

Lorenzo Geri.  
Letteratura Italiana 2019/2020

1 - L-10 Lettere moderne ( L ) – 29947

1 - L-3 Arti e scienze dello spettacolo ( L ) - 27561



# Indice delle dispense

## 1. TESTI

### L'Italia mediana

1. Francesco d'Assisi, *Laudes creaturarum* (Segre-Ossola 1999: 22-24)
2. Jacopone da Todi, *O iubelo del core* (Segre-Ossola 1999: 284-286)
3. –, *O papa Bonifazio* (Segre-Ossola 1999: 287-290)

### La Sicilia

4. Giacomo da Lentini, *Madonna, dir vo voglio* (Segre-Ossola 1999: 32-35)
5. –, *Meravigliosa-mente* (Segre-Ossola 1999: 36-38)
6. –, *Guiderdone aspetto avere* (Contini 1960 I: 58-60)
7. –, *Molti amadori la loro malattia* (Contini 1960 I: 77)
8. –, *Io m'ag[g]io posto in core a Dio servire* (Contini I: 80)
9. –, Tenzone con Jacopo Mostacci e Pier della Vigna (Contini 1960 I: 88-90)
10. Federico II, «*Dolze meo drudo, e vaténe!*» (Segre-Ossola 1999: 50-51)
11. Guido delle Colonne, *La mia gran pena e lo gravoso affanno* (Segre-Ossola 1999: 52-54)
12. –, *Giosamente canto* (Segre-Ossola 1999: 54-56)
13. Stefano Protonotaro, *Pir meu cori alligrari* (Segre-Ossola 1999: 73-75)

### Guittone

14. Guittone d'Arezzo, *Amor m'à priso e incarnato tutto* (Leonardi 1994: 2-3)
15. –, *Ora parrà s'eo saverò cantare* (Segre-Ossola 1999: 110-114)
16. –, *Ahi lasso, or è stagion de doler tanto!* (Segre-Ossola 1999: 114-118)

### Stilnovo

17. Guido Guinizelli, *Al cor gentile reimpara sempre amore* (Rossi 2002: 30-38)
18. –, *Lo vostro bel saluto* (Rossi 2002: 40-43)
19. –, *Vedut'ho la lucente stella diana* (Rossi 2002: 44-46)
20. –, *Io voglio del ver la mia donna laudare* (Rossi 2002: 51-53)
21. –, *Lamentomi di mia disavventura* (Rossi 2002: 51-53)
22. Guido Cavalcanti, *Fresca rosa novella* (Rea 2011: 43-48)
23. –, *Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira* (Rea 2011: 56-59)
24. –, *L'anima mia vilmente'è sbigottita* (Rea 2011: 68-71)
25. –*A me stesso di me pietate vène* (Rea 2011: 107-109)

26. –, *Veggio negli occhi de la donna mia* (Rea 2011: 142-146)
27. –, *Era in pensier d'amor quand' i'trovai* (Rea 2011: 168-174)
28. –, *Perch' i' non spero di tornar giammai* (Rea 2011: 194-199)
29. Cino da Pistoia, *La dolce vista e 'l bel guardo soave* (Contini 1960 I: 631-632)
30. –, *Angel di Dio simiglia in ciascun atto* (Contini 1960 I: 633-634)
31. –, *Qua' son le cose vostre ch'io vi tolgo* (Contini 1960 I: 639)
32. –, *Oimè lasso, quelle trezze bionde* (Contini 1960 I: 663-665)

#### **Dante: le rime della maturità**

33. Dante Alighieri, *Al poco giorno e al gran cerchio d'erba* (Giunta 2014: 402-409)
34. –, *Tre donne intorno al cor mi son venute* (Giunta 2014: 439-463)

#### **Tre novelle dal Decameron**

35. *Dec. IV 5*
36. *Dec. VI 9*
37. *Dec. X 7*

## **2. SAGGI**

1. G. C. Alessio, *Tradizione latina e origini romanze in Manuale di Letteratura Italiana. Storia per Generi e Problemi*, vol. I, *Dalle origini alla fine del Quattrocento*, a c. di F. Brioschi e C. di Girolamo, Torino, pp. 3-44
2. G. Contini, *Esercizio d'interpretazione sopra un sonetto di Dante*, in Id., *Un'idea di Dante*, Torino, 1976, pp. 21-31
3. L. Bandelli, *Visione, immaginazione e fantasia nella Vita nuova*, in *I sogni nel Medioevo*, a c. di T. Gregory, Roma, 1985, pp. 1-10
4. M. Grimaldi, *L'anniversario di Beatrice* in "Per beneficio e concordia di studio". *Studi danteschi offerti a Enrico Malato per i suoi ottant'anni*, a c. di A. Mazzucchi, Cittadella, 2015, pp. 479-491
5. G. Folena, *L'orologio del Petrarca* in Id., *Textus testis. Lingua e cultura poetica delle origini*, Torino, 2002, pp. 266-289

#### **Edizioni di riferimento**

Contini 1960 = *Poeti del Duecento*, a cura di Gianfranco Contini, Milano-Napoli, 2 voll. («La letteratura italiana. Storia e testi»)

*Decameron* = Giovanni Boccaccio, a cura di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 1980 («NUE»)

Fioravanti-Giunta 2014 = Dante Alighieri, *Convivio*. A cura di Gianfranco Fioravanti e Claudio Giunta in Dante Alighieri, *Opere*. Edizione diretta da Marco Santagata, Milano, Mondadori, pp. 3-805 («I Meridiani»)

Giunta 2014 = Dante Alighieri, *Rime* (1<sup>a</sup> ed. 2011). Edizione commentata a cura di Claudio Giunta («i Mediani paperbacks»)

Leonardi 1994 = Guittone d'Arezzo, *Canzoniere. I sonetti d'amore del Codice Laurenziano*. A cura di Lino Leonardi («Nuova raccolta di classici italiani annotati»)

Segre-Ossola 1999 = *Antologia della poesia italiana* (1<sup>a</sup> ed. 1997), diretta da Cesare Segre e Carlo Ossola, vol. I, *Duecento*, Torino, Einaudi («Einaudi Tascabili. Classici»)

Rea 2011 = Guido Cavalcanti, *Rime*, a cura di Roberto Rea e Giorgio Inglese, Roma, Carocci («Classici»)

Rossi 2002 = Guido Guinizelli, *Rime*. A cura di Luciano Rossi («Nuova raccolta di classici italiani annotati»)

## Francesco d'Assisi

## LAUDES CREATURARUM

Altissimu, onnipotente, bon Signore,  
tue so' le laude, la gloria e l'honore et onne benedictione.

