



Studi e Ricerche

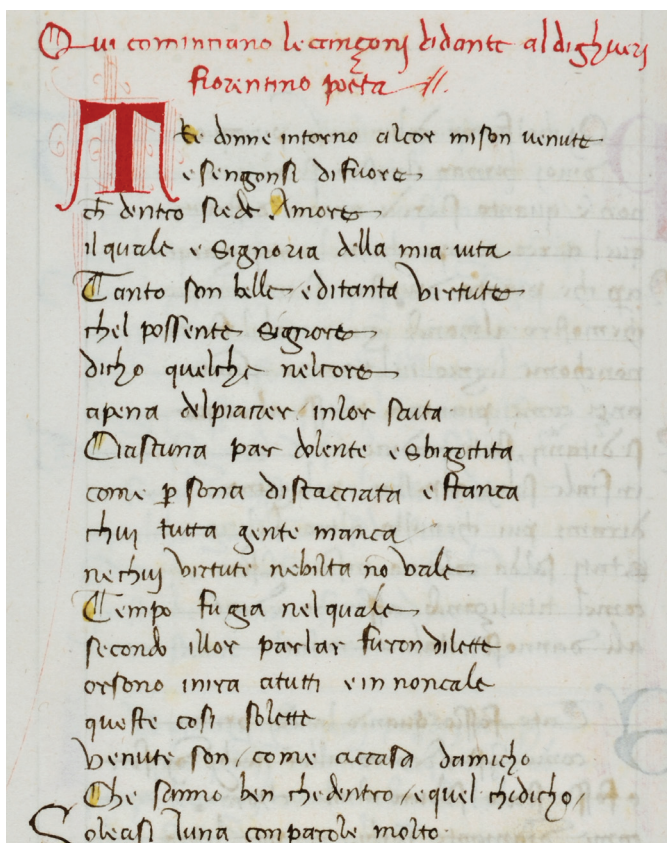
Serie Poetica



Dante e la tradizione lirica

Secoli XIII-XV

a cura di Anna Gilda Scafaro



Collana Studi e Ricerche 199

Poetica

Dante e la tradizione lirica

Secoli XIII-XV

a cura di Anna Gilda Scafaro



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

2026

Funded by PRIN 2022 *Minor Italian poets of the XIVth century.*
A reconsideration of the historiographical canon by means of new
editions, commentaries, archival research – prot. 2022X78ZKL – CUP
B53D2302325006

Il volume è stato sottoposto a *blind peer review*

Copyright © 2026

Sapienza Università Editrice

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it

editrice.sapienza@uniroma1.it

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

Registry of Communication Workers registration n. 11420

ISBN: 978-88-9377-460-4

DOI: 10.13133/9788893774604

Pubblicato nel mese di giugno 2026 | *Published in June 2026*



Opera diffusa in modalità *open access* e distribuita con licenza
Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere
derivate 4.0 Internazionale (CC BY-NC-ND 4.0)

Work published in open access form and licensed under Creative Commons Attribution – NonCommercial – NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

In copertina | *Cover image*: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Ashb. 478, c. 146v. Su concessione del MiC, è vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

Indice

Premessa	9
<i>Anna Gilda Scafaro</i>	
Echi cavalcantiani e filigrane dantesche nelle <i>Rime</i> di Gianni Alfani	13
<i>Daniele Merola</i>	
Ancora sulla fortuna del Dante di Boccaccio: tracce di una silloge ricostruibile a partire dai testimoni del <i>Brieve raccoglimento</i>	31
<i>Flavia Volpe</i>	
In lode di Dante. Capitolo e sonetto di Antonio Pucci	51
<i>Francesca Cupelloni</i>	
Dante e i canzonieri del Quattrocento	63
<i>Irene Tani</i>	
Sondaggi sul Dante lirico nella poesia di Giusto de' Conti	81
<i>Alessandro Carlomusto</i>	
Leggere le <i>Rime</i> di Dante in Veneto nel secondo Quattrocento	99
<i>Anna Gilda Scafaro</i>	
Indice dei nomi	119
Indice dei manoscritti	125

Abbreviazioni

Opere

<i>Conv.</i>	Dante Alighieri, <i>Convivio</i>
<i>Inf.</i>	Dante Alighieri, <i>Commedia, Inferno</i>
<i>Par.</i>	Dante Alighieri, <i>Commedia, Paradiso</i>
<i>Purg.</i>	Dante Alighieri, <i>Commedia, Purgatorio</i>
<i>Rvf</i>	Francesco Petrarca, <i>Rerum vulgarium fragmenta</i>
<i>Vn</i>	Dante Alighieri, <i>Vita nuova</i>

Repertori, dizionari, strumenti

ACAV	Comboni, A., Zanato, T. (2017) (eds), <i>Atlante dei Canzonieri in volgare del Quattrocento</i> , SISMEL. Edizioni del Galluzzo, Firenze.
DBI	<i>Dizionario Biografico degli Italiani</i> , Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma (consultabile anche in rete all'indirizzo: www.treccani.it/biografico).
EDIT16	<i>Edit16. Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo</i> (https://edit16.iccu.sbn.it)
GDLI	Battaglia, S., Barberi Squarotti, G. (1961-2002) (dir.), <i>Grande dizionario della lingua italiana</i> , UTET, Torino.
TLIO	<i>Tesoro della lingua italiana delle origini</i> (tlio.ovi.cnr.it)

Premessa

Anna Gilda Scafaro

Il volume riunisce alcuni dei contributi più significativi delle sessioni *Dante e la tradizione lirica* – di qui il titolo – organizzate da Marco Grimaldi per le edizioni 2021 e 2023 del Congresso Internazionale *Alma Dante*. In entrambe le occasioni, giovani studiosi hanno illustrato lavori in corso e fornito, a partire da piste di ricerca già tracciate, nuove acquisizioni e ipotesi sull'interpretazione, la ricezione e la fortuna di Dante, specie di quello lirico, lungo un arco cronologico di circa 200 anni (dalla fine del XIII secolo alla seconda metà del XV).

Adottando prospettive distinte ma complementari – ora qualitative, fondate su singoli episodi (Merola, Cupelloni, Carlomusto), ora quantitative, volte a definire modalità di circolazione, lettura e/o riscrittura dei testi (Volpe, Tani, Scafaro) –, i sei saggi qui raccolti concorrono a rischiarare fasi e momenti del processo attraverso il quale si è affermata nel tempo la figura di Dante, la cui canonizzazione si lega non solo all'influenza esercitata dalla *Commedia* entro il sistema culturale e letterario italiano, bensì anche all'importante ruolo giocato dalla produzione lirica¹.

In seguito al rinnovato interesse per le *Rime* suscitato dai risultati conseguiti negli ultimi decenni in ambito ecdotico ed esegetico², e grazie anche al recupero di testi e autori tre-quattrocenteschi, finalmente

¹ Basti pensare all'ampia diffusione conosciuta dalle *Rime*, tramandate da circa 350 testimonianze – 500 se si includono anche i testimoni apocrifi (cfr. il censimento di De Robertis, 2002, I.1-I.2) –, cui vanno poi aggiunti i manoscritti della tradizione organica della *Vita nova* e del *Convivio* (per i quali si vedano rispettivamente Barbi 1932 e Brambilla Ageno 1995).

² Naturalmente ci si riferisce a De Robertis 2002, Id. 2005, Giunta 2011 e Grimaldi 2015-2019.

leggibili in edizioni sorvegliate, è stato difatti appurato come l'incidenza del Dante lirico non si limiti al mero riutilizzo di motivi fissi e codificati dello Stilnovo, né sia completamente «sbilanciata sul versante "comico", espressivo», di cui è emblema la più nota delle "petrose", *Così nel mio parlar voglio esser aspro*³; esiti analoghi provengono dagli studi di taglio codicologico, nei quali storia della letteratura e della tradizione si intrecciano restituendo del Dante poeta lirico un'immagine assai sfaccettata, i cui aspetti e funzioni sono chiariti o arricchiti dai saggi di questo volume⁴.

Il contributo che apre il libro (*Echi cavalcantiani e filigrane dantesche nelle Rime di Gianni Alfani*) attesta anzitutto la precoce assimilazione delle prime prove dantesche, nonché dei suoi componimenti pienamente stilnovisti. L'autore, Daniele Merola, focalizza la propria indagine sul canzoniere di un rimatore minore, Gianni Alfani, i cui prelievi danteschi, tratti dalle liriche che inaugurano nella *Vita nova* la cruciale sezione della lode, sono tanto più rilevanti perché si innestano su un tessuto figurativo ed espressivo di ispirazione cavalcantiana, volto dunque a rappresentare la passione amorosa come forza angosciosa e distruttiva.

Il saggio successivo (*Ancora sulla fortuna del Dante di Boccaccio: tracce di una silloge ricostruibile a partire dai testimoni del Brieve raccoglimento*), che si deve a Flavia Volpe, è invece un approfondimento filologico incentrato su quattro codici recanti l'interessante blocco Dante lirico + *Argomenti* boccacciani alla *Commedia*. Tra questi spicca per la sua singolare fisionomia il manoscritto Conventi Soppressi B.II.1267 della Biblioteca Nazionale di Firenze (Conv), databile alla metà del XV secolo: alla luce dei dati emersi dalla *collatio* degli *Argomenti*, Volpe giunge a dimostrare la vicinanza di Conv al Riccardiano 1035 – la più ristretta raccolta dantesca tra quelle di mano di Boccaccio –, ipotizzando tra l'altro che dietro l'ordinamento contenutistico di Conv si nascondino tracce di un'ulteriore antologia boccacciana andata perduta, testimone probabilmente di tutta la poesia volgare di Dante.

³ Calenda 2000, p. 416

⁴ Sulla memorabilità del Dante lirico nella produzione poetica trecentesca si veda l'importante studio di Marrani 2004; per quanto riguarda invece il ruolo avuto dalla lirica dantesca nel corso del XV secolo, si rimanda a Banella-Tomasi 2020, lì dove sono raccolti sia saggi che indagano su gradi e tecniche di imitazione del modello, sia saggi incentrati sui libri manoscritti e sui canoni da questi veicolati. Per indagini significative, specie a livello codicologico, relative a entrambi i secoli cfr. Banella 2017 e Id. 2020.

Il terzo contributo (*In lode di Dante. Capitolo e sonetto di Antonio Pucci*), di cui è autrice Francesca Cupelloni, sposta l'attenzione sul modo in cui l'opera dell'Alighieri e la sua persona sono stati recepiti e omaggiati da una delle figure chiave della Firenze trecentesca, Antonio Pucci, amico per giunta di Boccaccio. L'esame linguistico di due testi encomiastici di sua paternità, il sonetto *Questi che veste di color sanguigno* e il capitolo ternario *La mente stata per addietro ardita*, lascia così affiorare l'atteggiamento assunto nei confronti dell'*auctoritas* dantesca all'interno di un contesto culturale mezzano che prevedibilmente, pur non ignorando la lirica della *Vita nova*, predilige la *Commedia*, assunta a fonte principale dei ritratti virtuosi dello stesso Dante.

Irene Tani (*Dante e i canzonieri del Quattrocento*) si sofferma poi sulla fortuna dell'Alighieri nella lirica quattrocentesca, assumendo a fondamento della sua ricerca dati e informazioni raccolti nell'ACAV. Esplorando le memorie dantesche ravvisabili in vari canzonieri del secolo come quelli di Giovanni Antonio Romanello e Giovanni Gherardi da Prato – solo per citarne alcuni –, la studiosa mostra come sia ancora visibile l'influsso di Dante sul piano stilistico, metrico e finanche strutturale in tempi in cui ormai per la composizione dei libri di poesia si è imposto, a più livelli, l'esempio dei *Rerum vulgarium fragmenta*.

Alessandro Carlomusto (*Sondaggi sul Dante lirico nella poesia di Giusto de' Conti*), invece, sonda il non trascurabile peso avuto dalla lirica dantesca nella *Bella mano* di Giusto de' Conti, uno dei maggiori rappresentanti della poesia italiana quattrocentesca, nonché capofila dell'avanguardia petrarchista. Gli *specimina* testuali offerti illuminano i meccanismi attraverso i quali Giusto sfrutta e rielabora il ricordo delle *Rime*, il cui uso continuato risulta garantito non solo dalla mediazione petrarchesca, bensì anche dalla lettura di ulteriori autori e modelli.

Il costante confronto con Petrarca emerge in maniera decisa anche dall'ultimo saggio (*Leggere le Rime di Dante in Veneto nel secondo Quattrocento*), scritto da Anna Gilda Scafaro. Partendo da un precedente studio di Laura Banella sulla tradizione veneta delle *Rime*, Scafaro indugia sui manoscritti prodotti entro la medesima area nella seconda metà del Quattrocento, all'alba dell'uscita dell'edizione veneziana del 1518: dall'analisi dei codici, intesi come testimoni di un certo canone, l'autrice evince la sopravvivenza del Dante lirico quale modello imprescindibile, secondo per ordine di rilevanza solo all'autore dei *Fragmenta*, ormai protagonista assoluto di antologie e miscellanee.

Bibliografia

- Brambilla Ageno, F. (ed.) (1995), D. Alighieri, *Convivio*, Le Lettere, Firenze.
- Banella, L. (2017), *La Vita Nuova del Boccaccio. Fortuna e tradizione*, Editrice Antenore, Roma-Padova.
- Banella, L. (2020), *Rime e libri delle rime di Dante tra Medioevo e primo Rinascimento*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- Banella, L., Tommasi, F. (2020) (eds), *Oltre la Commedia. Dante e il canone antico della lirica (1450-1600)*, Carocci, Roma.
- Barbi, M. (1932) (ed.), D. Alighieri, *La Vita Nuova*, Bemporad, Firenze.
- Calenda, C. (2000), *Dante e i poeti del Tre e Quattrocento*, in 'Per correr miglior acque...'. Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio, Atti del Convegno internazionale (Verona-Ravenna, 25-29 ottobre), Salerno Editrice, Roma, t. I, pp. 75-83.
- De Robertis, D. (2002) (ed.), D. Alighieri, *Rime*, 3 voll., 5 tt., Le Lettere, Firenze.
- De Robertis, D. (2005) (ed.), D. Alighieri, *Rime*, edizione commentata, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze.
- Giunta, C. (2011) (ed.), D. Alighieri, *Rime*, in Santagata, M. (dir), D. Alighieri, *Opere. Rime, Vita Nuova, De vulgari eloquentia*, vol. 1, Mondadori, Milano.
- Grimaldi, M. (2015-2019) (ed.), D. Alighieri, *Rime*, in Pirovano, D., Grimaldi, M. (eds), D. Alighieri, *Vita Nuova - Rime*, 2 tt., Salerno Editrice, Roma.
- Marrani, G. (2004), *Con Dante dopo Dante. Studi sulla prima fortuna del Dante lirico*, Le Lettere, Firenze.

Echi cavalcantiani e filigrane dantesche nelle Rime di Gianni Alfani

Daniele Merola

1. Nonostante il riconoscimento pressoché unanime che lo annovera a rappresentante dello Stilnovo, la figura di Gianni Alfani resta ancora oggi priva di contorni nettamente definiti, tanto sul versante biografico quanto su quello poetico¹. A ciò si aggiunga che, insieme a Cino, Alfani è l'unico fra i poeti dello Stilnovo di cui ancora oggi non si dispone di un'edizione critica, ma solo di revisioni del testo sprovviste di apparato².

A tale incertezza si accompagna, tuttavia, una certa omogeneità di giudizio circa lo statuto della sua lirica e il suo conseguente reclutamento nella compagine stilnovista. Secondo Mario Marti, infatti, Alfani deve essere «necessariamente associato» al gruppo in ragione tanto della corrispondenza con Cavalcanti quanto dell'esplicita professione di fedeltà al suo magistero poetico, sebbene il suo nome non figuri nel *De vulgari eloquentia*, vale a dire nel trattato in cui il canone stilnovista riceve la sua più organica sistemazione teorica. Nella prospettiva dello studioso, Alfani rientrerebbe dunque nella schiera al seguito dei 'maggiori' Dante, Cavalcanti, Cino da Pistoia e dei 'minori' Lapo Gianni e Dino Frescobaldi come «epigono e stanco imitatore», collocato cioè ai

¹ Sulla figura poetica di Alfani, al di là dei commenti nelle varie sillogi stilnoviste (da Di Benedetto 1939 in poi) e nei *Poeti del Duecento*, restano da citare i contributi di Marti 1973, II, pp. 541-553; Bertelli 1969, pp. 49-78; Figurelli 1933, pp. 319-325; incentrati su aspetti linguistico-stilistici sono i saggi di Cottino-Jones 1971, pp. 457-472, e Raso 1981. Si vedano infine i recenti interventi di Lanza 2017, pp. 131-143 e Baldassari 2020, pp. 293-302.

² Cfr. Rivalta 1906, pp. 53-62; Di Benedetto 1939, pp. 83-88; Contini 1960, II, pp. 605-614; Marti 1969, pp. 343-350; Iovine 1996; Berisso 2006, pp. 355-368; Pirovano 2012, pp. 295-312, da cui, salvo quando diversamente indicato, si citano i testi stilnovisti. L'edizione critica con commento del *corpus* lirico di Alfani è attualmente in preparazione per le cure di chi scrive.

marginì della nuova poesia³. Su una linea analoga si muove il giudizio di Guido Favati, il quale, pur negando l'esistenza di uno Stilnovo inteso come 'scuola' in senso stretto, ha sostanzialmente ribadito la posizione di Marti, concedendo ad Alfani il ruolo di chi, consapevole della centralità della poesia cavalcantiana, si sforza tuttavia di «non rinunciare ad una propria personalità»⁴.

Tali orientamenti critici hanno trovato ulteriore conferma nelle più recenti sillogi stilnoviste. Nell'antologia *Poesie dello Stilnovo* curata da Marco Berisso, articolata in tre parti più un'appendice, il *corpus* di Alfani – insieme a quelli dei fiorentini Iacopo Cavalcanti, Dino Frescobaldi, Noffo Bonaguide e del veneto Giovanni Quirini – occupa l'ultima sezione, significativamente intitolata *Dopo lo Stilnovo*. La denominazione potrebbe apparire fuorviante se assunta in termini strettamente cronologici – basti pensare, per esempio, che Iacopo Cavalcanti risulta già morto nel 1287 – ma risulta pienamente congrua se interpretata alla luce dei debiti culturali e poetici che tali autori contraggono con i 'maggiori' Dante e Guido, nonché della loro presenza (con la sola eccezione di Giovanni Quirini) nel Chigiano L.VIII.305, testimone principe della stagione stilnovista e sul quale torneremo fra poco. Infine, per venire ad anni ancora più recenti, la silloge *Poeti del dolce stil novo* curata da Donato Pirovano segna un sostanziale ritorno alla configurazione tradizionale del gruppo, all'interno del quale Alfani, in compagnia di Lapo Gianni e Dino Frescobaldi, assume il ruolo di comprimario rispetto al primato di Cavalcanti, Dante e, in posizione subordinata, di Cino.

La tradizione editoriale riflette il canone dello Stilnovo così come è fissato dal citato Chigiano L.VIII.305, codice che meglio rappresenta a sua volta «la traduzione libraria del canone dantesco», ossia «la cristallizzazione del grande disegno di saldatura fra lirismo delle Origini e sperimentazione di una svolta poetica»⁵. Nel Chigiano le rime di Alfani vengono trascritte nella seconda sezione di canzoni e ballate (C), vale a dire in quella porzione del codice che, rispetto alla serie dei poeti dell'ortodossia stilnovista (A-B), costituita da Guinizzelli, Cavalcanti e Dante, si configura come «una sorta di appendice (in quanto ci

³ Marti 1973, I, pp. 26-27.

⁴ Favati 1975, p. 340.

⁵ Le citazioni nel testo sono tratte, in ordine di apparizione, da Borriero 1997, p. 285 e Bologna 1993, p. 131.

allontana dal centro costituito da Dante)»⁶. Anche in ragione di questa collocazione liminare non sono mancati, tuttavia, giudizi di segno opposto, secondo cui l'inclusione di Alfani nel novero degli stilnovisti non sarebbe più legittima di quella di altri poeti coevi. Guglielmo Gorni, in particolare, nell'ambito della sua proposta di revisione del canone, costatatato che «il Dolce Stile [...] è una funzione diacronica, un modello storico in movimento, non già un canone assoluto, fissato una volta per tutte», si è chiesto «per quali benemeritenze mai un Dino Frescobaldi o un Gianni Alfani [...] vengano cooptati nel gruppo», e non, per esempio, anche Sennuccio del Bene o Lippo Pasci de' Bardi⁷.

Ad ogni modo, tutte le posizioni critiche concordano nel giudicare la figura poetica di Alfani come orbitante attorno alla stella polare di Guido Cavalcanti. Tale convinzione, incline a presentare Alfani come un attardato continuatore di temi e moduli stilistici cavalcantiani, si può sottoscrivere se si guarda alla tessitura formale e tematica delle sue liriche; tuttavia rischia di portare a trascurare altri modelli, a partire da quello dantesco, e di lasciare nell'ombra tratti di originalità pure ravvisabili⁸, al di là dell'ovvia ricezione di stilemi propri della tradizione lirica italiana e d'Oltralpe.

2. La ricostruzione del profilo poetico di Alfani è resa ancora più difficoltosa dal vuoto biografico che avvolge la sua figura. Troppo flebili sono infatti gli indizi di cui si dispone e rispetto ai quali, in assenza di

⁶ Borriero 1997, p. 278.

⁷ Gorni 1981, pp. 102-103; ma a tal proposito è bene ricordare il giudizio di Contini 1970, p. 150: «La definizione del *Purgatorio* si applica naturalmente in primo luogo all'autore stesso, cioè al Dante attorno alla *Vita Nuova*; e subito dopo a colui che nella *Vita* è vicinissimo a Dante e come suo complice, Guido Cavalcanti. Fondatore della scuola, se di scuola si può parlare, è quel Guinizelli che, incontrandolo ugualmente nel *Purgatorio*, Dante chiama "padre" suo e degli altri autori di rime "dolci e leggiadre". Il catalogo degli stilnovisti toscani si compie, a norma delle citazioni fatte nel *De vulgari eloquentia*, con Lapo Gianni e Cino da Pistoia; vi si sogliono aggiungere, per affinità di movenze, i fiorentini Gianni Alfani e Dino Frescobaldi, senza escludere talvolta il contorno di qualche figura minore».

⁸ Si pensi, per esempio, all'abilità di Alfani di contaminare in un unico movimento due registri differenti, il lirico e il comico, e come dal paesaggio esteriore si passi repentinamente a quello interiore dell'introspezione lirica, dominato dall'angoscia e dalla paura. Altro elemento caratteristico della poesia di Alfani che merita almeno un accenno riguarda poi il frequente uso dell'*enjambement*, che in Cavalcanti risulta piuttosto ridimensionato quando non intenzionalmente evitato, per cui non deve sorprendere che *Ballatetta dolente*, cioè il componimento di Alfani che più di ogni altro è teso a omaggiare la poesia dell'amico e maestro, sia priva di *enjambements* (cfr. Marti 1973, II, p. 553 n. 12).

documenti d'archivio dirimenti, ci si è da tempo affidati ai soli elementi di critica interna desumibili dai testi⁹. In particolare, il sodalizio con Cavalcanti, attestato dalla corrispondenza in versi, costituisce ancora oggi il *terminus post quem* per collocare, pur con qualche inevitabile approssimazione, l'inizio della sua attività poetica. Per questa ragione l'identificazione avanzata da Santorre Debenedetti con il mercante fiorentino Gianni Alfani immatricolato nell'Arte della seta nel 1243 e morto ai primi del 1300¹⁰, per quanto possa trovare un appiglio nell'allusione al viaggio fino alle sponde del Danubio e nell'innamoramento veneziano di cui si parla in *De la mia donna vo' cantar con voi*, appare in realtà assai debole, poiché tale cronologia non spiegherebbe agevolmente i suoi rapporti con Guido, che risulterebbe molto più giovane di lui¹¹. Più plausibile sembra invece l'identificazione con il fiorentino Gianni di Forese degli Alfani, gonfaloniere di giustizia nell'ultimo bimestre del 1311 e dichiarato ribelle da Enrico VII nel 1313¹². L'ipotesi acquista ulteriore consistenza se si considera che potrebbe trattarsi della stessa persona che compare fra i contraenti in un atto di vendita stipulato da Iacomino Alfani a favore dei Sanminiatesi nel 1297: «Giannes q. Forensis Alfani de Florentia [...] Qui Giannes, confitens se maiorem quatuordecim anni, minorem viginti quinque, iuravit sed sancta Dei evangelia, corporaliter tactis scripturis, contra predicta vel aliquid predictorum, ratione vel occasione minoris aetatis, aut alia qualicumque non facere nec venire»¹³. La formula giuridica «maiorem quatuordecim anni, minorem viginti quinque» attesta che il contraente aveva oltrepassato il quattordicesimo anno di età, senza avere ancora raggiunto il venticinquesimo. Se accettiamo che il documento appena citato riguardi il poeta dovremmo circoscriverne la nascita entro un arco cronologico compreso fra il 1273 e il 1282. Collocando la data della nascita più verso il primo termine, si avrebbe il vantaggio di iscrivere la produzione di

⁹ Nulla o quasi aggiunge a quanto già si conosce la voce firmata da Carlo Salinari nel DBI (consultabile anche in rete all'indirizzo: [https://www.treccani.it/enciclopedia/gianni-alfani_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/gianni-alfani_(Dizionario-Biografico)/)).

¹⁰ Cfr. Debenedetti 1907, p. 138.

¹¹ Malgrado la recente proposta di alzare la cronologia della nascita di Guido agli anni compresi tra il 1240 e il 1250 (cfr. Diacciati 2016).

¹² Secondo Robert Davidsohn, nel biennio 1310-1311 faceva parte del collegio dei priori anche un altro poeta, Francesco Ismera dei Beccanugi; cfr. Davidsohn 1965, VII, p. 349 e n. 5.

¹³ L'ipotesi, accolta da tutti i commentatori, è stata avanzata per primo da Rossi 1930, pp. 64-65 n. 5, da dove è tratto l'atto di vendita sopra riportato.

Alfani nell'alveo della fioritura della poesia stilnovista, verosimilmente attorno alla metà degli anni Novanta del Duecento; inoltre, tale cronologia permetterebbe di spiegare meglio i rapporti con la poesia dantesca e cavalcantiana, soprattutto se l'attività poetica di Guido, stando alla recente ipotesi di Roberto Rea, non dovrà essere andata oltre l'inizio degli anni '90 (e forse era già conclusa prima della pubblicazione della *Vita nuova*)¹⁴. Al contrario, una datazione più bassa – poniamo intorno al 1283, anno in cui si fissa convenzionalmente l'inizio dello Stilnovo con la composizione del sonetto dantesco *A ciascun'alma presa e gentil core* –, comporterebbe lo slittamento dell'attività poetica di Alfani oltre gli anni Novanta e a ridosso del 1300, anno di morte di Cavalcanti. A questa altezza cronologica, Alfani avrebbe avuto appena diciassette anni: circostanza che rende di fatto improbabile qualsiasi forma di dialogo fra i due. D'altra parte, in favore di una datazione più alta depone anche il sonetto indirizzato a Cavalcanti, nel quale Alfani richiama il genere della pastorella, soluzione difficilmente conciliabile con un Guido maturo e ormai orientato verso ben altri interessi intellettuali. Per queste ragioni pare più realistico immaginare una data di nascita che non vada oltre i primi anni '70 del Duecento, senza per questo spingersi necessariamente ad affermare, con Rossi, che Alfani fosse il più giovane tra gli esponenti della scuola¹⁵. Si resta insomma nel campo delle ipotesi, senza contare che, come già osservava Contini, «la frequenza della combinazione onomastica» lascia aperte nuove candidature¹⁶.

3. Se s'intende precisare il ruolo di Alfani nell'ambito della poesia stilnovista, cercando di comprendere i modi e i limiti della sua adesione al modello cavalcantiano, non si può prescindere dai documenti letterari che ne attestano il sodalizio¹⁷.

Come una dichiarazione di fedeltà alla poesia di Cavalcanti può essere letta *Ballatetta dolente*, ballata di lontananza che tutti i commentatori hanno giustamente rubricato come il vero e proprio omaggio a Guido. Qui il marchio cavalcantiano è infatti esposto già a partire dall'*incipit*, il cui diminutivo affettivo rinvia alla celebre *Perch'ì no spero di tornar*

¹⁴ Cfr. Rea 2016.

¹⁵ Rossi 1930, p. 64. Dello stesso parere doveva essere già Pietro Bembo, che definisce Alfani «rimator molto antico», cfr. Dionisotti 1960, p. 290.

¹⁶ Cfr. Contini 1960, II, p. 605.

¹⁷ Le rime di Cavalcanti si citano da Rea-Inglese 2011.

giammai (vv. 1-2: «Perch'ì' no spero di tornar giammai, / ballatetta, in Toscana»)¹⁸, da cui Alfani deriva sia l'innovativa scelta retorica di anticipare la prosopopea in sede incipitaria sia il duplice *envoi*. Ma ancora più significativa ai nostri fini è la rappresentazione di Guido come «sol colui che vede Amore» (v. 19), il solo che grazie alle sue doti poetiche e speculative sia riuscito a comprendere la vera natura dell'amore. Di fronte a un simile riconoscimento si può anche pensare di scorgervi una possibile allusione a *Donna me prega*, la grande canzone dottrinarica alla quale Guido deve la fama di filosofo, che peraltro Alfani in *De la mia donna*, nel constatare l'insufficienza delle proprie capacità rispetto alla forza sfrenata e distruttiva dell'amore, sembra richiamare apertamente, collocando Marte in chiara evidenza rispetto agli altri pianeti (solo indicati dall'espressione allusiva «cogli altri sei del cielo», v. 22) e mostrando così di conoscere la particolare influenza che Guido gli attribuiva nella genesi della passione (cfr. *Donna me prega*, vv. 15-18)¹⁹. Insomma, *Ballatetta dolente* è indubbiamente il testo che più degli altri «esibisce, senza alcuna preoccupazione di mimetizzarli, immagini e stilemi cavalcantiani», mediante citazioni che «costituiscono un gioco volutamente insistito di allusioni puntuali, volto a dichiarare l'adesione senza riserve al magistero cavalcantiano»²⁰.

Un rapporto diretto con Cavalcanti è comunque testimoniato dal sonetto *Guido, quel Gianni ch'a te fu l'altr'ieri*, e dalla relativa risposta dello stesso Guido. Il sonetto, di tono scherzoso, si distingue per una certa opacità che non dipende tanto dalla difficoltà della lettera del testo, bensì dall'allusione a un episodio e «a precise circostanze biografiche che bisogna supporre note sia al mittente sia al destinatario, ma delle quali il comune lettore non è informato»²¹. Alfani, presentandosi nelle vesti

¹⁸ Ricordo che nella ballata cavalcantiana si registrano altre 4 occorrenze del diminutivo: v. 17, v. 27, v. 31, v. 39 (ma cfr. anche *Posso degli occhi miei novella dire*, v. 18, *Era 'n penser d'amor quand'ì' trovai*, v. 45). Del resto, anche l'aggettivo *dolente* con cui Alfani qualifica la propria ballata è termine chiave cavalcantiano (cfr. Rea 2008, pp. 285-294).

¹⁹ Richiamo tanto più degno di nota quanto più si considera che l'amore condizionato da Marte, dimorando nel cuore e nell'immaginazione, è una passione dei sensi che ottunde la ragione e che non appartiene alla sfera dell'appetito concupiscibile, come in tutta la tradizione lirica precedente, ma a quella dell'appetito irascibile che mira al possesso assoluto dell'oggetto amato (cfr. Rea-Inglese 2011, in part. pp. 147-148). Diversamente, Iovine spiega l'omaggio a Guido come una reminiscenza del sonetto *Io vidi li occhi dove amor si mise*, vv. 9-11, per cui cfr. Iovine 1996, p. 19 n. 33.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Giunta 2005, p. 214.

dell'intermediario – cioè del ruffiano, figura tradizionalmente condannata dalla Chiesa – intende informare l'amico Guido dell'interessamento manifestato nei suoi confronti da una giovane pisana, desiderosa di conoscere l'eventuale disponibilità a ricambiare il proprio apprezzamento. Nel rispetto della discrezione richiesta in simili frangenti, la giovane assicura che, qualora Guido accettasse l'invito, soltanto Amore e Gualtieri ne verrebbero a conoscenza (v. 8: «che nol sapesse altre ch'egli [*scil.* Amore] e Gualtieri»). Dietro il nome di Gualtieri – dedicatario, com'è noto, del *De amore* di Andrea Cappellano – si dovrà riconoscere un'allusione ad Alfani stesso, dato il suo ruolo di intermediario²². E del resto nella risposta Guido mostra di cogliere bene tale sottinteso quando, dichiarandosi pronto ad accettare l'invito della giovane, si raffigura nei panni dello stesso Cappellano – «E però ecomme apparecchiato sobarcolato, e d'Andrea coll'arco in mano» –, con indosso il consueto corredo d'arciere, pronto a scagliare le sue frecce. E se da un lato il parallelismo che Alfani istituisce concorre a ribadire il ruolo di Guido quale massima *auctoritas* in materia amorosa, dall'altro tradisce un'evidente implicazione personale, affettiva, per cui all'amicizia che lega Andrea e Gualtieri corrisponde quella che stringe i due amici e poeti. Un'ulteriore manifestazione, forse, di quell'ideale di amicizia e «congruenza di lavoro» che Contini poneva a fondamento dell'ideologia stilnovista²³.

Il legame di Alfani con la poesia dell'amico è del resto confermato dalla sua rappresentazione della *passio* amorosa, che, sebbene sprovvista delle implicazioni concettuali e filosofiche del modello, viene interamente descritta in chiave negativa e incentrata sul destino di prostrazione e morte che attende l'amante. La vista della donna viene sublimata come evento doloroso assoluto che innesca il repentino e irreversibile passaggio dalla realtà esterna a quella interna e psichica²⁴.

²² Cfr. Ruffini 1980. Sull'influenza del trattato nel medioevo cfr. Malato 1989.

²³ Contini 1976, p. 8. Tale idea di amicizia verrebbe peraltro rafforzata se, con Iovine, si identificasse con Guido il compagno ferito a morte in *Donne, la donna mia ha d'un disdegno* (v. 6), sulla base della perfetta congruenza dello schema metrico, rima refrain e di sei parole-rima con la cavalcantiana *La forte e nova mia disaventura* (cfr. Iovine 1996, pp. 14-15).

²⁴ Cfr. Marti 1973, II, p. 547: «[...] evidente risulta l'impoverimento dell'epigono, nel quale invano si cercherebbe, del maestro, la centrale condizione filosofica, cui è subordinata l'intera visione poetica, e quindi il drammatico e vigoroso ontologismo della sua figuratività». Molto meno convincente è, invece, l'affermazione secondo cui, vista l'unica occorrenza dell'aggettivo *nova* di *Guato una donna*, 26, si avrebbe «la sensazione del distacco di Gianni Alfani dal nerbo più vitale non solo del suo riconosciuto maestro, ma addirittura della poetica stilnovista, e la conseguente

Nonostante un certo gusto per la precisazione spazio-temporale²⁵, la rappresentazione amorosa è collocata dal poeta esclusivamente all'interno di sé; e anche laddove è possibile ravvisare un'occasione esterna, come l'amore veneziano narrato in *De la mia donna*, l'episodio viene immediatamente interiorizzato e descritto con un lessico di chiara derivazione cavalcantiana²⁶. Basti considerare, nella poesia di Alfani, l'insistenza sui *verba videndi* quali *guatare*, *mirare*, *vedere*, *mostrare*, e sui verbi che precisano il carattere angoscioso e distruttivo del sentimento, come *accendere*, *angosciare*, *venir meno*, *aver pietà*, *spegnere*, *sbigottire*, *disdegnare*, *increscere*, *infrangere*, *temere*, *distruggere*, *piangere*; rinviando poi al tono grave e tormentoso della rappresentazione cavalcantiana i sostantivi *martiri*, *pene*, *dolore*, *disdegno*, *angoscia*, *pianto*, *pietà*, *spirito*, *affanno*, *guai*, *morte*, *paura*, *strido* e così via²⁷. Infine, anche diverse *iuncturae* riconducono indubbiamente alla poesia di Guido, fra le quali si segnalano «morire lo cor» (*Quanto più mi disdegni, più mi piaci*, vv. 5-6), «traendo guai» (*Ballatetta dolente*, v. 13), «l'anima isbigottita» (*De la mia donna*, v. 8).

A comprovare il debito nei confronti di Guido è, inoltre, la quasi totale devozione al genere della ballata: dei sette componimenti che i codici attribuiscono ad Alfani uno è un sonetto di corrispondenza, mentre i restanti sono tutte ballate²⁸. L'assenza della canzone, genere per eccellenza dello stile tragico nella gerarchia delineata dal *De vulgari*, costituisce di per sé un dato di notevole rilevanza. Ma ancora più importante è osservare come ben quattro ballate delle sei complessive si organizzano su un assetto pluristrofico, pure peculiare della ballata cavalcantiana²⁹. A ciò si aggiunge la perfetta omometria di *Donne, la*

documentazione [...] indurrebbe ad accostarlo piuttosto a rimatori dell'ultima tradizione siculo-toscana» (*Ibid.*).

²⁵ Cfr. in particolare *Ballatetta dolente*, vv. 4-5, *De la mia donna*, vv. 1-2 e 18-20, e *Se quella donna ched i' tegno mente*, v. 3.

²⁶ Secondo Marti l'«estrema povertà di qualificativi rispetto alla abbondante prevalenza degli usi verbali» rivelerebbe invece «la tendenza a puntare sulla dinamica dell'azione, piuttosto che sull'atteggiamento contemplativo e interiorizzante» (Marti 1973, II, p. 549). Ridimensiona l'aspetto interiorizzante anche Cottino-Jones 1971, pp. 458-459.

²⁷ Più tradizionali, invece, i sostantivi e i modi verbali che descrivono le conseguenze della passione in relazione alla consueta immagine della battaglia d'amore, come *combattere*, *ferire*, *legare*, *perdere*, *tender l'arco*, *uccidere*, etc.

²⁸ Sulla fortuna della ballata nello Stilnovo cfr. Marti 1973, I, pp. 292-293, Ruggiero 2017, pp. 113-158, Gorni 1981a.

²⁹ I testimoni di *Guato una donna* si distribuiscono in due rami: la testimonianza del ramo veneto, rappresentata da E (= El Escorial, Real Biblioteca de San Lorenzo,

donna mia con *La forte e nova mia disaventura* di Guido, entrambe con schema ZxX ABAB BxX³⁰, nonché la quasi perfetta sovrapponibilità dello schema di *De la mia donna* con quello della cavalcantiana *Quando di morte mi conven trar vita*, a schema XyyX AbCAbC CddX, diverso solo per il primo verso della ripresa, che rimane irrelato.

4. Se Guido costituisce il modello più immediato e riconoscibile da cui Alfani riprende gran parte delle soluzioni formali e figurative, riproponendone, come ha felicemente osservato Marti, «l'atmosfera estuosa, mossa e drammatica»³¹, di più complessa decifrazione appare il peso esercitato dalla poesia dantesca³². Fermo restando il monito continiano secondo cui per gli stilnovisti, e tanto più per un 'minore' come Alfani, occorre sempre tenere conto di una certa quota di indifferenziazione, cioè di consapevole rinuncia alle proprie individualità poetiche in nome di una comune ispirazione³³, sarà opportuno affrontare il problema delle possibili suggestioni dantesche con dovuta cautela e muovendo dalla constatazione che, rispetto ai prelievi cavalcantiani, questi risultano sì quantitativamente inferiori, ma non per questo

e.III.23) e affini, attribuisce il testo a Giovanni da Senno degli Ubaldini e trasmette solo i versi della ripresa e della prima stanza; il ramo toscano, rappresentato da Ch (= Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. L VIII 305) e affini, assegna la ballata ad Alfani e trasmette una ripresa, tre stanze e una replicazione (o congedo). Considerata tale biforcazione si è avanzata l'ipotesi di una duplice redazione, una monostrofica l'altra pluristrofica, fondata sul confronto fra una serie di varianti giudicate significative (cfr. Baldassari 2020, pp. 295-296). La questione della pluriredazionalità si è posta in relazione a quella della *vestizione*: Contini ritiene la versione lunga frutto di una collaborazione a distanza fra due poeti, uno dei quali (Alfani) sarebbe intervenuto a completare il testo del primo, *vestendo* la ballata con due strofe e una replicazione (cfr. Contini 1960, *ad l.*). Tale idea è stata persuasivamente smentita da Claudio Giunta che, quanto alla *vestizione*, pensa piuttosto alla dotazione di un accompagnamento musicale, non già a un incremento strofico, sulla base anche dell'analogia con il sonetto doppio dantesco *Se Lippo amico se' tu che mi leggi*, in cui al destinatario si chiede appunto di mettere in musica, cioè di *vestire*, il testo *nudo* (cfr. Giunta 2002, pp. 160-163 e Id. 2005, pp. 239-253).

³⁰ Da rilevare anche la tendenza di Alfani all'eliminazione della *concatenatio*. L'omometria è stata segnalata da Pagnotta 1995, p. L, la quale fa notare la possibilità di estenderla anche a *Ballatetta dolente*, salvo tener conto dell'«accentuato digrado sillabico» in ripresa e mutazioni.

³¹ Marti 1973, II, p. 545.

