale a dire *Anno Domini*, notoriamente utilizzata in alternanza con la dicitura *d.C.* ♦ **2.** ***sessanta . . . mille***: cioè il 1265; non è una rarità in it. ant., e soprattutto nel verso, date le esigenze metriche, l'espressione "inversa" del numerale, con l'anteposizione delle decine alle centinaia e poi alle migliaia. Vd., ad es., Franco Sacchetti, *Rime*, clxxiii (*Festa ne fa il ciel, piange la terra*) 153-54: « che morte nel dí terzo / del solleon, settantaquattro e mille / trecento, spense qui le sue faville ». ♦ ***3-4. un razzo bel***: metafora adoperata per designare Dante: in senso fig. il *raggio* (qui *razzo*, secondo l'esito popolare) sarà da intendere quale 'emanazione di luce dovuta alla bontà o alla virtú del soggetto' (vd. *GDLI*, s.v. *Raggio*, 10-11), che si impone cosí per ragioni di esemplarità morale e letteraria. – ***le cui faville***: le 'scintille del quale (raggio)'. Sfruttando la medesima metafora utilizzata per il primo emistichio, l'autore gioca qui ancora sull'incommensurabile splendore dell'esperienza letteraria di Dante: le sole scintille che si levano dal raggio sono sufficienti a dar lustro all'Italia (su quest'uso fig. di *favilla* vd. peraltro già *Par.*, xvii 83-84: « Parran faville de la sua virtute / in non cura d'argento né d'affanni »). Non è da escludere che le *faville* stiano qui a rappresentare le opere letterarie circolanti sotto il nome di Dante: dopotutto è a esse che egli deve la fama (come si evince dai vv. 5-6). – ***rendono splendore***: 'attribuiscono lustro', ovviamente generato dalla gloria letteraria di Dante, che si riverbera sugli altri abitanti della penisola. ♦ **5-7.** ***fûn . . . l'opere sue***: riportando il sogg. (*l'opere sue*) in apertura, 'quanto furono motivo di stima per la sua città d'origine le sue opere!'. Senza ricorso alla metafora, il concetto è simile a quello esposto ai vv. 3-4, ma è significativa qui la restrizione dell'orizzonte: l'attività letteraria ha dato lustro a tutti gli abitanti d'Italia, ma è ovviamente Firenze piú delle altre città a poter dire di avere beneficiato del prestigio che Dante si è guadagnato in vita (vd. *GDLI*, s.v. *Onore*, 10). Per il pass. rem. *fûn*, che è variante sincopata di *essere* (3ª pers. plur.), lo si ritrova attestato occasionalmente già nel Guittone lirico, poi con maggiore sistematicità nel *Dittamondo* di Fazio degli Uberti. – ***che . . . sentirle***: relativa retta da *l'opere sue*, probabilmente da intendere 'le quali nessun altro tra i migliori né prima né dopo fu degno di ascoltare'. Il fatto che i rimanti *udirle* e *sentirle* – sintatticamente due completive oggettive coordinate, entrambe rette da *meritò* – esprimano il medesimo concetto, solleva perplessità circa la correttezza della lezione unanimemente tràdita (fa eccezione soltanto L_{26}, il cui testo si caratterizza però per un evidente errore di ripetizione; vd. anche la *Nota al testo*).

Questi fu Dante, de' poeti il fiore.
  Fiorentin fu, e trovò tanto ingrato
il popol suo che, per ben operare, 10
fu dagl'indegni e ' malvagi cacciato.
  Poveretto in essilio a faticare
sempre si volse, e fece il bel trattato
che tanto fa il suo nome rinsonare.

8 Questi] questo Ash L_{43} L_{131} Vat 9 (*om.* L_{131}) e trovò tanto] e tanto trouo L_{26} L_{43} Vat 10 (*om.* L_{131}) che] *ill.* L_{26} ben operare] ben adoperare L_{43} 11 (*om.* L_{131}) dagl'indegni] daglingengni Ash dagliniqui Pal e ' malvagi] maluagio Ash 12 in essilo] funesilio L_{26} snello L_{43} nello exilio Vat a faticare] affaticato L_{43} 13 (*om.* L_{43}) si volse] si uuole Ash si uolle L_{26} Vat e fece il bel trattato] esser bentratato Ash e ffecien suo trattato L_{26} e fare ilbel trattato Vat 14 (*om.* L_{43}) che tanto fa] che ffa tanto L_{26} Vat