Ad te solo, Altissimo, se konfano,  
et nullu homo ène dignu te mentovare.

METRO: versetti di tipo salmistico di dimensione ineguale, definiti dall'assonanza e talvolta dalla rima, che fanno uso del *cursum*.  
Leggende biografiche antiche (*Compilatio assisensis* e *Speculum perfectionis*) assegnano la stesura delle *Laudes creaturarum* a tre momenti successivi, corrispondenti a tre distinti episodi della biografia di Francesco. La prima e più ampia parte (vv. 1-22) risalirebbe al 1224, dopo che una visione celeste, in San Damiano, ebbe dato al santo la certezza della sua salvezza eterna. La strofe del perdono (vv. 23-26), nata in occasione di un grave dissidio, ricomposto da Francesco, tra il vescovo e il podestà di Assisi, viene attribuita al 1225; e al 1226 la strofe conclusiva (vv. 27-31), presentimento della prossima morte. Ma è probabile che il resoconto di una composizione in tre tempi sia frutto della tendenza, caratteristica del Medioevo, a tradurre i contenuti delle opere in momenti biografici dei loro autori. Interamente basate, anche per la struttura formale, su modelli biblici e liturgici, le *Laudes* mostrano spiccate analogie semantiche, stilistiche e lessicali soprattutto con il salmo CXLVIII e con il cantico dei tre fanciulli nella fornace, *Dn*, III, 51-74. Sul loro contesto dottrinario, illumina, con riflessi esegetici notevoli, la recente ipotesi di G. Pozzi, che ricolloca le *Laudes* nel solco della tradizione, rispecchiata anche nella *Regula non bullata* (xxiii, 5), e ben rappresentata da Agostino e Gregorio Magno, secondo la quale solo Dio può pronunciare la vera lode di se stesso. Acquistano così un significato pregnante sia i passivi del tipo *laudato si'* (vv. 5, 10, 12, 15 ecc.), paragonati al «passivo teologico» dei Vangeli, sia l'espressione *tue so'* del v. 2.

1. *Altissimu ... bon*: epiteti tradizionalmente rivolti alla divinità, insieme o separatamente, sia nella Bibbia sia negli altri scritti di Francesco: cfr. le *Laudes ad omnes horas dicendar*, dove ritroviamo anche i contenuti del v. 2. La desinenza *-u*, frequente nel testo (*altissimu*, *nullu*, *dignu*, *ellu* ecc.), è tratto dialettale anche umbro: cfr. *Ritmo su sant' Alessio*, 72 e nota. 2. *tue so'*: «spettano a te» (cfr. v. 3) oppure, se il lodante è Dio stesso, come suggerisce G. Pozzi, «solo a te spetta (di pronunciare)». *honore*: grafia latineggiante (cfr. anche vv. 4 e 28 *homa*), al pari di *benedictione*, dove *-cti-* va letto *-ti-* come *-ti-* nei successivi vv. 6 *spetialmente*, 11, 16 *pretiose*, 32 *rengnutiate* ecc. 3. *se konfano*: «si addicono», forma linguistica umbra. 4. *nullu homo*: lat. «nessuno». *ène*: «è», forma umbra, con epitesi. *dignu*: latinismo. *mentovare*: «menzionare»; il costrutto *dignus esse* + inf. è tipico della sintassi biblica, e il verso è una parafrasi del secondo comandamento (*Dt*, V, 11: «Non usurpabis nomen Domini Dei tui frustra»), in una formula cara a Francesco (cfr. *Regula non bullata* XXIII, 5: «Nos omnes miseri et peccato-

' Laudato sie, mi' Signore, cum tucte le tue creature,  
spetialmente messor lo frate sole,  
lo qual'è iorno, et allumini noi per lui.  
Et ellu è bellu e radiante cum grande splendore:  
de te, Altissimo, porta significatione.

" Laudato si', mi' Signore, per sora luna e le stelle:  
in celu l'ài formate clarite et pretiose et belle.

Laudato si', mi' Signore, per frate vento  
et per aere et nubilo et sereno et onne tempo,  
per lo quale a le tue creature dài sustentamento.

" Laudato si', mi' Signore, per sor'aqua,  
la quale è multo utile et humile et pretiosa et casta.