³² L'ipotesi di potenziali suggestioni dantesche fu avanzata timidamente da Rossi 1930, pp. 64-65 e Bertelli 1969, pp. 55-56, ma mai puntualmente documentata. Avverto sin da subito che alcuni contatti con la poesia dantesca che si citeranno furono già individuati da Marti 1973, II, pp. 541-553 in part. pp. 546-547.

³³ Cfr. Contini 1976, pp. 8-10.

meno rilevanti. Al di là del predominante magistero di Guido, è infatti possibile ravvisare nella poesia di Alfani una serie di immagini, moduli stilistici e scelte lessicali propri di Dante o che comunque devono la loro diffusione a partire dall'uso dantesco³⁴.

In *Guato una donna* il saluto dell'amata, assente in Cavalcanti, benché privato delle implicazioni salvifiche dantesche, provoca nell'anima l'insorgere di forti e dolorosi lamenti, espressivamente rappresentati come impressi intorno agli occhi atterriti: «lo quale [*scil.* il saluto] sbigottì sí gli occhi miei, / che li 'ncerchiò di stridi / l'anima mia che li pingea di fòre» (vv. 8-10)³⁵. Nell'ambito della rappresentazione amorosa, il verbo *incerchiare* 'cingere tutt'attorno, circondare' (cfr. TLIO, s. v., § 1) e la sua variante *cerchiare* 'avvolgere' (cfr. TLIO, s. v., § 1.4) sono attestati per la prima volta in Dante: nel sonetto *Lasso! per forza di molti sospiri*, Vn, XXXIX [8-10], vv. 5-8: «e fatti son [*scil.* gli occhi] che paion due disiri / di lagrimare e di mostrar dolore, / e spesse volte piangon sí, ch'Amore / li 'ncerchia di corona di martíri», e nella canzone monostrofica *Madonna, quel signor che voi portate*, vv. 15-17: «che di novo colore / cercò la mente mia, / mercé di vostra grande cortesia»³⁶. Inoltre, se da un lato il contesto, il lessico e la carica drammatica dell'evento narrato suggeriscono un'ascendenza cavalcantiana³⁷, dall'altro proprio l'immagine degli occhi cerchiati, probabilmente di origine biblica³⁸, denuncia non poche somiglianze con la ballata di dubbia paternità dantesca *Inn-abito di saggia messaggera*, dove gli occhi del poeta, privati della possibilità di rivedere l'angelica figura della donna, vengono consumati e segnati da pene strazianti: «Comincerai a ddir che gli occhi

³⁴ Per la *Vita nuova* e le *Rime* si cita rispettivamente da Pirovano-Grimaldi 2015 e De Robertis 2005.

³⁵ È dubbio se il termine *stridi* debba intendersi come una manifestazione uditiva o visiva. È tuttavia probabile, come propone Baldassari, che l'emissione sia sonora e visiva a un tempo, cioè che «il passaggio degli *stridi* dell'anima attraverso gli occhi [...] produca il liquido delle lacrime, con una sorta di duplicità sensoriale dello *strido* simile a quella di *gemere*», a norma di *Conv.* III, viii 8, in cui gli occhi e la bocca sono il luogo dove «ne la faccia massimamente [...] opera l'anima» (cfr. Baldassari 2020, pp. 298-299 n. 25). Si veda in proposito TLIO, s. v. *strido* (2), § 1: 'Acceso contrasto (anche interiore) che determina manifestazioni d'ira e può sfociare in atti di violenza'.

³⁶ Per la forma *cercò*, allotropo di *cerchiò*, cfr. De Robertis 2005 *ad l.*

³⁷ Si pensi, per esempio, all'impiego della *iunctura* «anima mia» e dell'aggettivo «sbigottite», per cui cfr. rispettivamente Rea 2008, p. 205 n. 10 e Id. 2003, pp. 885-896.

³⁸ Cfr. Albi 2017, pp. 108-109, che rintraccia un possibile antecedente nelle *palpebrae caligatae* del libro di Giobbe (cfr. *Gb* 16, 17: «facies mea intumuit a fletu et palpebrae meae caligaverunt»).

miei / per riguardar su' angelica figura / solean portar corona di desiri:
/ ora, perché non posson veder lei, / li strugge Morte con tanta paura /
c'hanno fatta corona di martiri» (D. 1 5-10)³⁹.

Tale effetto della *passio* amorosa, generalmente riconducibile alla fenomenologia dell'amore *hereos*⁴⁰, viene illustrato da Dante nel già citato *Lasso! per forza di molti sospiri* e prima ancora nella prosa della *Vita nuova*, quando ricorda il pianto cui era solito abbandonarsi in seguito al traviamiento per la donna gentile: «Per questo raccendimento de' sospiri si raccese lo sollenato lagrimare in guisa che li miei occhi pareano due cose che disiderassero pur di piangere; e spesso avvenia che per lo lungo continuare del pianto, dintorno a loro si facea un colore porporeo, lo quale suole apparire per alcuno martirio che altri riceva» (Vn, XXXIX [4])⁴¹.

In questo caso è difficile non pensare a una diretta influenza dantesca, tanto più che il predicato non pare esorbitare dall'area stilnovista, registrando soltanto altre due occorrenze in Lapo e Cino, ma con repentino trasferimento dagli occhi al cuore: Lapo Gianni, *Gentil donna cortese e dibonare*, vv. 7-10: «da' vostri occhi mi venne uno splendore, / lo qual d'amor sí mmi comprese poi / ch'avante voi sempre fui pauroso, / sí mmi cerchiava la temenza il core», e Cino da Pistoia, *Serrato è lo meo cor di dolor tanto*, vv. 12-13: «E non so come 'l cor tanto è durato, / poi sí gran pena lo dstringe e cerchia»⁴².

Ancora, nella seconda stanza di *Guato una donna*, che segna il passaggio dalla reminiscenza del saluto alla contemplazione mentale dell'amata, Amore preannuncia l'irreversibile destino di morte che attende l'amante: «e contami [scil. Amore] che pur conven ch'í' moia / per forza d'un sospiro, / che per coste' í' debbo far sì grande, / che l'anima smarrita s'andrà via» (vv. 19-22). Se il movimento è cavalcantiano (*Io*

³⁹ Interamente dedicati alla discussione della paternità della ballata sono i saggi di Barbi 1912, pp. 1-75 (rist. in Id. 1915, pp. 1-96) e Calenda 1995, pp. 41-60.

⁴⁰ Cfr. Giunta 2011, p. 673. Sull'influenza esercitata dagli scritti medici medievali sulla poesia si rinvia a Tonelli 2015.

⁴¹ A ciò si aggiunga che in *Guato una donna* il sintagma «pingea di fòre» (v. 10), che Alfani impiega, sempre in posizione di clausola, anche in *Donne, la donna mia*, v. 17: «col qual [scil. l'arco di Amore] ne ping'e l'anima de fòre», ricalca l'uso dantesco di *Con l'altre donne mia vista gabbate*, Vn, XIV [11-12], vv. 10-14: «e quale ancide, e qual ping'e di fore, / sí che solo remane a veder voi: / ond'io mi cangio in figura d'altrui, / ma non sí ch'io non senta bene allore / li guai de li scacciati tormentosi», con impiego della medesima parola-rima *allore* (*Guato una donna*, v. 7).

⁴² Le rime di Lapo si citano da Rea 2019.

non pensava che lo cor giammai, vv. 40-43: «Tu sai, quando venisti, ch'io ti dissi, / poi che l'avéi veduta, / per forza convenia che tu morissi») ⁴³, alcune soluzioni sembrano tradire un'origine dantesca, come il sintagma *anima smarrita*, che non può non ricordare, anche per il comune stato di dolore prossimo alla morte, *Donna pietosa e di novella etate*, Vn, XXIII [17-28], vv. 31-34: «piansemi Amor nel core, ove dimora; / per che l'anima mia fu sí smarrita, / che sospirando dicea nel pensiero: / – Ben converrà che la mia donna mora –.»; e soprattutto l'insolita raffigurazione in termini positivi di Amore – «Amor vi vien, colà dov'io la miro / amantato di gioia / ne li raggi del lume ch'ella spande» (vv. 14-16) ⁴⁴ –, che potrebbe serbare memoria di *Io mi senti' svegliar dentr'a lo core*, dove il dio si dirige lietamente verso il poeta: «e poi vidi venir da lungi Amore / allegro sí, che appena il conoscia, / dicendo: “Or pensa pur di farmi onore”; / e ciascuna parola sua ridea» (Vn, XXIV [7-9], vv. 3-6).

Restando ancora su *Guato una donna*, un'ulteriore reminiscenza dantesca è ravvisabile nell'uso dell'aggettivo *pietosa* riferito alla ballata personificata, invitata dal poeta in veste di messaggera a recarsi presso l'amata con un atteggiamento che susciti pietà: «Però ti conven gire a lei pietosa / e dirle: “T' son tua cosa, / madonna; tu che sai, / fa' ch'í' sia ben vestita di tuo' vaivai”» (vv. 31-34). In un contesto simile, l'epiteto è adottato da Dante nella canzone *Li occhi dolenti per pietà del core*, Vn, XXXI [8-17], v. 71: «Pietosa mia canzone, or v'è piangendo», e soprattutto nella ballata *Voi che savete ragionar d'amore*, vv. 2-4: «udite la ballata mia pietosa, / che parla d'una donna disdegnosa, / la quale m'ha tolto il cor per suo valore», dove, oltre al disdegno della donna, tema frequente della poesia di Alfani ⁴⁵, è anche da sottolineare il ricorso al topico motivo del cuore rubato e mai restituito (si ricordi in proposito l'esordio di *Guato una donna*, vv. 1-4: «Guato una donna dov'io la scon-

⁴³ Cfr. anche *I' prego voi che di dolor parlate*, vv. 8-10 e *Tu m'hai sì piena di dolor la mente*, vv. 5-8.

⁴⁴ Per il verbo *spande*, 'effonde, sprigiona', in clausola e in rima con *grande* (v. 20), si veda Dante, *Quantunque volte, lasso!, mi rimembra*, Vn, XXXIII [5-8], vv. 22-24: «divenne [scil. Beatrice] spirital bellezza grande, / che per lo cielo spande / luce d'amor, che gli angeli saluta». Inoltre, la metafora dei raggi di luce che, come qui, viene tradizionalmente riferita agli occhi e allo sguardo della donna riverberandosi su Amore, trova forse il suo antecedente più prossimo nella canzone dantesca *Amor che movi tua virtù dal cielo*, dove però, con netto rovesciamento, è il dio che riflette il suo splendore sull'amata: «perché nel suo venir li raggi tuoi, / con li quai mi risplende, / saliron tutti sù negli occhi suoi» (vv. 28-30).

⁴⁵ Cfr. *Donne, la donna mia*, v. 1, in cui il tema del disdegno è ripreso significativamente nel primo verso di ciascuna stanza, e *Quanto più mi disdegni*, v. 1.

traì, / che cogli occhi mi tolse / lo cor, quando si volse / per salutarmi, e nol mi rendéo mai»).

Fra i motivi di più limpida ascendenza dantesca recepiti e impiegati da Alfani in più luoghi della sua produzione, spicca per importanza l'apostrofe alle donne intendenti d'amore. Prima della poesia della lode di *Donne ch'avete*, infatti, l'apostrofe alle donne non sembra particolarmente diffusa nella lirica amorosa⁴⁶. Tanto più se, come ha opportunamente osservato Marco Grimaldi, l'originalità dell'uso dantesco, al quale saranno da imputare le riprese anche di altri stilnovisti (un esempio per tutti è dato dal dittico ciniano *Donne mie gentili, al parer meo* e *Gentil' donne valenti, ora m'aitate*), non dovrà essere misurata in termini quantitativi, ma «nel fare dell'apostrofe alle donne il fulcro del componimento» e la ragione stessa del nuovo stile⁴⁷.

In *Donne, la donna mia* l'invocazione incipitaria alle donne, cui il poeta si rivolge narrando il motivo che ha mosso l'amata a sdegnarlo, s'intreccia con l'istanza tipicamente cavalcantiana, e prima ancora geremiana, della ricerca di condivisione della propria esperienza amorosa attraverso la consueta richiesta di pietà: «Donne, la donna mia ha d'un disdegno / sí ferito 'l me' core, / che se voi non l'atate e' se ne more!» (vv. 1-3). Anche qui, come si è già potuto vedere altrove, se l'atmosfera di fondo è sostanzialmente cavalcantiana, l'appello alle donne in sede incipitaria rinvia invece ai celebri esordi danteschi di *Con l'altre donne mia vista gabbate*, *Donne ch'avete intelletto d'amore* e *Voi donne, che pietoso atto mostrate*⁴⁸.

L'appello alle donne torna nuovamente in *De la mia donna*, ballata in cui il poeta, innamoratosi di una donna veneziana, chiede conforto alle compagne, giacché non è riuscito a confessare il proprio desiderio amoroso come Amore in persona gli aveva suggerito. L'esortazione alle donne è qui messa in stretta correlazione con un motivo che, per quanto già lentiniano, diviene prerogativa della lode dantesca: il riverberarsi sulle compagne della bellezza e delle virtù dell'amata: «De

⁴⁶ Qualche sporadico precedente è segnalato in Pirovano-Grimaldi 2015, p. 408.

⁴⁷ *Ibid.* D'altra parte, già Erich Auerbach aveva acutamente notato come l'apostrofe dantesca, lungi dall'essere un mero artificio tecnico-retorico, assume connotati inediti per via del suo carattere di «scongiuro», di «invito alla comunanza dell'intimo essere», che «commuove e accende con tanta maggior forza in quanto non è rivolto a tutti, ma ad eletti» (Auerbach 2017, p. 33).

⁴⁸ Un solo esempio si registra in Cavalcanti, se a lui va assegnata la ballata di dubbia paternità *I' vidi donne co' la donna mia*; sulla questione attributiva si rimanda a Giunta 1995.

la mia donna vo' cantar con voi, / madonne da Vinegia, / però ch'ella vi fregia / d'ogni adorna bellezza che vo' avete» (vv. 1-4), che viene rilanciato da Dante nella canzone-manifesto *Donne ch'avete intelletto d'amore*, Vn, XIX [4-14], vv. 31-36, e nei sonetti della lode inclusi nella *Vita nuova*, come *Vede perfettamente onne salute*, Vn, XXVI [10-13], vv. 9-11 («La vista sua fa ogni cosa umile; / e non fa sola sé parer piacente, / ma ciascuna per lei riceve onore»), e *Negli occhi porta la mia donna Amore*, Vn, XXI [2-4], vv. 1-2 («Negli occhi porta la mia donna Amore, / per che si fa gentil ciò ch'ella mira»)⁴⁹. Anche per questi motivi non trovo persuasiva la diversa interpretazione proposta da Iovine, per il quale il componimento sarebbe rivolto a una sola donna, la cui bellezza richiamerebbe alla memoria del poeta il ricordo dell'amata. Secondo lo studioso, Alfani riecheggerebbe qui la circostanza narrata da Cavalcanti nel sonetto *Una giovane donna di Tolosa* e poi da Dante nei capp. XXXV-XXXVIII della *Vita nuova*, dove il nuovo e illusorio desiderio per la donna gentile rischia di compromettere l'esclusività dell'amore per Beatrice⁵⁰. Diverse ragioni inducono tuttavia a respingere tale lettura, non solo perché verrebbero attenuate due caratteristiche della poesia stilnovista – l'invocazione alla schiera di donne e l'estensione su di esse degli attributi dell'amata (entrambe collocate, come di norma, in posizione enfatica di esordio e congedo)⁵¹ – ma

⁴⁹ Una prima teorizzazione è già nel *De amore*, I IV, 1: «Effectus autem amoris hic est, quia verus amator nulla posset avaritia offuscari, amor horridum et incultum omni facit formositate pollere, infimos natu etiam morum novit nobilitate ditare, superbos quoque olet humilitate beare, obsequia cunctis amarus multa consuevit decenter parare»; si veda anche Giacomo da Lentini, *Dal core mi vene*, vv. 43-45 e Cavalcanti, *Avete 'n vo' i fior' e la verdura*, vv. 9-11.

⁵⁰ Al motivo della somiglianza come scintilla della nuova passione si appella anche Cino, preoccupato di escogitare un alibi alle accuse di volubilità amorosa mossegli contro: «Né da le prime braccia di Pietate, / onde 'l fermato disperar m'assolve, / son mosso, perch'aiuto non aspetti: / ch'un piacer sempre mi lega ed involve, / il qual convien ch'a simil di beltate / in molte donne sparte mi diletiti» (*Poi ch'i' fu', Dante, dal mio natal sito*, vv. 9-14).

⁵¹ Il plurale «donne» ricorre anche nella ballata *Se quella donna*, in cui il poeta affida alle parole nate dal pianto il compito di esprimere alle donne di cuore nobile (*gentili*) le proprie sofferenze, affinché esse, intercedendo presso l'amata, possano porre fine al suo stato di afflizione: «Però, parole nate di sospiri / ch'escon del pianto che mi fende 'l core, / sappiate ben contar de' miei martiri / la chiave, che vi serra ogni dolore, / a quelle donne ch'hanno il cor gentile: / sì che, parlando umile, / prieghin colei per cui ciascuna vale / che faccia tosto il mi' pianto mortale» (vv. 5-12). E non è certo un caso che questa ballata di Alfani condivida con il già citato sonetto dantesco *Lasso! per forza* le stesse rime -iri e -ore e le stesse parole-rima *sospiri, core, dolore, martiri* (vv. 1-2 e 5-8).

soprattutto perché la promozione a testo della lezione tràdita al v. 2 (*madonna*) imporrebbe di correggere *donne* in *donna* al v. 25. A tale riguardo sembrano infatti più probanti le ragioni che accreditano la correzione di *madonna* in *madonne* che non quelle che avvalorano *donne* in *donna*, la cui genesi non è riconducibile a un errore paleografico⁵². Pertanto, ammesso che l'errore cada al v. 2, la confusione potrebbe essere spiegata con la stretta vicinanza del singolare *donna* del verso precedente (v. 1), e soprattutto con il frequentissimo ricorrere del nesso composto da *madonna* e la seconda persona plurale *voi*, quale formula di cortesia, sul modello del celebre *incipit* di Giacomo da Lentini *Madonna, dir vo voglio*.

Si tratta, come si è detto, di tracce spesso visibili solo in filigrana e numericamente poco ragguardevoli se rapportate al numero di tessere cavalcantiane. Al tempo stesso, però, testimoniano un legame con la poesia giovanile dantesca – dalla produzione precedente alla scoperta della lode, ancora profondamente agganciata all'idea cavalcantiana dell'amore inteso come evento irrazionale e distruttivo, alla fase propriamente stilnovista – che consente di definire con maggiore precisione il contesto poetico in cui Alfani dovette operare⁵³. Una volta messe a fuoco le coordinate cavalcantiane e dantesche della sua poesia, e tenuto conto dei rapporti intercorsi con il medesimo Guido, sembra lecito collocare l'esperienza poetica nel pieno degli sviluppi dello Stilnovo propriamente inteso, in un clima di sostanziale simultaneità di esperienze cui fu partecipe anche Lapo⁵⁴.

⁵² Cfr. Iovine 1996, p. 20 n. 36: «Dal punto di vista paleografico emendare *donne* in *donna* al v. 25, piuttosto che *madonna* in *madonne* al v. 2, non mi pare illegittimo: la scelta può dipendere soltanto dall'interpretazione». Per la discussione della scelta testuale cfr. *ivi*, pp. 20-25 e note.

⁵³ Mi pare quindi condivisibile solo in parte l'affermazione di Marti secondo cui i pochi riecheggiamenti danteschi non investono «lo stilnovismo dantesco delle "nuove rime" ma piuttosto quella parte dell'esperienza dell'Alighieri che genericamente si considera d'influsso cavalcantiano» Marti 1973, II, p. 546.

⁵⁴ Cfr. Rea 2017.

Bibliografia

- Albi, V. (2017), *La retorica degli stilnovisti*, in Grimaldi-Ruggiero 2017, pp. 79-112.
- Auerbach, E. (2017⁷), *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano.
- Baldassari, G. (2020), *Note su Guato una donna dov'io la scontrai*, in Borsa, P., et al (eds), *Per Enrico Fenzi. Saggi di allievi e amici per i suoi ottant'anni*, Le Lettere, Firenze, pp. 293-302.
- Barbi, M. (1912), *Per una ballata da restituirsi a Dante*, in "Bullettino della Società Dantesca Italiana", a. XIX, pp. 1-75, poi rist. in Id. (1915), *Studi sul canzoniere di Dante*, Sansoni, Firenze, pp. 1-96 (da cui si cita).
- Berisso, M. (2006) (ed.), *Poesie dello Stilnovo*, Rizzoli, Milano.
- Bertelli, I. (1969), *Cultura e poesia di Gianni Alfani*, in Id., *Cultura e poesia. Studi e saggi di letteratura italiana*, Bignami, Milano, pp. 49-78.
- Bologna, C. (1993), *Tradizione e fortuna dei classici. I. Dalle origini al Tasso*, Einaudi, Torino.
- Borriero, G. (1997), «Quantum illos proximius imitemur, tantum rectius poetemur». Note sul Chigiano L. VIII. 305 e sulle "antologie d'autore", in "Anticomoderno", III, pp. 259-286.
- Calenda, C. (1995), *Nuovi accertamenti su 'Una ballata da restituirsi a Dante'*, in Id., *Appartenenze metriche ed esegesi. Dante, Cavalcanti, Guittone*, Bibliopolis, Napoli, pp. 41-60.
- Contini, G. (1960) (ed.), *Poeti del Duecento*, Ricciardi, Milano-Napoli, 2 voll.
- Contini, G. (1970), *Letteratura italiana delle Origini*, Sansoni, Firenze.
- Contini, G. (1976), *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Einaudi, Torino.
- Cottino-Jones, M. (1971), *Profilo stilistico di Gianni degli Alfani*, in "Lettere Italiane", 23, pp. 457-472.
- Davidsohn, R. (1965), *I primordi della civiltà fiorentina* (part. III, *Il mondo della Chiesa. Spiritualità ed Arte. Vita pubblica e privata*), VII, in Id., *Storia di Firenze*, Sansoni, Firenze, 8 voll.
- De Robertis, D. (2005) (ed.), D. Alighieri, *Rime*, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze.
- Debenedetti, S. (1907), rec. a Rivalta, E., *Liriche del «Dolce stil nuovo»*, Rosen, Venezia, 1906, in "Giornale storico della letteratura italiana", L, pp. 138-147.
- Di Benedetto, L. (1939) (ed.), *Rimatori del Dolce Stil Novo: Guido Guinizelli, Guido Cavalcanti, Lapo Gianni, Gianni Alfani, Dino Frescobaldi, Cino da Pistoia*, Laterza, Bari.
- Diacciati, S. (2016), *Guido e i Cavalcanti: un poeta cavaliere e il suo contesto*, in Gagliano, M., et al. (eds), *Les deux Guidi Guinizelli et Cavalcanti. Mourir d'aimer et autres ruptures*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, pp. 37-51.
- Dionisotti, C. (1960) (ed.), P. Bembo, *Prose della volgar lingua*, in Id., *Prose e rime*, Utet, Torino.

- Favati, G. (1975), *Inchiesta sul Dolce Stil Novo*, Le Monnier, Firenze.
- Figurelli, F. (1933), *Il Dolce Stil Novo*, Ricciardi, Milano-Napoli.
- Giunta, C. (1995), La "giovinezza" di Guido Cavalcanti, in "Cultura Neolatina", LV, pp. 149-178.
- Giunta, C. (2002), *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, il Mulino, Bologna.
- Giunta, C. (2005), *Codici. Saggi sulla poesia del Medioevo*, il Mulino, Bologna.
- Giunta, C. (2011) (ed.), D. Alighieri, *Rime*, in Santagata, M. (dir.), D. Alighieri, *Opere. Rime, Vita Nuova, De vulgari eloquentia*, vol. 1, Mondadori, Milano.
- Gorni, G. (1981), *Il nodo della lingua e il verbo d'amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Olschki, Firenze.
- Gorni, G. (1981a), *Altre note sulla ballata*, in "Metrica", II, pp. 83-102, poi col titolo *Le ballate di Dante e Petrarca*, in Id. (1993), *Metrica e analisi letteraria*, il Mulino, Bologna, pp. 219-242.
- Grimaldi, M., Ruggiero, F. (2017) (eds), *Stilnovo e dintorni*, Aracne, Roma.
- Iovine, F. (1996) (ed.), Gianni Alfani, *Rime*, Bagatto Libri, Roma.
- Lanza, A. (2017), *Cavalcantismi dicotomici: il cavalcantismo edulcorato di Gianni Alfani e quello visionario di Dino Frescobaldi*, in Suitner, F. (ed.), *La poesia in Italia prima di Dante. Atti del colloquio internazionale di Roma (10-12 giugno 2015)*, Longo, Ravenna, pp. 131-143.
- Malato, E. (1989), *Amor cortese e amor cristiano da Andrea Cappellano a Dante*, in Id., *Lo fedele consiglio de la ragione. Studi e ricerche di letteratura italiana*, Salerno Editrice, Roma, pp. 126-227; poi in Id. (2006), *Studi su Dante. «Lecturae Dantis»*, chiose e altre note dantesche, Salerno Editrice, Roma, pp. 571-657.
- Marti, M. (1969) (ed.), *Poeti del Dolce stil novo*, Le Monnier, Firenze.
- Marti, M. (1973), *Storia dello Stil Novo*, Milella, Lecce, 2 voll.
- Pagnotta, L. (1995), *Repertorio metrico della ballata italiana. Secoli XIII e XIV*, Ricciardi, Milano-Napoli.
- Pirovano, D. (2012) (ed.), *Poeti del Dolce stil novo*, Salerno Editrice, Roma.
- Pirovano, D., Grimaldi, M. (2015) (eds), *Dante Alighieri, Vita Nuova - Rime*, Salerno Editrice, Roma.
- Raso, J. (1981), *Contributo alla lettura delle rime di Gianni Alfani*, Nostro Tempo, Napoli.
- Rea, R., Inglese, G. (2011) (eds), G. Cavalcanti, *Rime. Rime d'amore e di corrispondenza*, Carocci, Roma.
- Rea, R. (2003), *Per il lessico di Guido Cavalcanti: «sbigottire»*, in "Critica del testo", VI, pp. 885-896.
- Rea, R. (2008), *Cavalcanti poeta. Uno studio sul lessico lirico*, Edizioni Nuova Cultura, Roma.
- Rea, R. (2016), *La Vita nuova e le Rime. Unus philosophus alter poeta. Un'ipotesi per Cavalcanti e Dante*, in Malato, E., et al. (eds), *Dante tra il settecentocinquantesimo della nascita (2015) e il settecentenario della morte (2021). Atti delle*

- Celebrazioni in Senato, del Forum, del Convegno internazionale di Roma (maggio-ottobre 2015), Salerno Editrice, Roma, 2 voll., II, pp. 351-381.
- Rea, R. (2017), «D'amor far sembiante». *Appunti sullo stilnovismo di Lapo Gianni*, in Grimaldi-Ruggiero 2017, pp. 203-226.
- Rea, R. (2019) (ed.), L. Gianni, *Rime*, Salerno Editrice, Roma.
- Rivalta, E. (1906), *Liriche del "Dolce Stil Novo"*. Guido Orlandi, Gianni Alfani, Dino Frescobaldi, Lapo Gianni, Rosen, Venezia.
- Rossi, V. (1930), *Scritti di critica letteraria. Saggi e discorsi su Dante*, Sansoni, Firenze.
- Ruffini, G. (1980) (ed.), A. Cappellano, *De amore*, Guanda, Milano.
- Ruggiero, F. (2017), *La ballata nello Stilnovo*, in Grimaldi-Ruggiero 2017, pp. 113-158.
- Tonelli, N. (2015), *Fisiologia della passione: poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze.

Ancora sulla fortuna del Dante di Boccaccio: tracce di una silloge ricostruibile a partire dai testimoni del *Brieve raccoglimento*

Flavia Volpe

Com'è noto, una testimonianza materiale del culto di Boccaccio nei confronti del Dante volgare proviene dall'allestimento delle sillogi autografe del Certaldese. La raccolta toledana – trasmessa dal codice Toledo, Biblioteca y Archivo Capitulares, Zelada 104.6 (**To**) – e quella chigiana – intesa nel suo insieme, formato dagli attuali Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigiano L.V.176 e Chigiano L.VI.213 (**C**) – sono accomunate da una struttura chiaramente riconoscibile (la *Vita di Dante*, la *Vita nova*, la *Commedia* con gli *Argomenti* di Boccaccio in terza rima e le quindici canzoni «distese»), mentre l'autografo Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1035 (**R35**) documenta una silloge più ristretta, limitata al poema con il compendio boccacciano e le quindici «distese»¹.

Ampiamente e variamente documentata nella discendenza manoscritta, la fortuna delle raccolte mono-autoriali allestite dal Certaldese ha ricadute evidenti anche su una pagina della tradizione degli *Argomenti*. Prezioso punto di osservazione, il testimoniale dei capitoli boccacciani conta infatti un manipolo di quattro esemplari nei quali, pur in assenza della *Commedia*, viene preservato l'accostamento (consueto nelle copie boccacciane) del Dante lirico agli *Argomenti*, completi o limitati alla prima cantica. Si tratta dei seguenti manoscritti: Collezione

¹ Si vedano anzitutto le attente descrizioni offerte da Bertelli 2014, pp. 4-9, 17-23 e 34-54, che mette a frutto le nuove acquisizioni sugli autografi boccacciani (presentate anche nello stesso volume: cfr. Cursi 2014); sulle sillogi conservate e sul rapporto Boccaccio-Dante restano imprescindibili Barbi 1913, pp. 424-26 e Id. 1932, pp. LXIV-LXVI; De Robertis 1975, pp. 19-45 e Id. 1979, da integrare almeno con i più recenti Bertelli 2013; Cursi-Bertelli 2014; Breschi 2019, pp. 93, 97-99; Fiorilla 2021; Pirovano 2014; Trovato 2013; Albanese 2021, pp. 33-5 e 132-36.

privata di Livio Ambrogio, codice già Altemps (**Al**), Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Conventi Soppressi B.II.1267 (**Conv**), Ithaca, Cornell University Library, D 51 (**Ith**) e Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano VII 1103 (**Mg**)².

Tenendo a mente la precoce scissione nella tradizione fra il Dante comico e il Dante lirico e ammettendo che sia lecito considerare le varie forme del «Dante di Boccaccio» come blocchi consolidati nella tradizione, questi codici si prestano ad essere considerati “intermedi” fra i testimoni che fanno capo alla tradizione del Certaldese e si limitano a documentare la *Commedia* (accompagnata o meno dagli *Argomenti*) e quelli che, invece, dipendono dalle sue copie ma testimoniano il Dante della *Vita nova* e delle *Rime*, escludendo il Dante comico.

La peculiarità nella selezione contenutistica proposta dai quattro testimoni ne suggerisce un esame più approfondito che tenga in massima considerazione la loro collocazione stemmatica, tanto nella tradizione degli *Argomenti* boccacciani quanto in quella delle opere dantesche ivi trasmesse. Comincerei dalle sillogi testimoniate da **Al** e **Mg**, codici in cui a partire da Michele Barbi si riconosce una stretta affinità progettuale e che offrono una prima luminosa testimonianza della ricezione dell’iniziativa editoriale svolta dal Certaldese sulle opere di Dante³.

Fino a poco fa disperso ma di recente identificato in un manoscritto della collezione privata di Livio Ambrogio⁴, il cosiddetto codice Altemps nel suo assetto contenutistico affianca materiali danteschi a quattro componimenti di Simone Serdini da Siena. Secondo quanto ricostruito da Barbi, la disposizione originaria di **Al** era la seguente: la *Vita di Dante* di Boccaccio (nella redazione toledana), il sonetto XC del Saviozzo (*La gloria, la facundia e melodia*), la *Vita nova*, gli *Argomenti* di Boccaccio, le quindici «distese» e, in coda, i seguenti tre componimenti serdini: il capitolo XXVI (*Come per dritta linea l’occhio al sole*), la canzone XIII (*L’inclita fama e le magnifiche opre*) e il capitolo XXV (*O specchio di Narciso, o Ganimede*)⁵. L’accorpamento di alcuni elementi essenziali del

² Fra questi, soltanto **Al** e **Conv** contengono gli *Argomenti* in forma completa; **Ith** e **Mg** si limitano a documentare l’*Argomento* sull’*Inferno*.

³ Cfr. Barbi 1932, pp. LXIII-LXIV e CXLIX-CLVII.

⁴ Cfr. Giglio 2021.

⁵ Cfr. Barbi 1932, p. LXIV; allo stato attuale, **Al** contiene: cc. 1r-14r: D. Alighieri, *Rime*, 4 (dal v. 24), 5, 6 (vv. 1-5, 76-106), 7, 8 (vv. 1-9), 10, 11, 12, 13, 14, 15; cc. 16r-41v: D. Alighieri, *Vita nova* (dal par. III 1; lacuna di XXIII 13-23, XXVII 4-XXIX 4, XXXIV 3-XXXVI 4); cc. 41v-43v: G. Boccaccio, *Argomento* sull’*Inferno* (lacuna dei vv. 85-

«Dante di Boccaccio» ad una selezione di testi del Saviozzo avvicina questo testimone a **Mg**, che tramanda in quest'ordine: la *Vita di Dante* di Boccaccio (nella redazione toledana), il sonetto XC di Serdini, la *Vita nova*, l'*Argomento* sull'*Inferno*, le «distese», il capitolo XXVI e la canzone XIII di Serdini, a cui una mano diversa rispetto alla principale aggiunge anche un volgarizzamento dell'epistola di Dante ad Arrigo VII⁶.

La selezione di contenuti della coppia di codici sembra recare traccia di una raccolta di testi danteschi che sarebbe stata esemplata da Serdini usando come modello di riferimento l'*editio* boccacciana, il cui autografo è oggi perduto⁷. In effetti, la silloge conservata da **Al** e **Mg** desta interesse anche in virtù dell'assenza dell'esemplare originale del poeta senese, ora ricostruibile anche attraverso la testimonianza di questa coppia di manoscritti. Secondo quanto congetturato da Emilio Pasquini, il «Dante di Serdini» doveva comporsi in due volumi⁸ e contenere la *Vita di Dante* di Boccaccio (nella redazione toledana), il sonetto XC *La gloria, la facundia e melodia* di Serdini (celebrativo della poesia dantesca), la *Vita nova* (con la nota editoriale e le divisioni ai margini tipiche delle sillogi boccacciane), la *Commedia* accompagnata dagli *Argomenti*⁹, le quindici canzoni «distese» e, infine, due altri testi serdiniani, il capitolo XXVI *Come per dritta linea l'occhio al sole* (compendio della

150); cc. 44r-47v: G. Boccaccio, *Argomento sul Purgatorio*; cc. 47v-50v: G. Boccaccio, *Argomento sul Paradiso*; cc. 52r-84r: G. Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante* (1^a redazione); cc. 84v-91r: S. Serdini, *Rime*, XC, XXVI (vv. 67-169), XIII, XXV.

⁶ Questo il contenuto dettagliato del manoscritto: cc. 1r-44v: G. Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante* (1^a redazione); cc. 44v-45r: S. Serdini, *Rime*, XC; cc. 45r-80r: D. Alighieri, *Vita nova*; cc. 80v-84v: G. Boccaccio, *Argomento sull'Inferno*; cc. 84v-107v: D. Alighieri, *Rime* 1-15 (15 canzoni distese); cc. 108r-113r: S. Serdini, *Rime*, XXVI, XIII; cc. 113v-116v: D. Alighieri, Epistola VII volgarizzata. Sul codice cfr. almeno Barbi 1932, pp. XXXVII-XXXVIII; Pasquini 1965, pp. XXXIII-XXXIV; Viti 1984, pp. 132-33; De Robertis 2002, I.1, pp. 252-53; Malato-Mazzucchi 2011, II, pp. 677-78 (nr. 268); Banella 2017, pp. 134-51, 295-96; Salvatore 2022, pp. 213-14.

⁷ Cfr. almeno Volpi 1890, pp. 38-39; Pasquini 1965, pp. CCCLIV-CCCLX; Pasquini 1976, pp. 181-82; Banella 2017, pp. 134-47; Aghelu 2021, pp. 120-23; Salvatore 2022, pp. 212-15.

⁸ Cfr. Pasquini 1965, pp. CCCLVII-CCCLVIII.

⁹ La *Commedia* è in realtà assente in **Al** e **Mg**, ma la sua presenza nella silloge originaria è da ritenere certa grazie ad un'annotazione a c. 14r di **Al**, in cui, tra l'altro, il copista dichiara esplicitamente di derivare il contenuto del codice da un autografo del Saviozzo: «Expliciunt cantilene Dantis quas reperi ordinatas (et) scriptas manu Simonis ser Dini de Senis in quodam libro Magnifici d(omi)ni G(aleazi) de Malatestis in quo erant etiam Comedie ipsius Dantis scripte manu ipsius Simonis»; si noti, inoltre, che se **Al** doveva in origine contenere gli *Argomenti* nella loro forma completa (allo stato attuale lacunosì di *Arg. Inf.*, 85-150, a causa della perdita di una carta), dall'altra parte **Mg** documenta il solo *Argomento* sull'*Inferno*.

biografia di Dante e della materia della *Commedia*) e la canzone XIII *L'inclita fama e le magnifiche opere* (in lode della famiglia Colonna). Dal congedo di quest'ultima, in particolare, si deduce che il codice dantesco del Saviozzo sarebbe stato confezionato intorno al 1404 e donato a Giovanni Colonna, capitano della Repubblica di Firenze a cui il poeta era legato da vari anni¹⁰. Su suggerimento dell'*explicit* delle quindici canzoni presente in **Al**¹¹, si può tuttavia congetturare, con Pasquini, l'esistenza di un'altra versione della silloge dantesca del Saviozzo, questa volta indirizzata alla famiglia Malatesta e non documentata, bensì soltanto suggerita dal codice Altemps¹².

Ora, se secondo l'editore delle *Rime* serdiniane **Al** rappresenterebbe una «pur latitante» traccia della silloge donata dal Saviozzo ai Malatesta, dall'altra parte **Mg** recherebbe «parlante testimonianza»¹³ della versione «colonnesa» della raccolta dantesca. In più, entrambi i manoscritti documenterebbero il primo dei due volumi dell'edizione serdiniana, il secondo della quale sarebbe invece ricostruibile grazie al contenuto del codice Napoli, Biblioteca Nazionale, XIII C 2 (**Na**²)¹⁴.

Al di là dell'ipotesi di edizione bipartita formulata da Pasquini, recentemente messa in discussione da Laura Banella e, almeno in parte, da Tommaso Salvatore¹⁵, ciò che più interessa è l'omogeneità nel contenuto

¹⁰ Cfr. Sordini, *Rime*, XIII, 113-24, su cui si vedano almeno Volpi 1890, pp. 21-22 e Aghelu 2021, pp. 78-80.

¹¹ Cfr. nota 8.

¹² Cfr. Pasquini 1965, pp. CCCLVI-CCCLVIII e Pasquini 1976, p. 182; cfr. anche Salvatore 2022, pp. 215-17.

¹³ Pasquini 1965, p. CCCLVII.

¹⁴ Cfr. *ivi*, pp. CCCLVI-CCCLVIII; il manoscritto contiene, tra gli altri materiali, la *Commedia* e due componimenti serdiniani, il capitolo XXVI (*Come per dritta linea l'occhio al sole*) e la canzone XIII (*L'inclita fama e le magnifiche opere*), che secondo Pasquini avrebbero completato l'operazione editoriale del Saviozzo attorno alle opere di Dante.

¹⁵ Cfr. Banella 2017, pp. 140-43 e Salvatore 2022, p. 214. La tesi di Pasquini è da ripensare in termini quantomeno problematici: l'accostamento della *Commedia* al capitolo XXVI del Saviozzo documentato da **Na**² e tenuto in massima considerazione dall'editore è in realtà attestato nella tradizione da altri manoscritti, rispetto ai quali il codice di Napoli non mostra particolari differenze; in più, la presenza del capitolo XXVI in coda alla *Commedia* in altri codici non implica di necessità che questi documentino la silloge originaria di Sordini, o parte di questa (tra l'altro, in **Na**² il capitolo XXVI è trascritto da una mano diversa da quella che trascrive il poema). Secondo la ricostruzione di Banella, la raccolta dantesca del Saviozzo, non divisa in due parti, avrebbe ospitato la *Commedia* nella stessa posizione che questa occupa nel Toledano di Boccaccio (fra la *Vita nova* e le quindici «distese»), dove sia in **Al** sia in **Mg** trovano spazio gli *Argomenti*. L'assenza del poema nei due testimoni viene così spiegata: «i copisti successivi sarebbero poi andati a togliere, espungendo la

di **Al** e **Mg** rispetto al «Dante di Boccaccio», di cui entrambi i codici conservano alcuni dei tratti essenziali: la *Vita di Dante*, la *Vita nova* (con la nota editoriale e le divisioni ai margini), gli *Argomenti* (completi nel caso di **Al** e limitati all'*Inferno* nel caso di **Mg**) e la serie di quindici canzoni «distese». Nonostante l'assenza della *Commedia* e l'aggiunta di alcuni componimenti del Saviozzo (comunque di pertinenza dantesca) allontanano **Al** e **Mg** dall'assetto delle *editiones* del Certaldese, l'aporia contenutistica fra le due sillogi non sembra insanabile. La prima carenza troverebbe giustificazione nella stessa tradizione, che non vanta esemplari in cui l'*editio* boccacciana è riprodotta integralmente (senza contare lo sforzo materiale richiesto dalla trascrizione di un'opera estesa come la *Commedia*), mentre la seconda diffrazione verrebbe a spiegarsi con la volontà di Serdini di lasciare nella raccolta dantesca traccia dei suoi versi, sulle orme dell'operazione compiuta dal Certaldese qualche decennio prima, mediante la giustapposizione dei paratesti e, soltanto nell'autografo Chigiano, del carme *Ytalie iam certus honos*.