8. ***de' poeti il fiore***: in senso fig. 'il migliore tra i poeti' (vd. *TLIO*, s.v. *fiore*, 2). ♦ **9-10.** ***trovò . . . popol suo***: il verbo *trovare* vale qui 'riscontrare in qualcuno una caratteristica' (vd. *GDLI*, s.v. *Trovare*, 6). Come si dice espressamente qualche verso oltre (vv. 12-13), l'ingratitudine di Firenze nei riguardi del proprio figlio piú illustre si è espressa prima attraverso l'irriguardoso trattamento riservatogli all'altezza della condanna all'esilio, e poi si è perpetuata durante gli anni successivi, non essendogli stato consentito il rientro in città. Non è probabilmente casuale la prossimità a *Inf.*, XV 61-62: « Ma quello ingrato popolo maligno, / che discese da Fiesole *ab antico* », tanto piú considerando che le ragioni addotte dall'autore del son. per motivare tale ingratitudine sono le medesime addotte da Brunetto durante l'incontro infernale con Dante (vd. oltre). – ***per ben operare***: causale; e si noti che, pur con alcune differenze lessicali e diversa collocazione all'interno del verso, l'anonimo estensore sembra avere ancora in mente *Inf.*, XV 64: « ti si farà, per tuo ben far, nimico ». ♦ **11.** ***fu . . . cacciato***: consecutiva introdotta da *tanto* nella principale (v. 10). Gli *indegni* e i *malvagi* sono ovviamente i fiorentini che si resero responsabili dell'esilio (quella stessa gente « avara invidiosa e superba » di *Inf.*, XV 68). Sarà certamente casuale la corrispondenza lessicale con JACOPO DA MONTEPULCIANO, II 9 28-29: « Vedi Rutilio, alli strani paesi, / cacciato da' malvagi gabellieri ». ♦ **12-13.** ***Poveretto in essilio***: da riferire ovviamente a Dante (v. 8), che è definito tale avendo vissuto a lungo in esilio. La grafia con sibilante intensa *-ss-* è abituale in it. ant. per parole aventi la *x* in latino. – ***a faticare . . . si volse***: dalla reggente (*si volse*, cioè 'si mosse') dipende una subordinata implicita cui è forse lecito attribuire sfumatura modale (*a faticare*, cioè 'a subire un logoramento fisico e mentale', secondo quanto si legge in *TLIO*, s.v. *Faticare*, 1), ma si noti che ROHLFS, 798, attribuisce alla prep. *a* anche il ruolo di introduttore del risultato. Si rende piú agevolmente attraverso un compl. di modo o maniera, dunque 'con grande fatica'. – ***il bel trattato***: la perifrasi intende probabilmente designare la *Commedia* (*trattato* è da intendere qui come 'opera piú o meno ampia che affronta in modo metodico una scienza, una disciplina, un argomento', vd. *GDLI*, s.v. *Trattato*[1], 1). Ben piú onerosa è l'ipotesi che l'autore del son. intenda riferirsi alla *Monarchia*, che a causa dei suoi contenuti filoghibellini ebbe diffusione maggiormente limitata (in tal caso il sost. andrebbe inteso nell'accezione piú restrittiva di 'genere letterario'). Attribuiscono il titolo di *trattato* alla *Commedia* sia l'*Ottimo Commento*, a *Inf.*, I 10-12, 1: « Per queste parole si è da notare che il sonno, il quale è immagine di morte in ciò che quando l'uomo dorme non opera, da sé si prende per lo peccato, e significa la peccatrice vita [. . .]; del quale peccato l'aultore era maculato e pieno anzi che comenzasse questo trattato »; sia BOCCACCIO, *Esp.*, *Accessus*, 16: « non solamente quelli che in latino scrivono, ma eziandio coloro che [. . .] volgarmente dettano, componendo i loro versi, secondo la diversa qualità d'essi, di certo e diterminato numero di piedi intra se medesimi, dopo certa e limitata quantità di parole, consonanti, sí come nel presente trattato veggiamo ». ♦ **14.** ***che . . . rinsonare***: relativa dipendente dal *bel trattato*,

Poi nel ventun tornare 15
dopo 'l mill'e trecento e' volse al Regno,
faccendo il ravignan dell'ossa degno.