tes non sumus digni nominare te» 5. *Laudato sie*: formula biblica, frequente nei *Salmi*; questo passivo indeterminato si può accostare (Pozzi) al passivo cosiddetto «teologico» dei Vangeli, che ha la funzione di «porre in primo piano l'azione di Dio»: cum: «così come», «con», oppure «per mezzo» o ancora «a causa di». *tucte*: grafia latineggiante, come v. 22 *fructi*. 6. *messor*: forma umbra di *messer*. 7. *iurno*: «luce del giorno» (è tratto umbro l'iniziale *i-*). *allumini*: *lur*: «ci illumini (allumini, francesismo) per suo mezzo»; *Avalle*, *Cl. PIO*: *loi*. 8. *ndiante*: «raggiante, splendente». 9. *porta significatione (de)*: «simboleggia»; cfr. Dante, *Conv*, III, xii, 7: «Nulla sensibile in tutto lo mondo è più degno di fursi essempla di Dio che 'l sole»; e la *Compilatio assisensis*, che giustifica così il titolo assegnato da Francesco alla sua prosa: «vocavit nomen Canticum fratris Solis, qui est pulchrior omnibus aliis creaturis et magis Deo assimilari potest». 10. *per* (anche ai vv. successivi) ha valore causale, secondo la critica recente, tornata all'ipotesi tradizionale, dopo discordanti proposte interpretative: si è infatti pensato (L. F. Benedetto, *Il Cantico di Frate Sole*, Firenze 1941) alla funzione di agente («da»), mediale (A. Pagliaro, *Il Cantico di Frate Sole* [1947], in *Id.*, *Saggi di critica semantica*, Messina-Firenze 1953, pp. 199-226) come nelle formule liturgiche del tipo *Per Christum Dominum nostrum* (cfr. il greco *dià*, «attraverso»), o strumentale (I. Della Giovanna, *San Francesco giullare e le «Laudes creaturarum»*, in «GSLI», 25 (1895), pp. 1-92 e in A. D'Ancona · O. Bacci, *Manuale della letteratura italiana*, I, Firenze 1901, p. 51); anche le antiche traduzioni latine oscillano tra *per* e *propter*: *iora*: «sorella». 11. *formate*: «create». *clarite*: «splendenti», cfr. *Sal*, CXLVIII, 3 («Laudate eum sol et luna, laudate eum omnes stellae lucentes» e *Dn*, III, 62-63 («Benedicite sol et luna, Domino ... benedicite stellae caeli, Domino»). 12. Cfr. *Sal*, CXLVIII, 8 («Laudate Dominum ... spiritus procellarum») e *Dn*, III, 65 («Benedicite, omnes venti, Domino»). 13. *nubilo*: «cielo nuvoloso», sost., come *sereno*: «cielo sereno», cfr. *Sal*, CXLVIII, 7-8 («Laudate Dominum ... ignis, grandis, nix, fumus»). 14. *sustentamento*: «nutrimento». 15. Cfr. *Sal*, CXLVIII, 4-5 («Laudate eum ... aquae omnes, quae super caelos sunt») e *Dn*, III, 60 («Benedicite, aquae omnes, quae super cae-

Laudato si', mi' Signore, per frate focu,  
per lo quale ennallumini la nocte:  
ed ello è bello et iocundo et robustoso et forte.

<sup>18</sup> Laudato si', mi' Signore, per sora nostra matre terra,  
la quale ne sustenta et governa,  
et produce diversi fructi con coloriti flori et herba.

Laudato si', mi' Signore, per quelli ke perdonano  
[per lo tuo amore  
et sostengo infirmitate et tribulatione.

<sup>19</sup> Beati quelli ke 'l sosterrano in pace,  
ka da te, Altissimo, sirano incoronati.

Laudato si', mi' Signore, per sora nostra morte  
[corporale,  
da la quale nullu homo vivente pò skappare:  
guai a-cquelli ke morrano ne le peccata mortali;  
<sup>20</sup> beati quelli ke trovarà ne le tue sanctissime voluntari,  
ka la morte secunda no 'l farrà male.

Laudate e benedicete mi' Signore et rengratiate  
e serviateli cum grande humilitate.

los sunt, Domino». 18. *ennallumini*: «rischiari»; l'intero verso costituisce una evidente ripresa del v. 7 (cfr. l'inizio del v. 8, ripetuto al v. 19), indicando implicitamente, anche per l'affinità di funzioni, la sovrapposizione *sole e fuoco*. Cfr. *Dn*, III, 66 («Benedicite, ignis et aestus, Domino»). 19. *robustoso*: «vigoroso»; il suffisso *-oso* ha qui intento espressivo (Contini, PD). 21. *ne sustenta*: «ci nutre», sinonimo di *governa*, «alimenta». 24. *sostengo*: forma dell'Italia mediana, «sopportano». 25. *Beati quelli*: formula scritturale: cfr. *Mt*, V, 3-10 e *XI*, 21. *(o)*: pronome neutro («ciò») riferito alla precedente coppia di sostantivi. *sosterrano*: tratto umbro la desinenza *-ano* del futuro, per cui cfr. anche v. 26 *sirano*, «saranno», 29 *morrano*. 26. *ka*: «poiché», altro tratto dei dialetti mediani. Il concetto delle sofferenze come premio e strumento di salvezza, già ricorrente nella Bibbia (cfr. *Ap*, III, 19), è uno dei cardini del pensiero di Francesco: cfr. *Regula non bullata*, X: «omnes, quos Deus ad vitam praeordinavit aeternam, flagellorum atque infirmitatum stimulis et compunctionis spiritu erudit». 29. *peccata*: neutro plur. lat. inteso come femminile: cfr. *Ritmo su sant' Alessio*, 160. 30. *trovarà*: sott. è morte. 31. *morte secunda*: la dannazione, cfr. *Ap*, XX, 14: «Et infernus et mors missi sunt in stagnum ignis. Haec est mors secunda». *'l*: «gli» per il plur. «loro». 33. *serviateli*: «servitelo», forma di imp. (derivato dal cong.) frequente nell'area centro-meridionale (cfr. *supra*, *Ritmo cassinese*, 37); da notare il costruito con il dativo (*li*, «a lui») come in lat.

**Jacopone da Todi**





O iubelo del core,  
che fai cantar d'amore!  
Quanno iubel se sculda,  
sì fa l'omo cantare,  
'e la lengua barbaglia  
e non sa che parlare:  
dentro non pò celare,  
tant'è granne 'l dolzore.  
Quanno iubel è acceso,

**METRO:** ballata di tutti settenari, di schema xx, abablx, sul tema dell'amore puro del mistico, dirompente e incommunicabile (uno dei grandi motivi del Laudario risalente a Ugo da San Vittore).