Dunque, pur non essendo perfettamente sovrapponibili fra loro nel contenuto e non riproducendo con esattezza l'edizione dantesca del Certaldese, sulla base delle risultanze ecdotiche **Al** e **Mg** dimostrano una vicinanza alle copie di Boccaccio difficilmente ignorabile¹⁶.

Secondo la ricostruzione stemmatica di Barbi, per la *Vita nova* entrambi i codici appartengono al cosiddetto gruppo b (la tradizione boccacciana) e dipendono (con quattro interpositi) da **To**, formando insieme un ramo del sottogruppo b² della tradizione¹⁷. I ragionamenti sulle quindici «distese» sono invece da circoscrivere a **Mg**, dal momento in cui, ai tempi dell'edizione delle *Rime*, Domenico De Robertis non poteva disporre del codice **Al**, solo di recente identificato. Pur limitati

Commedia, e ottenendo così una silloge dantesca più agile. Che manchi la *Commedia* non è un fatto sorprendente, ma anzi, dal momento che il poema non è presente in nessuno dei codici della *Vita nuova* derivati dalle trascrizioni del Boccaccio, sarebbe la sua presenza a esser notevole» (Banella 2017, p. 143). Salvatore fa tuttavia notare che, se a rigore la struttura di Na² non dimostra l'esistenza di un'edizione allestita in due volumi da Serdini, è dall'altra parte sicuro che la *Commedia* nel codice di Napoli è trascritta da un copista molto vicino alla famiglia Malatesta e che le rime che la seguono (fra cui il capitolo XXVI) derivano da una circolazione malatestiana e sono quindi prossimi all'edizione del Saviozzo.

¹⁶ In **Al** le rubriche alle canzoni sono in latino e in terza persona, mentre **Mg** le contiene in volgare; **Al** documenta anche il capitolo XXV di Serdini, mancante in **Mg**, il quale (come già detto) aggiunge ai contenuti di **Al** un volgarizzamento dell'epistola di Dante ad Arrigo VII (copiata da mano diversa).

¹⁷ Cfr. Barbi 1932, pp. LXIII-LXIV e CXLIX-CLVII.

al solo **Mg**, anche in questo caso i dati filologici relativi alle canzoni dimostrano l'inclusione dell'esemplare nel gruppo **t** e, dunque, la sua appartenenza all'area di influenza del Dante Toledano¹⁸.

Il risultante quadro di vicinanza alla tradizione Boccaccio da parte della coppia **Al** e **Mg** trova nuova conferma nei dati di collazione relativi alla tradizione degli *Argomenti*: entrambi i testimoni dimostrano di rientrare nel manipolo di sei codici dipendenti dalla lezione di **To**, di cui **Al** e **Mg** ereditano (in modo pressoché esaustivo) lezioni erranee e lezioni caratteristiche che isolano **To** dagli altri due autografi. Anticipo quindi in questa sede alcuni dei risultati della collazione integrale del testimoniale degli *Argomenti*, partendo dagli errori esclusivi di **To**, separativi rispetto a **R35** e **C** (a loro volta uniti da un discreto numero di lezioni, erranee e caratteristiche)¹⁹. Di seguito il prospetto, con l'indicazione tra parentesi tonde dell'accordo di **Al** e **Mg**, che qui interessano:

TAV. 1

	To	R35 + C
<i>Arg. Inf.</i> , 46	avanti (Mg)	avante (Al)
<i>Arg. Inf.</i> , 56	quella (Al Mg)	in quella
<i>Arg. Purg.</i> , 34	altara	altura (Al)
<i>Arg. Purg.</i> , 174	mezo (Al)	in mezo
<i>Arg. Purg.</i> , 183	far può	può far (Al)
<i>Arg. Purg.</i> , 186	sinestra	sinestro (Al)

Nonostante emerga un lieve andamento correttorio nella copia di **Al**, che in tre luoghi corregge la lezione erranea di **To** e la migliora (ma l'intervento coinvolge per lo più parole-rima: cfr. *Arg. Inf.*, 46 e *Arg. Purg.*, 186), si nota un complessivo accordo dei due testimoni con quanto attestato da **To**, confortato anche dalla concordanza di **Al** e **Mg** con una serie di lezioni caratteristiche esclusive di **To**, che lo contraddistinguono rispetto alla testimonianza degli altri due autografi. Ne allego qui un selezionato prospetto, indicando tra parentesi tonde l'accordo di **Al** e **Mg** con la lezione di **To**:

¹⁸ Cfr. De Robertis 2002, II.1, pp. 272-84.

¹⁹ La documentazione filologica che allego proviene dai cantieri dell'edizione critica del compendio boccacciano, in fase di allestimento per le cure di chi scrive. Per una panoramica sulla tradizione degli *Argomenti*, mi permetto di rinviare al mio Volpe 2025.

TAV. 2

	To	R35 + C
<i>Arg. Inf.</i> , 11	entrano una (Al Mg)	entra in una
<i>Arg. Inf.</i> , 119	statova (Al), statona Mg ²⁰	statua
<i>Arg. Inf.</i> , 170	Agnello (Al Mg)	Agnolo
<i>Arg. Inf.</i> , 188	degli alchimisti (Al Mg)	d'alchimisti
<i>Arg. Purg.</i> , 125	contra lor (Al)	contro alla
<i>Arg. Purg.</i> , 186	la riva (Al)	lo lito
<i>Arg. Par.</i> , 87	l'Yndo (Al)	Lito

In più, un utile supporto a collocare la coppia **Al** e **Mg** nell'orbita di influenza di **To** può provenire dall'osservazione degli errori congiuntivi di **R35** e **C** e separativi rispetto a **To**, che i due manoscritti in oggetto non ereditano. Ne presento una piccola serie, specificando sempre tra tonde l'accordo di **Al** e **Mg** con **To**:

TAV. 3

	To	R35 + C
<i>Arg. Inf.</i> , 183	in uso (Al Mg)	in suso
<i>Arg. Purg.</i> , 118	perché non (Al Mg)	perché 'l non
<i>Arg. Purg.</i> , 144	ch'ogni (Al)	ogni

L'influenza di **To** sul testimoniale degli *Argomenti* emersa dai dati ecdotici relativi alla coppia **Al** e **Mg** si delimita in un'area della tradizione in cui è compreso anche l'esemplare conservato alla Cornell University di Ithaca, datato al 1513, localizzabile a Roma e trascritto dal trevigiano Jacopo Antonio Benalio²¹. Nel codice compaiono, in questa sequenza: la *Vita nova*, vari componimenti danteschi, comprese le quindici canzoni (non in ordine), una selezione di rime di stilnovisti e, infine, l'*Argomento*

²⁰ La lezione *statova* di **To** è in realtà una variante formale (con epentesi di *v*, normale in fiorentino: cfr. Castellani 1952, pp. 65-68), di fronte alla quale **Mg** altera il sostantivo, generando l'errore *statona*.

²¹ Cfr. la rubrica della *Vita nova*, a p. 2: «Incomincia la Vita Nova di Dante Aldigieri fiorentino per la sua Beatrice et scritta per Ia. Ant. Benalio Trivigiano in Roma negli anni della cristiana salvezza. M. D. XIII nel primo anno del pontificato di Leone X.»; sul codice cfr. Banella 2021.

di Boccaccio sull'*Inferno*, seguito dalla nota *Meraviglierannosi*²². Il manoscritto costituisce un caso isolato nel nostro manipolo di quattro codici: come messo in luce da Barbi, la forma finale di **Ith** è esito di una revisione ad opera di una mano seriore rispetto alla prima trascrizione, che ne modifica sensibilmente l'assetto contenutistico²³. Databile su basi paleografiche al pieno Cinquecento, quest'anonima seconda mano è infatti responsabile dell'aggiunta delle divisioni nei margini, dell'*Argomento* sull'*Inferno* e dell'avvertenza editoriale, posta in coda al codice. Evidentemente, è dunque soltanto la forma originaria di **Ith** a rientrare fra i derivati dalle copie di Boccaccio che contengono la *Vita nova* priva delle divisioni e della nota *Meraviglierannosi*, ma conservano le alterazioni di lezione generate dall'estrapolazione delle divisioni.

All'operazione di aggiunta, il revisore di **Ith** affianca anche un raffinato lavoro filologico-editoriale svolto unicamente sul testo della *Vita nova* trascritto dal primo copista, in corrispondenza del quale si affollano correzioni di lezioni, integrazioni e revisioni della veste grafica²⁴. Prestando fede allo stemma offerto da Barbi, gli interventi di revisione alla *Vita nova*, così come il testo di impianto di **Ith**, rientrano nella famiglia b della tradizione, ma con alcune sostanziali divergenze. Se la prima copia appartiene al noto gruppo di testimoni derivante dalla Raccolta Aragonesa e siglato da Barbi N&c²⁵, collocandosi quindi ai piani più bassi dello stemma della *Vita nova*, dall'altra parte le modifiche testuali apportate dal secondo copista «provengono direttamente da **To** o da una copia molto fedele di questo manoscritto», con lo scopo di «ridurre quel suo testo in tutto simile a **To**»²⁶.

²² Il codice contiene: pp. 3-84: D. Alighieri, *Vita nova* e *Rime* 1-3, 5-10, 12, 19, 13, 15, 11, 21, *E' non e legno di sì forti nocchi, Ben dico certo che non è riparo, Io son sì uagho della bella luce*, 50, 24, 58; pp. 85-98: rime di G. Cavalcanti; pp. 99-125: rime di C. da Pistoia; pp. 126-29: rime di G. Guinizzelli; pp. 129-36: rime di G. d'Arezzo; pp. 139-48: G. Boccaccio, *Argomento* sull'*Inferno*; p. 186: G. Boccaccio, nota *Meraviglierannosi*.

²³ Cfr. Barbi 1932, pp. CXCLVIII-CXCIC.

²⁴ Il secondo copista interviene sul versante grafico rilevando le differenze negli usi metrici e nell'ortografia del XIV secolo rispetto alle abitudini cinquecentesche: cfr. Banella 2021, p. 228. «Nelle altre sezioni del codice ci sono varie *maniculae* e segni marginali, per lo più lunghe linee, forse sempre di mano di Ith2 [gli interventi su **Ith**], ma nessuna nota o correzione, nemmeno di Benalio. Vi è una sola postilla, che è riconducibile a Ith2: a p. 117 una *manicula* indica il v. 3 del sonetto *Amore è uno spirito ch'ancide* di Cino da Pistola, «et fere 'l cor sì come face un dardo», e nel margine destro è riportato il lemma «fere».» (ivi, p. 230)

²⁵ Cfr. Barbi 1915, pp. 232-39 e Id. 1932, pp. CLXVII-CLXXV.

²⁶ *Ibid.*, p. CXCIX; grassetto nostro.

L'indicazione barbiana ha di recente guadagnato inequivocabile concretezza in un contributo di Laura Banella che dimostra con argomenti di tipo filologico l'immediata dipendenza da **To** dell'apparato di correzioni apposte dal secondo copista-correttore al testo di impianto della *Vita nova*²⁷. Del resto, la prossimità di **Ith** (inteso nella sua forma finale, comprensiva degli interventi seriori) rispetto al Dante Toledano viene confermata anche nell'edizione De Robertis delle *Rime*, dove la lezione delle «distese» del manoscritto pertiene a quella della grande tradizione boccacciana²⁸.

La vicinanza di **Ith** alla lezione di **To** fin qui prospettata si consolida osservando i dati di collazione relativi all'*Argomento* sull'*Inferno* del manoscritto, integrato nel codice dalla seconda mano: ereditando un buon numero di errori e lezioni caratteristiche del Dante di Toledo, è ancora una volta afferente all'orbita di influenza di questo autografo boccacciano. Come nel caso della coppia **Al** e **Mg**, a supporto dell'argomentazione riporto la tavola degli errori esclusivi di **To**, separativi rispetto a **R35** e **C**, indicando tra parentesi tonde l'accordo di **Ith**²⁹:

TAV. 4

	To	R35 + C
<i>Arg. Inf.</i> , 46	avanti	avante (Ith)
<i>Arg. Inf.</i> , 56	quella (Ith)	in quella

Postulando un caso di correzione della parola-rima nel primo verso, **Ith** testimonia una sola lezione erronea di **To**, utile ad avvalorare l'ipotesi di una sua dipendenza da questo autografo di Boccaccio. La possibilità si fa più concreta grazie al vaglio di un gruppo di lezioni caratteristiche esclusive di **To** rispetto ad **R35** e **C** che il manoscritto **Ith** dimostra di ereditare. In accordo con gli esempi riportati sopra, ne presento qui un nucleo, indicando tra tonde l'accordo di **Ith** rispetto alla lezione di **To**:

²⁷ Banella 2021, p. 233; l'intero saggio è dedicato a **Ith** e agli interventi correttori della seconda mano, la cui collazione integrale ha permesso alla studiosa di mostrare come le correzioni sostanziali coincidano nella quasi totalità con la lezione di **To**.

²⁸ Cfr. De Robertis 2002, II.1, pp. 353-62 e II.2, pp. 795-801.

²⁹ Naturalmente, per ragioni materiali la documentazione filologica relativa al codice **Ith** riguarda il solo *Argomento* sull'*Inferno*.

TAV. 5

	To	R35 + C
<i>Arg. Inf.</i> , 11	entrano una (Ith)	entra in una
<i>Arg. Inf.</i> , 119	statova (Ith)	statua
<i>Arg. Inf.</i> , 170	Agnello (Ith)	Agnolo
<i>Arg. Inf.</i> , 188	degli alchimisti (Ith)	d'alchimisti

Al di là dell'evidente prossimità della revisione seriore di **Ith** rispetto a **To**, il dato che qui più interessa riguarda l'accostamento della *Vita nova* e delle «distese» agli *Argomenti* (limitati alla prima cantica): generato da un'operazione successiva alla prima trascrizione, il mantenimento del blocco Dante lirico + *Argomenti* oggi visibile nel codice di **Ith** si contraddistingue per un'assenza di progettualità che invita a discostare la sua testimonianza – meno significativa – dagli altri manoscritti.

Il quarto e ultimo esemplare che salda il Dante della *Vita nova* e delle canzoni assieme agli *Argomenti* sulla *Commedia* è **Conv**, un testimone databile alla seconda metà del XV secolo e trascritto da tre mani principali che merita maggiore spazio rispetto ai testimoni finora illustrati. Questa la descrizione, che privilegia i contenuti di interesse dantesco:

Cart., mm. 188 x 132, sec. XV (metà), cc. I + 205 + II'; numerazione moderna 1-205 a lapis nel margine inferiore sinistro; altra numerazione moderna 1-201 a lapis nel margine superiore destro, che tralascia l'ultima carta e ne salta tre nel corpo del codice (dopo 121, 171, 198); bianche le cc. 34v, 68v, 80v-82v, 194r-196r, 205v; 25 fascicoli: I (8); II (8); III (8); IV (8); V (8); VI (8); VII (8); VIII (8); IX (8); X (10); XI (8); XII (8); XIII (8); XIV (8); XV (8); XVI (8); XVII (8); XVIII (8); XIX (8); XX (8); XXI (8); XXII (8); XXIII (8); XXIV (8); XXV (12), con richiami regolari fino al IX fascicolo. Tre mani principali: a) mercantesca identificata con la mano di Bese di Giovanni Ardinghelli, che verga le cc. 1r-80r e 204r-205r ed è responsabile di due rinvii alla c. 15r e di una correzione alla c. 73v; b) umanistica anonima che copia le cc. 83r-193v e appone alcune postille alle cc. 192v-193r; c) umanistica anonima che copia le cc. 196v-203v; frequenti interventi marginali di più mani successive; intestazioni di un'altra mano seriore alle cc. 69r («Argomenti sopra la Commedia di Dante») e 83r («Composizioni varie di Dante»); tarda anche l'attribuzione in cima alla c. 35r: «Di Giovanni Boccaccio da Certaldo»; nel margine inferiore interno della c. 96v compare l'annotazione: «Bartholomei Justini senese»;

traccia di un'intestazione antica alla c. 197r, ormai pressoché illeggibile per la rifilatura della carta (resta leggibile solo «Vulgari»). Prosa disposta a piena pagina; versi disposti su una colonna; iniziale filigranata blu e rossa alla c. 1r; iniziali alternativamente rosse e blu e iniziali di terzina e di paragrafo toccate di giallo alle cc. 1r-80r; iniziali rosse alle cc. 83r-193r; rubriche in rosso. Contiene: cc. 1r-34r: Dante Alighieri, *Vita nova* (con integrazione alle cc. 204r-205r: *Donne ch'avete*, 15-70; *Vita nova*, XXI con sonetto *Negli occhi porta*); cc. 35r-68r: Giovanni Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante* (compendio B); cc. 69r-72v: Giovanni Boccaccio, *Argomento sull'Inferno*; cc. 73r-76v: Giovanni Boccaccio, *Argomento sul Purgatorio*; cc. 77r-80r: Giovanni Boccaccio, *Argomento sul Paradiso*; cc. 83r-156v: miscellanea di testi poetici volgari adespoti; cc. 157r-193v: Dante Alighieri, rime scelte *Vita nova*, *Rime*, 1-15, 22, 18; cc. 196v-203v: miscellanea di testi poetici volgari³⁰.

Il responsabile della prima sezione (cc. 1r-80r) è stato identificato con Bese di Giovanni Ardinghelli, un mercante-scrittore e prolifico copista (non solo a prezzo)³¹ che in questo manoscritto trascrive, nell'ordine: la *Vita nova* (priva delle divisioni ai margini), la *Vita di Dante* (nel cosiddetto compendio B) e gli *Argomenti* di Boccaccio. In aggiunta, alla sua mano si devono ricondurre alcune integrazioni al libello (cc. 204r-205r), a cui lo stesso Ardinghelli rinvia, segnalando che le parti mancanti saranno leggibili in coda al manoscritto³²: si tratta dei versi 15-70 di *Donne ch'avete intelletto d'amore* (regolarmente copiati dalla seconda mano alle cc. 157r-158r) e del capitolo XXI della *Vita nova*, con il sonetto *Negli occhi porta la mia donna Amore*. La seconda sezione (cc. 83r-193v) è invece trascritta in una corsiva umanistica non identificata, a cui si deve la copia di una serie di componimenti volgari adespoti³³ e una sequenza di rime dantesche che consiste nelle cosiddette "rime scelte" della *Vita nova* e nelle quindici canzoni, a cui seguono la ballata *I' mi*

³⁰ Sul codice cfr. almeno Barbi 1932, pp. XLI-XLII; Scarpa 1986, pp. 6-7; Pantani 1988, pp. 207-09; Pantani 1989, p. 41; De Robertis 2002, I.1, pp. 272-74; Bertolini 2004, pp. 803-28; Cardini 2006, pp. 59, 68; Malato-Mazzucchi 2011, II, pp. 659-60 (nr. 249); Banella 2017, pp. 167-74, 292-94.

³¹ Per un profilo del copista cfr. Cursi 2007, pp. 107-09 e Cursi-Miglio 2015, da integrare con Cursi 2018.

³² Sono due i rinvii, a c. 15r: «Qui manchano i capitoli i quali son rimasti all'ultimo dello libro seguen te con questo segno +» e, subito dopo: «Qui manchano duo capitoli i quali son rimessi all'ultimo di questo libro con questo segno +».

³³ Si tratta per lo più delle rime de *La bella mano* di Giusto de' Conti, su cui cfr. Pantani 1988, pp. 207-09.

son pargoletta e la canzone trilingue *Aï faus ris, pour quoi traï aves*³⁴. La terza mano, infine, copia in umanistica corsiva altri testi poetici in volgare di pertinenza non dantesca.

La fisionomia assunta dalla silloge in **Conv** desta interesse tanto nella sezione di mano di Bese Ardinghelli, in cui l'ordine *Vita di Dante-Vita nova* attestato dagli autografi di Boccaccio subisce una significativa inversione, quanto in quella trascritta dalla seconda mano, che integra il contenuto del codice con una fitta sezione di rime che si arresta con un'appendice dedicata al Dante lirico. Nel suo assetto finale, la porzione dantesca di **Conv** è dunque frutto di due mani distinte che agiscono sul codice in momenti e, almeno in apparenza, con scopi diversi: se il mercante-copista Ardinghelli sembra orientato a restituire una silloge dantesca che ricordi la selezione contenutistica dei manoscritti del Certaldese, trasmettendo alcuni elementi sostanziali della sua *editio*, dall'altro canto l'operazione del secondo copista non sembra rispondere ad alcun intenzionale avvicinamento alle sillogi boccacciane, incorporando nel manoscritto – che fino alle carte trascritte da Bese è esclusivamente dantesco – un'ampia antologia di versi volgari che termina con il gruppo di rime di Dante già ricordato³⁵.

Al di là dei dati di contenuto, sono i dati di collazione a suggerire una forma di isolamento di **Conv** rispetto alle altre tre testimonianze del blocco Dante lirico + *Argomenti*. Il primo indizio proviene dalle risultanze ecdotiche relative al compendio della *Commedia*: se da un lato è stato possibile constatare che gli *Argomenti* di **Al**, **Ith** e **Mg** viaggiano in una lezione che risulta dipendente da **To**, dall'altra parte **Conv** sembra deviare dall'area di influenza del Dante Toledano, avvicinandosi, invece, a quella di **R35**. Difatti, il manoscritto dimostra di non ereditare nessuno degli errori separativi di **To** rispetto a **R35** e **C**, così come di **C** rispetto a **To** e **R35**, ma attesta l'unica lezione erronea esclusiva di **R35**, che lo distingue dalla testimonianza degli altri due autografi. Di seguito il caso:

³⁴ Si tratta della serie di componimenti danteschi che De Robertis ha denominato Appendice A, presente in questa esatta sequenza in circa dieci testimoni: cfr. De Robertis 2002, II.1, pp. 128-39; si tenga sempre presente che l'assetto finale di **Conv** (e dunque la sequenza di rime da questo testimoniata) è il risultato dell'intervento di due mani distinte.

³⁵ I versi danteschi trascritti dalla mano b occupano le cc. 157r-193v, ovvero le ultime copiate da questo anonimo copista prima dell'avvento della mano c; secondo l'attuale assetto del testimone, le pagine figurano nel mezzo della miscellanea di rime volgari, facendo da spartiacque tra l'azione della seconda e della terza mano.

TAV. 6

	To + C	R35
<i>Arg. Inf.</i> , 94	coverchio	soperchio (Conv)

Assieme ad altri dati ecdotici che mi accingo a presentare, quest'unico luogo erroneo permette di discernere con un buon grado di sicurezza la lezione di **R35** da quella di **C**, sebbene in fase di collazione sia emersa una non trascurabile vicinanza genealogica fra queste due copie (unite da una decina di errori congiuntivi e da una serie di lezioni caratteristiche). Riporto anzitutto una tavola con alcune *singulares* di **R35** rispetto a **To** e **C**, con cui **Conv** concorda sempre:

TAV. 7

	To + C	R35
<i>Arg. Inf.</i> , 14	vide	vider (Conv)
<i>Arg. Inf.</i> , 72	vide	vider (Conv)
<i>Arg. Purg.</i> , 102	stremo	extremo (Conv)
<i>Arg. Par.</i> , 49	ove	onde (Conv)
<i>Arg. Par.</i> , 54	parlò	parla (Conv)

Com'è evidente, non si tratta di lezioni dotate di un elevato gradiente di significatività, in grado da sole di rendere concreta l'ipotesi di appartenenza di **Conv** all'area di influenza di **R35**. Per dimostrare quest'ultima eventualità è infatti necessario incrociare i dati appena presentati con altre risultanze ecdotiche, in primo luogo l'assenza in **Conv** degli errori separativi di **To** rispetto a **R35** e **C**. Di seguito il prospetto, con l'indicazione tra tonde dell'accordo di **Conv** con la lezione buona portata dai due autografi:

TAV. 8

	To	R35 + C
<i>Arg. Inf.</i> , 46	avanti	avante (Conv)
<i>Arg. Inf.</i> , 56	quella	in quella (Conv)
<i>Arg. Purg.</i> , 34	altara	altura (Conv)
<i>Arg. Purg.</i> , 174	mezo	in mezo (Conv)
<i>Arg. Purg.</i> , 183	far può	può far (Conv)
<i>Arg. Purg.</i> , 186	sinestra	sinestro (Conv)

Appurato che **Conv** non eredita gli errori esclusivi di **To**, si possono vagliare i luoghi erronei esclusivi di **C**, che lo distinguono dalla lezione degli altri due autografi. Questa la tavola, in cui la lezione buona (data dall'accordo di **To** con **R35** e portata anche da **Conv**) precede la quadra:³⁶

TAV. 9

	To + R35	C
<i>Arg. Inf.</i> , 139	son tratti (Conv)	sottratti
<i>Arg. Inf.</i> , 163	i (Conv)	in
<i>Arg. Purg.</i> , 162	sembianza (Conv)	sombianza

La dimostrazione che **Conv** non eredita nessuno degli errori separativi di **To** rispetto a **R35** e **C** e di **C** rispetto a **To** e **R35**, a fronte della parallela rilevazione del suo accordo con alcune delle *singulares* di **R35** e con l'unico errore separativo di quest'ultimo autografo rispetto alla lezione delle altre due copie di Boccaccio, parrebbe supportare l'ipotesi di una derivazione di **Conv** dalla lezione di **R35**. Per offrire un quadro più completo, a riprova della distanza di **Conv** dall'orbita di **To** presento alcuni casi in cui il manoscritto eredita un errore condiviso da **R35** e **C**, indicando prima tra tonde l'accordo di **Conv**:

TAV. 10

	To	R35 + C
<i>Arg. Inf.</i> , 11	entrano una	entra in una (Conv)
<i>Arg. Inf.</i> , 183	in uso	in suso (Conv)
<i>Arg. Purg.</i> , 118	perché non	perché 'l non (Conv)
<i>Arg. Purg.</i> , 144	ch'ogni	ogni (Conv)

Per concludere, ancora a supporto di una vicinanza del codice in questione rispetto a **R35**, offro una ristretta selezione di luoghi in cui **Conv** si accorda ad una lezione caratteristica che accomuna **R35** e **C**:

³⁶ Benché non separativo – e dunque di scarso aiuto ai fini genealogici – si può aggiungere un altro errore esclusivo di **C**, anche in questo caso non recepito da **Conv** (che si accorda agli altri due autografi), in *Arg. Inf.*, 51: discendendo **To** **R35** **Conv**] discendedo **C**.

Tav. 11

	To	R35 + C
Arg. Inf., 170	Agnello	Agnolo (Conv)
Arg. Inf., 188	degli alchimisti	d'alchimisti (Conv)
Arg. Par. 87	l'Yndo	Lito (Conv)

Procedendo oltre e passando al vaglio della *Vita nova*, in **Conv** questa viaggio nel testimone nella versione riconducibile al ramo b³ della tradizione del prosimetro, in cui sono compresi «codici che si fanno subito distinguere nella massa dei boccacceschi per loro particolari somiglianze di composizione e di lezione, e quelli che hanno la *Vita di Dante* del Boccaccio ce la presentano tutti nella forma più compendiosa»³⁷. Difatti, **Conv** tramanda il cosiddetto compendio B della biografia dantesca, quella forma della *Vita* non documentata dagli autografi boccacciani ma trädita da ventinove manoscritti, tra cui **Conv** è – vale la pena notarlo – l'unico testimone ad associare il compendio B sia alla *Vita nova* sia alle quindici canzoni³⁸.

In divergenza rispetto al quadro di dipendenza dalla tradizione boccacciana appena delineato, la selezione di rime di Dante (comprese le «distese») trascritte dalla seconda mano viaggio in una lezione che secondo De Robertis appartiene al gruppo b¹, quella «zona di minore definitezza di b»³⁹ giudicata dall'editore delle *Rime* di Dante indipendente dagli autografi del Certaldese.

A questo punto, tenendo a mente come l'autografo Riccardiano restituisca un Dante «mutilo» rispetto alle sillogi di **To** e **C**, è utile riprendere i punti fondamentali della definizione dei rapporti genealogici fra gli autografi presentata da Barbi in occasione della sua prima edizione della *Vita nova*. Nel 1907, l'editore prospettava la seguente ricostruzione stemmatica: **To** veniva eletto a capostipite della famiglia b, da cui deriva anche l'autografo Chigiano, attraverso cinque interpositi (b*, *, b³, k²-mc, k²)⁴⁰. Così definiti i rapporti, Barbi apriva alla possibilità (poi rilanciata nel 1913) dell'esistenza di un'altra silloge dantesca allestita da Boccaccio e oggi perduta, successiva alla Toledana e anteriore alla

³⁷ Barbi 1932, p. CLVII; cfr. anche ivi, pp. CLXXXIV-CLXXXVI.

³⁸ Secondo i dati sulla tradizione del compendio B raccolti da Cappi-Giola 2014.

³⁹ De Robertis 2002, II.1, p. 473; cfr. anche ivi., pp. 471-81.

⁴⁰ Cfr. Barbi 1907, pp. CLXXI-CLXXIII e CLXXIV-CLXXVIII.

Chigiana⁴¹. La raccolta avrebbe compreso, in questa sequenza: il compendio B della *Vita di Dante*, la *Vita nova* nella lezione di b³, la *Commedia* con gli *Argomenti* nella lezione di **R35** e le quindici «distese», anche loro affini ad **R35**⁴².

A partire dalla supposizione barbiana, De Robertis intervenne sulla questione, smentendo l'esistenza di k² e riducendo quindi a quattro gli snodi fra **To** e **C**; quanto al presunto *interpositus*, elaborò l'ipotesi che questo potesse essere identificato con un affine dell'autografo Riccardiano, se non con la «consistenza primitiva» dello stesso **R35**, che avrebbe quindi smarrito una serie di fascicoli iniziali contenenti la biografia dantesca e la *Vita nova*⁴³. Prospettata per la prima volta da Giuseppe Vandelli⁴⁴, quest'ultima possibilità è stata più di recente rilanciata da Sandro Bertelli e Giancarlo Breschi, che si accordano circa l'evenienza che **R35** possa rappresentare il «troncone finale» (con *Commedia* e *Argomenti* + canzoni) di una terza silloge più ampia, ormai dispersa⁴⁵. Ancora, l'eventualità che questo manoscritto di Boccaccio sia «non ultimato benché ugualmente concepito per la divulgazione» è ribadito da Lorenzo Giglio, che rilancia contestualmente l'ipotesi di un intermediario autografo fra **R35** e **C**⁴⁶.

A prescindere dall'assetto originario di **R35**, dalla mancanza delle prove materiali di un suo smembramento e dalle persistenti zone d'ombra sugli snodi tra b³ e **C** per il testo della *Vita nova*, ciò su cui sembra utile porre l'attenzione è, invece, la possibilità di cogliere nell'assetto di **Conv** le tracce di un'altra raccolta boccacciana dedicata

⁴¹ Cfr. ivi, pp. CLXXIV-CLXXVII e poi Barbi 1913, pp. 424-26, dove Barbi giudica la lezione del compendio B (non autografo) migliore rispetto a quella della redazione toledana e prospetta l'ipotesi che le sillogi dantesche trascritte da Boccaccio siano state in origine almeno quattro: **To**; silloge con compendio B e *Vita nova* nella lezione di b³; silloge con compendio A (documentato in **C**) e la *Vita nova* nella lezione di k²; **C**. Si veda anche la summa in Barbi 1932, p. CLXXXIX.

⁴² Il presunto codice boccacciano perduto avrebbe quindi ereditato da **R35** l'errore di numerazione delle canzoni (dalla IX in poi) e le rubriche volgari.

⁴³ Cfr. De Robertis 1975, pp. 39-45.

⁴⁴ Cfr. Vandelli 1923, p. 151.

⁴⁵ Cfr. Bertelli 2013, p. 268 e Id. 2021, pp. 133-34; Breschi 2019, pp. 93, 97-99.

⁴⁶ Cfr. Giglio 2022, p. 35: «per le canzoni la derivazione da **C** e **R35** potrebbe non essere diretta», come già notato in Tanturli 2013, pp. 259-60; sempre per ciò che concerne la *Vita nova*, qui è adombrata anche la possibilità che il punto di partenza per l'allestimento della seconda silloge (oggi riflessa in **R35**) fosse un altro codice, non destinato alla pubblicazione ma molto vicino al primo snodo della tradizione, vale a dire **To** (e la sua fonte).

a Dante, non documentata dagli autografi ma forse ricostruibile anche grazie a questo testimone. Nella porzione di mano di Bese, il Dante di **Conv** dimostra infatti una notevole prossimità rispetto alla silloge d'autore non conservata⁴⁷: fatta eccezione dall'inversione dell'ordine *Vita di Dante-Vita nova* (per un modello sfascicolato?) e dall'assenza della *Commedia* e delle «distese», il contenuto è sovrapponibile con la presunta terza raccolta boccacciana. Ipotesi, quest'ultima, che forse assume contorni più definiti se si osservano i due elementi tipici dell'*editio* boccacciana di cui Ardinghelli è sprovvisto: se da un lato l'assenza della *Commedia* (di cui **Conv** resta privo anche nel suo assetto finale) si può spiegare, con Barbi, ricorrendo allo stesso formato del codice, piuttosto ridotto e dunque poco adatto ad ospitare anche il poema⁴⁸, dall'altro la carenza delle quindici canzoni trova completamente grazie alla seconda mano, intervenuta a colmare (ove possibile) le lacune della silloge.

Ancora, i testi danteschi assenti nella sezione di **Conv** copiata da Bese coincidono – e non sembra accidentalmente – con quelli conservati dall'autografo Riccardiano (*Commedia* e «distese»), che a loro aggiunge solamente gli *Argomenti*. In altre parole, la parte della raccolta di cui il primo copista è sprovvisto corrisponde al contenuto di **R35**, con l'importante eccezione degli *Argomenti* al poema, che in **Conv** vengono copiati dallo stesso Ardinghelli in una lezione che – ancora non per caso – si mostra dipendente da **R35**.

Unendo i dati, sembrerebbe quindi possibile ravvisare nell'assetto contenutistico di **Conv** le tracce di un'altra forma della raccolta monautorale allestita da Boccaccio, un 'tutto Dante' successivo alla silloge toledana e anteriore alla chigiana, di cui l'autografo **R35** «amputato»⁴⁹ restituisce solamente la parte finale.

⁴⁷ Nella sezione di Ardinghelli la silloge dantesca di **Conv** prevede, come già detto: *Vita nova* nella lezione di b³-compendio B della *Vita di Dante-Argomenti* di Boccaccio nella lezione di **R35**; invece, la porzione di manoscritto copiata dalla seconda mano contiene – tra altre rime dantesche – le quindici canzoni, considerate da De Robertis indipendenti dalle copie boccacciane.

⁴⁸ Cfr. Barbi 1913, p. 424; **Conv** viene qui menzionato come esempio di codice che salda il compendio B della *Vita di Dante* assieme alla *Vita nova* e agli *Argomenti*, una compresenza considerata un «indizio che in origine dovette esser anch'esso trascritto a capo di una raccolta di opere dantesche simile a quella dei codici di Toledo e della Chigiana».

⁴⁹ De Robertis 1979, p. 8.

Bibliografia

- Aghelu, M. (2021), *Dante, Boccaccio e il canone letterario di Simone Serdini da Siena (il Saviozzo). Nota a margine del sonetto La gloria, la facundia e melodia*, in "Le Tre Corone", 8, pp. 119-133.
- Albanese, G. et al. (2021) (eds), *Dante e il suo tempo nelle biblioteche fiorentine*, Mandragora, Firenze.
- Azzetta, L., Mazzucchi, A. (2014) (eds), *Boccaccio editore e interprete di Dante. Atti del Convegno internazionale (Roma, Centro Pio Rajna-Casa di Dante in Roma, 28-30 ottobre 2013)*, Salerno, Roma.
- Banella, L. (2017), *La Vita nuova del Boccaccio. Fortuna e tradizione*, Antenore, Roma-Padova.
- Banella, L. (2021), *Le correzioni alla Vita Nuova di un derivato della raccolta aragonesa e il toledano del Boccaccio*, in "Studi sul Boccaccio", 49, pp. 227-83.
- Barbi, M. (1907) (ed.), D. Alighieri, *La Vita nuova*, Società Dantesca Italiana, Firenze.
- Barbi, M. (1913), *Qual è la seconda redazione della «Vita di Dante» del Boccaccio?*, in Id., *Problemi di critica dantesca. Prima serie (1898-1918)*, Sansoni, Firenze, pp. 395-427.
- Barbi, M. (1932) (ed.), D. Alighieri, *La Vita Nuova*, Bemporad, Firenze.
- Bertelli, S. (2013), *La prima silloge dantesca: l'autografo Toledano, L'autografo Riccardiano della Commedia e delle 15 canzoni di Dante, La seconda silloge dantesca: gli autografi Chigiani*, in De Robertis-Monti 2013, pp. 266-72.
- Bertelli, S., Cappi, D. (2014) (eds), *Dentro l'officina di Giovanni Boccaccio: studi sugli autografi in volgare e su Boccaccio dantista*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano.
- Bertelli, S. (2014), *Codicologia d'autore. Il manoscritto in volgare secondo Giovanni Boccaccio*, in Id., Cappi, D. (eds), *Dentro l'officina di Giovanni Boccaccio: studi sugli autografi in volgare e su Boccaccio dantista*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano, pp. 1-80.
- Bertelli, S. (2021), *La 'Commedia' con le 15 canzoni di Dante nell'autografo Riccardiano di Giovanni Boccaccio*, in Albanese 2021, I, pp. 132-36.
- Bertolini, L. (2004), *Leon Battista Alberti. Censimento dei manoscritti*, 2 tt., Polistampa, Firenze.
- Breschi, G. (2019), *Copista "per amore": Boccaccio editore di Dante*, in Malato, E., Mazzucchi, A. (eds), *La critica del testo. problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Trent'anni dopo in vista del Settecentenario della morte di Dante*, Salerno Editrice, Roma, pp. 93-118.
- Cappi, D., Giola M. (2014), *La redazione non autografa del 'Trattatello in laude di Dante': tradizione manoscritta e rapporti con le altre redazioni*, in Bertelli-Cappi 2014, pp. 245-325.
- Cardini, R. (2006) (ed.), *Leon Battista Alberti. La biblioteca di un umanista*, Mandragora, Firenze.
- Castellani, A. (1952), *Nuovi testi fiorentini del Dugento*, 2 voll., Sansoni, Firenze.

- Cursi, M. (2007), *Il Decameron: scritture, scriventi, lettori. Storia di un testo*, Viella, Roma.
- Cursi, M. (2014), *Cronologia e stratigrafia nelle sillogi dantesche di Giovanni Boccaccio*, in Bertelli-Cappi 2014, pp. 81-130.
- Cursi, M., Bertelli, S. (2014), *Boccaccio copista di Dante*, in Azzetta-Mazzucchi 2014, pp. 73-119.
- Cursi, M., Miglio, L. (2015), *Un libro mercantile un po' speciale: il "quaderno di chassa" di Bese Ardinghelli e di Maddalena Gianfigliuzzi (BNF, ms. Tordi 2)*, in «Scriptoria» e biblioteche nel basso medioevo (secoli XII-XV). Atti del LI Convegno storico internazionale (Todi, 12-15 ottobre 2015), CISAM, Spoleto, pp. 213-42.
- Cursi, M. (2018), *Da Firenze a Urbino: i Trionfi di un mercante-scrittore (Urb. lat. 628)*, in Cursi, M., Celotto, V. (eds), *F. Petrarca, Trionfi. Commentario*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma-Città del Vaticano, pp. 9-46.
- De Robertis, D. (1975), *Il codice Chigiano L.V.176 autografo di Giovanni Boccaccio. Edizione fototipica*, Alinari, Roma-Firenze.
- De Robertis, D. (1979), *La tradizione boccaccesca delle canzoni di Dante*, in *Giovanni Boccaccio editore e interprete di Dante*. Atti del Convegno (Firenze-Certaldo, 19-20 aprile 1975), Olschki, Firenze, pp. 5-13.
- De Robertis, D. (2002) (ed.), *D. Alighieri, Rime*, 3 voll., 5 tt., Le Lettere, Firenze.
- De Robertis, T., Monti, M.C., et al. (eds) (2013), *Boccaccio autore e copista*, Mandragora, Firenze.
- Fiorilla, M. (2021), *Giovanni Boccaccio biografo e copista di Dante: un grande progetto culturale*, in Azzetta L., Chiodo, S. et al. (eds), «Onorevole e antico cittadino di Firenze». *Il Bargello per Dante*, Mandragora, Firenze, pp. 300-03.
- Giglio, L. (2021), *Un testimone ritrovato della Vita nuova*, in "Rivista di Studi Danteschi", 21, pp. 191-200.
- Giglio, L. (2022), *Ancora su Boccaccio copista di Dante: (almeno) tre 'redazioni' della Vita nuova*, in Frosini, G. (ed.), *Intorno a Boccaccio/Boccaccio e dintorni*. Atti del Seminario internazionale di studi (Certaldo Alta, Casa di Giovanni Boccaccio, 10-11 settembre 2020), Firenze, Firenze University Press, pp. 23-38.
- Malato, E., Mazzucchi, A. (2011) (eds), *Censimento dei commenti danteschi. I. I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, 2 tt., Salerno Editrice, Roma.
- Pantani, I. (1988), *Un nuovo testimone dell'elegia «Mirzia»*, in "Schifanoia", 7, pp. 207-09.
- Pantani, I. (1989), *Tradizione e fortuna delle rime di Giusto de' Conti*, in "Schifanoia", 8, pp. 37-96.
- Pasquini, E. (1965) (ed.), *Simone Serdini da Siena detto il Saviozzo, Rime*, Commissione per i Testi di Lingua, Bologna.
- Pasquini, E. (1976), *Serdini, Simone, detto il Saviozzo*, in Bosco, U. (dir.), *Enciclopedia dantesca*, V, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 181-82.
- Pirovano, D. (2014), *Boccaccio editore della Vita nuova*, in Azzetta-Mazzucchi (2014) (eds), pp. 113-36.