28

Autore ignoto

LA GROLIA DELLA LINGUA UNIVERSALE

L'aspetto piú interessante di questo son. risiede nelle ragioni della sua composizione: l'autore suggella il primato culturale di Firenze attraverso l'esaltazione della maggiore tra le glorie cittadine. L'encomio della città mediante l'elogio di colui che ne ha accresciuto la fama è uno dei tratti caratterizzanti la cultura letteraria fiorentina di fine Trecento e primo Quattrocento. Sono questi gli anni del conflitto tra i Visconti e la repubblica fiorentina, che si estende grossomodo dall'inizio degli anni Novanta del sec. XIV fin quasi alla fine del quinto decennio del XV. La battaglia è giocata anzitutto sul campo della politica estera: a contrapporsi sono due città caratterizzate da assetti statali opposti, l'una fondata su un organismo autocratico, l'altra sorretta da un secolare modello repubblicano che da decenni – dagli anni precedenti al tumulto dei Ciompi (1378) – scricchiola a causa delle derive oligarchiche (vd. *Lanza, *Firenze contro Milano*, pp. 13-96). Quello politico-militare tuttavia non è il solo terreno di scontro. Sul piano letterario è interessante osservare il dibattito sorto nei dintorni del conflitto, il cui capitolo piú noto è costituito dalla pubblicazione dell'*Invectiva in Florentinos*, operazione propagandistica con la quale il vicentino Antonio Loschi appoggiava la politica militare del suo protettore Gian Galeazzo. Lo sdegno dei letterati fiorentini trovò voce qualche anno dopo nell'*Invectiva in Antonium Luschum* del Salutati (entrambi i testi in *Baldassarri, *Vipera e giglio*), ma qualche sentore di rivalsa si era già avuto con la *Risponsiva alla invettiva di messer Antonio Lusco* di Rinuccini (il testo in *Lanza, *Firenze contro Milano*, pp. 187-97), databile tra la primavera-estate del 1397 e il periodo 1401-'2 (propendono per il primo estremo *Baron, *La crisi*, pp. 98-99, e *Lanza, *Polemiche e berte*, pp. 130-40; è per il secondo *Tanturli, *Cino*

15 ventun] uentuno Ash L_{43} L_{131} Vat xxi Pal 16 dopo 'l] e dopo el L_{43} e' volse] uolo Ash alciel L_{26} 17 faccendo il ravignan] facciendo aRauignano Ash efecie ilrauennalle L_{43} del rauignan che fu L_{131}

'che a tal punto fa riecheggiare il suo nome'. È tuttora in uso in it. mod. l'uso del sost. *nome* in senso estens., a significare implicitamente la 'notorietà' di colui che ne è portatore (vd. *GDLI*, s.v. *Nome*, 14). ♦ **15-16. *nel ventun . . . Regno***: sciogliendo l'anastrofe: 'dopodiché nel 1321 egli volle fare ritorno al Signore', con *Regno* a indicare la sede di Dio, da cui l'anima di Dante – come quella di ogni uomo – proviene e alla quale inevitabilmente deve ritornare (di qui la scelta di adoperare la maiuscola; ma si noti che in tale accezione il sost. è di solito seguito da un agg. che ne esplicita il senso). Anche in questo caso l'indicazione circa l'anno di morte di Dante (*nel ventun* [. . .] *dopo'l mill'e trecento*) è espresso con inversione dei costituenti (vd. in merito il commento ai vv. 1-2). ♦ **17. *faccendo . . . degno***: con valore tra modale e causale, 'cosí rendendo i ravennati meritevoli delle sue spoglie', e dunque meritevoli di conservarle (sul valore topico di tale affermazione vd. il cappello introd.).

Rinuccini, pp. 631-44): per quanto si tratti di un testo fondamentale, data la sua anteriorità rispetto all'*Invectiva* del Salutati, il valore documentario della *Risponsiva* è stato negli anni piú volte revocato in dubbio data la possibilità che si trattasse di esercitazione accademica (vd. *Garin, *La cultura fiorentina*, pp. 191-92, e *Tanturli, *Cino Rinuccini*, pp. 644-46, cui si oppongono *Vasoli, *Polemiche*, pp. 133-36, e *Stefanizzi, *Rinuccini*, pp. 107-17). Denominatore comune dei due *pamphlet* rimane la struttura argomentativa: dopo l'esaltazione delle origini romane e del valore militare di Firenze, per es., Rinuccini si diffonde in una rassegna delle glorie passate e presenti che conferiscono a Firenze il suo primato. Particolare attenzione è riservata alle Tre Corone e alle figure limitrofe di Guido Cavalcanti e Francesco da Barberino, ma non mancano parole di ammirazione anche per Cimabue, Giotto e Dino del Garbo.