1. *iubelo*: uno degli aspetti dell'amore estatico, che si esprime appunto come giubilo, eccitazione (*De iubilo et nris* è la didascalia della vulgata umbra, evidentemente rifatta sul primo verso), e all'inverso altrove come aridità, abbandono, disforia. La parola-chiave *iubelo* (con conservazione di *i*-consonante e con l'esito etimologico di *i*-breve latina in *e*-nei proparossitoni, tutte caratteristiche della lingua di Jacopone) si ripete anaforicamente in tutte le strofe: *Quanno iubello* nelle prime tre, con la variante *O iubel* nella quarta, come nella ripresa; l'artificio si blocca nell'ultima strofe, svincolata come può essere il congedo della canzone, e di fatto rivolta non più al giubilo ma al core *ennamorato* che l'indossa. 2. *fai cantar*: il momento estatico può esprimersi in canto, ma nel paradosso del mistico la parola in quanto parlata diventa balbuzie (v. 5), non-senso (v. 6), grido (v. 13), e, percepita dall'esterno, voce della pazzia (vv. 17-18, 27-28). 3. *Quanno*: con assimilazione meridionale di *-nd-* in *-nn-*; dopo *granne*, *stridendo*, *pensanno*, ecc. *se sculda*: al calore (v. 20) della fiamma amorosa. 4. *sì*: paraipotattico *l'omo*: con valore impersonale. *Variatio* rispetto al *fai cantar* della ripresa. 5. *lengua*: soluzione non anafonica, caratteristica della lingua di Jacopone. *barbaglia*: «balbetta» probabilmente per *balbaglia*, *hapax* espressivo di *BALBUS* (il verbo *balbare* è documentato nelle *Laudi spirituali* del Bianco da Siena). Assonanza *-aglia*, *-alda*, come ai vv. 21-23, *gaudio*: *savio*, e come *infra*, *Donna de Paradiso*, 76-78, ecc. 6. *che parlare*: «quel che si dica». Così Dante nella prosa della VN, II, 11: «li quali non sapeano che si chiamare», dove l'apparente inf. svolge la funzione dell'imperfetto cong. lat. 7. *dentro*: il dissidio interno-esterno è tematico, sigillato in chiusura, *dentro* (*da fore* (vv. 31-32), e insolubile tanto dentro di sé. *celare*: ha per oggetto sottinteso (in realtà «impressionisticamente» rinviato) il *dolzore* del v. 8, soggetto *iubel*. 8. *dolzore*: «dolcezza», per diffuso gallicismo. 9. *è acceso*: in progressione rispetto a *se sculda* della prima strofe, ma in una situazione immobile, co-

10° *sì* fa l'omo clamare;  
lo cor d'amor è appreso,  
che nol pò comportare:  
stridendo el fa gridare,  
e non virgogna allore.  
11° Quanno iubelo ha preso  
lo core ennamorato,  
la gente l'ha 'n deriso,  
pensanno el suo parlato,  
parlanno esmesurato  
12° de che sente calore.  
O iubel, dolce gaudio

me dimostra l'identità-variazione del verso che segue *si fa l'omo clamare* rispetto a *si fa l'omo cantare* del v. 4, di modo che anche grammaticalmente è raggiunta la contraddittoria identità della parola parlata e del grido. 10. *clamare*: «chiamare lamentosamente, gemere», poi, in crescita, *gridare* del v. 13. Gioco etimologico a distanza con *clamore* del v. 26, ben jacoponico, cfr. *La Veretute plagne*, 24-25: «fanno clamor sì alto □ sopr'onne clamazione, l'clama la sua Dottrina, □ clama la Passione». 11. *è appreso*: «è infiammato», in rapporto di sinonimia (altro indizio d'immobilità e di non-progressione) con *è acceso* del v. 9, nel campo semantico dell'amore-fuoco. 12. *che*: correlato a un implicito «tanto» non detto *comportare* «sopportare». 13. *stridendo*: verbo intenso jacoponico che denota l'impossibile articolazione dell'amore ineffabile, per cui la voce è assimilata a puro suono lamentoso, simile allo *stridere* scritturale (*Sal*, XXXVI, 12) e al *fletus et stridor dentium* di Matteo, per lui sintomi costanti di tenebra e di dannazione (VIII, 12; XIII, 42, 50; XXII, 13; ecc.). Così similmente, *Amor de caritate*, 115-116: «Per te, Amor, consumome languendo l e vo stridendo per te abbracciare». 14. *non virgogna*: «non si vergogna» (verbo neutro per medio, diffuso in antico) di parlare gridando. È il tema jacoponico dell'ineffabilità dell'Amore-Dio (*O Amor, devino Amore*, l *Amor*, 115 sgg.), per il quale «onne lengua è 'n defetto» («ergo, co' non vergogni?») e tuttavia costretta dalla necessità di parlare. 15. *ha preso*: rima franta, ricca e derivativa con *appreso* del v. 11. 17. *'n deriso*: «in derisione, a scherno»; calco della formula scritturale *in derisum* (*Sup*, V, 3; *Ger*, XX, 7, 8; *Ec*, XXIII, 32); così nelle *Lamentationes*, III, 14: «Factus sum in derisum omni populo». Da notare la rima siciliana (coincidenza di *e* chiusa con *i*, e di *o* chiusa con *u*, che qui è segnalata una volta per tutte), se non si ha preso metafonetico; cfr. *Donna de Paradiso*, 1-2, *infra*. 18. *el suo parlato*: «le sue parole», smozzicate, balbettanti. 19-20. *parlanno ... calore*: «poiché dice cose fuor di misura di quell'ardore che sente» («for de mesura», «altura l de somma esmesuranza») [*Sop'onne lengua Amore*, dove *mesura* è *mot-clé*], approssimabile mediante un'«unione» similmente eccessiva (è quello che Jacopone chiama *baratto*, o «transfert»). L'infrazione alla *mezura* (cortese, trobadorica) fonde sacro e profano nello stesso linguaggio, per cui si veda ancora Petrarca: «Non prego già ... l che *mesuratamente* il mio cor arda» (LXV, 12-13), con una rappresentazione di Amore anche sillabicamente, iconicamente,

ched entri ne la mente,  
 lo cor diventa savio  
 celar suo conveniente:  
 " non pò esser soffrente  
 che non faccia clamore.  
 Chi non ha costumanza  
 te reputa 'mpazzito,  
 vedenno esvalianza  
 " com'om ch'è desvanito;  
 dentr'ha lo cor ferito,  
 non se sente da fore.