- Salvatore, T. (2022), *Una sconosciuta 'edizione' dei Rerum vulgarium fragmenta curata dal Saviozzo*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", 399, pp. 190-224.
- Scarpa, E. (1986), *Digressioni lessicali intorno ad un ramo della "fiorita" di Armanino*, in "Studi di Filologia italiana", 44, pp. 5-63.
- Trovato, P. (2013), *La tradizione e il testo del carme "Ytalie iam certus honus" di Giovanni Boccaccio*, in "Studi sul Boccaccio", 41, pp. 1-111.
- Vandelli, G. (1923), *Giovanni Boccaccio editore di Dante (1923)*, in Abardo, R. (ed.), *Per il testo della «Divina Commedia»*, Le Lettere, Firenze, pp. 277-92.
- Tanturli, G. (2013), *Le copie di "Vita nova" e canzoni di Dante*, De Robertis-Monti 2013, pp. 255-59.
- Viti, P. (1984), *I notai e la cultura fiorentina nei secoli XIII-XVI*, in *Il notaio nella civiltà fiorentina. Secoli XIII-XVI*. Catalogo della mostra nella Biblioteca Medicea Laurenziana (Firenze, 1° ottobre-10 novembre 1984), Vallecchi, Firenze, pp. 101-50.
- Volpe, F. (2025), *Gli 'Argomenti' in terza rima sulla 'Commedia': la lezione degli autografi e una postilla lessicale*, in Ceccarelli, C. et al. (eds), *La tradizione delle opere di Boccaccio. Cantieri aperti e prospettive di ricerca*. Atti del Convegno (Napoli, 21-23 novembre 2023), Firenze, Olschki, pp. 127-147.
- Volpi, G. (1890), *La vita e le rime di Simone Serdini detto il Saviozzo*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", 15, pp. 1-78.

In lode di Dante. Capitolo e sonetto di Antonio Pucci

Francesca Cupelloni

Di grande interesse per gli studi danteschi eppure ancora privi di veste critica moderna sono due testi del rimatore trecentesco Antonio Pucci (1309-1390 ca.): un sonetto ritornellato, *Questi che veste di color sanguigno*, redatto per il presunto ritratto giottesco dell'Alighieri in Bargello, e un capitolo ternario, *La mente stata per addietro ardità*, collocato al centro della più importante delle opere pucciane, il *Centiloquio*¹. A questi si potrebbe aggiungere il sonetto caudato *Dante Alighier ne la sua "Commedia"* ("promemoria per un conoscente asceso a importanti cariche pubbliche")², anch'esso sprovvisto di rinnovate cure editoriali³. I tre testi, diversi per destinazione, finalità e aspetti retorico-formali, documentano nel loro insieme l'atteggiamento assunto da Pucci nei confronti dell'*auctor*, interessante per la sua mezzanità: attento, sì, alla primissima esegesi colta della *Commedia*, ma anche alla sua ricezione dal basso, che, come attesta la novella dell'amico e corrispondente Franco Sacchetti (cfr. *Trecentonovelle* CXIV), vede un Dante «molto usato e nello stesso tempo molto distorto»⁴. Alla luce di questi elementi, nelle pagine che seguono si raccoglieranno alcune considerazioni linguistiche sui primi due testi pucciani, che si sceglie qui di accorpare – come fece già D'Ancona – per il comune profitto nel documentare la nascita del "mito" dantesco, anche *sub specie* linguistica⁵.

¹ Sui due testi cfr. D'Ancona 1868 (dal quale si riprende il titolo del presente contributo); Ciociola 1997, p. 436. Per le rispettive edizioni, vedi *infra*.

² Ruggiero 2020, p. 323.

³ Per l'edizione cfr. Corsi 1969, pp. 822-823.

⁴ Cabani 2007, p. 95.

⁵ Si leggano in proposito le considerazioni di D'Ancona 1868 (p. 7): «Notisi intanto che una specie di leggenda della vita di Dante era già cominciata a formarsi subito dopo

1. Partiamo dal primo testo, *Questi che veste*. Tradizionalmente ascritto al genere della poesia per pittura – che proprio nel Trecento fa le sue prime apparizioni in Italia, in significativa concomitanza con gli esordi della lirica civile⁶ –, il sonetto fu con ogni probabilità pensato come didascalia per accompagnare alcune effigi parietali della Cappella della Maddalena (Palazzo del Podestà), illuminata dal ciclo di affreschi del Giudizio universale. In particolare, l'ecfrasi poetica sembrerebbe dedicata a quella che è stata a lungo ritenuta una delle più antiche e fedeli testimonianze della fisionomia dell'Alighieri, il ritratto di Dante con in mano la *Commedia* collocato sulla parete di fondo della cappella, al di sotto di una schiera di anime elette del Paradiso. L'inclusione tra le schiere degli eletti appare ancora oggi sorprendente, e ha infatti suscitato un ampio dibattito, fino alla nuova, accurata descrizione nel catalogo della mostra *Onorevole e antico cittadino di Firenze. Il Bargello per Dante*. Si parla qui del rapporto tra Dante, la *Commedia* e le pitture giottesche del Bargello nei termini suggestivi di un "discorso possibile"⁷. Come evidenziano i curatori del catalogo, la realizzazione del ritratto (e, di conseguenza, quella del nostro sonetto) si iscrive infatti in un clima di forte promozione dell'illustre concittadino, in concomitanza con l'intensissima produzione di manoscritti della *Commedia*. Stando alle nuove indagini diagnostiche, potrebbe trattarsi dell'ultimo progetto iconografico affidato a Giotto, iniziato nel 1336 e ultimato dai suoi collaboratori ai primi del 1338, dopo la sua morte (il 1337 è, si ricorderà, l'anno in cui Francesco di ser Nardo da Barberino copia uno dei testimoni maggiori del poema, il Trivulziano 1080). Questo, dunque, il *terminus post quem* del sonetto, che a differenza di altri testi per pittura, potrebbe risalire a un momento diverso rispetto alla realizzazione dell'affresco, forse posteriore di una decina d'anni e

morto il poeta, e infatti di essa troviamo cenno laddove il Pucci parla del soggiorno di Dante nella corte del Papa e in quella del Re di Francia e presso il Polentano, nonché in qualche giudizio sulla altezza dell'ingegno e sulla natura morale dell'Alighieri».

⁶ Brugnolo 1997, p. 307. Il legame tra testo e immagine è stabilito per la prima volta da D'Ancona 1868 (p. 8): «Abbiamo stimato che potesse esser cosa utile il metterlo in luce, come argomento di qualche peso nella controversia, testé agitatasi, circa il vero autore di quella effigie di Dante che si vede dipinta nella cappella del palagio del Podestà. A noi sembra che ben si avvengano a cotesta effigie le designazioni contenute nel sonetto pucciano, dell'atto *benigno*, del libro sotto il braccio *manco*, e della veste di color *sanguigno*, che tale infatti essa era innanzi al ristaurato dell'anno 1841. Ma più notevole poi sembraci il dire che l'immagine del poeta fu da Giotto posta *segunte alle merite sante*».

⁷ Cfr. Azzetta 2021.

concomitante, dunque, con l'inizio della stagione canterina. L'ipotesi collimerebbe con quanto affermato nella relativa scheda di catalogo da Sonia Chiodo:

Pur considerando con cautela riferimenti di interpretazione controversa come i versi di Antonio Pucci, che hanno però il pregio di una data piuttosto alta, *verso la metà del Trecento*, il primo esplicito (e incontrovertibile) riferimento all'esistenza di un'effigie di Dante in queste pitture [...] si rinviene nella celebrazione degli illustri fiorentini di Filippo Villani, all'inizio degli anni Ottanta del Trecento⁸.

Veniamo ora alla lingua del testo pucciano. Affidandosi all'usuale lessico quotidiano e popolare, ricchissimo di dantismi, Pucci tende a riprodurre nel verso l'evidenza iconica della figura giottesca, esplicitamente nominata al v. 3. E, ciò che è particolarmente interessante, descrive Dante con Dante, ricorrendo a dantismi a bassa o bassissima occorrenza, come *ordigno*. Si riporta di seguito il testo secondo l'edizione Corsi, approntata sulla base del manoscritto Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magliabechiano VII 1145 (c. 83r)⁹:

Questi che veste di color sanguigno,
posto seguente a le merite sante,
dipinse Giotto in figura di Dante,
che di parole fe' sí bell'ordigno.

E, come par ne l'abito benigno,
così nel mondo fu con tutte quante
quelle virtù ch'onoran chi davante
le porta con effetto ne lo scrigno.

5

Diritto paragon fu di sentenze;

⁸ Chiodo 2021, p. 17 (enfasi aggiunta).

⁹ Del tutto condivisibili le considerazioni di Ruggiero 2020 (p. 215) sull'opportunità di rifarsi a Corsi 1969 (p. 822): «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». Della ristampa in Ruggiero 2020 (pp. 324-326) accolgo le scelte interpuntive e la segmentazione delle parole al verso 12 (*e l' < El* [Corsi 1969]).

col braccio manco avvinghia la Scrittura, 10
perché signoreggiò molte scienze;

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.

Lo schema è quello del sonetto ritornellato (ABBA ABBA CDC DCD EE), forma metrica assai cara al Pucci. Il deittico in apertura (*Questi*), oggetto di *dipinse* (v. 3), conferma la relazione fra testo e immagine, così come il successivo cromonimo *sanguigno*, che è probabilmente il primo dantismo del testo considerando anche la serie rimica in cui è inserito (cfr. *Inf.*, V 88 : 90)¹⁰. Segue la relativa appositiva implicita del v. 2 (*posto ... merite sante* 'raffigurato di seguito alle sante benemerite'), dove spicca il latinismo *merite* 'meritevoli', piuttosto raro nella tradizione¹¹. Se è vero che fa difficoltà l'assenza di figure femminili vicine al ritratto dantesco – il che proverebbe, secondo Gombrich 1987 (pp. 19-20), il riferimento di *Questi che veste* ad altro affresco –, è anche vero, con Ruggiero 2020 (p. 320), che il sintagma *merite sante* potrebbe indicare le tre beate con aureola che si trovano al di sopra del presunto Dante (e rispetto alle quali egli è quindi *segunte*).

Alla relativa implicita del v. 2 si aggiunge l'esplicita del v. 4 (*che ... bell'ordigno* 'che scrisse un'opera tanto ben congegnata nelle parole'), dove compare, in punta di verso, il dantismo *ordigno* nel significato di 'struttura, modo in cui è organizzato un discorso; disposizione, ordine' (cfr. TLIO, s.v., § 2; GDLI, s.v., § 12). Prima del sonetto pucciano, il lessema occorre in poesia esclusivamente nella *Commedia* per descrivere il pozzo di Malebolge, con riferimento al rigore geometrico del paesaggio oltremondano: «Nel dritto mezzo

¹⁰ Il colore, distintivo dell'iconografia dantesca e della figura di Beatrice nella *Vita nova*, indica (con Barbi 1932, pp. 7-8) una precisa tonalità di rosso scuro, tendente al violaceo.

¹¹ 'Che si è acquistato benemerente; che ha diritto, che è degno, che è in condizione di aspirare a riconoscimenti, alla fiducia e alla stima altrui o a ricompense o favori per le virtù, per le doti, per le opere, per le azioni compiute' (GDLI, s.v. *merito*). Il corpus OVI restituisce soltanto 15 occorrenze del lemma in italiano antico, anche in riferimento a Dante: cfr. Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante* (Ricci 1969, p. 143): «E perciò era non senza cagione il nostro Dante, sì come merito poeta, di questa laurea disioso».

del campo maligno / vaneggia un pozzo assai largo e profondo, / di cui suo loco dicerò l'ordigno» (*Inf.*, XVIII 6)¹². È notevole, dunque, che Pucci trasporti un termine indicante un'architettura o struttura fisica in un contesto semantico in cui designa una struttura retorica o discorsiva, probabilmente grazie alla mediazione della metafora topica che vede il testo come un edificio¹³. Quanto alla rima *sanguigno* : *ordigno*, essa è già nel *Centiloquio* (LXXIX 9-11), dove il dantismo mostra però una connotazione opposta, negativa ('macchinazione tramata ai danni di qualcuno': TLIO, s.v., § 3): «'l Bavero dall'altra parte stimola, / e 'l Maliscalco suo mandò a Fuligno, / con gente, che dintorno li racimola, / credendo aver la Terra per ordigno / di tradimento; e poichè la fallaro, / di ruberia si caricar lo scrigno» (*Cent.* LXXIII 33; stessa rima con *scrigno*).

Nei versi 5-8 si snoda una comparativa (*E, come... così nel mondo...*), nella quale si precisa l'identità tra l'immagine (*par*) e la figura storica reale (*nel mondo fu*), secondo la topica ben nota dell'abito che prefigura le doti morali di chi lo indossa (cfr. ad es. *Vn*, II 3: «Apparve vestita di nobilissimo colore, umile e onesto, sanguigno, cinta e ornata a la guisa che a la sua giovanissima etade si convenia»)¹⁴. Di non semplice scioglimento il secondo termine di paragone (vv. 7-8: *quelle virtù ch'onoran chi davante / le porta con effetto ne lo scrigno* 'quelle virtù che conferiscono onore a colui il quale ne fa mostra portandole effettivamente nel proprio intimo [*scrigno*]?', che è talmente ricco di virtù che si palesano, debordano dalla propria interiorità?'). Troviamo qui la zeppa *con effetto* e il lessema *scrigno*. Se la locuzione avverbiale *con effetto* 'in realtà, effettivamente', di stampo giuridico, si ritrova altrove, anche in Pucci (dov'è sempre in rima)¹⁵, *scrigno* nel senso figurato di 'interiorità di una persona' (TLIO, s.v., § 1.1) è *hapax* semantico nell'italiano antico. La metafora, «che non si ritrova altrove attestata e che si può motivare con le necessità imposte dalla rima difficile in *-igno*»¹⁶, è espressa attraverso

¹² Sulle corrispondenze tra Dante e Pucci mi permetto di rinviare a Cupelloni 2024.

¹³ Ringrazio il revisore anonimo per l'osservazione.

¹⁴ De Robertis 1980, pp. 30-31.

¹⁵ Cfr. Bambi 2009, p. 618; Cupelloni 2021, p. 89; Cupelloni 2022, p. 278.

¹⁶ Ruggiero 2020, p. 325. Come mi suggerisce il revisore anonimo (che ringrazio), per la metafora dello scrigno si può forse pensare a un parallelo con analoghe metafore dantesche che chiamano in causa contenitori o recipienti come correlativi per esprimere l'appropriazione di un sentimento o di una condizione: «quel che fidanza non imborsa» (*Inf.*, XI 54); l'Inferno come luogo che «'l mal de l'universo tutto

un giro sintattico ellittico che ne intensifica il rilievo (*porta* regge sia *davante* che *ne lo scrigno*).

Il ritratto virtuoso prosegue al verso 9 (*Diritto paragon fu di sentenze* 'fu elemento di paragone per giudizi assennati'), che lascia emergere in filigrana le figure dei sapienti della tradizione classica e cristiana. Conferma la suggestione l'uso del termine *Scrittura* per qualificare la *Commedia* come testo sacro (con la maiuscola nell'ed. Corsi e, prima, nell'ed. Sapegno), cinta dal Dante giottesco col braccio *manco* 'mancino' (il più visibile, essendo il soggetto raffigurato di profilo da sinistra)¹⁷. Il valore del poema dantesco come testo-cardine dell'ortodossia cristiana riceve così piena legittimazione anche sotto il profilo iconografico¹⁸.

Segue la prima causale del testo (*perché ... sciēnze* 'in quanto padroneggiò molte discipline'), che sembra riferirsi concettualmente al verso 9 e non al verso 10. Compare qui l'ennesimo, probabile dantismo, *avvinghia* 'afferri, stringe con forza', che rinvia ancora una volta alla prima cantica (*Inf.*, V 6: «Stavvi Minòs orribilmente, e ringhia: / examina le colpe ne l'intrata; / giudica e manda secondo ch'avvinghia»). Anche in tal caso, si tratta di una tessera largamente circolante nella produzione dell'autore (serventesi e cantari)¹⁹, benché con diverso valore semantico.

Proseguendo l'analisi linguistica, ai versi 13-14 troviamo la prima consecutiva del testo (*che 'ncoronò la città di Firenze / di pregio* '[e la sua eloquenza fu tanto perfetta] da dare fama alla città di Firenze [lett. cingerla della corona del valore]), che trova un perfetto parallelo nella *Nuova Cronica* di Giovanni Villani (X 136), da cui deriva il passo corrispondente del *Centiloquio* (sua trasposizione in terzine dantesche): «per le sue nobili opere lasciateci in iscritture facciamo di lui vero testimonio e *onorabile fama a la nostra cittade*»²⁰; «e perpetua fama in ogni verso, / alla città di Firenze ha lasciata / [...] / però che l'ha di *pregio incoronata*» (*Centiloquio*, LV 96-99: vedi *infra*, par. 2). Alla consecutiva

insacca» (*Inf.*, VII 18); il contadino che, alla previsione dello sciogliersi della brina, «la speranza ringavagna» (*Inf.*, XXIV 12); Guido Guinizzelli che riconosce nel viaggio di Dante l'obiettivo di imbarcare esperienza (cfr. *Purg.*, XXVI 75), e, particolarmente significativa ai fini del nostro interesse, la domanda posta a Dante circa il suo avere fede nella borsa (cfr. *Par.*, XXIV 85).

¹⁷ Sapegno 1952, p. 360.

¹⁸ Cfr. Chiodo 2019; Ruggiero 2020, p. 326.

¹⁹ Per l'accezione giuridica di 'arrogarsi un diritto' (TLIO, s.v., § 1.3.2), cfr. ad esempio *Centiloquio*, XV 33: «Veggendo il Papa discordia maligna, / che ne seguiva, non ne fece degno / nè l'un, nè l'altro, ma per sé l'avvigna».

²⁰ Porta 1990-1991, vol. II, pp. 337-338 (enfasi aggiunta).

s'aggancia la causale finale, che proietta sul presente la significatività dell'esperienza dantesca (*ond'ancor fama le dura* 'per la qual cosa la sua fama resiste ancora nel tempo, inalterata' [per l'uso di *durare*, cfr. TLIO, s.v., § 1]), probabile richiamo a *Inf.*, II 59-60 e particolarmente rilevante perché si tratta delle parole con cui Beatrice si rivolge a Virgilio nel cosiddetto prologo in cielo: «di cui la fama ancor nel mondo dura / e durerà quanto 'l mondo lontana».

Il sonetto si chiude sulla verosimiglianza del ritratto di Dante (v. 12). Un tratto, quello del realismo della pittura giottesca, ricordato anche da contemporanei come Giovanni Villani («quegli che più trasse ogni figura e atti al naturale»). Pucci si allinea dunque perfettamente al suo tempo, quando a Giotto è già largamente riconosciuta la straordinaria capacità di addentrarsi nella caratterizzazione fisica e psicologica dei personaggi. La corrispondenza istituita tra immagine e figura reale, lungi dall'essere prova dell'effettiva conoscenza del personaggio storico da parte del rimatore (nato, peraltro, intorno al 1309 e, probabilmente, mai stato fuori Firenze), si inserisce all'interno della cultura, anche popolare, dell'epoca: «L'immagine dipinta nella Cappella del Potestà, a chiunque debba attribuirsi» era probabilmente divenuta «la forma colla quale più generalmente si presentava innanzi alla immaginazione dei fiorentini il gran poeta»²¹.

Infine, speculare all'aggettivo iniziale del verso 9 (*Diritto*) è il *Perfetto* del verso 15, che introduce un costrutto comparativo tra la perfezione estetica dell'effigie e quella del soggetto raffigurato. Interessanti qui sia l'uso della preposizione *a* (*com'a sua vita*), che si ritrova nel *Libro* autografo («e fu *a sua vita* uomo d'arme e fece una città ch'èbe nome Nisa», ecc.²²), sia, più in generale, il travaso di moduli canterini nella sostanza lirica (cfr. ad esempio *Reina d'Oriente* I, ott. 4, v. 7: «poi mostrò un ferro in sulle carne cinto, / laonde el papa disse: 'Tu m'à' vinto'») ²³, ad avvalorare la tesi di una genesi del testo non troppo lontana dalla stagione dei cantari (vedi *supra*).

2. L'uso di Dante per Dante, della sua lingua per celebrarlo e ricordarlo, emerge anche dallo studio linguistico del capitolo in terza rima *La mente stata per addietro ardita* (canto LV del *Centiloquio*), sul quale grava

²¹ D'Ancona cit. in Imbriani 1880, p. 30.

²² Varvaro 1957, p. 180; Castellani 2009, p. 943.

²³ Motta-Robins 2007, p. 22.

ancora una forte ipoteca filologica²⁴. Nessun cenno esplicito qui (ma vedi *infra*) al ritratto descritto in *Questi che veste*. Tant'è che Del Balzo 1889-1909 (p. 217) datava il sonetto pucciano al 1373 (limite cronologico del *Centiloquio*), osservando come nel capitolo ternario non si faccia alcun «accenno al ritratto del divino poeta o al sonetto». Ruggiero nota che l'ipotesi di datazione decade se si considera che il *Centiloquio* non fa menzione neppure dell'affresco, sicuramente già esistente²⁵. In realtà, un cenno al brano pittorico c'è, e si rintraccia proprio nella zona iniziale (dunque prominente) del canto (vv. 25-27)²⁶, dove il ricordo della figura giottesca potrebbe aver influito sulla rappresentazione in morte del poeta, come sembra rivelare il dettaglio sul *libro ben fornito*:

La mente stata per addietro ardita di ragionar delle valenti cose, è al presente tutta sbigottita.	3
Le rime son diventate ritrose, ch'aver le soglio con agevolezza, or con fatica l'ho, e vergognose:	6
perché riconoscendo lor grossezza non hanno ardir di mostrarsi di fuori sovr' a materia di cotanta altezza.	9
Detto ho de' Papi, e degl'Imperadori, senza curarmi del mio grosso 'ngegno, e di più altri Comuni, e Signori;	12
ma sopra tutti mi par, che sia degno d'esser nomato con un <i>bello stile</i> colui, del quale a ragionare or vegno.	15
Bench'io sia tra' dicitor più vile, che non sarebbe tra' datterì il pruno, dirò com'io saprò, ma non sottile.	18
Correndo il mille trecento ventuno, morì l'eccellentissimo Poeta, Dante Alighieri, che avanzò ciascuno,	21
in Ravenna, che ma' poi non fu lieta, tornando da Vinegia, dov'era ito Ambasciadore, e fessene gran pieta.	24

²⁴ Per l'opera bisogna rifarsi alla settecentesca edizione delle opere di Pucci curata da Ildefonso di San Luigi (Di San Luigi, 1770-1789), ma è in cantiere la nuova edizione a cura di Bruno Mandolese.

²⁵ Ruggiero 2020, p. 322.

²⁶ Si cita il testo da ivi, vol. III, pp. 111-112.

Come vero Poeta fu vestito
 colla Corona in testa dell'alloro,
 e in sul petto un libro ben fornito.

27

Oltre al dettaglio sulla *Commedia* tenuta *in sul petto* (da confrontare col *braccio manco* del sonetto: vedi *supra*, par. 1), si noterà più in generale l'adozione di strategie retoriche più complesse, come già lascia presagire, del resto, l'uso della terza rima, dichiarato omaggio alla *Commedia* (a cui rinvia anche il numero iniziale – poi disatteso – che dà il nome all'opera tutta: *Centiloquio*). L'altezza dell'argomento trattato nel canto è tale da spingere Pucci ad abbandonare per un momento le strutture storico-cronachistiche del testo per un'occasionale incursione nel genere della canzone-visione, la cui fonte è probabilmente da ricercare in *Quelle sette arti liberali* di Pietro Alighieri²⁷. Nel riscrivere il capitolo dantesco di Villani (*Nuova Cronica*, X 136), Pucci modifica e arricchisce come non mai il testo di partenza: i versi 25-139 (incluso dunque il dettaglio forse memore del ritratto), 232-252 e 259-301 sono delle aggiunte pucciane. Una significativa deroga alla prassi del «breviare» e del dire «alla ricisa» dichiarata nel canto esordiale del *Centiloquio* (espressione che, peraltro, confligge con la mole del testo). Nonostante il maggior impegno retorico-stilistico, comune ai due testi qui esaminati è la strategia di recupero e ricontestualizzazione di vari dantismi infernali. I primi 27 versi citati contengono, ad esempio, il sintagma *bello stile*, documentato nella forma *stilo* a partire da *Inf.*, I 87 («Lo bello stilo che m'ha fatto onore»). Il sintagma, scarsamente attestato nella poesia delle Origini (se si eccettuano il *Teseida* e la *Cronaca rimata* di Buccio), è usato da Pucci anche altrove nel *Centiloquio* e nei cantari.

Più avanti nel canto i prelievi danteschi si infittiscono. Particolarmente interessanti i versi seguenti (245-249), fortemente dipendenti dal passo corrispondente della *Nuova Cronica* (che viene però rovesciato di segno)²⁸. In particolare, l'avverbio dubitativo *forse* acquista una pregnanza particolare se rapportato ai versi successivi, che assolvono Dante in via definitiva:

²⁷ Cfr. Cabani 2006, p. 58.

²⁸ «Bene si diletto in quella *Commedia* di garrire e sciamare a guisa di poeta, *forse* in parte più che non si convenia; ma forse il suo esilio gliel'aveva fece» (ed. Porta 1990-1991, p. 337).

*Ben distese in garrire alquanto l'alia
 contro a' suo' Cittadin, che per consiglio
 gli avevan tolto la poppa e la balia.
 Forse che 'l fe veggendosi in esilio
 contro a ragion cacciato, colla penna,
 né fu di pazienza San Basilio.*

Al proposito iniziale di *nomare* Dante con un *bello stile* seguono versi decisamente inclini ad una tonalità familiare, a tratti domestica. In particolare, la *poppa e la balia* potrebbero essere una eco dantesca di *pappo e dindi* (*Purg.*, XI 105: «anzi che tu lasciassi il pappo e 'l dindi»), benché i lessemi siano diversi e i versi del Pucci parlino di *realia* domestici, mentre quelli di Dante della lallazione di un bambino. Più in generale, come ho avuto modo di segnalare altrove²⁹, le scelte traduttive pucciane sono tutte *hapax* nella tradizione letteraria italiana (*garrire alquanto l'alia* per 'lanciare invettive', *togliere la poppa e la balia* per 'esiliare' e l'aggiunta *né fu di pazienza San Basilio*), sfruttando un linguaggio metaforico evidentemente intelligibile ai destinatari della versificazione che, tuttavia, salvaguarda il significato del testo-fonte (*Nuova Cronica*).

I primi due fraseologismi non risultano lemmatizzati nel TLIO (*garrire alquanto l'alia*, in particolare, deriverà con ogni probabilità dall'uso figurato di *garrire* 'rimproverare', attestato in Dante e Villani), mentre l'aggiunta *né fu di pazienza San Basilio* (v. 249) – dove il paragone topico (familiare ai lettori della *Leggenda aurea*) mira a giustificare le invettive dantesche – sembra piuttosto da ricondurre a quell'apologetica pucciana che si distende su dati temperamentali come la scarsa pazienza o, nel caso di Dante (vv. 253-255: «Dante fu bene assai presuntuoso / e co' Laici poco conversava, e di tutti era schifo, e disdegnoso»), la «presunzione arrogante»³⁰.

Bibliografia

- Azzetta, L. et al. (2021) (eds), *Onorevole e antico cittadino di Firenze. Il Bargello per Dante. Catalogo della mostra* (Firenze, 21 aprile-31 luglio 2021), Mandragora, Firenze.
- Bambi, F. (2009), *Una nuova lingua per il diritto*, Giuffrè, Milano.
- Barbi, M. (ed.) (1932), *La Vita Nuova*, Bemporad, Firenze.

²⁹ Mi permetto di rinviare a Cupelloni 2022, pp. 247-249.

³⁰ Mazzacurati 1995, p. 277.

- Brugnolo, F. (1997), *"Voi che guardate..."*. Divagazioni sulla poesia per pittura del Trecento, in Ciociola, C. (ed.), *Visibile parlare. Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, pp. 305-339.
- Cabani, M.C. (2007), *Sul "Centiloquio" di Antonio Pucci*, in Picone, M., Rubini, L. (eds), *Il cantare italiano fra folklore e letteratura. Atti del Convegno internazionale di Zurigo (Landesmuseum, 23-25 giugno 2005)*, Olschki, Firenze, pp. 81-95.
- Castellani, A. (2009), Della Valle, V. et al (eds), *Nuovi saggi di linguistica e filologia italiana e romanza (1976-2004)*, Salerno Editrice, Roma.
- Chiodo, S. (2019), *Omaggio a Dante: il ritratto giottesco del Palazzo del Podestà di Firenze*, in Cottignoli, A., Nobili, S. (eds), *Dante e Ravenna*, Longo, Ravenna, pp. 233-240.
- Chiodo, S. (2021), *Dante, Giotto, la Commedia. Frammenti di un discorso possibile nelle pitture della cappella del Podestà*, in Azzetta 2021, pp. 17-31.
- Corsi, G. (1969) (ed.), *Rimatori del Trecento*, UTET, Torino.
- Cupelloni, F. (2021), *Lessico letterario e linguaggio giuridico: sondaggi nell'opera di Antonio Pucci*, in "La lingua italiana. Storia, strutture, testi", 17, pp. 87-109.
- Cupelloni, F. (2022), *La lingua di Antonio Pucci. Indagini su lessico, sintassi e testualità*. Premessa di Luca Serianni, Cesati, Firenze.
- Cupelloni, F. (2024), *Pucci lettore di Dante. Sui dantismi impliciti del "Centiloquio"*, in "Medioevo e Rinascimento", 38, pp. 349-62.
- D'Ancona, A. (1868), *In lode di Dante. Capitolo e sonetto di Antonio Pucci*, Nistri, Pisa.
- Del Balzo, C. (1889-1909), *Poesie di mille autori intorno a Dante Alighieri, raccolte e ordinate cronologicamente con note storiche, bibliografiche e biografiche*, 15 voll, Forzani e C., Tip. del Senato, Roma.
- De Robertis, D. (1980) (ed.), D. Alighieri, *Vita nuova*, Ricciardi, Milano-Napoli, (poi in Dante Alighieri, *Opere minori*, tomo I, parte I, Ricciardi, Milano-Napoli, 1984, pp. 3-247).
- Gombrich, E.H. (1987), *Un ritratto di Dante dipinto da Giotto?* [1979], in Id., *Antichi maestri, nuove letture. Studi sull'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino.
- Di San Luigi, I. (1770-1789) (ed.), *Delle poesie di Antonio Pucci*, in Id., *Delizie degli eruditi toscani*, 24 voll., Cambiagi, Firenze, voll. III-VI.
- Imbriani, V. (1880), *Sul capitolo dantesco del "Centiloquio"*, in "Giornale napoletano di filosofia e lettere, scienze morali e politiche", 3, pp. 1-61.
- Mazzacurati, G. (1995), *Rappresentazione*, in Bragantini, R., Forni, P.M. (eds), *Lessico critico decameroniano*, Bollati Boringhieri, Torino, pp. 269-299.
- Motta, A., Robins, W. (2007) (eds), Antonio Pucci, *Cantari della Reina d'Oriente*, Commissione per i Testi di Lingua, Bologna.
- Porta, G. (1990-1991) (ed.), Giovanni Villani, *Nuova Cronica*, 3 voll., Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore, Parma.

- Ricci, P.G. (1969) (ed.), Giovanni Boccaccio, *Trattatello in Laude di Dante* [redaz. dell'autografo Chigiano. Secondo compendio], in Id., *Trattatello in Laude di Dante*, Tallone, Alpignano, pp. 105-161.
- Ruggiero, F. (2020) (ed.), *Testi di compianto e altri testi poetici in volgare sulla figura e la fortuna di Dante*, in Mastandrea, P. (ed.), *Opere di dubbia attribuzione e altri documenti danteschi*, t. 2, Salerno Editrice, Roma, pp. 195-380.
- Sapegno, N. (1952), *Poeti minori del Trecento*, Ricciardi, Milano-Napoli.
- Varvaro, A. (1957) (ed.), Antonio Pucci, *Libro di varie storie*, in "Atti dell'Accademia di Scienze Lettere ed Arti di Palermo", s. 4, vol. 16, p. 2, pp. 3-312.

Dante e i canzonieri del Quattrocento

Irene Tani

Nel corso del Quattrocento si assiste alla precoce e straordinaria fioritura del «libro di poesia», modellato sulla diretta ispirazione dei *Rerum vulgarium fragmenta* di Francesco Petrarca. Tuttavia, la ricezione lirica del XV secolo è tutt'altro che monolitica e non si esaurisce affatto nell'ortodossia petrarchesca. Il panorama letterario quattrocentesco si configura, al contrario, come un sistema fortemente policentrico, caratterizzato da un marcato sperimentalismo e da una spiccata permeabilità a modelli alternativi, che spaziano dall'*auctoritas* dei classici latini fino alle esperienze dei contemporanei. In questo scenario multiforme, l'effettivo peso della tradizione dantesca rappresenta un campo d'indagine ancora parzialmente inesplorato.

Tale lacuna dipende, a mio avviso, da due fattori principali. In primo luogo, la critica ha spesso teso a polarizzare il dibattito, adottando, più o meno consciamente, una rigida opposizione binaria tra il canone petrarchesco e quello dantesco¹. In questo modo sono rimasti in ombra i punti di contatto, le ibridazioni e i recuperi danteschi all'interno di quei canzonieri tradizionalmente percepiti come più vicini all'opera di Petrarca. In secondo luogo, sussistono oggettive complessità ecdotiche nello studio della letteratura quattrocentesca, che in vari casi impongono il ricorso diretto ai testimoni manoscritti o alle stampe antiche. Questo secondo ostacolo è in parte mitigato da uno strumento come l'ACAV, che infatti nella mia analisi costituirà un punto di riferimento costante per la valutazione generale dei canzonieri, per la definizione della cronologia degli autori e delle opere, nonché per la bibliografia essenziale di riferimento.

¹ Cfr. al riguardo l'imprescindibile riflessione di Pasquini 1991, in particolare p. 337; per il Dante lirico letto dagli antichi cfr. l'analisi di Grimaldi 2020, in particolare p. 193.

Muovendo da queste premesse, il presente lavoro si propone di avviare una prima indagine sull'incidenza e sulle forme della presenza di Dante nelle raccolte liriche quattrocentesche².

Prima di entrare nel merito di alcuni autori rappresentativi, mi pare utile fornire una rapida panoramica sulle caratteristiche metriche e strutturali dei canzonieri del secolo XV, con l'obiettivo di evidenziarne l'eclettismo.

L'analisi metrica sarà da intendersi relegata per lo più all'impiego dei differenti generi e non indagherà aspetti come la rima, il ritmo, l'accentazione, la struttura interna dei singoli testi o il rapporto tra metrica e sintassi, perché sarebbe difficile inquadrare coerentemente questo aspetto nella tradizione quattrocentesca per i motivi già accennati³.

Premetto che nella maggior parte dei canzonieri la forma del sonetto risulta preminente, tuttavia non si rintraccia un carattere distintivo per l'esclusività del metro, che si attesta senza marche cronologiche o topografiche particolari sia in sillogi di dimensioni ridotte, sia in *corpora* più ampi. Si va infatti dagli 11 sonetti dell'*Amore celeste* di Girolamo Benivieni (1453-1507) ai 16 di Francesco Accolti (1416-88) e Sigismondo Pandolfo Malatesta (1417-68); dai 25 del già menzionato Romanello ai 35 di Benedetto da Cingoli (sec. XV p.m.-1495). Giovanni Francesco Straparola (ca. 1480-*post* 1557) si porta invece su altri numeri con 115 sonetti, tutti con lo stesso schema, ad eccezione di quello conclusivo. Lo stesso vale per il canzoniere per Beatrice di Gasparo Visconti (1461-99), che conta 157 sonetti di cui 19 caudati; per la raccolta adespota e anepigrafa attribuibile a Iacomo Ariani (sec. XV s.m.-ca. 1520) di 200 sonetti, di cui due semilatini e due a rime tronche, e infine per quella di Marcello Filosseno (ca. 1450-1520) che arriva a 422.⁴ In questo panorama, l'unica eccezione è rappresentata dai canzonieri di Domenico da Prato: nella prima silloge si contano nello stesso numero sonetti, canzoni e ballate (6), mentre nella seconda le canzoni (19) superano i sonetti (12).

² A breve è prevista l'uscita in un'altra sede di una versione più articolata di questa analisi preliminare, supportata da una casistica più ampia.

³ Alludo alla carenza di testi critici e soprattutto alla scarsità di studi metrici, tra le poche eccezioni cito Praloran 2008 sul petrarchismo della *Bella mano*, che si serve del testo ancora inedito approntato da Italo Pantani; su Giusto de' Conti cfr. anche Pantani 2006, pp. 87-94 e rimandi ai precedenti studi.

⁴ Per una rassegna sui canzonieri di soli sonetti vedi ACAV, p. xv.

Sappiamo bene che a questa altezza cronologica abbiamo un rilevante ibridismo metrico, per cui non sarà da stupirsi se all'interno di un canzoniere petrarchesco troviamo incursioni estranee ai *Rvf.*⁵ Diversi lirici quattrocenteschi fanno ricorso, ad esempio, all'epistola e tra questi possiamo citare Niccolò Liburnio (ca. 1475-1557): nella sua raccolta notiamo in generale una forte caratterizzazione umanistica e una scelta metrica limitata a sonetti e capitoli ternari, tra i quali troviamo appunto cinque epistole di cui due sono volgarizzamenti delle *Heroides* ovidiane⁶.

Lunghissimo è ancora l'elenco degli autori che ricorrono al polimetro, così come a barzellette, strambotti e capitoli ternari. Tra questi segnalo Diomedes Guidalotti (ca. 1480-1505), che nel *Tyrocinio*, oltre ad alcuni dei metri già citati, include quattro egloghe in versi ternari e prosa, che deriveranno dalla tradizione pastorale e da Boccaccio⁷. Tuttavia dobbiamo constatare che la *princeps* del 1504 si presenta articolata in due sezioni: la prima, aperta da un'ampia introduzione in versi e prosa, dedicata alle liriche per Emilia (cc. B1r-S7r); la seconda, inaugurata da una nuova dedicatoria e chiusa da due sonetti, è riservata invece al prosimetro pastorale⁸.

Preciso che nel Quattrocento, così come nel secolo successivo, è frequente il ricorso al capitolo ternario⁹. Se da un lato il metro rievoca inevitabilmente la *Commedia*, dall'altro chiama in causa un'ampia tradizione lirica trecentesca, legata anche al genere del prosimetro. Basti

⁵ Sulla varietà metrica in Petrarca e Dante cfr. Grimaldi 2014, in particolare le pp. 188-197.

⁶ Cfr. Sartori 2017 e l'edizione critica Sartori, 2010; cfr. anche Dionisotti 1962, in particolare le pp. 43-47. La stampa del 1502 – per cui vedi *infra* – è organizzata in tre sezioni, ognuna delle quali introdotta da una prefazione: la prima riservata ai sonetti, segue quella dedicata a Bernardo Ferro, che ospita testi in terza rima (cc. xxviii-livr ovvero *Fr*-H2r) e infine l'ultima parte destinata al volgarizzamento dell'epistola ovidiana di Paride a Elena (cc. lvir-lxiii r) e la sua risposta (lxiii r-[lxx] r). Fanno altresì ricorso all'epistola Antonio Ricco e Antonio Tebaldeo, per cui cfr. rispettivamente Rossi 2017a e Largaiolli 2017.

⁷ Il titolo della raccolta si ricava dalla stampa: *Tyrocinio de le cose vulgari de Diomedes Guidalotto bolognese cioe: sonetti, canzoni, sestine, strammotti, barzellette, capituli, egloghe e prosa*, Bologna, Caligola Bazalieri, 1504 (EDIT16, CNCE 22362); in generale rimando Rossi 2017b, ma cfr. anche Carnazzi 2022, pp. 100-114.

⁸ Oltre alle egloghe, il canzoniere si compone di 309 sonetti, 27 stanze di canzone, 25 capitoli ternari (che formano un blocco unico alle cc. M2r-R7r), 2 barzellette, 2 sestine e 18 strambotti.

⁹ Ricordo, se ce ne fosse bisogno, come numerosi canzonieri del XVI secolo contino importanti attestazioni del capitolo ternario; tra questi si colloca, significativamente, anche l'opera di Pietro Bembo.

pensare all'*Ameto*, che come sappiamo si affida unicamente al capitolo ternario, oppure, rimanendo in ambito pastorale, all'*Arcadia* di Iacopo Sanazaro che invece ricorre alla mescolanza metrica della *Vita nova*.