Come ha osservato Lanza (in *LTQ*, vol. I p. 661), il son. s'inserisce nel solco di tale produzione, posto com'è all'interno di una serie di sei pezzi accomunati dal tema – l'esaltazione della grandezza dei fiorentini – e dalle strategie retoriche. La tradizione manoscritta tramanda infatti questa prosopopea di Dante all'interno di una piú ampia corona primo-quattrocentesca di sei sonetti, anch'essi costruiti sul medesimo meccanismo retorico e incentrati sulla lode dei compatrioti illustri. All'iniziale *I' son la nobil donna di Fiorenza* (I), in cui è la città a fare sfoggio della propria grandezza, seguono cinque sonetti dedicati alle *auctoritates*. *La grolia della lingua universale* (II) consiste nell'elogio di Dante: attraverso il ripescaggio di tessere della *Commedia*, l'Alighieri celebra con fierezza la « grolia universale » raggiunta grazie a lui dal volgare fiorentino, richiamando alla memoria del lettore gli onori tributatigli. I quattro sonetti seguenti celebrano i poeti Petrarca (III. *I' son colui che in iscienza profonda*) e Boccaccio (IV. *Di foglie d'auro m'adornò la fronte*), il medico Tommaso di Dino del Garbo (V. *I' fu' figliuol del gran maestro Dino*) e l'astrologo Paolo dell'Abbaco (VI. *I fu' lo specchio della Istrologia*). L'intera serie è assegnata dal ms. Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Plut. 41 34 (= L_{34}), a Cosimo Aldobrandini, verseggiatore « uso a dettar rime in persona di poeti del sec. XIV » (cosí De Robertis, in Dante, *Rime* 2002, vol. II p. 1062, sulla base di Renier, in Fazio degli Uberti, *Liriche*, p. CCLXXXII n. 1). Tale assegnazione è tuttavia indebolita da un lato dalla scarsa affidabilità attributiva di L_{34}, dall'altro dal fatto che il ms. Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, II II 40 (= Naz^3), secondo e ultimo teste censito, pur tramandando adespota la corona, la assegna in indice a Giovanni Gherardi: « Chomincia lopere di messer giouanni da pprato chiamato acquattino a charte 59 per infino a charte sessantaquattro. E alle dette carte sono sei sonetti ». Di qui si spiegano le attribuzioni di Wesselofsky, in Giovanni Gherardi, *Il Paradiso*, vol. I/2 p. 94; *Flamini, *La lirica toscana*, pp. 333-36 (ma non a p. 758), e *Billanovich, *Restauri boccacceschi*, pp. 27-28. Data la mancanza di testi sicuri dell'Aldobrandini e la conseguente impossibilità di esercitarsi nella critica stilistica (L_{34} gli assegna anche la canz. *Io guardo infra l'erbette e per li prati* di Fazio, la canz. *L'alma pensosa, il corpo vinto e stanco* di Antonio di Meglio e il son. *Quando sarà che dal suo consueto*, conteso con Francesco Alberti), la questione è destinata a rimanere irrisolta. Ciononostante diversi anni fa Lanza, in *LTQ*, vol. I p. 662, ha ugualmente voluto avanzare una cauta proposta di apocrifia per Aldobrandini, ma ancora per ragioni inerenti allo stile neppure si è detto disposto a sottoscrivere la candidatura di Gherardi.

Sin dai tempi di *Flamini, *La lirica toscana*, pp. 332-33, si è pensato che *La grolia della lingua* e gli altri testi della corona accompagnassero altrettante effigi degli elogiati: sareb-

bero stati dei *tituli*, cioè dei testi ancillari di carattere didattico-esplicativo (vd. *Donato, *Immagini*, p. 341). Come si è visto parlando di *Questi che veste* di Pucci o dell'anon. *Danti Alighier son*, si tratta di una tipologia testuale non inedita, la cui fortuna tre-quattrocentesca potrebbe avvalorare altre ipotesi: innanzitutto quella secondo cui dal primo Trecento, in concomitanza con l'accoglimento nella pittura italiana di soggetti politico-civili, abbia iniziato a svilupparsi in Italia un genere a sé che è stato recentemente etichettato come « poesia per pittura » (*Brugnolo, *« Voi che guardate. . . »*, p. 307). Che tale sinergia tra le discipline sia esistita è confermato da una serie cospicua di documenti della prima metà del secolo: la *Maestà* di Simone Martini affrescata sulla parete nord della sala del Mappamondo nel Palazzo Pubblico di Siena (1315), ad es., esibisce in basso due strofe di endecasillabi rimati ABA BCB C (l'unità minima della terzina), e allo stesso modo il ciclo allegorico sugli *Effetti del buono e del cattivo governo* di Ambrogio Lorenzetti (1338-1339), affrescato nella vicina sala dei Nove, presenta alcune figurine allegoriche recanti cartigli e tabelline epigrafiche sulle quali possono leggersi due canzoni sullo schema di *Cosí nel mio parlar*. E ancora al medesimo periodo (1340 ca.) si ascrive il son. *Se la Fortuna t'ha fatto signore* di Ventura Monachi, esemplare antico di "sonetto per rettori", destinato – dicono alcune rubriche – a essere allogato in corrispondenza del perduto affresco della *Ruota della fortuna* nella Sala dei Priori di Palazzo Vecchio.