strabordante nell'avv. esassillabico. 23-24. *lo cor ... conveniente*: «a celare, nel nascondere la propria condizione il cuore diventa savio» (*celar* è inf. senza prep. con valore circostanziale, con tratto tipico della sintassi di Jacopone; *conveniente* è diffuso provenzalismo). Il *cor sapiens* nasconde lo stato estatico-amoroso, e tanto più lo cela più arde, pur essendo trascinato a diffondere in parole la sua esperienza (vv. 23-26, e tema della lauda che appunto comincia *O amore muto*): donde la lacerazione tematica del testo, dove il massimo di sapienza e di conoscenza (*savio*) coincide col massimo di follia e d'irrazionalità (*'mpazzito*, v. 28). 25-26 *esser ... che*: «tenersi da, evitare di fere» (perifrasi participiale antica). Il v. 25 ripete con *variatio* il *non pò comporture* del v. 12 (sempre la pulsione incontrollabile del dire e del gridare). *clamore*: in funzionale paronomasia con *clamare* del v. 10. 27 *Chi ... costumanza*: «colui che non ha la consuetudine, l'esperienza (*costumanza*), l'*habitus* del mistico»; insomma l'altro da sé estraneo al giubilo estatico (non a caso l'ultima strofe interrompe il sistema anaforico segnato dalla parola *iubela*). 28. *'mpazzito*: lemma ben jacobonico che qui registra il dissidio tra l'ardore nascosto e la comunicazione negata. Uno dei grandi temi del Laudario, per cui si veda la lauda: «Senno me par e cortesia l'empazzir per lo bel Messia. | Ello me par sì gran sapere | a chi per Dio vò le empazzire... | Chi pro Cristo va empazzato... | Chi pro Cristo ne va pazzo, | a la gente sì par matto: | chi non à provato el fatto, | pare che sia for de la via... | la pazzia, chi non la prova, | à non sa che bene se sia». 29. *esvalianza*: «la varietà, la stranezza di comportamento», come quella d'un uomo che vaneggia (*desvanito* del v. 30). Altro hapax jacobonico (da *sviare*), con l'ogg. *esvaliato* (svariato, diverso, strano) nella lauda *O corpo enfracedato*, 20. 31-32. *dentr'ha ... fore*: il conflitto interno-esterno dei due versi finali spiega l'*esvalianza* e l'intero messaggio del testo: il *vulnus* dell'Amore-Dio non è comunicabile. Tale infatti il tema della lauda *O amore muto*, che registra il silenzio imposto «a li suspire», che come il vento portano via la fiamma della candela: «O amor che tte celi □ per onne stasone, | c'omo de for non sentu □ la tua affezione, | che no la senta 'l latrone...»; similmente nella lauda *La Bontate se lamenta*, 37-44 (una specie di *conflictus* tra Affetto, o sensibilità, e Ragione).



O papa Bonifazio,  
 co porto el tuo prefazio  
 e la maledezione  
 e scomunicazione.  
 ' Co la lengua forcuta  
 m'hai fatta esta feruta:  
 che co la lengua ligne  
 e la piaga ne stigne;  
 ca questa mia ferita  
 " non pò esser guarita  
 per altra condezione  
 senza assoluzione.  
 Per grazia te peto

METRO: componimento in distici di settenari, con qualche variante ottonaria (vv. 15, 29, 34) e senaria (v. 49). È un metro «narrativo» caro a Jacopone, che lo usa abilmente in funzioni differenziate, fino alla versione « lirica » di *Sorella, tu che plaghi*, cfr. *infra*. Qui un'epistola o trattato (v. 53), mandato dal carcere a Bonifacio VIII per chiedere l'assoluzione: in realtà un temerario documento di sfida; le altre due inascoltate epistole della prigionia sono le laude, in altro metro e a distanza di tempo (tra la fine del 1298 e la fine del 1303), *La pastor per mio peccato* e (?) *papa Bonifazio*, □ *Real' hui iocato al monno* (LVII e LVIII della vulgata bonaccorsiana, 67 e 83 della vulgata umbra), in forma di ballata.

1. *porto*: «ho». *prefazio*: il *Prefatio* è una parte della Messa che introduce alla preghiera eucaristica del canone, un'invocazione solenne recitata o cantata dal celebrante; qui con pungente equazione si allude al «preambolo» di considerazioni che introducono alla sentenza papale di anatema (v. 3) e di scomunica (v. 4). Rima ricca con *Bonifazio*. 5. *lengua forcuta*: «lingua tutta a forza, bifida», come quella dei serpenti; cfr. *Sal.*, CXXXIX, 4: «Acuerunt linguas suas sicut serpentis, venenum aspidum sub labiis eorum». Lo stesso tratto nella tematica misogina della lauda *Audite una 'ntenzione*, 41-43, sempre in distici di settenari: «Aio una nor'astuta | cu la lengua forcuta, | con una voce equina». 6. *esta feruta*: «questa ferita». Per la desinenza *-uta* dei sost. e part. meridionali cfr. *infra*, *Donna de Paradiso*, 12 e 85. 7-8. *che stigne*: «questa ferita (che, pronome) tu leccala con la lingua e estingui, risana la piaga». Il verbo *lignere* è un latinismo (anche di Scuola jacobonica), qui contestualmente da mettere in relazione con *Lc.*, XVI, 21: «sed et canes veniebant et lingebant ulcera eius»; *stigne* è dal verbo *stegnere* EXTINGUERE (imp. metafonetico), anche dell'umbro moderno. 9. *cu*: «poiché» (sicilianismo). *feruta*: da notare l'alternanza morfologica con *feruta* del v. 6, certo originaria (anche al v. 28) per non ripetere a contatto la medesima rima nel parallelismo dei messaggi dei vv. 5-6 e 9-10; dello stesso segno la *variatio* di questa rispetto a *esta* del v. 6. 11. *per altra condezione*: «in altro modo, mediante altro procedimento». 13. *te peto*: «ti chiedo».