Un altro esempio di impiego di generi metrici peregrini è offerto dal canzoniere di Giovanni Antonio De Petrucci (ca. 1455-1486), composto durante la prigionia nella Torre di San Vincenzo, nei pressi di Castel Nuovo, dove oltre a 77 sonetti troviamo un serventese, in quartine di endecasillabi a rima alterna, e una *letra* in castigliano, ovvero una *quintilla* con schema a7 b8 a8 a8 b8¹⁰:

Anna, por gran porfía
tale feryda me diestes
che vos do la vida mía
en poder e senyoría
y faré mis dies tristes.

Diversamente Cino Rinuccini (*post* 1350-1417) ricorre a forme prettamente dantesche¹¹, come nella canzone v, *Tu vuoi ch'io parli, Amor, della bellezza*, dove recupera significativamente lo schema e la struttura di *Tre donne intorno al cor mi son venute* (nr. 13)¹². La canzone di Rinuccini – come *Tre donne*, ma con alcune irregolarità – ha 5 stanze di 18 versi ciascuna con schema AbbC AbbC; CDdEeFEfGG e un congedo di 10 versi di schema ABbC cDDc EE¹³.

Ancora sul piano metrico, risulta forse ancora più significativo l'impiego del particolare schema di *Amor, tu vedi ben che questa donna* (n. 8) nelle due canzoni cicliche (xiv e xxxii): da ABA ACA a ADD AEE, con congedo AEDCB¹⁴.

¹⁰ La *letra* è edita anche in De Nigris 2008, alle pp. 83-84, qui cito però da Picchiorri 2013, p. 76 (nr. LIX); per la raccolta vedi Picchiorri 2017. Nel codice napoletano XIII D 70, unico testimone dei *Sonetti*, si conservano anche due lettere in prosa, una terza lettera e una *glosa* in castigliano attribuiti a Furtado de Mendoza, per cui cfr. Picchiorri 2013, p. xix e De Nigris 2008, pp. 65-70 e *passim*.

¹¹ Per il canzoniere di Rinuccini mi servo dell'edizione Balbi 1995, da vedere anche per lo stile e le riprese alle pp. 23-36; sull'autore vedi anche Balbi 2017, cui rimando per altra bibliografia sull'argomento, ma vedi almeno Balbi 1993, pp. 21-27 e Pulsoni 1995.

¹² Qui e *infra* per le rime dantesche cito dall'edizione De Robertis 2005.

¹³ Nella canzone di Dante abbiamo invece tre congedi di cui il primo riprende la sirma, il secondo ha schema YXyZZ e il terzo ZZ; secondo De Robertis sarebbero invece due congedi, interpretando gli ultimi due endecasillabi come una *combinatio* sentenziosa a chiusura del secondo; cfr. Gorni 2008, nr. 18.035 e De Robertis 2005, p. 167.

¹⁴ Cfr. Balbi 2017, p. 505.

Queste scelte metriche fanno sistema con altri e più profondi apporti danteschi. Non a caso, la presenza di Dante e dello Stilnovo in Rinuccini era già stata commentata da Francesco Flamini e, più di recente, da Giovanna Balbi¹⁵. Ne sono un chiaro esempio il sonetto XLIV, *Chi guarderà mia donna attento e fiso*, che risente della dantesca *Chi guarderà giammai* (nr. 24), oppure il IV, *Chi è costei, Amor, che quando appare*, in cui viene ripreso l'abbrivio di *Chi è questa che ven* di Guido Cavalcanti.

Anche i connotati della donna rinucciniana si discostano in parte dal modello petrarchesco. Riguardo a questo punto mi soffermo nuovamente sul sonetto IV, dove emerge la facoltà della donna di elevare le sue compagne (vv. 3-4: «e qual donna è con lei tenuta è cara / per le virtù che prendon nel suo andare?»), che è propria di Beatrice (cfr. *Vede perfettamente onne salute e Tanto gentile e tanto onesta pare*, rispettivamente *Vita nova* 17.5-7 e 17.10-13)¹⁶, così come l'essere inviata nel mondo quale segno della gloria divina (vv. 12-14: «peroché Dio da' suoi eccelsi onori / la produsse quaggiù nel mondo errante / per mostrar ciò che può sua deitate»). Lo stesso vale per altri elementi, come i tipici segni che contraddistinguono gli incontri di Dante e Beatrice, pieni di sgomento, di sospiri e che restano pienamente attivi nell'immaginario rinucciniano, vedi ancora il sonetto IV, ai vv. 7-8: «[...] sì che da te e lei s'impara / di non poter parlar, ma sospirare».

Le tracce dantesche in Cino Rinuccini costituiscono una presenza incisiva, capace di condizionare diversi piani della sua produzione. Tale fenomeno non desta forse particolare sorpresa, dato che l'estrazione toscana dell'autore e la sua collocazione cronologica alla fine del Trecento lo configurano, di fatto, come un precursore del canzoniere del XV secolo.

Legami significativi con la lirica dell'Alighieri emergono anche in contesti letterari meno prevedibili. Un caso interessante è offerto dal veneto Giovanni Antonio Romanello (sec. XV, secondo e terzo quarto), che è autore di una silloge di venticinque sonetti data alle stampe intorno al 1479¹⁷. Di recente la raccolta è stata edita criticamente e commentata da Francesca Florimbii, la quale non ha mancato di segnalare i numerosi dantismi all'interno del piccolo canzoniere¹⁸. Mi soffermo sul sonetto [xxv], 9-14:

¹⁵ Cfr. rispettivamente Flamini 1890, pp. 348-55 e Balbi 1995, pp. 26-36 e Balbi 2017, p. 505.

¹⁶ Per la *Vita nova* addotto il testo di Carrai 2019.

¹⁷ *Rhythmorum vulgarium [liber] clarissimi et famosissimi viri Ioannis Antonii cui Romanello cognomen est bonis avibus incipit*, Verona, Giovanni Alvise e Alberto da Piacenza, [ca. 1479].

¹⁸ Florimbii 2019, da cui cito *infra*, e cui rimando anche per la bibliografia pregressa.

Ma poiché 'l Ciel, per mio fatal distino,
ogni benegno lume asconde e serra,
conven ch'io scenda a suplicar l'inferno.

Ivi piangendo, orando a terra inchino,
trovarò qualche pace in tanta guerra,
contra el voler celeste e 'l suo governo.

Recuperando una terminologia propria della classicità, l'autore scende a *supplicare l'inferno*, con lo scopo di opporsi alla propria condizione, annunciata al v. 5: «Qual salamandra in foco or vivo et ardo»¹⁹. Pur aderendo in vari luoghi al canonico petrarchismo (cfr. v. 13), il poeta attinge a immagini e lessico di ambito dantesco. Per il passo riportato si vedano le forme al gerundio *piangendo*, che solo nella prima cantica torna ben sette volte (*Inf.*, III 107; x 58; xv 42; xxiii 60; xviii 32; xxix 92; xxxii 79), e *orando* presente in *Purg.*, xi 26 e *Par.*, xxxii 147. Inoltre l'intero verso 12 richiama un atteggiamento tipico della *Commedia*, per cui cfr. *Inf.*, v 110: «china' il viso, e tanto il tenni basso» oppure *Purg.*, xi 73: «Ascoltando chinai in giù la faccia»; ancora i rimanti *inferno* (v. 11) e *governo* (v. 14) anche in *Purg.*, v 104 : 108 (con *governo* in posizione di rima anche in *Inf.*, xxvii 47)²⁰. Tuttavia per quanto attiene l'idea del viaggio ultramondano, mi pare abbastanza evidente che Romanello abbia in mente il mito orfico, mentre non riscontro tracce significative del viaggio dantesco²¹.

Restando ancora sulla produzione dello stesso autore, segnalo il sonetto xvi, dove al poeta *improvvisa* appare *la nymphe col coltello in man* (vv. 3-4) richiamando l'esordio della *Vita nova* e in particolare la visione di 1.13-19²², oppure il sonetto xix, 1-4, dove le dantesche *pietose donne* si uniscono al dolore del poeta:

¹⁹ Florimbii 2019 propone di confrontare il passo con *Rvf* 207, 40-41, si tratta comunque di immagine assai fortunata, cfr. ad es. *Madonna, dimostrare*, 17-20 (Coluccia 2008, pp. 830-835); Inghilfredi, *Audite forte*, 8: «e vivo in foco como salamandra» (Ibid., pp. 495-504) e Guinizelli, *Lo fin pregi' avanzato*, 37-38: «che si ralluma / come salamandra 'n foco vive» (Contini 1960, vol. 2, pp. 465-467).

²⁰ Florimbii 2019 per il *serra* del v. 10 riporta il passo di *Purg.*, viii 49-51; vedi anche i vv. 1-2 dello stesso sonetto: «Vedo el pianeta mio sempre più tardo / a lo felice corso e l'altre stelle» da cfr. con *Par.*, i 40 e xxxii 145 (per altri dantismi lessicali e stilistici nell'opera cfr. *ivi.*, p. xviii); per la *Commedia* cito da Petrocchi 1994.

²¹ Mi riferisco ovviamente a una ripresa formale e corruva, che trascende le profonde connessioni tra il mito di Orfeo e la *Commedia*, al riguardo vedi Carrai 2018, pp. 11-21.

²² Cfr. Montagnani 2017, p. 513.

Nel giorno 'nanci a l'ultima partita,
 che madonna lassò molti dolenti,
 pietose donne, al suon di mie' lamenti
 piangeste de la mia dogliosa vita.

In molte raccolte quattrocentesche il carattere dialogico dei testi è frequente e deriva da ambiti poetici diversi, tuttavia in alcuni casi, facendo sistema con altri elementi, può invece rimandare alle opere dantesche. Riporto il caso di Giovanni Gherardi da Prato (1360/62-1443/45), il quale è autore di una silloge di 33 testi che presenta dei caratteri di raccolta piuttosto sfumati²³. Nelle rime del pratese Francesca Battera ha colto una chiara esibizione di fonti stilnoviste, nonché una predilezione per il Dante petroso, connessa appunto a una forte dialogicità, secondo la studiosa, riscontrabile in particolare nei sonetti VIII, XII, XVII, XXVI, nella canzone XX e nella sestina XV²⁴.

Per vagliare la caratura delle presenze dantesche, possiamo confrontare l'abbrivio di III, 1-5 con il passo metereologico di *Io son venuto al punto della rota*, 16-22:

G. Gherardi da Prato, III 1-5
 Lieve penna nell'aria starie calda
 e grosso ghiaccio diverrebbe foco,
 e fiamma ardente neve in caldo loco
 si torrebbe a solare a falda a falda,
 e aier, dove il sol più la riscalda,
 [...]

Dante, *Io son venuto al punto della rota*, 16-22
 per la spera del sol ch'ora la scalda;
 e passa 'l mare, onde conduce copia
 di nebbia tal che, s'altro non la sturba,
 questo emisferio chiude e tutto salda;
 e poi si solve, e cade in bianca falda
 di fredda neve ed i- noiosa pioggia,
 onde l'aere s'attrista tutto e piagne.

Ritroviamo un impasto dantesco fatto di parziali recuperi lessicali, di parole rima e di immagini – utilizzate da Gherardi come *impossibilia* e quindi ribaltate – reimpiegate in un contesto diverso, ma

²³ Cfr. Battera 2017, p. 655; per Gherardi rimando anche a Gallina 2022.

²⁴ Battera 2017, p. 656; manca un'ed. critica della raccolta, ma le rime sono pubblicate in Lanza 1973, pp. 609-665, da cui cito; per un più recente quadro sulla tradizione e sulla poetica vedi Gallina 2022, pp. 331-339 e 344-349. Ricordo inoltre che Gherardi, lettore della *Commedia* presso lo Studio fiorentino (cfr. Guerrieri 2021a), è autore tra l'altro del poema allegorico *Filomena*, di scoperta imitazione dantesca (edito da Ceci 1996) – tradito autografo dal Magl. VII 702 (cfr. Guerrieri 2013, p. 212) – e del prosimetro *Trattato d'una angelica cosa* (cfr. Battera 2024, Favaretto 2023, Guerrieri 2021b).

per il quale non si può negare che il pratese avesse in testa i versi di Dante²⁵. Il seppur piccolo *corpus* gherardiano è costellato di rimandi, cfr. II, 6: «[...] come tizzo di bragia» che richiama la celebre caratteristica di Caronte (*Inf.*, III 109) e poco più avanti, al v. 12, si appella alle: «Donne pietose [...]»; ma vedi anche III 12: «La terza spera [...]» oppure i rimanti *rezzo* : *mezzo* (v. 10 : 13) anche in Dante, *Rime* 1, 53 : 57; *acro* : *Meleacro* (VIII, 2 : 6) da cfr. con *Purg.*, xxv 22 : 24, -*agro*. Leggiamo almeno il sonetto XIII:

Donne gentil, cui piatà move el core
a pianger per dolor di mia madonna,
di scur perso vestita è la sua gonna,
di lagrime bagnando per dolore, 4

mirate fiso, e vederete Amore
pianger con lei: straccia su' arme e sgonna,
e nel suo pianto dice: «Omai, colonna,
deh, non voler del mio regno esser fore!» 8

Dunque, per dio, consolate esta iddea!
Sopra il perso ella rota il suo crin d'oro,
e col candido vel s'asciuga il viso. 11

Ahi lasso a me! o Fortuna sì rea,
perché m'hai contristato il mio tesoro,
qual m'è, vivendo, in terra un paradiso? 14

Gherardi si rivolge alle *donne gentili* e pietose (in quanto mosse da pietà), le quali non soltanto si uniscono al dolore della sua donna, ma sono invitate a consolarla (v. 9). L'attacco rimanda senza dubbio a *Vita nova* 20.8, dove al v. 9 comparivano le *donne gentili* elette da Dante come interlocutrici privilegiate ed esclusive. Nella rappresentazione di Gherardi, Amore esprime il proprio dolore rompendo le armi e depo-
nendo la veste (v. 6), mentre l'abito luttuoso è riservato alla donna: lo stesso con il quale il dio si presentava in Dante *Rime* 66, 8-9 («[...] e vidi

²⁵ Ho scelto il presente passo perché mi pare significativo per mettere in luce una ripresa non banale dei versi danteschi; spesso, infatti, gli autori – alla stregua di molti petrarchisti del sec. XVI – si limitano a introdurre all'interno dei propri versi alcune tra le più fortunate tessere della *Commedia*, cfr. anche alcuni dei luoghi successivi riportati dai testi di Gherardi.

Amor che venia / vestito di nuovo d'un drappo nero») per annunciare la morte di Beatrice (v. 14). Inoltre la donna non è vestita semplicemente di nero, ma di *perso* (v. 3), concetto ribadito poi al v. 10²⁶.

L'adesione alle opere di Dante si attua molto spesso nell'adozione della sua poetica più strettamente intesa. Dai canzonieri tutti volti a celebrare l'amata emerge in vari casi un'idea della donna stilnovista e dantesca: questa non è opera della natura e perciò il poeta spende tutto il proprio ingegno per dimostrarne l'origine celeste.

A tal proposito possiamo menzionare Giusto de' Conti (ca. 1403/4-1449), in cui a fianco a un'immagine della donna debitrice dell'opera di Petrarca sopravvive un certo gusto stilnovista. Non a caso l'autore riserva i primi testi della *Bella mano* alla narrazione dell'origine divina dell'amata, la quale esibisce tra i suoi connotati «l'angelica beltade» (II, 11), «gli occhi infiammati di celesti rai» (II, 13), la capacità di nobilitare «la natura umana» (VII, 14), «l'oneste sue sante parole» (X, 12), «l'andar celeste, et gli atti santi» (XXII, 12) e il fuoco *fatale* e *angelico* dello sguardo «che può far solo l'anima immortale» (XXV, 8)²⁷. Ma vediamo il sonetto IV, 5-14, dove la donna, chiamata *vera beatrice* (cfr. anche *Rvf* 366, 52), è tramite verso Dio ed è capace di allietare *ogni uom* con un solo piccolo cenno:

O sola agli occhi miei vera beatrice,
in cui si mostra quanto sa natura,
bellezza immacolata et vista pura
da far con picciol cenno ogni uom felice,

in voi si mostra quel che non comprende
al mondo altro intelletto se no il mio
ch'amor lieva tant'alto, quanto v'ama.

In voi si mostra quanto amor s'accende
l'anima gloriosa nel disio,
che per ellectione a Dio la chiama.

²⁶ Lo stesso Dante dà la definizione di *perso* in *Convivio* IV, xx 9-11; toni analoghi si ritrovano anche in *Vita nova* 14.17.

²⁷ In attesa dell'edizione critica a cura di Italo Pantani, cito da Vitetti 1933; per ulteriori rimandi bibliografici vedi Pantani 2017 e 2024; dopo la stesura del presente contributo ho avuto modo di leggere l'analisi di Carlomusto, pubblicata in questo stesso volume, che indaga la presenza del Dante lirico in Giusto de' Conti e alla quale rimando anche per la relativa bibliografia, ma cfr. anche Carlomusto 2024.

E se la natura celeste e salvifica della donna non fosse sufficientemente dimostrata, ci soccorre il sonetto v, 1-4:

Questa angeletta mia da l'ale d'oro,
mandata qui da il regno degli Dei,
non so che nell'aspetto aggia con lei,
che come cosa santa sempre adoro.

Sulla stessa questione torna l'interrogativa di vi, 3-4 che si domanda retoricamente chi sia colei che «[...] in forma umana, in compagnia d'Amore / fra noi mortali come Dea soggiorna?»²⁸.

Scorrendo ancora la *Bella mano*, grazie a una visione che vede Amore armato, il sonetto viii ribadisce la forza celeste della donna e si chiude con la dantesca incapacità di comprendere a pieno ciò che il poeta ha visto, v. 12: «io nol so dir, che nol comprendo lasso»²⁹.

Attraverso l'esempio di Giusto – al quale si potrebbero aggiungere anche Sandeo, Samatano, Antonio Di Lerro e altri – abbiamo visto che nel tessuto petrarchista si inseriscono alcuni tratti che rimandano all'ambito stilnovista e dantesco. Lo stesso vale per altri elementi, come i tipici segni che contraddistinguono gli incontri di Dante e Beatrice, pieni di sgomento, di sospiri e che restano ancora attivi nell'immaginario quattrocentesco.

Il motivo del sogno e della visione, già accennato per Giusto de' Conti, risulta diffusissimo tra i lirici del secolo e appare quasi sempre debitore della poetica dantesca³⁰. Gli esempi sono molti e di varia natura, possiamo citare ad es. l'*insomnio* amoroso di Niccolò Liburnio (ca. 1475-1557), almeno nei primi versi³¹:

²⁸ I rimandi all'origine celeste della donna e alla sua azione nobilitante e salvifica sono disseminati nell'intera raccolta, cfr. ad es. tra i primi testi xiii, 1-3 e 14-17; xxi, 63; xxiv, 13-14.

²⁹ Cfr. anche ii, 1-4: «A l'alta impresa, ove la mente stanca / driza lo ingegno et le parole morte, / soccorra chi m'ha posto in dura sorte / che lo intelletto per se stesso manca».

³⁰ Per le visioni nei poemetti del Quattrocento mi permetto di rimandare a Tani 2017.

³¹ Cfr. Sartori 2017 e l'ed. critica Sartori 2010; ma qui e *infra* cito da *Opere gentile (et) amoroze del preclaro homo Nicolo Liburnio veneto. Soneti cxxxx. Dialogi ii. Epistole iii. Insomnio amoroso i. Capitolo i. Laude alla Madona i. [...]*, Venezia, Picino da Brescia, 1502 (Edit16, CNCE 64481), cc. xliiir-xlvir; nella restituzione del testo mi limito a introdurre la punteggiatura, normalizzare l'alternanza di *u* e *v*, delle maiuscole e delle minuscole; le abbreviazioni sono sciolte tacitamente (la nota tironiana sempre con *et*), sono invece mantenute tutte le altre grafie; integrazioni mie tra quadre.

Era nel tempo ch' el crinito Apollo
havea passato il corso, et l'Aurora
teneva suo Titon con bracie al collo, 3

quando in vision puoti parlar allhora
a quella ch' era tra l'altre de f[r]onte,
ch' al mondo viva già fo mia signora. 6

Errava la tapina a piè d'un monte
dove facean li augelli i lor lamenti,
sopra una ripa d'un ombroso fonte. 9

La perifrasi astronomica posta in apertura del capitolo ternario richiama l'esordio di *Purg.* ix e colloca immediatamente il racconto in un'ambientazione notturna, dove al poeta appare in sogno la propria amata Lydia. Le riprese dantesche sovrabbondano, tra visioni tipiche della *Vita nova* e la scenografia ultramondana della *Commedia*: il sogno diviene appunto il luogo privilegiato per l'incontro con la defunta Lydia, che errante appare al poeta ai piedi di un monte, circondata dalle anime di altre donne.

La narrazione prosegue tra lo smarrimento del poeta (10: «Benché fuss'io nel cor pien de spaventi»), l'onnipresente volontà divina (25-26: «Alla favella mi conobbe, et poi / lei mi rispose: "Homè, volesse Idio») e il dialogo con la donna che ricalca in modo palese le autopresentazioni in forma di epitaffio del poema dantesco³²:

Rispose lei, rigando in terra il pianto,
misera: «Son colei qual già leghasti
colle tue dolce rime et flebil canto, 33

son quella per cui tanto lacrimasti;
et perché a te non fei quel che richiede
fui posta in questi miseri contrasti 36

Nell'intero canzoniere la donna non è definita soltanto crudele verso il poeta, ma è raffigurata come viziosa, infedele, priva di morale e avida. Infatti anche nell'*insomnio* l'autopresentazione di Lydia prosegue

³² Per le autopresentazioni delle anime nella *Commedia* vedi Carrai 2012, pp. 43-86, in particolare le pp. 48-75.

enumerando le proprie colpe e spiegando al poeta perché la sua anima, come quella delle altre donne, non si è salvata (vv. 58-63).

Si tende spesso a dare per scontato che in questo genere di raccolte sia proprio il macrotesto l'elemento più vicino ai *Rvf*, poiché da essi deriva l'idea stessa di creare un libro di rime. Un caso particolarmente significativo è rappresentato dalla produzione di Domenico da Prato (ca. 1389-*ante* 1433?). Sebbene le sue rime siano state edite da Roberta Gentile come un unico *corpus*, è stato evidenziato a più riprese come i testimoni autografi tramandino in realtà più redazioni e diverse strutture di canzoniere³³.

Il manoscritto Laurenziano Pluteo XLI 40 accoglie in apertura il poemetto in ottave, *Il Pome del bel fioretto*, seguito dalle rime che sono accompagnate da importanti elementi paratestuali. Già Alessio Decaria aveva notato una certa analogia tra le rubriche di Domenico e le "divisioni" della *Vita nova*, ipotizzando inoltre che il rimatore pratese avesse letto il prosimetro dantesco da un codice derivato dalla tradizione di Giovanni Boccaccio, che come sappiamo estrapola tali partizioni dal testo principale relegandole nel margine in modulo minore³⁴.

Il canzoniere tradito dal Pl XLI 40 si compone di sei canzoni, sei ballate, tredici sonetti, di cui cinque caudati e due di corrispondenti, un rimolantino e una prosa (I-XIX, XIII, XX, XXIV-XXV). Il componimento numerato xviii nell'edizione Gentile mostra però più articolazioni interne, rivelandosi come una sorta di prosimetro all'interno della raccolta, nella quale ritroviamo tre elementi: il testo lirico, la prosa volta a spiegare il contenuto dei versi e la rubrica iniziale che presenta l'intero prosimetro come "pistola"³⁵:

[28v] Pistola del detto Domenico, nella quale è una *çançone* morale et una cançonetta da ballo; et nella morale dice essere moltissime le pene di sua vita, delle quali otto Ne racconta essere le più gravi. Et la detta pi-

³³ Sulla corretta divisione dei due canzonieri vedi Decaria 2017; per un efficace *excursus* critico sulla bibliografia pregressa Decaria 2008, pp. 297-299; per maggior praticità la numerazione dei testi è comunque quella di Gentile 1993.

³⁴ Decaria 2008, pp. 303-304 e nota 16; per la tradizione di Boccaccio rimando a Banella 2017; seppur dubitativamente, il codice Pluteo XC sup. 136 che conserva la *Vita nova* e le 15 canzoni di Dante – derivato da un codice del Certaldese – è stato ritenuto esemplato da Domenico da Prato, vedi Rossi 1999, p. 59.

³⁵ Testo di Gentile 1993, ma rivisto sul codice secondo i criteri di nota 31, cui si aggiunge la normalizzazione tacita delle nasali; nelle rubriche l'autore utilizza delle maiuscole toccate in giallo, principalmente con funzione enfatica, ma secondo un sistema non facile da razionalizzare (più chiaro invece nelle prose per cui vedi *infra* nota 37).

stola manda ad Amore non dolendosi altri che a llui di sue adversitadi;
et parte mandandola a Giovanni di Salvi per avere compagnia a dolersi
ad Amore etc.³⁶

L'impostazione generale del testo non si discosta molto da quello dantesco, come possiamo vedere in *Vita nova* 1.24: «Questo sonetto si divide in due parti, che ne la prima saluto e domando risponsione, nella seconda significo che si dèe rispondere. La seconda parte comincia quivi: *Già eran*».

Riporto l'inizio della seconda prosa del pratese, che introduce la canzone *Ben è felice il core*³⁷:

[30r] I [1] Prima per otto parti hostendendo il gaudio di mia vita disegno. [2] Delle quali otto la prima, sì come è detto, è quanto segue: la fiamma del non conosciuto amore. [3] Et se questa è piccola pena, il testimoni il più felice amante che essa abbia provata; [4] avegna Dio che, avendo il suo effetto da Amore, sempre la bramosa alma non in picciola fiamma giace. [5] Adunque pensi chi nol pruova quale esser dèe maggiormente il foco di quello che dalla amata donna non è conosciuto.

II [1] Segue la parte seconda, la quale in tre altre particelle poi si distende: [2] cioè che da alcuno vilipeso essere mi veggio. [3] La prima è che essi dispregiatori d'amare in me compiuta ethade non veggono; [4] ma, quanto di questo, i detti animi di molto errore possono essere offesi, [5] imperò che il gentile animo ad Amore, orando, si dona. [5] Dico che la seconda particella apresso a questa si è che di me divitie vedere non si possono, [6] ancora è vero che anticamente le vertuose donne percosse da Venere non thesoro adimandavano. [7] La terza et ultima particella che dalla seconda parte deriva, e questa è vera, che nulla virtude di me si può dimostrare; [8] io non per probità né força d'arme gratia da Marte ricevo, [9] né per la detta virtude o in scuto o in vexyllo gero mia donna, [10] né con bella loquela o quanto d'altra scientia lo interfetto core da verecundia nel mondo regna. [11] Et tu, lettore, a questo potre-

³⁶ Per i prosimetri in Dante vedi Borsa, Cabrini 2022; sulla "pistola" di Domenico vedi anche il recente Decaria 2024.

³⁷ Per le prose Domenico impiega un sistema di organizzazione testuale che non viene restituito dalla curatrice: le partizioni del testo sono date *in primis* dalle iniziali alternativamente in rosso e blu e disposte su tre rr., che individuano i capitoli; all'interno troviamo dei segni di paragrafo, anch'essi in blu e rosso, e infine le iniziali toccate di giallo e precedute da una doppia barra verticale, che dovrebbero indicare i sotto paragrafi, non necessariamente coincidenti con il capoverso (si tralasciano le iniziali toccate di giallo con finalità enfatica). Si offre il testo articolato nelle sezioni indicate dall'autore, con un apparato che restituisce alcuni errori e la natura degli interventi correttori del copista.

sti rispondere: [12] adunque quale è la cagione che, non valevolmente loquendo, la fatica ti perdi? [13] Rispondo che, orando al piissimo Apollo, potrebbe spandere l'Elycona il superno hodore, [13bis] sì che io, orphando esso, dalle piatose Muse alcuno conforto spero; [14] et ben che debolmente cominci, non è mirabile cosa, imperò che sença principio fu mai alcuna perfetta fine.

III [1] Nella parte terça, in verso te, Amore, mi rivolgo, [2] et con timida voce mancando sempre la facultade del non durabile corpo, parmi, non a piatade movendoti, ognora trovare in verso del tuo più che suo l'animo fero. [3] Io quanto più oltre lo tenebroso tempo passo et te rogando, sì come la serva mente à fatto et [30v] fae et quanto nel venturo la vita dureràe, et non vedendo verso di me alcuno segno di pace, sì come il servo al suo signore, a tte mi dolgo. [4] Né credere che per non avere adempita la disiata voglia dello ardente foco mi dolga, [5] però che io veggio che sença ragione di te mi lamenterei, [6] et non solo per una cagione, ma per molte, [7] delle quali è questa: che dicendo la vaga donçella a me concedessi, non licito dono adomanderei, [8] ma dolgomi solo perché non vista fai del mio lacrimabile corpo soccorrere³⁸.

[...]

Occorre precisare che il secondo canzoniere di Domenico – tradito, anch'esso autografo, nel codice Pluteo XLI 31 – al contrario si discosta dalla struttura adottata nella silloge precedente³⁹. Questa raccolta si compone infatti di 44 liriche, con una nettissima prevalenza della canzone, con la soppressione delle forme caudate di sonetto e soprattutto priva totalmente di prosa (XXI-LIX). Infatti, l'unico testo non in versi apre il canzoniere (xxi), ma si propone chiaramente con funzione introduttiva, volta a giustificare l'uso del volgare e dei modelli due-trecenteschi⁴⁰. Tant'è che il testo successivo, in versi, è introdotto dalla seguente rubrica che apre la raccolta, c. 7r: «Incominciani [*sic*] li sonecti, cançoni morali, capitoli et altri romançi di Domenico pratese,

³⁸ I [5] donna] donne; II [3] essi] <a>essi; [4] orando] or<e>[a]ndo; [5] a questa] acquesta; [12] valevolmente] ualeuouolemente; [13] Rispondo] ris<.>[p]ondo; [14] cominci] cominci<a>; III [7] dicendo] *aggiunto in margine*.

³⁹ Il ms. composito Magl. VII 1035 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze trasmette un frammento alle cc. 22-25 che secondo Decaria 2008, p. 301 testimonierebbe una diversa redazione della raccolta, mentre il Riccardiano 1091 conserva otto canzoni e un capitolo, anche qui secondo un ordine diverso rispetto al canzoniere tradito dal Pluteo.

⁴⁰ Cfr. Lanza 1989, pp. 189-207.

incominciando da li anni suoi puerili, della sua donna tractando»⁴¹. Anche le rubriche sono decisamente ridimensionate, spesso limitate all'attribuzione e all'indicazione del genere metrico, e soltanto in rari casi con sintetiche indicazioni sul contenuto o sull'occasione che ha generato la composizione, ad es.: «Capitolo unico del detto ser Domenico, nel quale, morta la dama sua, incitato in quel di Pisa da nuovo amore, ricordandosi del primo, quello abbandona» (c. 48r).

L'analisi finora condotta permette di riscontrare quanto la ricezione di Dante nei canzonieri del XV secolo risulti parte integrante del bagaglio intellettuale di diversi rimatori.

Nelle raccolte, l'impronta del modello si avverte chiaramente nella sintassi poetica, nelle scelte semantiche e nelle soluzioni metriche adottate, trovando riscontro, in modo ancora più significativo, nella struttura macrotestuale. Questo consente di affermare che anche nella tradizione dei canzonieri, nonostante l'incipiente ascesa del petrarchismo come lingua comune della poesia, le opere liriche di Dante mantengono un ruolo centrale. Questi primi sondaggi vogliono dunque configurarsi come il punto di partenza per futuri approfondimenti, volti a definire la reale portata di questa presenza nelle raccolte liriche del Quattrocento.

Bibliografia

- Balbi, G. (1993), *Le canzoni cicliche di Cino Rinuccini (tra sperimentalismo metrico e ricerca di autonomia)*, in "Studi testuali", 2, pp. 11-27.
- Balbi, G. (1995) (ed), C. Rinuccini, *Rime*, Le Lettere, Firenze.
- Balbi, G. (2017), *Cino Rinuccini*, in ACAV, pp. 501-508.
- Banella, L. (2017), *La «Vita nuova» di Boccaccio. Fortuna e tradizione*, Antenore, Roma-Padova.
- Battera, F. (2017), *Giovanni Gherardi da Prato*, in ACAV, pp. 654-657.
- Battera, F. (2024), *Un prosimetro a tema religioso: il «Trattato d'una angelica cosa mostrata per una divotissima visione» di Giovanni Gherardi da Prato*, in Favaretto 2024, pp. 123-137.
- Borsa, P., Cabrini, A.M. (2022) (eds), *Dante e il prosimetro. Dalla «Vita nova» al «Convivio»*. Atti del XIX Convegno internazionale di Letteratura italiana "Gennaro Barbarisi" (Milano-Fribourg, 15, 17, 22 e 23 ottobre 2020), Università degli Studi, Milano.

⁴¹ Il termine *romanzo* – vista anche la prosa iniziale – allude all'impiego del volgare.

- Carlomusto, A. (2024), *Il Dante lirico e la poesia di Giusto de' Conti: primi appunti*, in "Rivista di studi danteschi", xxiv.2, pp. 433-450.
- Carnazzi, F. (2022), *Per uno studio sulla ricezione di Boccaccio volgare: il «Filostrato» come modello compositivo del libro d'amore tra i secoli XV e XVI*, in Berté, M. (ed.) *Intorno a Boccaccio / Boccaccio e dintorni*. Atti del Seminario internazionale di studi (Certaldo Alta, Casa di Giovanni Boccaccio, 9-10 settembre 2021), Firenze, Firenze University Press, 2022, pp. 99-119.
- Carrai, S. (2012), *Dante e l'antico: l'emulazione dei classici nella «Commedia»*, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, Firenze.
- Carrai, S. (2018), *Il viaggio dell'Orfeo cristiano: filigrane orfiche tra «Vita nova» e «Commedia»*, in De Martino, D. (ed.), "Significar per verba": laboratorio dantesco. Atti del convegno (Università di Udine, 22-23 ottobre 2015), Longo, Ravenna.
- Carrai, S. (2019) (ed.), D. Alighieri, *Vita nova*, BUR, Milano.
- Ceci, M. (ed) (1996), G. Gherardi da Prato, *La Filomena*, Roma, Euroma.
- Coluccia, R. (2008) (ed.), *Poeti Siculo-Toscani*, in *I poeti della scuola siciliana*, vol. 3, Mondadori, Milano.
- Contini, G. (1960) (ed.), *Poeti del Duecento*, Ricciardi, Milano-Napoli, 2 voll.
- De Nigris, C. (2008), *Poesie castigliane nel ms. XIII D 70 della Biblioteca Nazionale di Napoli (NN1)*, in "Cancionero General", 6, pp. 63-85.
- De Robertis, D. (2005) (ed.), D. Alighieri, *Rime*, edizione commentata, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze.
- Decaria, A. (2008), *I canzonieri di Domenico da Prato. Nota filologica*, in "Medioevo e Rinascimento", 19, pp. 297-338.
- Decaria, A. (2017), *Domenico da Prato*, in ACAV, pp. 296-306.
- Decaria, A. (2024), «Senza la prosa tua non ti mostrare». *Forma e ragione della Pistola di Domenico da Prato, «nella quale è una canzone morale e una canzonetta da ballo»*, in Favaretto 2024, pp. 139-155.
- Dionisotti, C. (1962), *Niccolò Liburnio e la letteratura cortigiana*, in "Lettere Italiane", xiv.1, pp. 33-58.
- Favaretto, M. (2023). s.v. «Giovanni Gherardi», in *InProV: Inventario dei Prosimetri in Volgare (1250-1550)*, disponibile online: <https://pric.unive.it/progetti/inprov/home>.
- Favaretto, M. (2024) (ed.), *La tradizione prosimetrica in volgare da Dante a Bembo*. Atti del Convegno internazionale di studi (Venezia, 26 -27 giugno 2023), Ca' Foscari, Venezia.
- Flamini, F. (1890), *L'imitazione di Dante e dello stil novo nelle «Rime» di Cino Rinuccini*, in "L'Alighieri", 1, pp. 348-355.
- Florimbii, F. (2019) (ed.), G.A. Romanello, *Amorosi versi («Rhythmi vulgares»)*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- Gallina, F. (2022), «*Speculando per sapienza*». *Vita, opere e poetica di Giovanni Gherardi da Prato*, Rubbettino, Soveria Mannelli.

- Gentile, R. (1993) (ed), Domenico da Prato, *Le rime*, De Rubeis, Anzio.
- Gorni, G. (2008), *Repertorio metrico della canzone italiana dalle origini al Cinquecento*, Cesati, Firenze.
- Grimaldi, M. (2014), *Petrarca, il «vario stile» e l'idea di lirica*, in "Carte Romanze", 2.1, pp. 151-210.
- Grimaldi, M. (2020), *Le rime di Dante nel tempo*, in Banella, L., Tomasi, F. (eds), *Oltre la «Commedia». Dante e il canone antico della lirica (1450-1600)*, Carocci, Roma, pp. 171-193.
- Guerrieri, E. (2013), s.v «Giovanni Gherardi da Prato», in Bausi, F. et al. (eds), *Autografi dei letterati italiani. Il Quattrocento*, t. 1, Salerno Editrice, Roma, pp. 209-220.
- Guerrieri, E. (2021a), *Messer Giovanni di Gherardo da Prato lettore del "Dante"*, in Procaccioli, P., Bönninger, L. (eds), *Da Boccaccio a Landino. Un secolo di "Lecturae Dantis"*. Atti del Convegno internazionale (Firenze, 24-26 ottobre 2018), Le Lettere, Firenze, pp. 205-251.
- Guerrieri, E. (2021b), *"Come e in che modo si genera l'uomo": Giovanni Gherardi fra Dante e Macrobio*, in Casadei, A. et al. (eds), *Letteratura e Scienze. Atti del XXIII Congresso ADI (Pisa, 12-14 settembre 2019)*, Adi Editore, disponibile online: <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze>.
- Lanza, A. (ed.) (1973), *Lirici toscani del Quattrocento*, vol. 1, Bulzoni, Roma.
- Lanza, A. (1989), *Polemiche e berte letterarie nella Firenze del primo Rinascimento (1375-1449), seconda edizione completamente rifatta*, Bulzoni, Roma.
- Largaiolli, M. (2017), *Antonio Tebaldeo*, in ACAV, pp. 581-589.
- Montagnani, C. (2017), *Giovanni Antonio Romanello*, in ACAV, pp. 509-514.
- Pantani, I. (2006), *L'amoroso messer Giusto da Valmontone. Un protagonista della lirica italiana del XV secolo*, Salerno Editrice, Roma.
- Pantani, I. (2017), *Giusto de' Conti di Valmontone*, in ACAV, pp. 222-241.
- Pantani, I. (2024), «Come io stirpo le sue piume». Nuovi studi contiani, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- Pasquini, E. (1991), *Le botteghe della poesia. Studi sul Tre-Quattrocento italiano*, il Mulino, Bologna.
- Petrocchi, G. (ed) (1994), *La «Commedia» secondo l'antica vulgata*, Firenze, Le Lettere.
- Picchiorri, E. (2013), *G.A. De Petrucciis, Sonetti*, Salerno Editrice, Roma.
- Picchiorri, E. (2017), *Giovanni Antonio De Petrucciis*, in ACAV, pp. 461-464.
- Praloran, M. (2008), *Aspetti del petrarchismo contiano: metrica e sintassi*, in Pantani, I. (ed.), *Giusto de' Conti di Valmontone: un protagonista della poesia italiana del '400*. Atti del I Convegno nazionale di studi (Valmontone, Palazzo Doria Pamphili, 5-6 ottobre 2006), Bulzoni, Roma, pp. 117-155.
- Pulsoni, C. (1995), *Sulla morfologia dei congedi della sestina*, in "Aevum" 69.3, pp. 505-520.

- Rossi, A. (1999), *Le tre redazioni autografe del flebile «Canzoniere» di Domenico da Prato*, in Id., *Da Dante a Leonardo. Un percorso di originali*, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze, pp. 57-70.
- Rossi, A. (2017a), *Antonio Ricco*, in ACAV, pp. 495-500.
- Rossi, A. (2017b), *Diomede Guidalotti*, in ACAV, pp. 366-370.
- Sartori, S. (2010), *Le «Opere gentile et amorose» di Niccolò Liburnio: edizione critica*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Trento.
- Sartori, S. (2017), *Niccolò Liburnio*, in ACAV, pp. 375-381.
- Tani, I. (2017), «Apparve a me una mirabile visione»: “*visio in somniis*” in alcuni poemetti volgari del Quattrocento, in *Seminario dantesco in occasione del 750 anniversario della nascita del poeta. Atti delle Rencontres de l’Archet* (Morgex, 14-19 settembre 2015), Fondazione Sapegno - Lexis, Torino, pp. 223-225.
- Vitetti, L. (ed) (1933), *Giusto de’ Conti, Il Canzoniere*, Lanciano, Carabba.