La possibilità che i sei testi della corona avessero questo ruolo potrebbe essere confermata dall'analisi dei tratti retorici. L'uso condiviso dei pronomi personali alla seconda persona, la ricorrenza di dimostrativi e avverbi usati in funzione deittica e i riferimenti alla disposizione « in schiera » dei soggetti (« Costor che qui vedete a mia presenza », al v. 8 di *I' son la nobil donna di Fiorenza*; « In schiera sto con questi mie' fratelli », al v. 12 di *Di foglie d'auro m'adornò la fronte*; « merito star fra questi nomi cari », al v. 7 di *I' fu' figliuol del gran maestro Dino*) potrebbero denunciarne la funzione didascalica. Tali elementi, piú dell'oscuro riferimento all'« accidentale » del v. 5 di *La grolia della lingua* – considerato decisivo da *Flamini, *La lirica toscana*, pp. 332-33, e da De Robertis, in *Rime* 2002, vol. II p. 1062 –, paiono indicatori dell'appartenenza di questo testo all'àmbito della poesia per pittura.

Sono particolarmente interessanti le proposte di Antonio Del Castello, che, in uno studio in preparazione, suggerisce di ascrivere la corona al sottogenere dei *tituli* relativi ai ritratti di "uomini illustri" (o "gruppi d'onore") che dalla seconda metà del sec. XIV saranno spesso al centro dei programmi pittorici in palazzi pubblici e privati della penisola. Sotto il profilo iconografico, la forma originaria prevede una serie di nove ritratti a figura intera incorniciati da strutture architettoniche reali o dipinte. La prima notizia di un ciclo ascrivibile a tale filone si ha nel Castelnuovo di Napoli, in una cui sala Roberto d'Angiò ordinò a Giotto di dipingere un gruppo d'onore dedicato a uomini illustri – oggi perduto, ma cui si risale da fonti ragguardevoli come Ghiberti e Vasari: si trattava con ogni probabilità delle effigi di Alessandro, Salomone, Ettore, Enea, Achille, Paride, Ercole, Sansone e Cesare (vd. *De Blasiis, *Immagini*, pp. 66-67), protagonisti di un'altra nota corona di testi tràdita in parte da Naz[3] (c. 219*r*). È oggi difficile dire se i sonetti fossero in origine dipinti sulla parete, in corrispondenza del suddetto ciclo: qualora essi realmente appartengano alla mano del giullare-novelliere Giovanni da Firenze, autore del *Pecorone*, la cui presenza a Napoli è attestata intorno al 1360 (cosí come proposto alcuni anni fa da *Stoppelli, *Malizia Barattone*, pp. 3-13), la risposta sarà con ogni probabilità negativa, sia

perché Giotto era morto nel 1337, sia perché nessuna delle rubriche introduttive dà notizia di destinazione monumentale.

Altri gruppi d'onore piú recenti istoriano la loggia di Palazzo Carrara a Padova (vd. Donato, *Gli eroi romani*, p. 126) e l'anticappella del Palazzo Pubblico di Siena (1414-1417), quest'ultimo affrescato da Taddeo di Bartolo e affiancato dal son. *Specchiatevi in costor voi che reggete*. Anche in quest'àmbito Firenze si guadagnerebbe una posizione di preminenza, che le proviene dall'aver introdotto la possibilità di rappresentare soggetti moderni o contemporanei. Non a caso è durante gli anni del cancellierato del Salutati (1374-1406) che l'effige di Dante troverà posto anche in contesto laico: la prima volta nel perduto ciclo di affreschi che illuminava l'*aula minor* del Palazzo dei Priori (vd. *Rubinstein, *The Palazzo Vecchio*, pp. 52-63); la seconda al pianterreno del Palazzo del Proconsolo, sede storica dell'Arte dei Giudici e Notai (vd. *Donato, *Gli affreschi*, pp. 3-33). Del primo ciclo restano gli esametri composti dal Salutati a mo' di *titulus*, trasmessi dal ms. Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, Conv. Soppr. 79 (cc. 102*r*-104*r*), vergato dal suo collaboratore Domenico di Bandino: da essi sappiamo che le figure erano originariamente ventidue, cinque delle quali raffiguranti poeti. Del secondo ciclo – in pessimo stato di conservazione – sappiamo invece qualcosa dai *tituli* latini apposti dal console dell'Arte Domenico Silvestri, che ci sono tramandati dal ms. Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Plut. 90 inf. 13 (c. 28*v*), recante a margine una nota che informa della localizzazione. In ragione di ciò, si dovrà concludere che, se effettivamente pensato come *titulus*, il son. *La grolia della lingua* sarà stato legato a un terzo ciclo oggi ignoto: magari – ipotizza ancora Del Castello – quello che illuminava l'ormai distrutta sede dell'Arte dei Medici e degli Speziali, anch'essa un tempo provvista di un ciclo simile (vd. *Donato, *Gli affreschi*, p. 12): dopotutto all'Arte degli Speziali erano stati iscritti sia Dino del Garbo (padre del Tommaso di *I' fu' figliuol*) sia Dante stesso.