che me dichi: «Absolveto»,  
 19. e l'altre pene me lassi  
 finch'io del mondo passi.  
 Puoi, si te vol' provare  
 e meco essercetare,  
 non de questa materia  
 20. ma d'altro modo prelia.  
 Si tu sai sf schirmire  
 che me sacci ferire,  
 tengote bene esperto  
 si me fieri a scoperto:  
 21. c'aio dui scudi a collo,  
 e s'io no i me ne tollo  
 per secula infinita  
 mai non temo ferita.  
 El primo scudo, sinistro,  
 22. l'altro sede al deritto.  
 Lo sinistro scudato,  
 un diamante aprovato:

latinismo ecclesiastico, come nella seconda epistola a Bonifacio, *Lo pastor per mio peccato*, 23-26 e 28: «Peto che la tua voce cani - e si me di che en voglia santa: "Sia mondata la tua tanta - enfermetate malsanile"». Anche in Guittone, *O cari frati miei*, 46: «peten trehuto». 24. *Absolveto*: calco volgare del latino *absolvitur*; così nella seconda epistola al Papa, *Lo pastor per mio peccato*, 17: «bastame pur la scrittura - che mi sia detto "Absolveto"» (altra firma interna jacobonica). 25. *lassi*: «lasci» (esito etimologico di *LAXARE*, cfr. *infra*, *Donna de paruliso*, 119, ecc.). 27-28. *si ... essercetare*: «se hai voglia di provare quanto vali e di confrontarti con me», «vol' (anche 45, ma accanto a *vai* 43) varrà certo, al modo umbro, *vogl'*» (Contini). 29. *materna*: quella esclusiva del Papa dell'anatema e della scomunica, contro la quale non si può combattere ad armi pari. 30. *d'altro ... prelia*: «combatti con altri argomenti»; *preliare* è verbo jacobonico, cfr. *O femmene, guardate*, 35, col sost. *prelio* (latinismo). 21. *si schirmire*: «tirare di spada così bene». 22. *che ... ferire*: «che tu mi sappia toccare»; poi, *fieri* al v. 24; cfr. *Lo pastor per mio peccato*, 6: «pbi ferite con altr'asta, - come piace al tuo scudde». 23. *tengote ... esperto*: «ti considero molto abile». 24. *a scoperto*: «allo scoperto», frontalmente, e quindi lealmente (mentre fin qui Bonifacio ha tirato colpi copertamente). Altra rima ricca. 25. *dui scudi*: cioè metaforicamente due argomenti ascetici, che sono l'odio di sé, opposto all'amore sui radice d'ogni male (vv. 29-36), e l'amore del prossimo (vv. 37-42). 26. *s'io ... tollo*: «se io non me li tolgo di dosso [me]»; i è il pron. li in forma ridotta. 28. *non temo ferita*: il tema della lauda della prigionia *Que furai, fru lacovone?*, 113-114: «non pò esser vulnerato l'mentr'ha a collo lo scudone». 29. *sinistro*: «è a sinistra»; predicato giustapposto senza copula, come ai vv. 32 e 38. 30. *sede al deritto*: «sta a destra». Assonanza di *itto* con *istro*; cfr. *supra*, *O iubela del core*, 5 (nota). 31-32. *Lo sinistro ... aprovato*: «lo scudo sinistro (è duro co-

nullo ferro ci apona,  
 tanto c'è dura pronta:  
 "quest'è l'odio mio,  
 ionto a l'onor de Dio.  
 Lo deritto scudone,  
 d'una preta en carbone,  
 ignita como foco  
 33. d'un amoroso ioco:  
 lo prossimo en amore  
 d'uno enfocato ardore.  
 Si te vò fure ennante,  
 può lo provar 'n estante;

me) un diamante comprovato». Lo *scudato* è sost., come altrove *indato*; sembra dimostrativo il parallelismo con *Lo deritto scudone* del v. 37. Il diamante è *ab antiquo* la prova delle durezze (*dura*, v. 34) e niente lo può scalfire, come è enunciato ai vv. 33-34; cfr. Isidoro, *Etym.*, XII, 1, 14; XVI, xiii, 2 «invictus ferri ignisque contemptor». 33. *ferro*: «arma bianca torta (nella metafora del duello) ci apunta «ci si appunta, non riesce neanche a iniziare la perforazione». 34. *pronta*: «tempra» (Ageo, Contini), ma è accezione congetturale, probabilmente *pronta* è oggi e *dura* sost. (testato nel linguaggio bellico), «resistenza, pronta, efficacie», dove l'anfibologico *dura* allude tanto alla durezza del diamante quanto al *durare* dello scudo. 35. *l'odio mio*: «l'odio di me», il *despectus sui* come oppressione del «falso amore proprio». Altra ingente invenzione linguistica di Jacopone, come nella lauda *Que furai, fru lacovone?*, 115-116: «O mirabel odio mio, l' d'onne pena hai signorio», cfr. *O alta penitenza*, 11: «O mirabele odio, [ ] d'onne pena signore!». Anche nei *Detti* attribuiti a Jacopone, 11b: «Sicut amor sui est causa et radix omnium vitiorum... sic et odium sui est origo et fundamentum omnium virtutum», su un tema di Gu, XII, 25. 36. *ionto ... Dio*: «congiunto, unito con l'onore di Dio», in ottemperanza alla venerazione dovuta al Signore, perché il *despectus sui* e l'«espropriazione» di sé non sono disprezzo per le creature create, nel *Trattato* attribuito a Jacopone: «congruere honor Dei et voluntati eius» (part. 24-28). 37. *scudone*: altra variante di *scudo*, senza alterazione semantica; lo stesso lemma nella lauda della prigionia, *Que furai, fru lacovone?*, 114. 38. *d'una carbone*: «è d'una pietra come il carbonchio»; nei molti passaggi sfumati del testo *en* «vale identità» (Contini). Il *carbunculus*, «ignitus ut carbo, cuius fulgor nec nocte vincitur» (Isidoro, *Etym.*, XVI, xiv, 1), è una gemma color rosso vino, simbolo di carità. 39-42. *ignita ... ardore*: «accesa come un fuoco da un atto d'amore»; il «gioco» è quello di amare il prossimo ardentemente («ludere cum Deo» dell'anima confidente è nei *Detti* attribuiti a Jacopone, X, 5); intanto l'*enfocata* dell'anima ardente raddoppia lo squisito aggettivo *ignita* (da Isidoro?), detto della pietra preziosa. 43. *Si ... ennante*: «se vuoi farti avanti», sempre nell'immagine del duello. 44. *può ... n estante*: «puoi su due piedi sperimentare (l'invincibilità dello scudo [lo])». *può ... provar*: rinvia circolarmente a *vol'*