Sondaggi sul Dante lirico nella poesia di Giusto de' Conti

Alessandro Carlomusto

1. La centralità di Giusto de' Conti nello sviluppo della lirica italiana tra Medioevo e Rinascimento è dato acquisito da tempo. Attivo nella prima metà del XV secolo, Giusto si è guadagnato il titolo di «Pietro Bembo del Quattrocento» in quanto capofila dell'avanguardia poetica petrarchista¹. Egli fu infatti il primo poeta volgare a praticare sistematicamente e con mentalità già umanistica una poesia modellata sull'esempio di Petrarca, mostrando una padronanza assoluta del vocabolario e del sistema di immagini dei *Fragmenta* e raggiungendo esiti di notevole originalità, vuoi per gli abili accostamenti di tessere provenienti da zone diverse del modello, vuoi per la capacità di cogliere e insieme di variare i meccanismi di costruzione narrativa del *Canzoniere*, vuoi infine per la sfaccettata caratterizzazione della donna amata². Tutto ciò in un tessuto poetico di mirabile unità tonale, in grado di accogliere senza dissonanze apporti derivanti anche dalla tradizione volgare pre-petrarchesca nonché dal serbatoio della latinità classica³. Una lezione fondamentale per il “secondo cominciamento” della lirica in volgare, quando nelle corti italiane si sviluppò un linguaggio poetico condiviso, e fondamentale anche per gli sviluppi successivi della poesia d'amore⁴.

¹ Santagata 2006, p. 109.

² Su questi aspetti si sofferma Pantani 2006, pp. 47-110.

³ Su quest'ultimo versante si vedano in particolare i seguenti lavori: Bartolomeo 2008; Trillini 2014; Id. 2024, pp. 215-235.

⁴ Sulla categoria storiografica di “secondo cominciamento” elaborata da Santagata 2006 si vedano ora i correttivi proposti da Pantani 2022. Sulla fortuna delle rime di Giusto nella lirica successiva cfr. Pantani 2008, pp. 243-331; Albonico 2004.

L'attuale assenza di un'affidabile edizione critica e commentata della *Bella mano* (d'ora in poi *Bm*)⁵ non consente ancora di valutare a pieno quantità e modalità di intreccio di queste fonti. Un'indagine sistematica permetterebbe di

ricostruire il vasto repertorio di autori che contribuì alla costituzione di un tessuto linguistico assortito, seppur coeso dalla dominante petrarchesca. Da tale repertorio non mancherebbero presenze classiche, come il Virgilio delle *Bucoliche* o dell'*Eneide* [...] Properzio [...]; d'altra parte la tradizione volgare appare percorsa sin dalle origini [...]. La [...] larga attenzione al linguaggio stilnovistico comporta riprese da Cavalcanti, Cino da Pistoia. Dante è presente con l'intera sua produzione poetica, dalla *Vita nova* al *Paradiso*; delle opere del Boccaccio, soprattutto le *Rime* e il *Filostrato* hanno lasciato un segno importante, ma anche il *Bucolicum carmen*⁶.

Tra tutti i nomi sopra riportati, Dante è quello che in funzione cantiana richiede probabilmente le più urgenti attenzioni critiche⁷. La questione chiama in causa un problema critico di capitale importanza: la coesistenza, nella poesia del XV secolo, tra la "funzione-Dante" e la "funzione-Petrarca"⁸. Una consolidata tradizione di studi ci ha fatto avvertiti di come sia difficile valutare i diversi dosaggi delle due fonti, a maggior ragione considerando che l'ingrediente dantesco spesso può essere passato ai lirici quattrocenteschi attraverso il filtro di Petrarca o di altri mediatori. Sondare la presenza del Dante lirico nella poesia di Giusto de' Conti può dunque assumere un duplice significato: non solo da una tale indagine riuscirebbe più completa la comprensione

⁵ Nell'attesa dell'edizione critica e commentata della *Bm*, ormai imminente, a cura di Italo Pantani, si è costretti a ricorrere a Vitetti 1918. È necessario, anche per le valutazioni che seguiranno, accennare al problema filologico del canzoniere cantiano. La tradizione del canzoniere è divisibile, sulla base del numero e dell'ordinamento dei componimenti, in tre gruppi: «la famiglia *a*, la più eterogenea, è comunque riconducibile a una struttura comprendente i testi 1-144; la famiglia *b*, caratterizzata da vari dissesti, raggiunge i 150 componimenti immettendo i nn. 145-147 e 151-152 (secondo l'ordine 1-17, 19-136, 18, 151, 147, 152, 145, 137-144, 146); la famiglia *c*, aggiungendo i nn. 145-149, 150, perviene alle stesse dimensioni con la più compatta successione 1-37, 145-149, 38-144, 150» (Pantani 2017, p. 223).

⁶ Pantani 2006, pp. 109-110.

⁷ Basti pensare che nella sezione dedicata ai modelli in Pantani 2008 ci sono contributi sui modelli classici, petrarchesco, boccacciano ma non dantesco; il nome di Dante non compare nemmeno nell'Indice dei nomi.

⁸ Pasquini 1991, p. 337.

della memoria poetica del Valmontone (e, ciò che più conta, le strategie di riuso, di scarto dai modelli) ma non mancherebbero altresì più generali ricadute sul piano storico-letterario; la valutazione del peso effettivo assunto dalla lirica dantesca nell'autore più imitato dai poeti d'amore successivi (che in quanto tale contribuisce a garantire attraverso la propria mediazione la continuità della fortuna del Dante lirico) può offrire importanti elementi per studiare in maniera più avvertita il vario intrecciarsi delle due funzioni sopra menzionate.

2. Quale Dante lirico poteva leggere un autore come Giusto de' Conti? A tal proposito è stato notato in generale che

Il Dante "lirico" dei lettori antichi è un insieme ampio ed eterogeneo, all'interno del quale non si dà una netta distinzione tra rime, *Convivio* e *Vita nova*; un insieme che in alcuni casi, specie in associazione con il *Canzoniere* petrarchesco, viene interpretato in chiave allegorica e morale⁹.

Tale referto critico si può ulteriormente precisare, nella prospettiva qui assunta, col supporto di altri recenti studi rivolti soprattutto alla circolazione del Dante lirico a Padova e nel Veneto fra Tre e Quattrocento. Come si sa, Giusto frequenta il corso di diritto civile dell'università patavina almeno dall'estate del 1433 e consegue il dottorato *iure civili* il 12 dicembre 1438¹⁰; nella città che, se osservata «nell'ottica della ricezione e circolazione del Dante lirico», mette in luce «due fenomeni culturali che convivono e si sfiorano, vale a dire il progressivo diffondersi della poesia di Petrarca e del suo ruolo di 'intellettuale modellizzante' e l'esistenza di un potenziale pubblico condiviso tra le opere delle origini della letteratura volgare e quelle dell'avanguardia umanistica»¹¹. Questa descrizione ideale si attaglia bene al profilo culturale del nostro poeta quale si delinea a partire dalla lettura delle sue rime¹², ma al contempo impone una certa cautela nell'indicare filiazioni dirette ed esclusive. Bisogna infatti considerare attentamente non solo l'intreccio tra le due funzioni (Dante e Petrarca), ma anche il con-

⁹ Grimaldi 2020, p. 193.

¹⁰ Pantani 2024, pp. 66-73.

¹¹ Banella 2020, p. 195.

¹² Ciò sia detto nella consapevolezza che scarsi sono i dati documentali a nostra disposizione intorno al periodo che va dalla nascita di Conti (1401 ca.) alla pubblicazione del suo canzoniere (1440). Per un'aggiornata ricostruzione delle vicende biografiche di Giusto cfr. Pantani 2024, pp. 51-80.

testo culturale e le concrete (spesso socializzate) pratiche di scrittura lirica degli autori che studiamo. Nel nostro caso è fondamentale tenere presente che dai documenti che attestano la presenza di Giusto a Padova nel 1433 (anno a cui il canzoniere contiano fa risalire l'inizio della vicenda amorosa narrata)¹³, si ricava la compresenza negli ambienti universitari padovani di figure quali Antonio Vidalba, che nell'agosto 1432 aveva finito di trascrivere 69 testi del rimatore padovano Domizio Brocardo, oltre che rime di Leonardo Giustinian e Jacopo Sanguinacci¹⁴; il contatto con Vidalba probabilmente costituì «un tramite importante per la conoscenza della poesia veneta immediatamente anteriore, nonché un significativo incoraggiamento a cimentarsi personalmente nella lirica d'amore»¹⁵. Si tratta di un contesto in cui è da vedere, giusta i nomi appena fatti, un ambiente ricco di fermenti poetici, dove le prime esperienze di *imitatio* petrarchesca convivono con produzioni di carattere più eclettico e variegato¹⁶. È in simili quadri di rapporti, di mediazioni, di influenze reciproche (di cui si vedrà più avanti un significativo esempio testuale) che vanno collocate indagini come quella sulla presenza anche del Dante lirico in autori come Giusto.

3. Fatta tale premessa, e rinunciando a un'analisi sistematica, inevitabilmente dispersiva, dei dantismi lirici probabili o anche solo possibili nella poesia di Conti, mi propongo di fermare l'attenzione su alcuni casi che mostrano esemplarmente i meccanismi della memoria dantesca di Giusto, con l'intento di suggerire alcune prospettive di ricerca, nell'attesa che anche su questo tema faccia completa chiarezza il commento all'intero *corpus* delle rime del Valmontone. Il primo (la canz. *Luce dal ciel novellamente scesa*, n. 13 della *Bm*) costituisce una ricapitolazione esemplare dei temi e delle immagini che nella prima fase del canzoniere sono volti alla massima celebrazione della donna amata, e dove

pur giovandosi di materiali preesistenti (stilnovistici, petrarcheschi, ma spesso attinti dal *Paradiso* dantesco), Giusto pervenne a un linguaggio della lode inusitato ed estremo, pagato con l'impoverimento di quel lessico in precedenza ricco di implicazioni spirituali [...]; privato (proprio dai suoi eccessi) di ogni possibile risonanza spirituale, questo les-

¹³ Pantani 2024, pp. 28-29.

¹⁴ Documenta l'influenza della poesia di Brocardo sulla lirica contiana Esposito 2012.

¹⁵ Pantani 2024, pp. 70-71.

¹⁶ Sul primo dei due versanti si veda Bartolomeo 2008b.

sico è accolto con finalità nuove, di ordine retorico-estetico: esso non attribuisce a Isabetta alcuna funzione educativa o salvifica, ma ne proietta la figura in una dimensione propriamente mitica¹⁷.

Dopo il proemio costituito dai primi due sonetti, il vero e proprio racconto della *Bm* comincia col sonetto 3, primo di una serie di testi di impianto celebrativo, dove la donna amata è ritratta al pari di una creatura divina, concepita nientemeno che come Idea platonica, «anima gentil» che un Dio-demiurgo riveste con un «mirabil velo»¹⁸. Nei componimenti successivi, Isabetta è esaltata come «vera beatrice» (4, 5) in cui «se mostra quel che non comprende / al mondo altro intelletto» se non quello del poeta, e dove si mostra altresì «come se accende / l'anima gloriosa, nel disio / che per elezione a Dio la chiama» (4, 9-10; 11-14). L'amata è «agnoletta [...] / mandata qui dal regno degli dèi» (5, 1-2), «Dei spiriti eletti il più gentil» (5, 5) e «in forma umana [...] fra noi mortali come dea soggiorna» (6, 4); le sue bellezze e virtù sono quelle che hanno «sopra ogni altro stato / nobilitato la natura umana» (7, 13-14).

Alcuni degli stilemi laudativi contiani qui riportati sono già stati discussi¹⁹. L'unico da me aggiunto, di sapore dantesco (su cui tornerò più avanti), consiste nel rovesciamento di *Amor, che ne la mente mi ragiona*, 9-13: «E certo e' mi conven lasciare in pria, / s'io vo' trattar di quel ch'odo di lei, / ciò che lo mio intelletto non comprende; / e di quel che s'intende / gran parte, perché dirlo non savrei», prospettiva data per acquisita in *Bm*, 4, 9-11: «In voi se mostra quel che non comprende / al mondo altro intelletto se nno il mio, / ché Amor lieva tanto alto quanto ve ama», ma già in crisi all'altezza di *Bm*, 8, 21-14: «Io nol so dir, ca nol comprendo, lasso: / de tante meraviglie il fronte ha adorno, / e tanta grazia dalle ciglia piove». Nei sonetti 9-12, infatti, si manifestano i primi effetti dolorosi derivanti dall'amore per una creatura così perfetta e insieme potente²⁰.

¹⁷ Pantani 2006, pp. 101-102.

¹⁸ Riporto i versi che più marcatamente dimostrano nel sonetto l'assunzione di concetti neoplatonici: «Giunse a Natura il bel pensier gentile / per informar fra noi cosa novella [...] / e Dio mirava la più degna forma, / quando vesti d'un sì mirabel velo / questa anima gentil che ne fa guerra» (vv. 1-2, 12-14).

¹⁹ Cfr. Pantani 2006, p. 102, che aggiunge in nota le rispettive fonti, che riporto nell'ordine: «Vera Beatrice», *Rvf*, 366, 52; «anima gloriosa», *Par.*, XX 112; «agnoletta», *Rvf*, 106, 1; «Spiriti eletti», *SERDINI*, 15, 65; 25, 153); l'appellativo «dea» è cavalcantiano e ciniano (PETRARCA 1996, p. 1194), ed è impiegato da Petrarca solo dopo la morte di Laura (*Rvf*, 311, 8; 337, 8); «[...] quel che tanto ha sopra ogni altro stato / nobilitata la natura umana», *Par.*, XXXIII 5.

²⁰ Per un'efficace sintesi di questo passaggio narrativo, rimando a Pantani 2024, pp. 94-97.

Si arriva così alla canzone 13 (*Luce dal ciel novellamente scesa*). Essa costituisce il primo metro lungo della *Bm* e sintetizza perfettamente i temi fin qui toccati, trattando la dicibilità di un così inusitato oggetto del desiderio (e del canto) in termini che implicano un dialogo, come proverò a dimostrare, con un sistema di modelli che tiene insieme Petrarca e canzoni dantesche quali *Donne ch'avete* e *Amor, che ne la mente*²¹. Di seguito la prima stanza:

Luce dal ciel novellamente scesa
 per far con tua presenza sagra e pura
 più degna in noi natura,
 et agrandire il basso stato umano,
 appena che la lingua s'assicura 5
 a dir del ben donde ho la mente accesa,
 pensando alla mia impresa
 dignissima de stile alto e soprano;
 ma prego Amor, ch'ogni mia sorte ha in mano,
 che la presuntüosa affranchi e spire, 10
 facendo alle mie stanche rime scorta,
 e scusi il troppo ardire
 del gran piacer ch'a scriver mi conforta.

Qui il poeta definisce la meta del proprio canto e al contempo dichiara la difficoltà, anzi il timore che la propria poesia riesca traccante nel voler celebrare un così alto oggetto del desiderio. L'attacco tratteggia la donna amata quale luce che nobilita la natura umana, secondo un concetto che nella tradizione lirica risale almeno ai vv. 63-67 di *Amor, che ne la mente*: «Sua bieltà piove fiammelle di foco, / animate d'un spirito gentile / ch'è creatore d'ogni pensier bono; / e rompon come trono / li 'nnati vizi, che fanno altrui vile», ma con termini che si richiamano più da vicino a Simone Serdini (14, 29-31: «luce dal ciel discesa, / per mostrar quanto il suo candido fronte / n'abbia la voglia accesa»). La sensazione che qui Giusto tenga presente il modello dantesco è accentuata dalla lettura dell'autocommento fornito da Dante nel *Convivio*, che chiosa come segue: «li vizi innati, cioè

²¹ A proposito delle due canzoni dantesche, è già stato notato che la seconda, «se estrapolata dal trattato [...] è leggibile come testo di argomento amoroso che risulta particolarmente affine a *Donne ch'avete* e in generale allo “stile della loda”, al punto che alcuni commentatori – Andrea Lancia, Amico dell'*Ottimo*, Benvenuto da Imola, Matteo Chiromano – non avevano esitato a identificare con Beatrice la destinataria dell'elogio» (Grimaldi 2019, p. 869).

connaturali, a dare a intendere che *la sua bellezza ha podestade in rinnovare natura in coloro che la mirano*: ch'è miracolosa cosa» (*Conv.*, III 8 20). A ciò si può aggiungere che la dinamica per cui siffatta creatura merita uno «stile alto e soprano» (v. 8) può essere apparentata alla mossa retorica di *Donne ch'avete*, allorché Dante, di fronte a simile difficoltà, opta per la rinuncia a «parlare sì altamente» da rischiare di diventare «per temenza vile» (vv- 9-10). Diversamente Giusto non rinuncia, ma chiede l'autorizzazione e l'ispirazione ad Amore, affinché sia scongiurato il rischio di *ultracogitatio*.

Tutti ingredienti, questi, che passano per il filtro costituito dal vocabolario e dalle immagini petrarchesche (tratte in modo particolare dalle *cantilene oculorum*), soprattutto quando il poeta deve descrivere la difficoltà di intraprendere il canto. Così, la lingua incerta si appresta a descrivere «il ben» per il quale il poeta è acceso di desiderio (richiamandosi a *Rvf*, 73, 2: «a dir mi sforza quell'accesa voglia»); un'«impresa» degna «de stile alto» (così come quella che fa dire a Francesco che «l'ingegno paventa a l'alta impresa» in *Rvf*, 71, 2) che porta Giusto a pregare Amore affinché la lingua «presuntuosa affranchi e spire» facendo alle «stanche rime scorta»²² e perdonando l'ardire di scrivere, incoraggiato dal «gran piacer» (vv. 9-13), con l'incrocio delle memorie di *Rvf*, 73, 4-5: «Amor, ch'a ciò m'invaglia, / sia la mia scorta», e 71, 8-9: «a voi rivolgo il mio debile stile, / pigro da sé, ma l'gran piacer lo sprona». La prima strofa ci fa dunque subito toccare con mano il vario intrecciarsi, nella memoria poetica di Giusto, delle due funzioni sovrane nella nostra lirica, non senza la partecipazione di un mediatore essenziale come il Serdini.

Nella seconda stanza

Poi che compitamente ogne bellezza,
per vera elezione, Amore e Dio
poser nel volto ch'io
come idolo scolpito in terra adoro,

15

²² L'aggettivo è impiegato in simile contesto da entrambi i modelli: cfr. *Rvf*, 5, 14: «lingua mortal presumptuosa vegna»; *Conv.*, III iv 10: «E di ciò non è l'uomo da biasimare, ché non esso, dico, fue di questo difetto fattore, anzi fece ciò la natura universale, cioè Iddio, che volse in questa vita privare noi da questa luce; che, perché elli lo si facesse, *presuntuoso* sarebbe a ragionare». Qui è accolto il tema dantesco «della discrezione nello stile della "loda"» (Bettarini 2005, p. 26, dove compare a supporto l'accostamento a *Convivio*, III x 9 «Dove si puote intendere che l'uomo non dee essere *presuntuoso* a lodare altrui, non ponendo bene prima mente s'elli è piacere de la persona lodata»). Il sintagma «stanche rime» del v. 11 è prelevato da *Rvf*, 332, 61: «Se sì alto pòn gir mie *stanche rime*».

sia benedetto il subito disio
 e 'l mio sperar, che fu di tanta altezza,
 che già con tal vaghezza 20
 mi mosse a contemplar l'alto lavoro!
 Non so se per riposo e per ristoro
 de mie fortune e di passati affanni
 ciò provvedesse il mio signor fallace,
 per darne al fin degli anni 25
 alcun breve conforto o qualche pace.

il desiderio è benedetto dal poeta, avendo questi avuto la ventura di innamorarsi di una donna che raccoglie tutte le bellezze del mondo. Questa strofa sembra essere influenzata dal magistero petrarchesco in modo più integrale; a esso si deve infatti la quasi totalità dei materiali impiegati per costruire questo passaggio interlocutorio della canzone, prima della successiva presa d'atto di un irrimediabile scacco poetico ed esistenziale²³.

Della terza stanza è bene dare più calma lettura, proponendo una parafrasi che accerti il senso della lettera e consenta dunque di soppesare gli apporti della tradizione, anche oltre i meri agganci verbali:

Se 'l piacere amoroso ond'io m'accendo,
 mentre che in te son tutto attento e fiso
 per iscolpir il viso
 che fa alla nostra età cotanto onore, 30
 non mi tenesse allor da me diviso,
 finché la forma tua vera comprendo
 e gli segreti intendo,
 l'anime spente accenderei d'amore;
 ma se l'inamorato acceso core 35
 la gran dolcezza in voci poi sciogliesse
 come confusa in lui l'ascondo e celo,
 io temo non ne avesse
 de sì supreme lode invidia 'l cielo.

²³ Di seguito i passi che sostanziano la materia verbale e concettuale della stanza: 14-16 *Poi che...nel volto*: cfr. *Rvf*, 73, 37-39: «*poi che Dio et Natura et Amor volse / locar compitamente ogni virtute / in quei be' lumi, ond'io gioioso vivo*». 17: *Rvf*, 228, 14 «*l'adoro e 'nchino come cosa santa*»; 247, 1-2 «*Parrà forse ad alcun che 'n lodar quella / ch'i' adoro in terra, errante sia 'l mio stile*». 21 *alto lavoro*: *Par.*, VI, 23-24 «*a Dio per piacque di spirarmi / l'alto lavoro, e tutto 'n lui mi diedi*». 26: *Rvf*, 73, 18 «*qualche breve riposo et qualche triegua*».

Così intendo i vv. 27-34: 'Se il desiderio che si accende quando sono tutto vòlto a te per scolpire il viso che onora il nostro mondo non mi alienasse da me – almeno finché non comprendo la tua forma vera e non ne penetro i segreti – sarei in grado di accendere d'amore gli spiriti spenti'. Dunque il desiderio è una forza che impedisce un canto in grado di far innamorare i cuori duri. Direi che anche per quest'ultimo concetto gli apporti danteschi e petrarcheschi si intrecciano inestricabilmente. Se la fondazione può essere ricondotta a *Donne ch'avete*, 7-8 «che, s'io allora non perdessi ardire, / farei parlando innamorar la gente», più stringenti contatti verbali orientano l'attenzione verso *Rvf*, 143, 3-4 «l'acceso mio desir tutto sfavilla, / tal che 'nfiammar devria l'anime spente». Allo stesso modo per i vv. 35-39 l'accostamento più pertinente pare quello a *Rvf*, 73, 79-84: «solamente quel nodo / ch'Amor cerconda a la mia lingua quando / l'umana vista il troppo lume avanza, / fosse disciolto, i' prenderei baldanza / di dir parole in quel punto sì nove / che farian lagrimar ch le 'ntendesse». Tuttavia, a ben vedere, gli scarti operati da Giusto rispetto al modello petrarchesco sembrano ricondurre decisamente alla lirica di Dante. Il principale scostamento concettuale coincide col cuore della stanza, laddove l'amante afferma che permarrà in uno stato di alienazione fintanto che non avrà compreso la «forma vera» e i «segreti» di madonna. Questo lessico di sapore platonico è in continuità con le modalità adoperate per caratterizzare, in questa prima zona della *Bm*, l'amata e l'esperienza amorosa (e conoscitiva) *tout court*. L'impressione è che nel riepilogare la tradizione lirica a lui precedente, e nel metterla al servizio dei propri intenti espressivi, Giusto si rifaccia in modo abbastanza percepibile al Dante di *Amor, che nella mente mi ragiona*.

Cosa osta al pieno riconoscimento, e alla conseguente espressione celebrativa, dell'idea platonica dell'amata? Sono fondamentalmente due gli ostacoli. Uno è un difetto di conoscenza (la non raggiunta ancora comprensione della «forma vera» di madonna dei vv. 32-33). L'altro è più propriamente un difetto di espressione, di capacità di tradurre la sovrabbondante *dulcedo* che il poeta nasconde «confusa» nel cuore. Tale meccanismo si fa comprendere assai bene nel suo funzionamento alla luce di *Amor, che ne la mente mi ragiona* (e dell'autocommento dantesco). Nella prima stanza, come si sa, Dante pone il tema della «loda di co-stei», al contempo denunciando la propria insufficienza a praticarla in modo fededegno, a causa di quanto non può essere compreso dal suo intelletto (v. 11).

Amor che ne la mente mi ragiona
 de la mia donna disiosamente,
 move cose di lei meco sovente,
 che lo 'ntelletto sovr'esse disvia.
 Lo suo parlar sì dolcemente sona, 5
 che l'anima ch'ascolta e che lo sente
 dice: «Oh me lassa! ch'io non son possente
 di dir quel ch'odo de la donna mia!».
 E certo e' mi conven lasciare in pria,
 s'io vo' trattar di quel ch'odo di lei, 10
 ciò che lo mio intelletto non comprende;
 e di quel che s'intende
 gran parte, perché dirlo non potrei.
 Però, se le mie rime avran difetto,
 ch'entraron ne la loda di costei, 15
 di ciò si biasmi il debole intelletto
 e 'l parlar nostro, che non ha valore
 di ritrar tutto ciò che dice Amore.

Se poniamo mente alla prosa di commento del *Convivio*, andrà notato innanzitutto – nella divisione autoriale degli argomenti trattati nella canzone – che per Dante nella «prima parte» del testo «si tocca la ineffabile condizione di questo tema; secondariamente si narra la *sua* insufficienza a questo perfettamente trattare». Sono le due ineffabilità di cui Dante parla in *Convivio*, III, III 13-14:

Però che *li miei pensieri*, di costei ragionando, molte fiate *volevano cose conchiudere di lei, che io non le potea intendere*, e smarrivami sì che quasi *parea di fuori alienato* [...]. E quest'è l'una ineffabilitade di quello che io per tema ho preso; e, consequentemente, narro l'altra, quando dico: «Lo suo parlare». E dico che *li miei pensieri* – che sono parlare d'Amore – «son[an sì dolci] che la mia anima, cioè lo mio affetto, arde di potere ciò con la lingua narrare; e perché dire nol posso, dico che l'anima se ne lamenta dicendo: «lassa! ch'io non son possente». E questa è l'altra ineffabilitade; cioè che la lingua non è, di quello che lo 'ntelletto vede, compiutamente seguace. E dico «l'anima ch'ascolta e che lo sente»: «ascoltare», quanto a le parole, e «sentire» quanto a la dolcezza del suono».

In fondo, Giusto è nella stessa condizione di voler «cose conchiudere di lei» e di non poterle «intendere» (cfr. vv. 32-33), in maniera tale da essere anch'egli «quasi [...] di fuori alienato» (espressione

di identico significato, infatti, egli impiega al v. 31). Lo smarrimento dell'intelletto generato dall'altezza di madonna è diretta causa della seconda «ineffabilità»: la lingua dantesca non è «possente» a dire adeguatamente la lode, così come in Giusto «la gran dolcezza» è celata «come confusa» nel cuore, tale che se il poeta fosse in grado di scioglierla in voci, il cielo stesso proverebbe invidia di «sì supreme lode». È chiara l'impossibilità, anche in questo caso, di sottacere intermediazioni petrarchesche, come il timore che il cuore si strugga per l'eccessiva dolcezza espresso in *Rvf*, 73, 7-8: «ma non in guisa che lo cor si stempre / di soverchia dolcezza, com'io temo». Ma una spia formale può autorizzarci a continuare in questa ricerca delle tracce del Dante lirico nella canzone: a ben vedere, l'unico scarto operato su un tessuto poetico per il resto del tutto autorizzato da Petrarca si osserva ai vv. 32-33, dove è chiarito come lo stato di alienazione permarrà fintanto che non sarà possibile al poeta comprendere la «forma vera» e intendere i «segreti» di madonna. Giusto sembra qui alludere, col suggello della convergenza su identiche parole-rima (salvo il cambio di persona grammaticale, dalla prima alla terza) a ciò che Dante pone come concetto-limite in *Amor, che ne la mente*, cioè che «convien lasciare in pria, / s'io vo' trattar di quel ch'odo di lei, / ciò che lo mio intelletto non *comprende*; / e di quel che *s'intende* / gran parte, perché dirlo non savrei»; ciò che consente di sottrarre il testo al ruolo di generico ingrediente di una riflessione metapoetica già topica (all'incrocio tra Dante e Petrarca), promuovendolo a cogente modello per la riflessione da Giusto.

Questa la quarta stanza:

Quel vago riso e l'atto signorile,	40
l'angeliche manere elette e care,	
e 'l bel dolce parlare	
che per virtù materna in te succede,	
l'aspetto che nel mondo non ha pare,	
son le faville e 'l bel laccio gentile	45
che in angoscioso stile,	
mia vita ardendo, stringhie la mia fede.	
Misero me, sarrà sempre merzede	
nemica pur così de legiadria,	
com'è bellezza de pietà rubella?	50
Che se in costei non fia,	
triumfarà sopra ogni donna bella.	

Essa è in larga parte un'amplificazione di *Rvf*, 359, 56-58: «Son questi i capei biondi, et l'aureo nodo / – dich'io – ch'ancor mi stringe, et quei belli occhi / che fur mio sol?». Le bellezze della donna sono gli impedimenti che costringono il poeta a praticare un «angoscioso stile», mantenendolo al di qua di un registro poetico in grado di corrispondere agli alti pensieri che egli pur matura dentro di sé, come sembra ribadire ed esplicitare meglio la strofa successiva:

Chi porria mai le lode e la virtute e l'alte tue eccellenzie al mondo sole, con mortali parole	55
contare apieno com'io dentro 'l sento? Qual intelletto è che tanto alto vole, che spieghi cose mai più non vedute, ove son stanche e mute	
e penne e rime e ciascun nostro accento?	60
L'andar celeste e 'l divin portamento, che fan del paradiso prova in terra, qual lingua o quale stile è che 'l descriva? Ché se 'l parer non erra,	
tua forma è umana, ma l'essenza è diva.	65

L'interrogativa dei vv. 53-56 ripropone la mancata corrispondenza tra ciò che il poeta sente dentro di sé e le «mortali parole» a sua disposizione. L'obiettivo è che le facoltà intellettive del poeta si sollevino così in alto da sapere esprimere «cose mai più non vedute» (v. 58)²⁴, come «l'andar celeste» il «divin portamento». Stesso concetto è ribadito ai vv. 61-63, dove la caratterizzazione di un così alto oggetto del poetare – bellezze che fanno prova del paradiso in terra – segue una trafila che parte da *Amor, che ne la mente*, 55-56: «Cose appariscon ne lo suo aspetto, / che mostran de' piacer di Paradiso» e passa per *Rvf*, 292, 1-7: «Gli occhi di ch'io parlai sì caldamente, / et le braccia et le mani e i piedi e 'l viso [...] / le cresphe chiome d'or puro lucente / e 'l lampeggiar de l'angelico riso, / che solean fare in terra un paradiso».

²⁴ Dietro cui si avverte il solito fuoco incrociato di precedenti danteschi (*Amor, che ne la mente*, 3-4: «move cose di lei meco sovente, / che lo 'ntelletto sovr'esse disvia») e petrarcheschi (*Rvf*, 270, 37-38: «ed alzava il mio stile / sovra di sé, dove or non poria gire»; 354, 6: «dammi, signor, che 'l mio dir giunga al segno / de le sue lode, ove per sé non sale»; 360, 88-90: «salito in qualche fama / solo per me, che 'l suo intellecto alzai / ov'alzato per sé non fôra mai»).

La lode dell'amata è spinta così al massimo, e con un armamentario figurale e stilistico tale, da rendere lecito che ci si chieda se Giusto stia suggerendo una chiave di lettura allegorica per la sua donna. La legittimità della domanda riesce avvalorata dalla circostanza che nel ternario 150, composto ad anni di distanza dalla chiusura della *Bm* originaria (1440), il poeta «riferisce di una visione avuta in estasi nel terzo cielo: dal quale, dopo aver contemplato la perfezione della donna terrena, ha potuto venerare "l'immagine gentil, la bella Idea, / donde il Motor del ciel tolse tant'arte"»²⁵. Argomenti inoppugnabili tuttavia forniscono una risposta nettamente negativa. Innanzitutto, il linguaggio e la caratterizzazione dell'amata mutano ben presto (per l'amante in negativo), quasi subito dopo la canz. 13, lasciando spazio a sviluppi nella vicenda in cui non si dà minima traccia di potenziali valenze allegoriche da assegnare alla donna cantata. Inoltre, il ternario 150, che pure va interpretato come rilettura pacificata e a posteriori della storia d'amore narrata nella *Bm*, dove la visione dell'«Idea» della donna non si carica di superiori valori conoscitivi ma si configura come serena contemplazione iperuranica. Con la canz. 13 si assiste insomma a una lode dell'amata che quanto a oltranzismo celebrativo ha pochi precedenti. Tale risultato è raggiunto attraverso una sapiente gestione delle due «funzioni» più volte citate, fruite da Giusto senza che se ne sia dedotto un chiaro programma allegorico-conoscitivo. A ulteriore riprova si può addurre l'impiego incoerente del vocabolo centrale «forma», che al v. 32 ha sicuramente significato platonico, mentre al v. 65 vale 'invulcro corporeo', contrapposto a «essenza».

3. Il caso che mi accingo ora a presentare ci fa toccare con mano la questione accennata in apertura, relativa alla maniera in cui va interpretata la presenza delle rime dantesche nella compagine poetica di Giusto: al presente caso si possono estendere, a mio avviso, le parole che Baldassari spende in merito al petrarchismo dell'Anonimo Costabili: «questo rapporto [...], per essere correttamente valutato [...] richiede di essere osservato alla luce di una rete di relazioni, con altri modelli e con altri autori, in una dimensione sociale che spiega il ricorso a strategie allusive giocate sulla ripresa e sullo scarto»²⁶.

²⁵ Pantani 2024, p. 144, che riporta *Bm*, 150, 116-117.

²⁶ Baldassari 2015, pp. 84-85.

In questa sede non posso che offrire uno *specimen* che mi pare significativo. Si tratta di una stanza della sest. 17 della *Bm*, testo che chiude un trittico dedicato alla potenza degli occhi dell'amata; questo tema è trattato dal poeta con un'oscillazione, caratteristica di quest'area del canzoniere, tra celebrazione dell'infinita bellezza ed effetti distruttivi. Siamo dunque ben lontani dalle euforiche lodi sopra viste, pur trovandoci a poca distanza da quella zona del macrotesto.

Dopo la prima strofa, in cui il poeta invoca per sé la morte, essendo ormai insostenibile l'assalto degli occhi e delle bionde chiome dell'amata, leggiamo due stanze come le seguenti:

Amor, che si nudrica de mia morte,
non so che move dentro que' begli occhi,
che a poco a poco scema la mia vita;
e perché più languisca il tristo core, 10
il laccio, ove io fui preso nel bel giorno,
ascoso ha con nova arte tra le chiome.

S'io avesse avolte in man le aurate chiome
de lei, che in fronte porta la mia morte
e me consuma più de giorno in giorno, 15
farei crudel vendetta de quegli occhi
che fan rapina de me stesso al core,
et in un punto me dan morte e vita.

Pare evidente il debito contratto con la canz. *Così nel mio parlar voglio esser aspro*: i capelli, da strumento di seduzione adoperato da Amore a danno dell'amante diventano oggetto della immaginata vendetta di quest'ultima (per quest'aspetto si legga a confronto *Così nel mio parlar*, 62-65: «e fare 'l volentier, sì come quelli / che ne' biondi capelli / ch' Amor per consumarmi increspa e dora / metterei mano, e piacere'le allora»): l'aggancio memoriale è evidenziato dalla vistosa ripresa del periodo ipotetico, nonché dall'appuntarsi negli occhi della furia vendicativa, come si vede bene accostando alla seconda delle stanze riportate i seguenti versi danteschi (vv. 66-67 e 74-77):

S'io avessi le belle trecce prese,
che fatte son per me scudiscio e ferza [...]
Ancor ne li occhi, ond'escon le faville
che m'infiammano il cor, ch'io porto anciso,

guarderei presso e fiso
per vendicar lo fuggir che mi face

È chiaro che l'oltranzismo espressivo e situazionale della canzone dantesca nella versione di Giusto stinge su più consuete tonalità elegiache. Ciò che mi pare importante notare, nell'ottica di una descrizione della fortuna del Dante lirico, è che il meccanismo che conduce qui alla riduzione del tasso sperimentale coinvolge altri autori, assai più prossimi a Conti, in una rete di relazioni che, da una parte, mostra una volta di più il modo di funzionamento dell'intertestualità lirica a quest'altezza cronologica, dall'altra, mette in luce alcune delle concrete dinamiche testuali con cui la fortuna della lirica di Dante si garantisce la propria continuità nelle pratiche dei poeti d'amore del primo Quattrocento (decisivi, come detto, per i successivi sviluppi).

Non penso tanto, in questo caso, a Petrarca, che fornisce della protasi una versione sì verbalmente più aderente a quella di Giusto, ma calata in un discorso di argomento politico, non amoroso (*Rvf*, 53, 14: «Le mani avess'io avvolto entro ' capegli», in riferimento alla personificazione di un'Italia assopita), quanto a un autore come il già menzionato Domizio Brocardo²⁷. Sarà sufficiente accostare i due testi per essere certi dell'opera di mediazione svolta dal sonetto brocardiano:

Bm, 17, 13-18

*S'io avesse avvolte in man le aurate chiome
de lei, che in fronte porta la mia morte
e me consuma più de giorno in giorno
farei crudel vendetta de quegli occhi
che fan rapina de me stesso al core,*

BROCARDO, *Vulgaria Fragmenta*, vi

*S'io avesse avvolte in man le treze d'oro
di te, che hai la mia vita posto in bando,
farei il bel viso, gli occhi lacrimando,
aver pietà di me quando m'acoro.
Poscia ch'io avesse tolto alcun de loro,
non le mie man però da lor lassando,
morte vorrei, quei begli occhi mirando,
con le tue mani, o mio nobel tesoro.
Doppo vorei che fuor del petto mio
traesti con toa mano il freddo core,
ove Amor mi mandò il colpo mortale.
Pur crederesti quel che già dissi io,
l'angosse, el cor afflito, el gran dolore,
e veriate pietà di tanto male.*

Nella fattispecie, il prelievo in sede d'attacco (esteso alla quasi interezza del verso) trascina con sé la struttura sintattica che prevede un periodo ipotetico con proposizione relativa incapsulata tra protasi

²⁷ Cito da Brocardo 2013.

e apodosi (fatta salva l'aggiunta, nella sestina, di una coordinata alla relativa per motivi metrici).

Un altro possibile incrocio memoriale, rappresentativo delle procedure ormai umanistiche dell'*imitatio* contiana, si ravvisa ai vv. 17-18, dietro i quali Pantani ha individuato convincentemente il precedente costituito da alcuni versi latini di Marrasio (*Angelinetum*, III 5: «*Me rapiunt oculi*, qui sun mihi sidera»; VII 36: «*una meae vitae causa necisque fuit*»): in questo caso si potrebbe additare a monte lo spossamento di sé provocato dalla donna amata così descritto in *Così nel mio parlar*, 79-80: «quella donna / che m'ha rubato e morto e che m'invola»²⁸.

A conferma della stretta parentela tra i due testi – e della decisiva funzione intermediaria svolta da Brocardo tra Dante e Giusto – è da osservare come altri elementi del sonetto di quest'ultimo si disseminino nella sestina contiana, dimostrando in tal modo di essere modello cogente del componimento di Giusto:

Bm, 17

23-24

*faran mai segno de pietà quegli occhi
che tran de' mei doi fonti, notte e giorno?*
31-33

Ben devi esser contento, o debel core,
che 'l ciel te riservasse a questo giorno
per darti de tal mal sì dolce morte

BROCARD, *Vulgaria Fragmenta*, VI

3-4

*farei il bel viso, gli occhi lacrimando,
aver pietà di me quando m'acoro*
7-8

*morte vorrei, quei begli occhi mirando,
con le tue mani, o mio nobel tesoro.*

Pur concedendo che la valutazione dei riscontri prodotti, come sempre in indagini di questo tipo, sia esposta ai rischi derivanti dall'interpretazione dei testi, ritengo che gli *specimina* qui analizzati consentano di sostenere, in vista di conferme derivanti da più sistematiche indagini, l'ipotesi che il Dante lirico fu per Giusto modello discreto ma attivo e ben percepibile (sia come diretta fonte sia come primario impulso passato per intermediazioni), e che attraverso processi di appropriazione originale quali quelli sondati in questa sede, poté fare la sua parte, col suo esempio, nella definizione del linguaggio lirico quattrocentesco.

²⁸ In Grimaldi 2019, n. *ad loc.* l'espressione «rubato» è parafrasata «sottratto a me stesso».

Bibliografia

- Albonico, S. (2004), *Nota su Foscolo e Petrarca*, in "Stilistica e Metrica italiana", 4, pp. 228-239.
- Baldassari, G. (2015), *Un laboratorio del Petrarchismo. Metrica e macrotesto nel canzoniere Costabili*, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze.
- Banella, L. (2020), *Rime e libri delle rime di Dante tra Medioevo e primo Rinascimento*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- Bartolomeo, B. (2008a), «*Per me non basto...*». Presenza delle fonti classiche nella poesia di Giusto de' Conti, in Pantani 2008, pp. 89-116.
- Bartolomeo, B. (2008b), *Petrarca e i rimatori padovani del Quattrocento: Trafile tematiche*, in "Lectura Petrarce. Atti e Memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze morali, Lettere ed Arti", vol cxx (2007-2008), parte III, Memorie della Classe di Scienze morali, Lettere ed Arti, pp. 319-346.
- Bettarini, R. (2005) (ed.), F. Petrarca, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, Einaudi, Torino.
- Esposito, D. (2012), *I tre canzonieri di Domizio Brocardo*, in "Studi e Problemi di Critica Testuale", 12, pp. 85-115.
- Esposito, D. (2013), *Edizione critica e commentata del canzoniere di Domizio Brocardo (circa 1380-circa 1457)*, Tesi di Dottorato di ricerca in Studi filologici e letterari, Università degli Studi di Cagliari, ciclo xxvi, a.a. 2012-2013.
- Fioravanti, G., Giunta, C. (2019) (eds), D. Alighieri, *Convivio*, in Santagata, M. (dir.), D. Alighieri, *Opere*, vol. 2, Mondadori, Milano.
- Grimaldi, M. (2019) (ed.), D. Alighieri, *Rime della maturità e dell'esilio*, Salerno Editrice, Roma.
- Grimaldi, M. (2020), *Le rime di Dante nel tempo*, in Banella, L., Tomasi, F. (eds), *Oltre la Commedia. Dante e il canone antico della lirica (1450-1600)*, Carocci, Roma, pp. 171-193.
- Pantani, I. (2006), *L'amoroso messer Giusto da Valmontone. Un protagonista della lirica italiana del XV secolo*, Salerno Editrice, Roma.
- Pantani, I. (2008) (ed.), *Giusto de' Conti di Valmontone. Un protagonista della poesia italiana del '400*, Bulzoni, Roma.
- Pantani, I. (2017), *Giusto de' Conti da Valmontone*, in ACAV.
- Pantani, I. (2022), *Il contributo della poesia quattrocentesca neolatina al «secondo cominciamento della lirica italiana»*, in Chisena, A.G., Marsico, C. (eds), *Sulla poesia italiana del Quattrocento. Per Donatella Coppini*, Polistampa, Firenze, pp. 125-139.
- Pantani, I. (2024), *Come io stirpo. Nuovi studi contiani*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- Pasquini, E. (1991), *Le botteghe della poesia. Studi sul Tre-Quattrocento italiano*, il Mulino, Bologna.