Nota metrica. Sonetto caudato su schema ABBA ABBA CDC DCD dEE. Rima ricca ai vv. 10 : 14 : 15 (*signori* : *minori* : *onori*).

Nota al testo. Il testo è quello fissato da Lanza, in *LTQ*, vol. I p. 664, sulla base della lezione fornita da Naz[3] (c. 81*v*), per gran parte trascritto nel sec. XV da un non meglio identificato Agnolo, autore di un lamento in versi a c. 108*r*. La segnalazione delle carte destinate al Gherardi nella tavola iniziale di « tutti e dicitori che sono iscritti in questo libro » (cioè le cc. 59-64) non coincide con l'attuale collocazione del son. in ragione di una discrepanza tra la numerazione moderna e quella antica cui si riferisce l'indice (vd. De Robertis, in *Rime* 2002, vol. II pp. 202-5). Poche sono le varianti sostanziali relate da L_{34} (c. 37*r*). Le si riporta di séguito: 15 a grandi onori] in grandi onori; 16 la città antica] alla cittade antica; 17 tal m'odiò vivo] tal vivo in odio. Rispetto al testo costituito da Lanza effettuo le seguenti modifiche interpuntive: 2 *errante,* > *errante*; 3 *Dante,* > *Dante*; 4 *Alinghier* > *Alinghier,* ; 12 *errori;* > *errori.* ; 13 *al* > *Al*; *pacificato,* > *pacificato*; 16 *antica,* > *antica;* ; si aggiunge nella lista una modifica di maggior rilievo: 17 *'n tal mod'io vivo che morte m'è amica* > *Tal m'odiò vivo, che morto m'amica* (vd. commento *ad loc.*).

La grolia della lingua universale
ebbi da Giove; in questo mondo errante
piú che poeta i' fui chiamato Dante
degli Alinghier, fiorentin naturale.
Questo dimostro nell'accidentale: 5
scrissi d'abisso insino all'opre sante,
per setta fui di mia terra vagante,