" e quanto vol' t'abrenca,  
 ch'e' co l'amar non venca.  
 Volentier te parlara:  
 credo che te iovara.  
 Vale, vale, vale,  
 " Deo te tolla onne male  
 e d'elome per grazia,  
 ch'io el porto en leta fazia.  
 Finisco lo trattato  
 en questo loco lassato.

provare iniziale della sfida, v. 17 (nonché a *aprovato*, 32). 45-46. *quanto vol'* ... *venca*: «abbranca pure quanto vuoi (non potrai abbrancare tanto) che io non vinca con l'amore»; *abrenca per abranca*, con altro suffisso (Contini), è un altro *hapax* jacobonico, così come suo tipico è lo scorcio sintattico della consecutiva giustapposta. 47-48. *te parlara* ... *te iovara*: «ti parlerei ... ti piacerebbe», cond. da *piuccheperfecto* lat. 49. *Vale ... vale*: formula di saluto che chiude similmente il «dittato» di *Omo che vòl parlare*, sempre un senario autentico tra coppie di settenari, cfr. *infra*, *Danna de paradiso*. 50. *tolla*: «tolga», come al v. 26. 51. *e d'elome*: «e lo dia a me». 52. *el porto*: «lo sopporto», in gioco equivoco con *porto* iniziale (v. 2). *en leta fazia*: «con viso lieto»; i mss *fatia*, semidotto, a meno che non si debba leggere meridionalmente *fazza e grazia*. 53. *trattato*: detto anche «libello» nell'autocitazione della seconda epistola a Bonifacio, *Lo pastor per mio peccato*, 8. 54. *en lassato*: «lasciandolo a questo punto». La stessa clausola finale nella lauda *Audite una ntenzone*, 90: «Finisco esto trattato □ en questo loco lassare», dove si dimostra che in Jacopone il part. passato e l'inf. svolgono la stessa funzione gerundiale. Tema interno al Laudario è la *brevitas* della trattazione, perché «la longa materia l' sòl generar fastidia» (sempre *Omo che vòl parlare*, 5-6); ma qui è notevole l'interruzione impaziente della serie, di per sé infinita, delle coppie di settenari.

## **Giacomo da Lentini**



- Madonna, dir vo voglio  
 como l'amor m'à priso,  
 inver' lo grande orgoglio  
 che voi bella mostrate, e no m'aita.  
 1 Oï lasso, lo meo core,  
 che 'n tante pene è miso  
 che vive quando more  
 per bene amare, e teneselo a vita.  
 Dunque mor'e viv'eo?  
 10 No, ma lo core meo  
 more piú spesso e forte  
 che no faria di morte - naturale,  
 per voi, donna, cui ama,  
 piú che se stesso brama,  
 15 e voi pur lo sdegnate:

METRO: canzone di cinque stanze *singularis*, ognuna di sedici versi, settenari misurati in endecasillabi, bipartite in piedi e volte secondo lo schema abaC, dbdC; eel(f)G, hhi(i)G. Le strofe III-IV (ma cfr. anche I-II, II-III) sono *capfinidas*. Numerosissime le rime tecniche (grammaticali, derivate, equivoche): 33-34, 38-40, 41-42, 44-48, 53-55, 55-57, 58-59, 61-62, 69-71. Rime siciliane: 29-30; 75-76. Traduzione della canzone *A vos midontz, voill retruir'en cantan* del trovatore Folquet de Marselha (attivo tra 1180 e 1195, morto nel 1232), conservata solo parzialmente (vv. 1-21): cfr. A. Roncaglia, *De quibusdam provincialibus translatis in lingua nostra*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di N. Sapegno*, Roma 1975, II, pp. 24-36 e *Id.*, *Per il 750 anniversario della Scuola poetica siciliana*, in *AALR*, s.VIII, 38 (1983), pp. 321-33.

1. *vo*: «vi», forma centro-meridionale. 2. *priso*: forma siciliana, come il successivo *miso*. 3. *inver'(lo)*: provenzalismo, «di contro (al)», cfr. anche v. 22. 4. *e no m'aita*: il sott. è *amor* del v. 2. Puntuale la corrispondenza dei vv. 3-4 con Folquet, v. 3: «vas l'arguogil gran, e no m'aguda re». 7. *vive quando more*: il motivo, molto diffuso fra i provenzali e presente anche in Folquet, si ripercuote in una serie di richiami lessicali in rima o in apertura di verso (7 *more*, 8 *vita*, 9 *mor'e viv'eo*, 11 *more*, 12 *morte*). 8. *per bene amare*: cfr. Folquet, v. 6: «per amor (da correggere, secondo Roncaglia, *De quibusdam* cit., in "amar") (sinamen)»; cfr. Petrarca, *RVI*, CXL, 14: «Ché bel fin fu chi ben amando more». e ... a: «e anzi lo considera». 11. *piú ... forte*: «... con maggior dolore». 12. *faria*: «farebbe», forma di cond. siciliano, poi usuale nella lingua letteraria, soprattutto della poesia, fino all'Ottocento. 13. *cui*: «che». 15. *pur ... sdegnate*: «sempre lo rifiutate».

- amor, vostra 'mistate - vidi male.  
 Lo meo 'namoramento  
 non pò parire in detto,  
 ma sí com'eo lo sento  
 2 cor no lo penseria né diria lingua;  
 e zo ch'eo dico è nente  
 inver' ch'eo son distretto  
 tanto coralemente:  
 foc'uo al cor non credo mai si stingua;  
 anzi si pur alluma:  
 3 perché non mi consuma?  
 La salamandra audivi  
 che 'nfra lo foco vivi - stando sana;  
 eo sí fo per long'uso,  
 4 vivo 'n foc'amoso  
 e non saccio ch'eo dica:  
 lo meo lavoro spica - e non ingrana.