- Santagata, M. (2006), *Dalla lirica 'cortese' alla lirica 'cortigiana': appunti per una storia*, in Id., *I due cominciamenti della lirica italiana*, Edizioni ETS, Pisa, pp. 87-113.
- Trillini, M. (2014), *Topoi di ascendenza classica nella Bella mano di Giusto de' Conti*, in "Cuadernos de Filología Italiana", 21, pp. 155-179.
- Vitetti, L. (1918) (ed.), *Giusto de' Conti, Il canzoniere, prima edizione completa*, Carabba, Lanciano, 2 voll.

Leggere le *Rime* di Dante in Veneto nel secondo Quattrocento

Anna Gilda Scafaro

1. Grazie all'oneroso lavoro di schedatura e classificazione svolto da De Robertis su circa 500 testimonianze, dal 2002 si dispone per le rime dantesche di un testo pressoché stabile e, al contempo, di un quadro complessivo della loro trasmissione, snodatasi principalmente tra il XIV e il XVI secolo, con il più alto tasso di circolazione manoscritta, come prevedibile, nel Quattrocento¹. Benché la storia della tradizione sia stata ormai dettagliatamente descritta nelle sue complesse articolazioni, la sterminata messe di dati raccolta dal filologo fiorentino non ha ancora conosciuto una sistematizzazione entro studi d'ordine socio-culturale, capaci di illuminare i contesti di produzione libraria, i principali attori – possessori, allestitori, copisti – e i loro reciproci legami.

Mancano insomma indagini d'ampio respiro, d'impostazione quantitativa e qualitativa insieme, sulle modalità di ricezione delle *Rime* nel tempo e nello spazio. Nello specifico, occorrerebbe capire come queste siano state lette, che tipo di rapporto abbiano intrattenuto con le opere di altri autori incluse nelle medesime sillogi (si pensi specialmente ai *Rerum vulgarium fragmenta* e ai *Triumphs* di Petrarca, la cui presenza si fa preponderante nei canzonieri confezionati tra il Quattro e il Cinquecento), e che peso abbiano progressivamente assunto nella strutturazione dei singoli manufatti, intesi come latori di una determinata verità storica². Considerato che il *corpus*

¹ Ci si riferisce naturalmente all'edizione critica delle rime (cfr. De Robertis 2002), che parte da uno spoglio di tutti i testimoni, compresi quelli apocrifi. Alla tradizione indicata da De Robertis si sono aggiunti negli anni soltanto pochi codici (cfr. Lagomarsini, Marrani 2016 e gli ulteriori contributi citati a p. 73 n. 1, e Giglio 2021), e minime sono state le precisazioni relative al testo critico, effettuate per i commenti usciti in seguito all'edizione (De Robertis 2005, Giunta 2011, Grimaldi 2015, 2019).

² Pone l'accento sull'assenza di tale tipologia di studi, già invece realizzati per la tradizione della *Commedia*, Grimaldi 2020, p. 172. Sull'importanza del valore storico

delle liriche dantesche ci è giunto disseminato in un enorme numero di testimonianze, ricerche orientate in questa direzione, ovvero che pongano al centro la tradizione manoscritta, consentirebbero tra l'altro un più attendibile inquadramento della poesia italiana tre-quattrocentesca, la cui storia è tuttora vincolata a categorie approssimative, e perciò inadeguate a ritrarre un panorama tanto ricco quanto variegato³. Già Barbi, del resto, nella sua prefazione agli *Studi sul Canzoniere di Dante*, rilevava l'importanza dei risultati raggiunti dalle sue indagini che, focalizzate sulla formazione e sui rapporti tra i libri di rime antiche, si sono poi rivelate «non utili solamente per Dante ma per molti altri rimatori dei secoli XIII e XIV»⁴.

Eppure la crescente inclinazione al disordine riscontrabile nei codici allestiti a partire dalla seconda metà del Trecento – codici nei quali spesso si affollano materiali di vario genere, estratti per giunta da fonti diverse –, rende difficile, con un conseguente scoramento da parte degli studiosi, scorgere eventuali affinità tra persone, prodotti e luoghi⁵; non a caso, negli ultimi decenni, gran parte delle attenzioni è stata rivolta ai manoscritti più antichi o a sillogi che, pur appartenenti a un periodo successivo, risultassero fondate su un progetto organizzativo ben visibile⁶.

delle raccolte manoscritte e dei testi che esse veicolano si vedano le considerazioni di Borriero 1999, pp. 198-99. Si precisa che per *Rime* s'intendono tutte le poesie volgari di Dante, incluse quelle della *Vita nova* e del *Convivio*.

³ Ciò vale soprattutto per la poesia trecentesca, entro cui si inseriscono le esperienze dominanti delle tre Corone: le difficoltà nella descrizione di tale prolifica stagione letteraria, ancora incasellata in ripartizioni tematiche e metriche (cfr. Corsi 1979 e Ciociola 1995) sono evidenziate in Decaria 2015 e Id. 2017, là dove si insiste, a ragione, proprio sull'impellente necessità di riscrivere la storia della lirica trecentesca alla luce di un esame sistematico della tradizione. Interessanti osservazioni al riguardo si trovano ancor prima in Nocita 2008, p. 13. Per un aggiornato bilancio delle novità apportate dalle più recenti edizioni critiche dei rimatori del XIV secolo, novità dalle quali occorrerebbe partire per la riscrittura della storia della poesia trecentesca, si vedano invece Lorenzi 2025 e, in generale, Cesaro-Vatteroni 2025.

⁴ Barbi 1915, p. VIII.

⁵ Sui caotici meccanismi di aggregazione dei testi entro i manoscritti del tardo Trecento si vedano Brugnolo 2001, pp. 224-26, e soprattutto la tesi di dottorato di Elena Strada, nella quale si evidenzia, per il periodo successivo agli anni '20 del Quattrocento, il superamento tra copisti e allestitori del gusto gotico per i sistemi chiusi e le grandi architetture. Tratti peculiari della trasmissione manoscritta diventano l'anonimato, che talvolta investe anche componimenti assai noti, e la tendenza a raggruppare testi accomunati dalla trattazione di temi analoghi (cfr. Strada 2000, pp. 33-34).

⁶ Si allude alle ricerche, ad esempio, sul Chigiano L VIII 305 o sulla Raccolta Aragonese, per cui cfr. rispettivamente Borriero 2006 e Camboni 2017.

Un'analisi di codici recenziori, ricondotti ai principali raggruppamenti dimostrati da De Robertis, è stata tentata in verità da Federico Ruggiero, che, nello spazio limitato di un articolo, si prefigge di investigare le tipologie di testi, lirici e non, tendenti a viaggiare con il *corpus* delle canzoni rappresentato dai testimoni della cosiddetta «grande tradizione»⁷: circoscritto a pochi rilevanti episodi della trasmissione manoscritta, lo studio appare ugualmente significativo per l'approccio scrupoloso con cui si guarda alla ricezione delle *Rime*⁸.

Se Ruggiero si concentra sui principali assetti che regolano la collocazione delle canzoni dantesche entro le antologie e le miscellanee tre-quattrocentesche, Laura Banella, in un contributo pubblicato soltanto un anno prima, sceglie invece di avviare un'indagine storico-geografica su un contesto ben preciso: il Veneto e, più specificamente, Padova, città dove «si riscontra un immediato interesse per la produzione di Dante prima della *Commedia*»⁹, nonché probabile luogo di realizzazione, tra XIII e XIV secolo, del celebre canzoniere Escorialense, cui si affianca l'altrettanto celebre raccolta della tradizione stilnovista – il Barb. Lat. 3953 della Biblioteca Apostolica Vaticana – allestita, tra il 1330 e il 1340, dal trevigiano Niccolò de' Rossi e da altre tre mani¹⁰. La studiosa, in particolare, riflette sui manufatti prodotti in un periodo che va dal pieno Trecento alla prima metà del Quattrocento, con l'intento di seguire le tappe della fortuna del Dante lirico anche in relazione alla precoce affermazione del petrarchismo veneto, fenomeno che emerge sia dalla tradizione manoscritta, sia dagli esperimenti poetici dei primi imitatori di Petrarca.¹¹

Gli interessanti esiti della ricerca e gli spunti offerti sulle connessioni librarie tra Dante e Petrarca (i due poli intorno a cui ruotano le composizioni dei rimatori del cosiddetto «secolo senza poesia»¹²) inducono

⁷ Sulla «grande tradizione», ossia quella costituita dai testimoni che conservano la serie delle canzoni – che varia a seconda se a essa si aggiungono le canzoni della *Vita nova* o altre – si veda De Robertis 2002, II.1, pp. 13-18 e anche Id., pp. 238-39.

⁸ Cfr. Ruggiero 2021.

⁹ Banella 2020, p. 140.

¹⁰ Per la descrizione materiale e i contenuti dei due manoscritti cfr. De Robertis 2002, I.1, pp. 79-81 e Id., I.2; pp. 715-19; alla bibliografia lì citata si aggiungano Carrai, Marrani 2009, pp. 3-121 per l'Escorialense, e Brugnolo 2010 per il progetto compositivo del Barberiniano.

¹¹ Il fenomeno è favorito dalla stessa presenza di Petrarca a Padova, nonché dei suoi autografi; in merito si vedano Balduino 2007 e Bartolomeo 2008.

¹² Cfr. Pasquini 1991, in particolare p. 333. All'origine della circolazione manoscritta

a interrogarsi sui risultati di un'eventuale prosecuzione del percorso tracciato da Banella e, dunque, di una sua estensione alle raccolte confezionate in Veneto dopo il 1450¹³. Nelle pagine seguenti si cercherà allora di completare il profilo evolutivo della ricezione delle *Rime* nell'area selezionata, ossia di verificare se il Dante rimatore abbia continuato a trovare un proprio pubblico tra i lettori/copisti della fine del secolo, sempre più attratti da *Trionfi* e *Canzoniere*. Prima di procedere, però, sarà necessario sintetizzare quanto constatato da Banella per l'arco cronologico 1400-1450: di fatto, uno sguardo all'indietro faciliterà l'individuazione di eventuali analogie e discrepanze tra le due metà del secolo.

2. Sondata l'influenza esercitata sulla circolazione veneta delle *Rime* dal dantista Giovanni Quirini, personalità cui si legano i codici Canon. it. 111 della Bibl. Bodleiana di Oxford e il Marciano Lat. XIV 223 (precedentemente trascurati dalla critica dantesca in quanto testimoni di sole rime spurie), Banella decide di passare in rassegna i manufatti riconducibili al primo cinquantennio del Quattrocento, sottoponendo a un'attenta ispezione cinque manoscritti, con il penultimo, però, che sfora il limite temporale fissato in partenza. Si riportano di seguito le signature e le principali informazioni fornite dalla studiosa per ciascun codice¹⁴:

SIENA, Bibl. Comunale degli Intronati, I IX 18 (Si⁷)

Copiato nei primi decenni del '400 a Venezia e vicino a Giovanni Bonafé (se non di sua mano, quasi certamente da lui confezionato), il ms. è un'antologia di pregiata fattura, progettata per raccogliere poesia d'argomento prevalentemente amoroso: apre il libro la canzone *Donna ch'avete intelletto d'amore*, la cui iniziale, su foglia d'oro e con fondo blu, è occupata dalla figura di Dante ritratto al suo scrittoio. Seguono altre canzoni dantesche, a formare una prima sezione cui si accompagnano

congiunta di Dante e Petrarca vi è la straordinaria operazione filologica ed esegetica realizzata da Boccaccio nei due famosi codici Chigiani (L V 176, L VI 213), prima costituenti un'unica unità libraria e nei quali alle opere in volgare dell'Alighieri si associano i *Rvf*. Sulla diffusissima e inquantificabile imitazione dell'impianto dei Chigiani, è eloquente quanto scrive Brugnolo 1989, p. 13: «Non so quante possono essere state, tra Tre e Quattrocento, le edizioni Dante + Petrarca che si ispirino a quella geniale impostazione».

¹³ In Banella 2020, p. 188, tali raccolte vengono soltanto segnalate; tra esse viene erroneamente menzionato il codice 117 (G.6.8.37) della Bibl. Comunale Bertoliana di Vicenza, che è invece datato 1437 (cfr. De Robertis 2002, I.2, p. 826).

¹⁴ Cfr. *ivi*, pp. 174-95. L'ordine dei codici rispetta quello con cui procede la trattazione nel contributo. Le sigle associate a ognuno di essi sono tratte da De Robertis 2002.

altre tre, dedicate rispettivamente ad Antonio da Ferrara, Simone Serdini e Fazio degli Uberti. Chiude la raccolta una sequenza meno ordinata rispetto alle precedenti, che include rime di autori vari.

CITTÀ DEL VATICANO, Bibl. Apostolica Vaticana, Chigiano L VI 219 (C⁹)

Trascritto a Venezia nel 1441 da Michele di Lodovico di Marmi da Firenze, il codice è un libro registro cartaceo; esso tramanda in ordine i *Trionfi*, una serie di rime di Dante, canzoni e ballate, e un manipolo di rime dei *Rvf* che, tuttavia, risultano adespite (il copista evidentemente non ne conosceva l'autore; i *Trionfi* e le liriche dantesche sono, al contrario, correttamente attribuite).

MILANO, Bibl. Trivulziana, 1058 (T¹)

Confezionato tra il 1425 e il 1426 e completato a Treviso da Niccolò Benzoni da Crema, il codice è inaugurato dalla *Vita nova*, cui seguono canzoni e ballate di Dante, componimenti – in serie non continue – di rimatori due-trecenteschi (Antonio da Ferrara, Dante, Dino Frescobaldi, Petrarca, Boccaccio, Pietro Alighieri, Cino da Pistoia, Lapo Gianni), e rime dello stesso Niccolò Benzoni. Spiccano entro la sequenza di rime varie un'ottantina di testi di Petrarca, sia tratti dai *Rvf* sia estravaganti. Senza dubbio, Dante e Petrarca costituiscono i due massimi poeti testimoniati dal manufatto, tuttavia non si tratta di una silloge interamente incentrata sulle due Corone, ma piuttosto di una raccolta di poesia del passato, prevalentemente toscana.

FIRENZE, Bibl. Medicea Laurenziana, Ashburnhamiano 478 (As¹)

Di mano di un copista in realtà originario del Mugello, Bonaccorso di Filippo Adimari, il codice – a metà tra il libro registro e il libro umanistico – viene compilato negli anni 1440-1470, ed è incluso nei manufatti di area veneta in virtù dello stemma presente a c. 8r, con ogni probabilità associabile alla famiglia padovana dei Capodivacca; anche la patina linguistica, d'altra parte, tradisce tracce di un passaggio settentrionale del ms. Esso trasmette i *Rvf* in una forma assai vicina alla Malatesta, 20 canzoni di Dante (19 autentiche, tra cui le quindici distese, le 3 della *Vita nova* e *Lo doloroso amor che mi conduce*), 13 componimenti di Gregorio d'Arezzo e, infine, un gruppo di testi di autori e generi vari.

FIRENZE, Bibl. Riccardiana, 1087 (R⁸⁷)

Il codice, copiato da Pietro di Antonio da Padova, è formato da due distinte sezioni: una lirica, contenente rime adespite di Petrarca e Dante (10 testi, tratti per lo più dalla *Vita nova*), l'altra narrativa, chiaramente

di maggior rilievo, occupata dal volgarizzamento delle *Eroidi* in ottava rima di Domenico da Montecchiello e dai *Trionfi*.

Da questa sommaria descrizione dei contenuti di ciascun manoscritto si evince quanto ancora fosse cospicua la presenza delle *Rime* in Veneto nel primo Quattrocento. In Si⁷ il Dante lirico, ritenuto *auctoritas* in materia amorosa, è il protagonista indiscusso della silloge, meritevole perfino di un ritratto; similmente prova il perdurante prestigio dantesco la posizione iniziale che T¹ riserva al libello giovanile e alle canzoni. Nel manoscritto C⁹, invece, si assiste a un'incursione del concorrente polo petrarchesco; tuttavia, il rapporto tra i due autori potrebbe ritenersi non ancora sbilanciato a favore dell'uno o dell'altro, dato l'anonimato sotto cui figurano i pezzi, pur numerosi, del *Canzoniere*. Inversamente, è palese il rovesciamento dei ruoli negli ultimi due prodotti analizzati, soprattutto in As¹, «una delle molte collezioni liriche dominate da Petrarca»¹⁵ e in cui Dante risulta subordinato al nuovo imperante modello. Non sfugga che proprio tale codice è l'unico a superare i termini cronologici del *corpus* stabilito da Banella, divenendo testimone di una tendenza destinata a prendere il sopravvento nei decenni a venire e che avremo modo di osservare nei paragrafi successivi.

3. Nell'oltrepassare la soglia dell'anno 1450, sarà bene offrire a chi legge un elenco dei codici delle *Rime* realizzati in Veneto nella seconda parte del secolo¹⁶. Anche in tal caso, per ciascun manufatto si indicheranno soltanto i dati salienti, che saranno tuttavia accompagnati dalla dettagliata registrazione dei contenuti danteschi di nostro interesse¹⁷.

¹⁵ Ivi, p. 190.

¹⁶ Per ragioni di coerenza e continuità, al pari di Banella, si decide di includere i testimoni di tutte le rime di Dante, anche quelle di dubbia attribuzione (si esclude, invece, la tradizione del *Credo*).

¹⁷ I codici sono presentati secondo l'ordine alfabetico delle città presso le quali sono conservati; le informazioni sono tratte primariamente dal censimento di De Robertis 2002, II.1 e II.2, del quale nuovamente si serbano le sigle e a cui si rimanda per ulteriore bibliografia sui mss. Per i codici di Felice Feliciano si veda anche Niccolai 2022. I versi incipitari dei testi di Dante o a lui attribuiti si citano rispettando la lezione dei manoscritti (si sperano le parole in caso di *scriptio* continua, si sciolgono le abbreviazioni, si regolarizza l'uso di maiuscole e minuscole, si adeguano all'uso moderno i grafemi *u/v*, si introducono i necessari segni di punteggiatura).

COPENAGHEN, Kongelige Biblioteket, Gl. Kgl. S. 3553 (Ko)

Miscellanea di frammenti di autori classici e di versi prevalentemente latini, essa è costituita da due codici inseriti l'uno dentro l'altro: le cc. 1-61, 83-124 sono state trascritte nel 1479 dal copista veneto Antonio Rubeo, mentre le cc. 62-83 sono state firmate nell'anno 1468 dal patavino Jacopo Marino Siculo.

Dopo una lista di divinità greche, a c. 41r-v, si legge la canzone trilingue *Ah faos ris por que trait haves*, di cui si dà la paternità a Dante.

MANTOVA, Archivio di Stato, Codice Castiglioni (Cast)

Di mano mercantesca decisamente veneziana¹⁸ e originariamente più consistente (sono andate perdute numerose carte, mentre altre sono parzialmente illeggibili a causa di grosse macchie di umidità), raccoglie rime di Petrarca, la nota latina su Laura del *Virgilio* ambrosiano, lacerti dei *Trionfi*, componimenti (in serie non compatte e trascritte in tempi diversi) di poeti veneti, quali Jacopo Sanguinacci, Antonio da Tempo, Leonardo Giustinian, Marco Piacentini, e di alcuni dei più rappresentativi autori della Toscana, in *primis* Simone Serdini e Dante. Di quest'ultimo si leggono: le canzoni della *Vita nova* (<*Donne che av>ete inteletto d'amore, Dona piatosa di novela etatte, Li ochi dolenti per piata del chore*), *Amor che movi tua virtù dal cielo, Così nel mio parlar volglio eser aspro*, <*La dispietata ment>e che pur mira, Le dolci rime d'amor che solea, Io sento sì d'amor la gran posanza* (il blocco, situato alle cc. 95r-98v, è preceduto dalla cavalcantiana *Io non pensava*, qui attribuita erroneamente a Dante; più avanti, alle cc. 101r-v e 106r-v, si trovano, ancora ricondotte al nostro, le rime spurie *Ave, Verzene, sempre santa* e <*Una donzella u>mile e diletosa*).

MODENA, Bibl. Estense, α. N 7 28, ital. 1155 (Est')

Scritto nel 1460 dall'antiquario veronese Felice Feliciano e probabilmente non giunto a un'elaborazione definitiva (a suggerirlo è la variazione degli inchiostri e dell'impaginazione, differente da fascicolo a fascicolo), il codice raccoglie in una prima sezione, legata all'ambiente gonzaghese, rime di corrispondenza di Filippo Nuvoloni, Felice Feliciano e Giovan Francesco Suardi; seguono volgarizzamenti di Francesco Filelfo, e un manipolo di testi poetici, sia adespoti, sia attribuiti: tra questi ultimi figurano componimenti di Niccolò Malpigli, Fazio degli Uberti, Petrarca, Dante, Cino da Pistoia e Serdini. Il Dante lirico è qui circoscritto al sonetto inviato a Cino *Perché io non trovo chi meco ragioni* (a c. 49v; subito dopo

¹⁸ Cfr. Pini 1960, p. 455.

si registra la risposta del pistoiese, *Dante, io non odo in qual albergo soni*, e il sonetto – ancora di Cino – *Poi che fui, Dante, dal mio natal sito*.

MODENA, Bibl. Estense, α.U.7.24, ital. 262 (Est²)

Scritto, stando alle notazioni cronologiche, negli anni 1447-1460 da due mani, il codice è una miscellanea ruotante intorno a due distinte raccolte di rime petrarchesche: la prima, preceduta dalla nota sulla morte di Laura del *Virgilio* Ambrosiano, è seguita da testi di Marco Recaneto e dalle *Disperse* petrarchesche; la seconda, invece, è stata integrata con l'ultimo canto della *Commedia*, rime di Simone Serdini, Marco Piacentini, Antonio Beccari, Leonardo Giustinian, Giusto de' Conti, Dante e vari testi adespoti alternati ad altri di Petrarca. Chiudono la seconda sezione i *Trionfi* corredati di varianti e correzioni.

Di Dante tramanda la petrosa *Così nel mio parlar voglio esser aspro* (cc. 218v-220r).

OXFORD, Bibl. Bodleiana, Canonic. it. 81 (Ox²)

Di buona fattura, il codice si riconduce con certezza all'ambiente veneto grazie alla presenza, a c. IIIr, dello stemma della famiglia veneziana dei Morosini. Si tratta di un'antologia di rime aperta da sonetti e canzoni di Petrarca, cui seguono componimenti di Dante, Simone Serdini e di Jacopo Sanguinacci.

La serie di testi danteschi (cc. 61r-74v) coincide perfettamente con quella tramandata alle cc. 95r-98v di Cast (cfr. *supra*); allo stesso modo, in testa alla sezione, figura la canzone di Cavalcanti con attribuzione a Dante.

TRISTE, Bibl. Civica A. Hortis, Petr. I 5 (Ts)

Realizzata ancora da Felice Feliciano nel decennio 1460-70 e impreziosita da ben quaranta maiuscole miniate di mano dello stesso Feliciano, la silloge colloca i *Trionfi* in posizione iniziale; si leggono poi rime di Petrarca, Dante, Simone Serdini, Jacopo Sanguinacci, Giusto de' Conti, Fazio degli Uberti e Giovanni Antonio Romanello. Sotto il nome di Dante, subito dopo i sonetti petrarcheschi, vengono trasmessi molti testi non suoi (cc. 97r-106v): *Salve, creata vera Hostia sacrata* (di Guglielmo da Otranto); *Noi vegiam tutti l'un l'altro morire; O tu che guardi in sta misera tomba* (attribuito altrove ad Antonio Pucci); *Quel che homo haver vorrebbe facto e dito; Se fra tutti color che san parlare; Se quei che sono a l'inferno dannati; Amico caro, el non fiorisse ogni herba* (di Folgore da San Gimignano); *Perché hom ti mostra bella ciera e rida* (di Pietro de' Faitinelli); *Ciercando di trovar minera d'oro* (di Cino da Pistoia), *Due donne in cima de*

la mente mia; Se questa gentil donna vi saluta (di Cino da Pistoia); *Voi che guardando el cuor fedesti in tanto* (dubbio)¹⁹.

CITTÀ DEL VATICANO, Reginense Latino 1973 (Re¹)

Dubbia, in realtà, la collocazione geografica di questo ms.: secondo alcuni studiosi sarebbe stato allestito in Veneto, secondo altri in Emilia, specificamente a Ferrara. In effetti, entrambe le aree sono ben rappresentate dal punto di vista contenutistico e neppure la patina linguistica, emiliano-veneta, aiuta a dirimere la questione. Conserva testi latini e volgari, sia in versi che in prosa: compaiono poesie latine del Panormita e adespote, un sonetto petrarchesco tradotto in esametri, rime di Jacopo Sanguinacci, Petrarca, Antonio Beccari, Boccaccio, Malatesta Malatesti, Simone Serdini, Domizio Brocardo, Niccolò Malpigli, Francesco Accolti, Burchiello, Leon Battista Alberti, Dante e altri. A c. 93r si legge *Cavalcando l'altr'ier per un camino*.

CITTÀ DEL VATICANO, Rossiano 1117 (Ross³)

Privo di sottoscrizioni, il codice è stato ricondotto a Felice Feliciano da Andrea Comboni²⁰. Conserva 211 testi poetici in volgare, tutti adespote e ripartiti in tre distinte sezioni metriche: la prima dedicata ai sonetti, la seconda agli strambotti, la terza, più variegata, costituita da sonetti, canzoni, sirventesi e capitoli quaternari. Si rintracciano componimenti di Giorgio Sommariva, Petrarca, Dante, Giovanni Antonio Romanello, Antonio Pucci, Burchiello, Domizio Brocardo, Angelo Galli, Giusto de' Conti, Leonardo Giustinian, Fazio degli Uberti e altri. L'attività di Dante rimatore è testimoniata nella prima sezione con il sonetto *Tanto gentile e tanto honesta pare* (c. 7r).

UDINE, Biblioteca V. Joppi, Ottelio 10 (Ud)

Corposa miscellanea la cui mano principale è nuovamente quella di Felice Feliciano, l'Ottelio documenta nella maniera più esaustiva possibile tutti i generi lirici coltivati nella seconda metà del secolo, compresi quello popolare e satirico. Tramanda rime, suddivise per lo più per metro e tema, di Jacopo Sanguinacci, Leonardo Giustinian, Giovanni Antonio Romanello, Cecco Angiolieri, Burchiello, Simone Serdini, Francesco di Vannozzo, Giusto de' Conti, Rosello Roselli, Leon Battista Alberti, Dante, Giorgio Sommariva e altri. Chiude il libro una profezia

¹⁹ Per i singoli testi attribuiti a Dante ma non suoi (per alcuni è stata indicata tra parentesi tonde l'autentica paternità, per gli altri non si hanno notizie circa il loro autore) si rimanda alle relative discussioni di De Robertis 2002, II.2, pp. 1013-14, 1062, 1065-66. Per l'ultimo testo della serie, di dubbia attribuzione, si veda Id., p. 956.

²⁰ Cfr. Comboni 1995.

in prosa. In una sezione dedicata a sonetti figura *Tanto gentile e tanto honesta pare* (c. 127v).

VENEZIA, Bibl. Naz. Marciana, It. IX. 204 (Mc⁴)

Appartenuto ad Apostolo Zeno, è uno zibaldone di scritti latini e volgari, sia in versi che in prosa, e sul quale hanno lavorato almeno sette mani. Vi si leggono il cantare *La bella Camilla*, sonetti di Leon Battista Alberti, Dante; diverse rime morali, per lo più adespote, tra cui la canzone alla Vergine di Petrarca, una lauda di Leonardo Giustinian, 9 sonetti di Bindo Bonichi e 2 di Antonio Beccari; vi sono poi dei *Consigli di non pigliar moglie* (in prosa), le *Noie* di Pucci, testi del Burchiello, una ricetta, dicerie e protesti, il serventese di Serdini *O magnanime donne* e un carme latino. Trasmette a c. 46v un solo sonetto dantesco, *Negli occhi porta la mia donna Amore*.

I codici qui inventariati spogliando il censimento a servizio dell'edizione di De Robertis ammontano a sole dieci unità. Il dato è chiaramente relativo: quanto oggi conservano biblioteche e archivi rappresenta, difatti, soltanto una parte di ciò che è esistito e circolato in passato (sarebbe pertanto fuorviante valutare la ricezione delle *Rime* da un punto di vista unicamente quantitativo). Focalizziamoci, quindi, sulla struttura e sui contenuti dei manufatti.

Lampante e prevedibile peculiarità del *corpus* preso in esame è, anzitutto, la prevalenza della tipologia miscellanea²¹, ovvero di unità librerie comprendenti testi di autori e generi diversi disposti non sempre secondo una successione organica: è caotico l'impianto compositivo di Re¹ ed Mc⁴, che paiono accorpare materiali poetici e prosaici senza affidarsi a una logica precisa, se non a quella della disponibilità dei testi trascritti; si mostra disordinato anche Cast, il quale, tuttavia, lascia intravedere un minimo disegno iniziale disponendo in apertura rime (137 sonetti integrali, 24 capoversi ancora di sonetti, 9 canzoni) e *Trionfi* di Petrarca²²; il comune impiego della lingua latina sembra essere, invece, l'unico *fil rouge* tra le opere tramandate in Ko. Al contrario,

²¹ Petrucci definisce miscelaneo un codice che si presenta come «un'unità libraria comprendente più testi di uno o più autori diversi in successione, che può essere, dal punto di vista testuale, *organica*, ove sia ispirata ad una sostanziale unitarietà d'argomento, o *disorganica*, ove ne sia priva» (Petrucci 2004, pp. 5-6). Per il concetto di antologia, quale miscellanea organica, organizzata secondo precisi criteri formali e/o ideologici, si veda invece Borriero 1999, pp. 199-209.

²² Sull'assetto dei materiali in Cast e sul modo di operare del copista mi permetto di rinviare a Scafaro 2024, p. 446 e agli studi lì citati.

nei manoscritti di Feliciano (Est¹, Ts, Ross³, Ud), si riconosce, seppur con gradazione differente, una certa volontà organizzatrice, la quale si esprime al massimo in Ts, unica vera antologia della lista insieme a Ox²; Est², infine, potrebbe dirsi un manufatto dall'architettura ibrida, nato probabilmente come antologia e tramutatasi via via, nel corso della copia, in una meno ordinata miscellanea.

Se, poi, si guarda alle liriche dantesche che tali libri tramandano, si nota immediatamente una regressione numerica rispetto alla prima metà del secolo: esclusi Cast, Ox² e Ts, nei restanti codici la presenza del Dante rimatore si riduce a un unico pezzo, che peraltro è quasi sempre un sonetto, spesso estratto della tradizione stravagante della *Vita nova*. Osservando i restanti contenuti, è chiaro che il restringimento dello spazio destinato ai componimenti danteschi è dovuto, da un lato, all'immissione pervasiva di Petrarca, che si avvia a occupare nei manoscritti un ruolo nevralgico, e alla scelta, dall'altro, di consegnare alla memoria libraria – ciò si avverte specialmente in Est¹ e Ud – la più recente produzione municipale.

A questo punto, esaurite le considerazioni generali, per meglio delineare immagine e funzione del Dante lirico entro la tradizione veneta del secondo Quattrocento, si procede all'analisi ravvicinata di tre esemplari, Est², Ox² e Ts, testimoni, a mio avviso, di significative modalità di percezione e lettura delle *Rime* entro il nostro periodo di riferimento.

4. Partiamo dal codice che conserva il più consistente manipolo di liriche di sicura paternità dantesca, Ox², riconducibile genericamente al secondo Quattrocento e risalente insieme al collaterale Cast al gruppo c, rappresentato principalmente dal più antico Chigiano L VIII 305 (C¹)²³.

Di modeste dimensioni (non supera i 21 cm di altezza), Ox² è un manufatto cartaceo di ottima qualità, finemente decorato: la sua preziosità si lega all'alto prestigio dei Morosini, la famiglia veneziana che ne deve aver commissionato l'allestimento e di cui è riportato a c. IIIr lo stemma, d'oro con la banda azzurra, fissato al tronco di un pino miniato.

Dell'unica mano individuabile, una minuscola cancelleresca particolarmente ordinata ed elegante, purtroppo non si hanno sottoscrizioni; è indubbio, tuttavia, alla luce dei tratti linguistici (scempiamenti consonantici, raddoppiamenti ipercorretti, assibilazioni e forme verbali

²³ Ox² è esaminato anche in Ruggiero 2021, pp. 249-50, ma soltanto in merito ai contenuti e ai rapporti con il suo gruppo di riferimento.

tipicamente padane), che il copista sia di origine veneta, o quantomeno settentrionale. Nelle 176 carte di cui il codice si compone, egli dispone i testi su una sola colonna, lasciando ampi margini e tracciando le rubriche in inchiostro violetto; per le iniziali, invece, decide di alternare il blu e il rosso, serbando il viola per i fregi, più importanti alle cc. 1r e 21r (capiremo a breve perché).

Nel ms. si distinguono cinque sezioni monografiche, corrispondenti ad altrettante unità fascicolari (cc. 1-20; 21-60; 61-74; 76-138; 143-176)²⁴. Le prime due sono entrambe dedicate a Petrarca: la silloge è aperta da una scelta di sonetti – 80 per la precisione – dei *Rvf*, cui seguono, a c. 21r, 26 componimenti, sia canzoni sia sestine, ancora una volta tratti dal *Canzoniere*. Subito dopo appare la sequenza dantesca, formata da sole canzoni (8, se si esclude la prima che, come già detto, è di Cavalcanti): alle tre della *Vita nova* (*Donne ch'avete intelletto d'amore*, *Donna pietosa e di novella etade*, *Li occhi dolenti per pietà del core*)²⁵ vengono associate cinque estratte dal nucleo delle distese. Le restanti due sezioni sono invece occupate rispettivamente da 26 testi del Saviozzo – canzoni, capitoli ternari e serventesi – e da 15 componimenti – canzoni e capitoli quaternari – di Jacopo Sanguinacci, rimatore attivo a Padova nella prima metà del Quattrocento.

La perfetta sovrapposizione tra partizione del contenuto e fascicolazione non è irrilevante, né tanto meno la rigorosa selezione metrica, con la predilezione di componimenti in soli metri lunghi per gli autori che nella silloge si collocano dietro Petrarca. Difatti, sul finire del XIV secolo, con l'intensificarsi della flessibilità dei criteri di allestimento, il sistema di programmazione dei fascicoli e della loro assunzione a unità antologiche a poco a poco scompare in favore della trascrizione continua; allo stesso modo il principio, dominante nei manoscritti più antichi, secondo cui i testi dovevano essere suddivisi per metro, comincia a essere frequentemente disatteso. Dunque, a livello strutturale, il nostro codice rappresenta senz'altro un'eccezione.

Antologia per eccellenza, Ox² lascia inoltre trasparire dalla disposizione dei materiali poetici l'intenzione di imprimere agli stessi una puntuale direzione storiografica: dai due maggiori esponenti della tradizione toscana, Petrarca e Dante, si passa a Serdini, «collettore e

²⁴ Per la composizione fascicolare di Ox² si veda la descrizione di Mann 1978, p. 415.

²⁵ Si citano gli incipit delle *Rime* secondo la lezione stabilita da Barbi nel 1921 e rivista in Grimaldi 2015-2019.

filtro della cultura trecentesca, rifusa e consegnata ai poeti del primo Quattrocento»²⁶, incluso Sanguinacci, chiamato a chiudere la raccolta in quanto rimatore di successo in area veneta, nonché effettivo erede della lezione serdiniana²⁷. All'interno di questo canone della lirica tre-quattrocentesca, che idealmente congiunge il Veneto alla Toscana, è evidente che Dante eserciti un ruolo secondario rispetto a Petrarca, la cui esperienza è ritenuta tanto fondamentale da meritarsi le iniziali dai decori più elaborati e, soprattutto, da occupare la prima posizione, per giunta con la forma sonetto: il copista percepisce la caratura del modello, derogando alla regola della registrazione di soli capitoli e canzoni, generi metrici stimati come più complessi ed elevati.

Nonostante la preminenza dell'aretino, nell'itinerario storiografico di Ox² lo snodo dantesco riesce comunque a preservare una certa importanza: esso è, invero, passaggio ineliminabile e obbligato per arrivare alla poesia contemporanea.

5. Afferente alla tipologia antologica al pari di Ox² e non congiunto ad alcun testimone della tradizione delle *Rime*, Ts è databile tra il 1460 e il 1470²⁸. Libretto cartaceo da mano (con una altezza inferiore ai 20 cm), questo codice è ricco di estrose decorazioni: ad esempio, l'iniziale di ciascun capitolo dei *Trionfi* e di ogni canzone è realizzata in capitali epigrafiche inserite in viluppi geometrici di girari, nodi e nastri, e spesso le lettere successive della prima parola o il verso incipitario nella sua totalità sono tracciati in eleganti maiuscole azzurre e rosse. Tali ornamenti sono tutti ascrivibili alla mano principale del manoscritto, quella dell'amanuense e calligrafo Felice Feliciano, cui forse vanno ricondotte anche le molteplici *maniculae* che, con l'indice puntato in direzione dei versi, segnalano frammenti testuali degni d'attenzione per chi scrive o legge²⁹.

²⁶ Pantani 1989, pp. 82-83.

²⁷ Su Sanguinacci e sui rapporti con Serdini si rimanda a Scafaro 2026, pp. 15-30.

²⁸ Sull'isolamento di Ts, cfr. De Robertis 2002, III, pp. 355-56. Quanto invece alla datazione, di recente si è ipotizzato che la realizzazione del codice sia avvenuta intorno al 1465, anno in cui Felice Feliciano, su volere dell'umanista Giovanni Marcanova, raffigura per il lussuoso codice Estense Lat. 922 la *conjunctio oppositorum* data dal sole e dalla luna, dal momento che lo stesso parallelismo è ricreato in Ts mediante la scelta di iniziare l'antologia con il *Triumphus Mortis* II, i cui primi versi recitano: «La notte che seguì l'orribil caso / che spese il sole, anzi 'l ripose in cielo», e chiuderla con il sonetto di Romanello *Alma, il cui pensier sempre fu saggio*, che si conclude così: «Ecco che vien la morte e fugon l'hore / e la luna se 'n va di corno in corno» (cfr. Benedetti 2004, p. 26).

²⁹ Vengono isolati specialmente versi incentrati sulla morte, il destino o quelli che si

Inaugurata dai *Trionfi*, riportati integralmente, la raccolta tratteggia (come in *Ox*²) un percorso storiografico pertinente alla lirica illustre, il quale ha inizio con i frutti migliori della grande tradizione toscana per approdare poi agli esiti recenti e più rappresentativi della poesia veneta³⁰. Nella fattispecie, dopo il poema petrarchesco, si leggono 42 rime dei *Rvf*, 12 componimenti attribuiti a Dante (cui si aggiunge il *Credo*), 12 di Simone Serdini, 3 di Sanguinacci, 24 di Giusto de' Conti, 1 pseudo-petrarchesco (forse dello stesso Feliciano), 2 di Fazio degli Uberti (con il secondo che è, in verità, di Bartolomeo di Castel della Pieve), e 24 di Giovanni Antonio Romanello. Il numero dei testi non è certo casuale: Feliciano cura in modo meticoloso le singole sezioni alla ricerca di affinità matematiche tra gli autori scelti, nonché di una generale armonia tra le varie parti della silloge, armonia che è ottenuta anche mediante la disposizione contigua di testi che adottano lo stesso schema metrico, o che presentano nel verso incipitario uguali o analoghi elementi lessicali.

«Codice maggiormente caratterizzato dalla poesia petrarchesca»³¹ tra quelli dello scriba veronese, Ts dispone nuovamente il contenuto dantesco in coda ai *Rvf*: sebbene tra i 12 sonetti copiati soltanto uno risulti autentico, è importante che la sequenza appaia sotto il nome di Dante e che il copista credesse (o volesse far credere) che effettivamente i testi fossero del sommo poeta. Dunque, nonostante l'inautenticità delle attribuzioni, è bene chiedersi che tipo di componimenti Feliciano gli assegni, o meglio qual è l'immagine di Dante rimatore che egli decide di offrire ai lettori.