1. ***La grolia . . . universale***: 'il riconoscimento universale della lingua', ma anche 'la sua somma pienezza' (vd. *TLIO*, s.v. *Gloria*, 1 e 3), che è appunto *universale* sia perché utilizzata nel « poema sacro / al quale ha posto mano e cielo e terra » (*Par.*, XXV 1-2), sia in riferimento al carattere enciclopedico dell'opera, comprendente ogni aspetto dello scibile umano, sia infine perché nota a tutti gli uomini. L'uso del sost. in *incipit* riporta al celeberrimo esordio di *Par.*, I 1: « La gloria di colui che tutto move », ma il rinvio piú ovvio è a *Purg.*, XI 97-98: « cosí ha tolto l'uno a l'altro Guido / la gloria de la lingua ». La variante con metatesi reciproca delle consonanti, relata dal solo Naz[3], non è insolita nel fiorentino quattrocentesco (vd. MANNI, *Ricerche*, p. 166 n. 5). ♦ **2.** ***Giove***: ovviamente non la divinità pagana ma il Dio dei cristiani, responsabile appunto di aver attribuito a Dante la suddetta *grolia* (v. 1). Il medesimo appellativo riferito a Dio ricorre in *Inf.*, XXXI 91-92: « questo superbo volle esser esperto / di sua potenza contro 'l sommo Giove », e *Purg.*, VI 118-19: « E se licito m'è, o sommo Giove / che fosti in terra per noi crucifisso ». – ***in questo . . . errante***: probabile riferimento all'esilio. Posposto al punto e virgola, il sintagma si lega a quanto segue (vv. 3-4); tuttavia è anche possibile correlarlo a ciò che precede. Per le occorrenze del sintagma in Dante e Petrarca vd. *supra* il commento a MARAMAURO, *O spirito gentil, o vero dante*, 8 (e si noti la condivisione della rima *Dante* : *errante*). ♦ **3-4.** ***piú . . . Alinghier***: il senso pone qualche difficoltà. Intendere la frase come una comparazione tra due membri ('fui nominato Dante piú che poeta') può creare problemi di coerenza, giacché la qualifica di *poeta* nulla oppone a quella "identitaria", a meno di non voler supporre la presenza di un gioco paronomastico sull'antroponimo, come già nell'esordio dell'epicedio di MARAMAURO, *O spirito gentil, o vero dante* (intendendo dunque 'piú che poeta sono stato chiamato colui che dà'). È altresí possibile attribuire a *piú* semplice valore di avverbio quantitativo e parafrasare 'io fui Dante degli Alighieri, piú di un poeta'. La variante *Alinghier(i)* non sembra essere attestata altrove. – ***fiorentin naturale***: 'fiorentino di nascita' (vd. *GDLI*, s.v. *Naturale*, 12); la formula ricorda il titolo che Dante stesso si attribuisce nell'intestazione dell'*Ep.* XIII: « Florentinus natione ». La specificazione non è superflua considerando gli strali diretti da Dante all'indirizzo della « gente nova » proveniente dal contado. ♦ **5.** ***nell'accidentale***: come anticipato nel cappello introd., prima *FLAMINI, *La lirica toscana*, pp. 332-33, e poi DE ROBERTIS, in *Rime* 2002, vol. II p. 1062, hanno voluto leggere in questa formula un'allusione a un elemento esterno rispetto al testo ma a esso correlato, e dunque *accidentale* (varrebbe 'aggiuntivo', vd. *GDLI*, s.v. *Accidentale*, 1). Ciononostante non si danno nel *Corpus OVI* altre attestazioni di *accidentale* in funzione di sost., né contesti in cui l'occorrenza sembri far riferimento a un oggetto assimilabile a un'effige. ♦ **6.** ***scrissi . . . opre sante***: 'scrissi dell'inferno fino alle opere di carità del paradiso', sottolineando la compiutezza del viaggio oltremondano. Benché l'uso di *abisso* nell'accezione di 'inferno' sia qui di sicura derivazione dantesca (vd. almeno *Inf.*, IV 24: « nel primo cerchio che l'abisso cigne », e XXXIV 100: « Prima ch'io de l'abisso mi divella », oltre ovviamente a *Purg.*, I 46: « Son le leggi d'abisso cosí rotte? »), va detto che se ne registrano occorrenze precedenti aventi medesimo significato (per es. nell'*Intelligenza*, CLII 7-8: « e tolse un corpo morto di presente / e chiamò que' d'abisso strettamente »). All'interno di un testo d'argomento funebre ma in riferimento agli atti della donna amata il sintagma *opre sante* compare in *R.v.f.*, CCLXXXII (*Sennuccio mio, benché doglioso et solo*) 14: « membrando il suo bel viso et l'opre sante », e da qui in RINUCCINI, VII (*Altro non contempl'io, se nnon quel sole*) 11-12: « perché non sète voi all'opre sante / sí cche cantassi il viso piú che umano », nonché in ANTONIO DA FERRARA, LXXXIII (*Per l'angelica fama et l'opre sante*). ♦ **7.** ***per setta***: causale, 'per cause inerenti alle fazioni', come spesso in GIOVANNI

per l'altrui terre montai l'altrui scale;
    e molto ne' gran luoghi fui onorato,
e in ispezieltà da' gran signori, 10
dall'ipocriti fui perseguitato,
    sí li mattai mostrando loro errori.
Al fine mio con lor pacificato
mio corpo giace alli frati minori.
    Sepulto a grand'onori 15