I testi 1-9 della sequenza, preceduti dall'intestazione (in inchiostro rosso) «Soneti di miser Danti» (c. 97r), sono quasi tutti di argomento morale. Nella fattispecie, i testi 1-6 sono accomunati dalla trattazione del tema religioso e, in particolare, del motivo della morte cui nessuno può sfuggire e in vista della quale, ai fini di una felice vita all'aldilà, occorre agire onestamente. I testi 7-8, invece, invitano a ragionare sulle

configurano come massime o pensieri d'ordine morale (cfr. *ivi*, p. 27).

³⁰ Particolare degno di nota è la formula di congedo che Feliciano appone c. 178r: «Vulgarium finale seu expeditio totius opuscoli» e dalla quale si desume che il codice appena concluso non doveva essere considerato dal copista veronese come un semplice libro, bensì come opuscolo, ovvero – secondo il coevo impiego del termine –, come «una raccolta di rime di autori esemplari accompagnate da iniziali altrettanto esemplari» (*ivi*, p. 15).

³¹ Niccolai 2022, p. 85.

false apparenze e sulla prudenza con la quale bisogna concedere la propria fiducia agli amici. L'ultimo testo, *Cercando di trovar minera in oro* (sonetto con cui Cino da Pistoia scrive a Moroello Malaspina)³², pur incentrato sulle sofferenze provocate all'io lirico da una «malaspina» (v. 3), è probabilmente associato alla micro-sequenza precedente sulla base della quartina iniziale, là dove si dice che nel ricercare l'amore, espressione della gentilezza d'animo, il poeta si è invece lasciato irretire da una donna malvagia (ritorna, dunque, seppure indirettamente, il tema delle apparenze ingannevoli).

A c. 100r una nuova rubrica, «Soneti di Amor di miser Dante», introduce gli ultimi 3 componimenti della serie, nei quali si parla effettivamente d'amore: dopo *Due donne in cima de la mente mia*, unico sonetto di certa paternità dantesca, si leggono *Se questa gentil donna vi saluta* e *Voi che sguardando il cor feriste in tanto*, testi ugualmente incentrati sul motivo dello sguardo dell'amata che diventa per l'innamorato fonte di tormenti³³.

La dualità tematica caratterizzante la serie di Ts è assai interessante: ci mostra Dante come poeta morale e poeta amoroso, dunque calato in un ruolo duplice, che è in realtà quello frequentemente riconosciuto dalla tradizione tre-quattrocentesca – letteraria e manoscritta –, in accordo con il ritratto che egli restituisce di sé nel *Convivio* e nel *De vulgari eloquentia*³⁴. La prevalenza dei testi religiosi e morali, tra l'altro, non è un dato da sottovalutare: tradisce forse l'intento di conferire a Dante, autore della *Commedia*, poema che si propone di allontanare i vivi dallo stato di miseria e condurli alla felicità³⁵, una decisa autorevolezza in materia di condotta e virtù anche in ambito lirico: proprio tale autorevolezza gli consente poi di guadagnarsi un posto accanto al sovrastante Petrarca³⁶.

³² Si ricordi che Moroello, a sua volta, chiede a Dante, suo ospite, di rispondere.

³³ L'ultimo sonetto rientra tra quelli di dubbia attribuzione dantesca. Non sfugga l'attenzione rivolta da Feliciano alle corrispondenze tra Cino e Dante, di cui riporta un ulteriore tassello in Est¹ (cfr. *supra*).

³⁴ Sull'idea di un Dante poeta d'amore e di virtù si è interrogato Grimaldi 2020, pp. 181-89.

³⁵ È quanto dichiarato in merito al fine della *Commedia* nell'*Epistola* XIII, xxix 15.

³⁶ A proposito del rapporto tra Petrarca e Dante, Benedetti ha fatto notare come numericamente Ts tributi un omaggio alla *Commedia*: se ai 120 componimenti tramandati si sommano i 13 capitoli dei *Trionfi* si ha un totale di 133 testi, ossia 100 + 33, numeri di diretta ascendenza dantesca (cfr. Benedetti 2004, p. 23).

6. Est², ultimo manufatto che analizzeremo, fa parte dei testimoni delle *Rime* che De Robertis definisce «separati» rispetto alla grande tradizione, ricollegandosi per lezioni e contenuti al solo Kg (Londra, British Library, King's 321).

Si tratta di un codice cartaceo, di dimensioni simili a quelle di Ox² (mm. 208 x 137), caratterizzato da poche decorazioni e destinato all'uso personale³⁷. Al suo interno si individuano tre note cronologiche: le prime due a c. 93r (secondo la numerazione moderna), le quali ci informano rispettivamente sul giorno di composizione, «28 octobr(is) 1459», di un sonetto di Marco Recaneto lì riportato, e sulla morte dello stesso poeta, avvenuta nel 1465; la terza nota a c. 105r, situata nella rubrica che precede i vv. 133-145 di Paradiso xxxiii, recita invece «Sexto decembris Mccccxlvij in Urbe» con accanto «1447 nove(m)br(is)». Il tempo di scrittura si colloca allora tra il 1447 e il 1465, anni in cui il lavoro del copista ha dato vita a un libro dalla conformazione assai complessa, poi ulteriormente complicata dalla risistemazione di cui fu oggetto, per opera dei possessori, nel corso del secondo Seicento.

In merito ai tempi di composizione, si rilevano con sicurezza due distinte sezioni, corrispondenti alle cc. 2-95 + 252-299 e 96-251, con la seconda vergata in un momento antecedente alla prima e pertanto designata come A (l'altra sarà naturalmente indicata con B). Su tali sezioni, secondo una recente supposizione di Giuseppe Frasso, agisce non un'unica mano – così come ha ritenuto, su congettura di De Robertis, la maggioranza degli studiosi che ha esaminato il manoscritto³⁸ – bensì due: stando alla tesi del filologo, il copista della sezione B, scriba e lettore appassionato, sarebbe tornato sulla più antica sezione A per riordinare i componimenti, apporre note esplicative, varianti e inserire ai margini il commento dello *pseudo Antonio da Tempo* ai *Rvf*, che trascrive anche nella parte del codice di cui è responsabile³⁹. Se così fosse, si potrebbe pertanto pensare che, *ab origine*, esistessero due differenti unità codicologiche poi ricomposte; tuttavia, la forte complementarità tra le parti presuppone che esse fossero almeno compresenti su uno stesso tavolo di lavoro.

³⁷ Rispetto alle decorazioni, si rintracciano varie iniziali toccate di rosso, come a c. 108r, lì dove figura *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*, con la V accompagnata da un fregio floreale che fa da cornice all'intera pagina.

³⁸ L'ipotesi sull'azione di un'unica mano su Est² è stata avanzata la prima volta in De Robertis 1960, pp. 263-64.

³⁹ Cfr. Frasso 2000, pp. 197-98.

I contenuti, come evidenziato nella breve descrizione (cfr. *supra*, al par. 3), sono per lo più petrarcheschi, con una prima e più compatta raccolta di rime dell'aretino (sez. B), in cui però si inseriscono numerose *disperse*, e una seconda (sez. A) invece integrata con l'ultimo canto della *Commedia* e rime di altri autori; chiudono il libro i *Trionfi*, fittamente postillati.

Dove si colloca, quindi, l'unica canzone dantesca trasmessa da Est²? Così nel mio parlar voglio esser aspro figura a c. 218v, nella sez. A, incastonata tra due componimenti petrarcheschi, la canzone 268 dei *Rvf* e il sonetto 314, con quest'ultimo in verità preceduto da 151, che però viene cassato. Tra le più famose composizioni di Dante (e la più fortunata in assoluto con una tradizione di oltre 160 testimoni), la petrosa, con ogni probabilità, è inclusa in una silloge avente Petrarca come autore cardine non tanto per la sua notorietà, quanto piuttosto per aver acquisito dignità poetica grazie allo stesso Petrarca, che ne cita l'incipit al termine della terza stanza di *Rvf* 70 (la lettura di *Così nel mio parlar*, d'altra parte, permette anche di comprendere meglio la canzone petrarchesca). Dante, allora, è ancora una volta in stretta relazione con il modello antagonista, rispetto al quale, in questo specifico caso, ricopre una posizione decisamente subalterna.

7. La rassegna dei codici allestiti in Veneto nella seconda metà del Quattrocento e l'ispezione di Ox², Ts e Est² lascia emergere, come prevedibile, una diffusione delle due maggiori opere volgari di Petrarca ancora più netta rispetto agli anni 1400-1450: in nessuno dei manufatti descritti nel paragrafo precedente Dante rimatore prevale sul poeta dei *Fragmenta* e dei *Triumphs*, né sul piano quantitativo né su quello della distribuzione (basti notare che le *Rime*, a differenza di quanto riscontrato in Si⁷ e in T¹, non compaiono mai in posizione esordiale, sebbene cronologicamente anteriori). Al contrario, le liriche dantesche entrano in antologie di lusso o buona fattura, simili a quelle di stampo umanistico riservate alla sola produzione latina, proprio grazie a Petrarca (esemplari, in tal senso, Ox² e Ts)⁴⁰; allo stesso modo, Dante può insinuarsi in un libro compilato da uno o più appassionati dei *Rvf* (Est²) in virtù della citazione petrarchesca e forse della funzione esegetica

⁴⁰ Per i libri umanistici e l'influenza da essi esercitata sui libri di opere in volgare si veda Petrucci 1983, pp. 518-20.

svolta dalla petrosa, che contribuisce a chiarire un frammento (e non solo) della poesia dell'aretino⁴¹.

L'egemonia di Petrarca, tuttavia, non arriva a cancellare la memoria del Dante lirico, che anzi, nei codici in cui si intravedono una maggiore consapevolezza della storia della poesia e la volontà di costruire un canone, continua a essere ritenuto un modello importante, spesso secondo solo a Petrarca⁴².

Bibliografia

- Balduino, A. (2007), *Origini padovane e venete del petrarchismo*, in Belloni, G. et al. (eds), *Francesco Petrarca: da Padova all'Europa*, Atti del convegno internazionale di studi (Padova, 17-18 giugno 2004), Editrice Antenore, Roma-Padova, pp. 129-44.
- Banella, L. (2020), *Padova, Dante lirico e l'alba del Rinascimento*, in Id., *Rime e libri delle rime di Dante tra Medioevo e primo Rinascimento*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, pp. 139-96.
- Banella L., Tommasi F. (2020) (eds), *Oltre la Commedia. Dante e il canone antico della lirica (1450-1600)*, Carocci, Roma.
- Barbi, M. (1915), *Studi sul Canzoniere di Dante, con nuove indagini sulle raccolte manoscritte e a stampa di antiche rime italiane*, Sansoni, Firenze.
- Bartolomeo, B. (2008), *Petrarca e i rimatori padovani del Quattrocento: trafile tematiche*, in "Lectura Petrarce", XXVIII, pp. 319-21.
- Benedetti, R. (2004), *Risistemare / ricreare. Feliciano artefice del manoscritto Petr. I 5*, in Id. (ed.), *Feliciano, Petrarca e gli altri. Geometrie illustrate e poesia nel manoscritto Trieste, Biblioteca Civica "A. Hortis", Petr. I 5 (con riproduzione fotografica)*, Roberto Vattori Editore, Tricesimo, pp. 15-29.
- Borriero, G. (1999), *Sull'antologia lirica del Due e Trecento in volgare italiano*, in "Critica del testo", 11/1, pp. 195-220.
- Borriero, G. (2006), Chig. L. VIII. 305, in Ferrari, A. (dir.), «Intavolare»: *Tavole di canzonieri romanzi*, III.1, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano.
- Brugnolo, F. (1989), *Il libro di poesia nel Trecento (Ferrara, 29-31 maggio 1987)*, in Quondam, A., Santagata, M. (eds), *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, Panini, Modena, pp. 9-23.

⁴¹ Tomasi, in merito alla storia cinquecentesca delle *Rime*, definisce tale funzione ancillare, con Dante che è per i copisti praticamente *al servizio* di Petrarca (cfr. Tomasi 2020, pp. 41-42).

⁴² Anche sul piano dell'imitazione, Dante continuerà ad affiancare Petrarca nelle opere dei poeti attivi in Veneto nel secondo Quattrocento (si guardino, ad esempio, in ACAV le schede di Marco Businello, Niccolò Lelio Cosmico, Felice Feliciano e Giovanni Antonio Romanello: tra le fonti più utilizzate da ciascuno di questi autori compare accanto ai *Rvf* sempre Dante, e non solo con la *Commedia*).

- Brugnolo, F. (2010), *Ancora sui canzonieri (e sul destinatario del Barberiniano)*, in Terzoli, A.M. et al. (eds), *Letteratura e filologia fra Svizzera e Italia. Studi in onore di Guglielmo Gorni*, vol. 2, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, pp. 63-86.
- Camboni, M.C. (2017), *La formazione della Raccolta Aragonese*, in "Interpres. Rivista di studi quattrocenteschi", XXXV, pp. 7-38.
- Carrai, S., Marrani, G. (2009), *Il canzoniere escorialense e il frammento marciano dello stilnovo: Real Biblioteca de El Escorial, E.III.23, Biblioteca nazionale Marciana, It. IX. 529*, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, Firenze.
- Cesaro, R., Vatteroni, S.M. (2025) (eds), *Di arbusti ed umili merici. Nuove prospettive filologiche e critiche sulla poesia "minore" del Medioevo*, Atti del Convegno (Napoli, 25-26 maggio 2023), Editrice Antenore, Roma-Padova.
- Ciociola, C. (1995), *Poesia gnomica, d'arte, di corte, allegorica e didattica*, in Malato, E. (dir.), *Storia della letteratura italiana*, 2. Il Trecento, Roma, Salerno Editrice, pp. 327-454.
- Comboni, A. (1995), *Una nuova antologia poetica del Feliciano*, in Contò, A., Quaquarelli, L. (eds), *L'Antiquario Felice Feliciano veronese tra epigrafia antica, letteratura e arti del libro*. Atti del convegno di studi. (Verona, 3-4 giugno 1993) Padova, Antenore, pp. 161-76.
- Corsi, G. (1969), *Rimatori del Trecento*, UTET, Torino.
- Decaria, A. (2015), *Nella 'palude dei canzonieri antichi'. Osservazioni sulla tradizione della poesia italiana del Trecento*, in "Critica del testo", 18, 3, pp. 259-75.
- Decaria, A. (2017), *I confini della lirica italiana del Trecento*, in Id., Lagomarsini, C. (eds), *I confini della lirica: tempi, luoghi, tradizione della poesia romanza*, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze, pp. 67-90.
- De Robertis, D. (1960), *Censimento dei manoscritti di rime di Dante (1)*, in "Studi Danteschi", XXXVII, pp. 141-273.
- De Robertis, D. (2002) (ed.), D. Alighieri, *Rime*, 3 voll., 5 tt., Le Lettere, Firenze.
- De Robertis, D. (2005) (ed.), D. Alighieri, *Rime*, edizione commentata, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze.
- Frasso, G. (2000), *Una scheda per la storia dell'originale dei Rvf*, in "Lectura Petrarce", XX, pp. 191-216.
- Giglio, L. (2021), *Un testimone ritrovato della 'Vita nuova'*, in "Rivista di studi danteschi", XXI, 1, pp. 191-200.
- Giunta, C. (2009) (ed.), Dante, *Rime*, Mondadori, Milano.
- Grimaldi, M. (2015) (ed.), D. Alighieri, *Rime*, in Pirovano-Grimaldi (2015-2019), vol. 1.
- Grimaldi, M. (2019) (ed.), D. Alighieri, *Rime della maturità e dell'esilio*, in Pirovano-Grimaldi (2015-2019), vol. 2.
- Grimaldi, M. (2020), *Le Rime di Dante nel tempo*, in Banella-Tommasi 2020, pp. 171-93.

- Lagomarsini, C., Marrani, G. (2016), *Molti volendo dir che fosse Amore: nuovi recuperi*, in "L'Alighieri", 47, pp. 73-92.
- Lorenzi, C. (2025), *Cosa ci dicono le nuove edizioni dei rimatori del Trecento? Un bilancio e qualche prospettiva*, in Cesaro-Vatteroni (2025).
- Mann, N. (1978), *Petrarch manuscripts in the British Isles*, in "Italia medioevale e umanistica", XVIII, pp. 139-509.
- Niccolai, E. (2022), *Le antologie poetiche volgari di Felice Feliciano*, Tesi di perfezionamento in Letteratura, Arte, Storia dell'Europa Medioevale e Moderna, Scuola Normale Superiore di Pisa, ciclo xxxiii, tutor: L. D'Onghia.
- Nocita, T. (2008), BLIMT. *Bibliografia della lirica italiana minore del Trecento*, Salerno Editrice, Roma.
- Pantani, I. (1989), *Tradizione e fortuna delle rime di Giusto de' Conti*, in "Schifanoia", 8, pp. 37-96.
- Pasquini, E. (1991) *Le botteghe della poesia. Studi sul Tre-Quattrocento italiano*, il Mulino, Bologna.
- Petrucci, A. (1983), *Il libro manoscritto*, in Asor Rosa, A. (dir.), *Letteratura italiana. II. Produzione e consumo*, Einaudi, Torino, pp. 499-524.
- Petrucci, A. (2004), *Introduzione*, in Crisci, E., Pecere, O. (eds), *Il codice miscellaneo. Tipologie e funzioni*, Atti del Convegno internazionale (Cassino, 14-17 maggio 2003), Università degli Studi di Cassino, Cassino.
- Pini, L. (1960), *Per l'edizione critica delle canzonette di L. Giustinian. (Indice e classificazione dei manoscritti e delle stampe)*, in "Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei", Sc. Mor., CCCLVII, pp. 417-543.
- Pirovano D., Grimaldi, M. (eds) (2015-2019), *Vita nuova - Rime*, Salerno Editrice, Roma.
- Ruggiero, F. (2021), *La circolazione delle Rime di Dante con altri testi*, in "Rivista di Studi danteschi", XXI, 2, pp. 238-71.
- Scafaro, A.G. (2024), *Tradizione e fortuna delle "Rime" di Jacopo Sanguinacci*, in Berisso, M. et al. (eds), *Percorsi di filologia italiana. Giornate di studio dei dottorandi e dei dottori di ricerca*, Atti del Convegno (Bari, 28-30 settembre 2022), Società dei Filologi della Letteratura Italiana, Firenze, pp. 435-49.
- Scafaro, A.G. (2026) (ed.), *Jacopo Sanguinacci, Rime*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, i.c.s.
- Strada, E. (2000), *"Ingegno, tempo, penne, carte e inchiostri". Indagini per una storia del libro manoscritto di poesia fra Petrarca e Bembo*, Tesi di dottorato in Filologia ed Ermeneutica Italiana, ciclo xiii, tutor: A. Balduino.
- Tomasi, F. (2020), *Dante e i poeti "moderni" nel primo Cinquecento: primi sondaggi*, in Banella- Tommasi 2020, pp. 41-57.

Indice dei nomi¹

- Accolti, Francesco, 64, 107
Aghelu, Marialaura, 33n, 34n, 48
Albanese, Gabriella, 31n, 48
Alberti, Leon Battista, 48, 107, 108
Albi, Veronica, 22n, 28
Albonico, Simone, 81n, 97
Alfani, Gianni, 10, 13-30
Alfani, Iacomino, 16
Alighieri, Pietro, 59, 103
Ambrogio, Livio, 32
Angiolieri, Cecco, 107
Anonimo Costabili, 93
Antonio da Tempo, 105, 114
Antonio di Lerro, 72
Ariani, Iacomo, 64
Armannino da Bologna, 50
Asor Rosa, Alberto, 118
Auerbach, Erich, 25n, 28
Azzetta, Luca, 48, 49, 52n, 68
Balbi, Giovanni, 66n, 67 e n, 77
Baldassari, Gabriele, 13n, 21n, 22n, 28, 93 e n, 97
Balduino, Armando, 101n, 116, 118
Bambi, Federigo, 55n, 60
Banella, Laura, 10n, 11, 12, 33n, 34 e n, 37n, 38n, 39n, 41n, 48, 74n, 77, 79, 83n, 97, 101 e n, 102 e n, 104 e n, 116, 117
Barbi, Michele, 9n, 23n, 31n, 32 e n, 33n, 35 e n, 38 e n, 41n, 45 e n, 46n, 47 e n, 48, 54n, 60, 100 e n, 110n, 116
Bartolomeo, Beatrice, 81n, 84n, 97, 101n, 116
Bartolomeo da Castel della Pieve, 112
Battera, Francesca, 69 e n, 77
Bausi, Francesco, 79
Beccari, Antonio (da Ferrara), 103, 106, 107, 108
Belloni, Gino, 116
Bembo, Pietro, 17n, 28, 65n, 78, 81, 118
Benalio, Jacopo Antonio, 37 e n, 38n
Benedetti, Roberto, 111n, 113n, 116
Benedetto da Cingoli, 64
Benivieni, Girolamo, 64
Benvenuto da Imola, 86n
Benzoni, Niccolò, 103

¹ Viste le numerose ricorrenze, non è stato indicizzato il lemma Dante Alighieri.

- Berisso, Marco, 13n, 14, 28, 118
 Berté, Monica, 78
 Bertelli, Italo, 21n, 28
 Bertelli, Sandro, 31n, 46 e n, 48, 49
 Bertolini, Lucia, 41n, 48
 Bese di Giovanni Ardinghelli, 40-42, 47, 49
 Bettarini, Rosanna, 87n, 97
 Bologna, Corrado, 14n, 28
 Boccaccio, Giovanni, 10, 11, 12, 30, 31-50, 62, 74 e n, 78-79, 82, 102n, 103, 107
 Bonaccorso di Filippo Adimari, 103
 Bonafé, Giovanni, 102
 Bonaguide, Noffo, 14
 Bonichi, Bindo, 108
 Böninger, Lorenzo, 79
 Borriero, Giovanni, 14n, 15n, 28, 100n, 108n, 116
 Borsa, Paolo, 28, 75n, 77
 Bragantini, Renzo, 61
 Brambilla Ageno, Franca, 9n, 12
 Breschi, Giancarlo, 31n, 46 e n, 48
 Brocardo, Domizio, 84 e n, 95-97, 107
 Brugnolo, Furio, 52n, 61, 100n, 101n, 102n, 116
 Buccio di Ranallo, 59
 Businello, Marco, 116n
 Cabani, Maria Cristina, 51n, 59n, 61
 Cabrini, Anna Maria, 75n, 77
 Calenda, Corrado, 10n, 12, 23n, 28
 Camboni, Maria Clotilde, 100n, 118
 Cappellano, Andrea, 19, 30
 Capi, Davide, 45n, 48
 Cardini, Roberto, 41n, 48
 Carlomusto, Alessandro, 71n, 78
 Carnazzi, Francesca, 65n, 78
 Carrai, Stefano, 67n, 68n, 73n, 78, 101n, 117
 Casadei, Alberto, 79
 Castellani, Arrigo, 37n, 48, 57n, 61
 Cavalcanti, Guido, 13-19, 22, 25n, 26 e n, 28-30, 38n, 67, 82, 106, 110
 Cavalcanti, Iacopo, 14
 Ceccarelli, Chiara, 50
 Ceci, Marta, 69n, 78
 Celotto, Vittorio, 49
 Cesaro, Raffaele, 100n, 117, 118
 Chiodo, Sonia, 49, 53 e n, 56n, 61
 Chiromano, Matteo, 86n
 Chisena, Anna Gabriella, 97
 Cino da Pistoia 13, 14, 15n, 23, 26n, 28, 38n, 82, 103, 105, 106, 107, 113 e n
 Ciociola, Claudio, 51n, 61, 100n, 117
 Colonna, Giovanni, 34
 Coluccia, Rosario, 68n, 78
 Comboni, Andrea, 107 e n, 117
 Contini, Gianfranco, 13n, 15n, 17 e n, 19n, 21n, 28, 68n
 Coppini, Donatella, 97
 Corsi, Giuseppe, 51n, 53 e n, 56, 61, 100n, 117
 Cosmico, Niccolò Lelio, 116n
 Cottignoli, Alfredo, 61
 Cottino-Jones, Marga, 13n, 20n, 28
 Crisci, Edoardo, 118
 Cupelloni, Francesca, 55n, 60n, 61
 Cursi, Marco, 31n, 41n, 49
 Davidsohn, Robert, 16n
 Debenedetti, Santorre, 16 e n, 28
 Decaria, Alessio, 74 e n, 75n, 76n, 78, 100n, 117
 De Martino, Domenico, 78

- De Nigris, Carla, 66n, 78
 De Petrucciis, Giovanni Antonio, 66, 79
 De Robertis, Domenico, 9n, 12, 22n, 28, 31n, 33n, 35, 36n, 39 e n, 41n, 42n, 45 e n, 46 e n, 47n, 49, 55n, 61, 66n, 78, 99 e n, 101 e n, 102n, 104n, 107n, 108, 111n, 114 e n, 117
 De Robertis, Teresa, 49
 Del Balzo, Carlo, 58, 61
 Della Valle, Valeria, 61
 D'Ancona, Alessandro, 51 e n, 52n, 57n, 61
 Di Benedetto, Luigi, 13n, 28
 D'Onghia, Luca, 118
 Diacciati, Silvia, 16n, 28
 Dionisotti, Carlo, 17n, 28, 65n
 Domenico da Montecchiello, 104
 Domenico da Prato, 64, 74-80
 Domenico di Giovanni (Burchiello), 107, 108
 Enrico VII, 16, 33, 35n
 Esposito, Davide, 84n, 97
 Favaretto, Matteo, 69n, 77, 78
 Favati, Guido, 14 e n, 29
 Fazio degli Uberti, 103, 105, 106, 107, 112
 Feliciano, Felice, 104n, 105, 106, 107, 109, 111 e n, 112 e n, 113n, 116 e n, 117, 118
 Fenzi, Enrico, 28
 Ferrari, Anna, 116
 Ferro, Bernardo, 65n
 Figurelli, Fernando, 13n, 29
 Filelfo, Francesco, 105
 Fioravanti, Giancarlo, 97
 Fiorilla, Maurizio, 31n, 49
 Flamini, Francesco, 67 e n, 78
 Florimbii, Francesca, 67 e n, 68n, 78
 Folgore da San Gimignano, 106
 Forni, Pier Massimo, 61
 Foscolo, Ugo, 97
 Francesco di ser Nardo da Barberino, 52
 Francesco di Vannozzo, 107
 Frasso, Giuseppe, 114 e n, 117
 Frescobaldi, Dino, 13, 14, 15 e n, 28-30, 103
 Frosini, Giovanna, 49
 Gagliano, Marina, 28
 Galli, Angelo, 107
 Gallina, Francesco, 69n, 78
 Gentile, Roberta, 74 e n, 79
 Gherardi, Giovanni da Prato, 11, 69 e n, 70 e n, 77-79
 Giacomo da Lentini, 26n, 27
 Gianfigliuzzi, Maddalena, 49
 Giglio, Lorenzo, 32n, 46 e n, 49, 99n, 117
 Giola, Marco, 45n, 48
 Giotto di Bondone, 52 e n, 53, 57, 61
 Giovanni da Senno degli Ubaldini, 21n
 Giunta, Claudio, 9n, 12, 18n, 21n, 23n, 25n, 29, 97, 99n, 117
 Giustinian, Leonardo, 84, 105, 106, 107, 118
 Giusto de' Conti, 11, 41n, 64n, 71 e n, 72, 78-79, 81-98, 106, 107, 112
 Gombrich, Ernst Hans, 54, 61
 Gorni, Guglielmo, 15 e n, 20n, 29, 66n, 79, 117
 Gregorio D'Arezzo, 38n, 103
 Grimaldi, Marco, 9, 22n, 25 e n, 28, 29, 30, 63n, 65n, 79, 83n, 86n, 96n, 97, 99n, 110n, 113n, 117
 Guerrieri, Elisabetta, 69n, 79

- Guglielmo da Otranto, 106
 Guidalotti, Diomede, 65, 80
 Guittone d'Arezzo, 28
 Guinizzelli, Guido, 14, 15n, 28, 38n, 56n, 68n
 Ildefonso di San Luigi, 58n, 61
 Imbriani, Vittorio, 57n, 61
 Inghilfredi, 68n
 Inglese, Giorgio, 17n, 18n, 29
 Iovine, Francesco, 13n, 18n, 19n, 26, 27n, 29
 Ismera dei Beccanugi, Francesco, 16n
 Lagomarsini, Claudio, 99n, 117, 118
 Lancia, Andrea, 86n
 Landino, Cristoforo, 79
 Lanza, Antonio, 13n, 29, 69n, 76n, 79
 Lapo Gianni, 13, 14, 15n, 23 e n, 27, 28, 30, 103
 Largaiolli, Matteo, 65n, 79
 Leonardo da Vinci, 80
 Liburnio, Niccolò, 65, 72 e n, 78, 80
 Lippo Pasci de' Bardi, 15
 Lorenzi, Cristiano, 100n, 118
 Macrobio, Ambrosio Teodosio, 79
 Malaspina, Moroello, 113
 Malatesta, Sigismondo Pandolfo, 64
 Malatesti, Malatesta, 107
 Malato, Enrico, 19n, 29, 33n, 41n, 48, 49
 Malpigli, Niccolò, 105, 107
 Mastandrea, Paolo, 62
 Mandolese, Bruno, 58n
 Mann, Nicholas, 110n, 118
 Marcanova, Giovanni, 111n
 Marino, Jacopo, 105
 Marrani, Giuseppe, 10n, 12, 99n, 101n, 117, 118
 Marrasio, Giovanni, 96
 Marsico, Clementina, 97
 Marti, Mario, 13-14, 15n, 19n, 20n, 21 e n, 27n, 29
 Mazzacurati, Giancarlo, 60n, 61
 Mazzucchi, Andrea, 33n, 41n, 48, 49
 Michele di Lodovico di Marmi, 103
 Miglio, Luisa, 41n, 49
 Montagnani, Cristina, 68n, 79
 Monti, Carla Maria, 49
 Motta, Attilio, 57n, 61
 Niccolai, Elena, 104n, 112n, 118
 Niccolò de' Rossi, 101
 Nobili, Sebastiana, 61
 Nocita, Teresa, 100n, 118
 Nuvoloni, Filippo, 105
 Orlandi, Guido, 30
 Pagnotta, Linda, 21n, 29
 Pantani, Italo, 41n, 49, 64n, 71n, 79, 81n, 82n, 83n, 84n, 85n, 93n, 96, 97, 111n, 118
 Pasquini, Emilio, 33 e n, 34 e n, 49, 63n, 79, 82n, 97, 101n, 118
 Pecere, Oronzo, 118
 Petrarca, Francesco, 11, 29, 49, 63, 65n, 71, 81, 82, 83, 85n, 86, 87, 91, 95, 97, 99, 101, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 113 e n, 115, 116 e n, 118
 Petrocchi, Giorgio, 68n, 79
 Petrucci, Armando, 108n, 115n, 118
 Piacentini, Marco, 105, 106
 Picchiori, Emiliano, 66n, 79
 Picone, Michelangelo, 61
 Pietro de' Faitinelli, 106
 Pietro di Antonio da Padova, 103
 Pini, Laura, 105n, 118

- Pirovano, Donato, 12, 13n, 14, 22n, 25n, 29, 31n, 49, 117-118
 Porta, Giuseppe, 56n, 59n, 61
 Praloran, Marco, 64n, 79
 Procaccioli, Paolo, 79
 Properzio, Sesto, 82
 Pucci, Antonio, 51-62, 106, 107, 108
 Pulsoni, Carlo, 66n, 79
 Quirini, Giovanni, 14, 102
 Quondam, Amedeo, 116
 Raso, Jvana, 13n, 29
 Rea, Roberto, 17 e n, 18n, 22n, 23n, 27n, 29, 30
 Recaneto, Marco, 106, 114
 Ricci, Pier Giorgio, 54n, 62
 Ricco, Antonio, 65n, 80
 Rinuccini, Cino, 66, 67, 77-78
 Rivalta, Ercole, 13n, 28, 30
 Robins, William, 57n, 61
 Romanello, Antonio Giovanni, 11, 64, 67, 68, 78-79, 106, 107, 111n, 112, 116n
 Rosello, Roselli, 107
 Rossi, Vittorio, 16n, 17, 21n, 30, 80
 Rossi, Antonio, 65n, 74n, 80
 Rubeo, Antonio, 105
 Rubini, Luisa, 61
 Ruffini, Graziano, 19n, 30
 Ruggiero, Federico, 20n, 28-30, 51n, 53n, 54, 55n, 56n, 58 e n, 62, 101 e n, 109n, 118
 Salinari, Carlo, 16n
 Salvatore, Tommaso, 33n, 34n, 50
 Sandeo, Ludovico, 72
 Sanguinacci, Jacopo, 84, 105, 106, 107, 110, 111 e n, 112, 118
 Sannazaro, Iacopo, 66
 Santagata, Marco, 12, 29, 81n, 98, 116
 Sapegno, Natalino, 56 e n, 62
 Sartori, Stefania, 65n, 72n, 80
 Scafaro, Anna Gilda, 108n, 111n, 118
 Scarpa, Emanuela, 41n, 50
 Sennuccio del Bene, 15
 Sardini, Simone (Saviozzo), 32-35, 48-50, 85n, 86, 87, 103, 105, 106, 108, 110, 111n, 112
 Sommariva, Giorgio, 107
 Strada, Elena, 100n, 118
 Straparola, Giovanni Francesco, 64
 Suardi, Giovan Francesco, 105
 Suitner, Franco, 29
 Tani, Irene, 72n, 80
 Tanturli, Giuliano, 46n, 50
 Tasso, Torquato, 28
 Tebaldeo, Antonio, 65n, 79
 Terzoli, Maria Antonietta, 117
 Tomasi, Franco, 10n, 12, 79, 97, 116n, 117, 118
 Tonelli, Natascia, 23n, 30
 Trillini, Matteo, 81n, 98
 Trovato, Paolo, 31n, 50
 Vandelli, Giuseppe, 46 e n, 50
 Varvaro, Alberto, 57n, 62
 Vatteroni, Selene, 100n, 117, 118
 Vidalba, Antonio, 84
 Villani, Filippo, 53
 Villani, Giovanni, 56, 57, 59-61
 Virgilio Marone, Publio, 82
 Visconti, Gasparo, 64
 Vitetti, Leonardo, 71n, 80, 82n, 98
 Viti, Paolo, 33n, 50
 Volpe, Flavia, 36n, 50
 Volpi, Guglielmo, 33n, 34n, 50
 Zeno, Apostolo, 108

Indice dei manoscritti

CITTÀ DEL VATICANO, Biblioteca Apostolica Vaticano

Barberiniano Latino 3953	101
Chigiano L V 176	31, 102, n. 12
Chigiano L VI 213	31, 102, n. 12
Chigiano L VI 219	103-104
Chigiano L VIII 305	14, 21 n. 29, 100 n. 6, 109
Reginense Latino 1973	107-108
Rossiano 1117	107-108

COPENAGHEN, Kongelige Biblioteket

Gl. Kgl. S. 3553	105-106, 108
------------------	--------------

EL ESCORIAL, Real Biblioteca de San Lorenzo

e.III.23	21 n. 29, 101
----------	---------------

FIRENZE, Biblioteca Medicea Laurenziana

Ashburnhamiano 478	103-104
Pluteo XL 40	74
Pluteo XLI 31	76
Pluteo XC sup. 136	74, n. 34

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale

Conventi Soppressi B.II.1267	31, 40-47
Magliabechiano VII 702	69 n. 24
Magliabechiano VII 1035	76 n. 39
Magliabechiano VII 1103	32-37, 39
Magliabechiano VII 1145	53

FIRENZE, Biblioteca Riccardiana

1035	31, 36-47
1087	103
1091	76 n. 39

ITHACA, Cornell University Library

D 51	32, 38-40, 42
------	---------------

LONDRA, British Library

King's 321	114
------------	-----

MANTOVA, Archivio di Stato

codice Castiglioni	105, 108 n. 22, 109
--------------------	---------------------

MILANO, Biblioteca Trivulziana

1058	103-104
1080	52

MODENA, Biblioteca Estense Universitaria

α. N 7 28, ital. 1155	105
α.U.7.24, ital. 262	106, 109, 114-115

NAPOLI, Biblioteca Nazionale 'Vittorio Emanuele III

XIII C 2	34-35
XIII D 70	66 n. 10

OXFORD, Biblioteca Bodleiana

Canoniciano it. 81	106, 109-112, 114-115
Canoniciano it. 111	102

SIENA, Biblioteca comunale degli Intronati

I IX 18	102-103, 104
---------	--------------

TOLEDO, Biblioteca y Archivo Capitulares

Zelada 104.6	31, 35-46
--------------	-----------

TRISTE, Biblioteca Civica 'Attilio Hortis'

Petr. I 5	106-107, 109, 111-113, 115
-----------	----------------------------

UDINE, Biblioteca Civica 'Vincenzo Joppi'

Ottelio 10 107, 109

VENEZIA, Biblioteca Nazionale Marciana

It. IX 204 (6879) 108

Lat. XIV 223 (4340) 102

VICENZA, Biblioteca Civica Bertoliana

117 (G.6.8.37) 102 n. 13

Livio Ambrogio, Collezione privata

codice Altemps 32-37, 39, 42

CONSIGLIO SCIENTIFICO-EDITORIALE
SAPIENZA UNIVERSITÀ EDITRICE

Presidente

AUGUSTO ROCA DE AMICIS

Membri

MARCELLO ARCA

ORAZIO CARPENZANO

MARIANNA FERRARA

CRISTINA LIMATOLA

ENRICO ROGORA

FRANCESCO SAITTO

COMITATO SCIENTIFICO
SERIE POETICA

Responsabili

LORENZO GERI (Roma, Sapienza)

MARCO GRIMALDI (Roma, Sapienza)

Consiglio scientifico

GABRIELE BALDASSARI (Milano, Statale)

PAOLO BORSA (Université de Fribourg)

VITTORIO CELOTTO (Napoli, Federico II)

LOREDANA CHINES (Università di Bologna)

CLAUDIO GIUNTA (Università di Torino)

LUCA MARCOZZI (Roma Tre)

CATERINA MENICETTI (Université de Lausanne/Université de Genève)

ANTONIO MONTEFUSCO (Université de Lorraine)

PAOLO SQUILLACIOTTI (OVI)

NATASCIA TONELLI (Università di Siena)

Serie realizzata in collaborazione con il Centro Studi sulla Poesia Medievale
(<https://lcm.web.uniroma1.it/it/centro-studi-sulla-poesia-medievale>)

Opera sottoposta a peer review. Il Consiglio scientifico-editoriale, anche attraverso i comitati scientifici di serie, assicura una valutazione trasparente e indipendente delle opere sottoponendole in forma anonima a due valutatori ignoti agli autori e ai curatori. Per ulteriori dettagli si rinvia al sito: www.editricesapienza.it

This work has been subjected to a peer review. The Scientific-editorial Board, also through the scientific committees of series, ensures a transparent and independent evaluation of the works by subjecting them anonymously to two reviewers, unknown to the authors and editors. For further details please visit the website: www.editricesapienza.it

COLLANA STUDI E RICERCHE

Per informazioni sui volumi precedenti della collana, consultare il sito:
www.editricesapienza.it | *For information on the previous volumes included
in the series, please visit the following website: www.editricesapienza.it*

189. Gli italiani in Cina nel periodo moderno e contemporaneo
Testimonianze, documenti, biografie
a cura di Davor Antonucci e Gao Changxu
190. Lessico Leopardiano 2025
a cura di Valerio Camarotto
191. Percorsi in Civiltà dell'Asia e dell'Africa V
Quaderni di studi dottorali alla Sapienza
a cura di Marina Miranda
192. La Fortezza Pia di Ascoli Piceno. Storia e progetto
Andrea Bruschi e Pier Filippo Melchiorre
193. Zetema letterario e zetema filosofico nella tradizione esegetica antica
a cura di Francesco Caruso
194. Didattiche inclusive in una società multiculturale
Ricerche psico-pedagogiche
a cura di Guido Benvenuto
195. Universitabile
Indagine sull'inclusione degli studenti con disabilità e DSA
nel contesto universitario romano
Carlotta Antonelli
196. Radical Encounters
Islamists and leftists in the Middle East and North Africa (1960s-2010s)
edited by Laura Guazzone and Rossana Tufaro
197. Caratteri cinesi e dislessia
Studio dei movimenti oculari in apprendenti italofofoni
Irene Verzì
198. Dalla documentazione alla visualizzazione
Metodologie per la ricostruzione della memoria urbana a Roma
Vittoria Castiglione
199. Dante e la tradizione lirica
Secoli XIII-XV
a cura di Anna Gilda Scafaro



In che modo è stata letta e interpretata nel tempo la produzione lirica dantesca? Quale e quanta influenza ha avuto sulle generazioni di rimatori coeve e successive? Il volume prova a rispondere a queste domande attraverso sei saggi che esplorano la fortuna del Dante lirico tra la fine del Duecento e la seconda metà del Quattrocento. Studi incentrati su specifici episodi di ricezione si alternano a indagini sistematiche, di taglio codicologico e/o storico-letterario, offrendo un quadro sfaccettato delle modalità di circolazione e riuso delle rime di Dante, il cui influsso si scopre non limitato ai soli motivi dello Stilnovo e all'espressionismo verbale delle 'petrose'.

Anna Gilda Scafaro ha conseguito il Dottorato in Italianistica presso la Sapienza – Università di Roma; presso lo stesso Ateneo è stata assegnista di ricerca. Attualmente è docente a contratto presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II". Si è occupata principalmente di poesia minore tre-quattrocentesca e della ricezione delle rime di Dante.

ISBN 978-88-9377-460-4



9 788893 774604