VILLANI, *Nuova Cronica*, X 283 (vol. II pp. 450-51): « essendo per setta accusato da Bernardo Bodoni e altri suoi compagni », e XI 128 (ivi, p. 682): « Principale fu messer Simone de la Tosa contrario per setta, e per lignaggio consorto di messer Pino ». Si noti l'anafora di *per* col verso a seguire. – ***di mia . . . vagante***: 'vagabondo lontano dalla mia città', con la preposizione *di* a esprimere il moto da luogo (vd. ROHLFS, 804). ♦ **8. *per l'altrui . . . scale***: rielaborazione semplificata, ma sulla base del medesimo lessico, di *Par.*, XVII 58-60: « Tu proverai sí come sa di sale / lo pane altrui, e come è duro calle / lo scendere e 'l salir per l'altrui scale ». ♦ **9-10. *e molto . . . signori***: si tratta di notizia a quanto pare veritiera, stando a quanto afferma pure BOCCACCIO, *Trattatello*, I red., VII 74: « parecchi anni, tornato da Verona [. . .], quando col Conte Salvatico in Casentino, quando col Marchese Morruello Malespina in Lunigiana, quando con quegli della Faggiuola ne' monti vicini ad Orbino, assai convenevolmente, secondo il tempo e secondo la loro possibilità, onorato si stette. Quindi poi se n'andò a Bologna, dove poco stato n'andò a Padova, e quindi da capo si ritornò a Verona » (e vd. anche ivi, VII 75-79, per quanto riguarda gli eventuali soggiorni nelle terre d'oltralpe, prima dell'approdo ravennate). Notevole la forma *ispezieltà*, con *i-* prostetica e sincope vocalica, già in BOCCACCIO, *Dec.*, X 2, e GIOVANNI VILLANI, *Nuova Cronica*, XI 165 e XIII 17. ♦ **11. *dall'ipocriti . . . perseguitato***: se, come sembra di capire, il riferimento è soprattutto ai concittadini fiorentini, colpevoli di non averne favorito il rientro, l'affermazione andrà letta in opposizione rispetto a quel che precede (vv. 9-10), a voler sottolineare il paradosso: Dante ha trovato accoglienza in terra straniera e persecuzione a Firenze. ♦ **12. *sí li mattai . . . errori***: 'tanto li tormentai facendo mostra (al mondo) dei loro sbagli' (vd. *GDLI*, s.v. *Mattare*, 2), con ovvia allusione ai fiorentini e piú in generale a tutti coloro che sono stati diffamati nell'*Inferno*. ♦ **13-14. *Al fine mio***: cioè 'nel momento della mia morte'. – ***con lor pacificato***: cioè 'essendomi riconciliato con loro' (vd. *GDLI*, s.v. *Pacificare*, 1-2), che sono con ogni probabilità i predetti *ipocriti* (v. 11). Per quanto sappiamo della biografia di Dante, la maturità contribuí a lenire ma non riuscí a cancellare del tutto la delusione per il bando. Dunque è possibile che a *pacificato* si debba qui attribuire un significato ironico, specie in ragione della clausola sarcastica del componimento. – ***mio corpo . . . minori***: Dante morí a Ravenna la notte tra il 13 e il 14 settembre del 1321: la sua salma fu deposta nel piccolo cimitero della chiesa dei frati minori, all'epoca nominata San Pier Maggiore (e successivamente rinominata San Francesco). Vd. BOCCACCIO, *Trattatello*, I red., VIII 87: « Fece il magnanimo cavaliere [*sc.* Guido da Polenta] il morto corpo di Dante d'ornamenti poetici sopra uno funebre letto adornare; e quello fatto portare sopra gli omeri de' suoi cittadini piú solenni, infino al luogo de' frati minori in Ravenna, con quello onore che a sí fatto corpo degno estimava, infino quivi quasi con publico pianto seguitolo, in una arca lapidea, nella quale ancora giace, il fece porre ». ♦ **15-16. *a grand'onori***: in iperbato, a separare i due costituenti del predicato. Vd. ancora BOCCACCIO, *Trattatello*, I red., VIII 88, che parla di Guido Novello: « E tornato alla casa nella quale Dante era prima abitato, secondo il ravignano costume, esso medesimo, sí a commendazione dell'alta scienzia e della vertú del defunto, e sí a consolazion de' suoi amici, li quali egli avea in amarissima vita lasciati, fece uno ornato e lungo sermone; disposto, se lo stato e la vita fossero durati, di sí egregia sepoltura onorarlo, che, se mai alcuno suo merito l'avesse memorevole renduto a' futuri, quella l'avrebbe fatto ». Non è insolito in it. ant. che la prep. *a* introduca il

fui a Ravenna, la città antica.
Tal m'odiò vivo, che morto m'amica.

modo (vd. ROHLFS, 798): dunque non c'è motivo di preferire la lezione concorrente *in grandi onori* di L_{34}. – ***la città antica***: anche qui il sottotesto sembra quello di BOCCACCIO, *Trattatello*, I red., VII 80: « Era in que' tempi signore di Ravenna, famosa e antica città di Romagna, uno nobile cavaliere, il cui nome era Guido Novel da Polenta ». ♦ **17. *tal m'odiò . . . m'amica***: con tono sarcastico, 'chi mi odiò (quando fui) in vita ora mi è amico' (lezione che confermerebbe la lettura ironica del *pacificato* al v. 13). Il pesante emendamento di LANZA, in *LTQ*, vol. I p. 664 (*'n tal mod'io vivo che morte m'è amica*), può essere rigettato in favore di una piú convincente segmentazione delle parole (adottata già da *FLAMINI, *La lirica toscana*, p. 335). La lezione *tal vivo in odio* tramandata invece da L_{34} si può spiegare come tentativo di emendamento provocato dall'interpretazione scorretta di *odiò*, inteso come sost. dall'estensore (o dall'estensore dell'antigrafo).