16. *vnta male*: «per mia disgrazia mi è accaduto di amarvi», (*amur state* è il prov. *amistat*, «legame amoroso»). Da rilevare (Roncaglia, *De quibusdam* cit., pp. 30-31) la contaminazione tra il v. 11 della fonte diretta («per qe mal vi la gran beutat de vos») e quello affine di Pons de Capduelh, *Ben es sul cel que regna*, 24: «mal vi s'amistansa». 18. *parte in detto*: «essere espresso a parole». Il *topos* della ineffabilità, cui si connette anche la formula del v. 20 (inalterata in poeti successivi, come Cino da Pistoia, *Una neccu necca*, 5-6: «quanto l core pensare e lingua dir potesse»), è di ascendenza scritturale: cfr. 2 *Cor.*, XII, 2-3; il concetto della insufficienza delle risorse espressive umane è poi riecheggiato ai vv. 34 (*non posso*), 40 (*non po'*), 41 (*non poter*). 21. *vo*: «vi», forma siciliana. 22. *inver' ch'eo*: «in confronto al fatto che io», cfr. v. 3. *distretto*: «preso, avvinto», cfr. *infra*, *Meravigliosamente*, 2. 23. *coralemente*: «profondamente». 24. *uo*: «ho», forma siciliana. *stingua*: «estingua». 25. *si pur alluma*: «continua ad ardere»; l'uso di *pur* in posizione enclitica è arcaico; *alluma* è francesismo. Per il *topos* del fuoco amoroso, cfr., tra gli altri, Rinaldo d'Aquino, *Amorosa donna fina*, 37-42 (con rima *alluma*: *consuma*) e *infra*, Guido delle Colonne, *Ancor che l'acqua*, 27. *audivi*: forma siciliana e latina. 28. *vivi*: forma siciliana. *sana*: «illesa». Per questa proprietà della salamandra, descritta dai Bestiari e diffusa nella lirica amorosa, cfr. Guinizzelli, *Lo fin pregi'avanzato*, 35-39 (con riprese lessicali: *saluma*, *vive*). 29. *uso*: «abitudine», in rima siciliana con *amoso*. 31. *saccio*: «so», forma meridionale. 32. *lavoro*: «frumento», sicilianismo, come *spica*: «mette la spiga» e *ingrana*: «granisce». Per immagini affini, cfr. Curnino Ghiberti, *Distoso cantare*, 60-62; Pucciandone Martelli, *Signor senza pietansa*, 11-16 e soprattutto Inghilfredi, *Audite forte cosa che m'avene*, 38-40: «lo meo lavor non smonta, l ma nasce e toll'e montu l ... e spica e sior'e grana». Ma non mancano antecedenti provenzali: cfr., per tutti, Giraut de Bornelh, *Si 'm sentis fizels umics*, 10-11: «E cun no grana l'espics l si com pareisa la flor».

Madonna, sí m'avene  
 ch'eo non posso avenire  
 " com'eo dicesse bene  
 la propia cosa ch'eo sento d'amore;  
 sí com'omo in prudito  
 lo cor mi fa sentire,  
 che già mai no 'nd'è quito  
 " mentre non pò toccar lo suo sentore.  
 Lo non-poter mi turba,  
 com'on che pinge e sturba,  
 e pure li dispiace  
 lo pingere che face, - e sé riprende,  
 " che non fa per natura  
 la propia pintura;  
 e non è da blasmare  
 omo che cade in mare - a che s'aprende.  
 Lo vostr'amor che m'ave  
 " in mare tempestoso,  
 è sí como la nave  
 c'a la fortuna getta ogni pesanti,  
 e campan per lo getto  
 di loco periglioso;  
 " similmente eo getto  
 a voi, bella, li mei sospiri e pianti.  
 Che s'eo no li gittasse  
 parria che soffondasse,  
 e bene soffondara,

33. *avene*: «accade». 34-35. *avenire* ... *bene*: «riuscire a esprimere adeguatamente». *dicesse*: il cong. imperfetto in luogo del presente è tipico dei dialetti meridionali. 36. «quale sia esattamente il mio sentimento amoroso». 37-38. «il cuore mi fa sentire come l'uomo colto da prurito». 39. *no 'nd'è quito*: «non si acquieta», *'nd(è)* (anche al v. 71) e *quito* sono forme siciliane. 40. *mentre*: «finché». *sentore*: «zona sensibile, parte che prude». 41. *non-poter*: «incapacità» è un «composto di ascendenza prov., nello stile di Marcabruno» (Contini, *PD*, I, p. 52); cfr. *Purg.*, V, 66: «non possa»; VII, 57: «non poter». 42. *sturba*: «cancella». 43. *pure*: «sempre». 44-46. *e sé ... pintura*: «e si biasima per non saper eseguire alla perfezione una riproduzione fedele del modello». Cfr. Mazzeo di Ricco, *La ben avventurosa innamoranza*, 31-35. 48. *omo s'aprende*: «ciò a cui si aggrappa colui che cade in mare». 49. *m'ave*: «mi tiene»; *ave* è sicilianismo. 52. *fortuna*: «fortunale». *pesanti*: «carico», neutro sostantivato, è forma siciliana. 53. *campan*: *sogg.* è «coloro che si trovano sulla nave» per ... *getto*: «attraverso questa operazione di scarico». 54. *loco*: «frangente». 58. «mi parrebbe di sprofondare». 59. *bene*: «senz'altro». *soffondara*: «sprofonderei», forma di cond. dal piuscheperfetto ind. lat., tipica del meridio-

" lo cor tanto gravara - in suo disio;  
 che tanto frange a terra  
 tempesta, che s'atterra,  
 ed eo così rinfrango,  
 quando sospiro e piango - posar crio.  
 " Assai mi son mostrato  
 a voi, donna spietata,  
 com'eo so' innamorato,  
 ma crèio ch'e' dispiacera voi pinto.  
 Poi c'a me solo, lasso,  
 " cotal ventura è data,  
 perché no mi 'nde lasso?  
 Non posso, di tal guisa Amor m'à vinto.  
 Vorria c'or avvenisse  
 che lo meo core 'scisse  
 " come 'ncarnato tutto,  
 e non facesse motto - a vo', isdegnosa;  
 c'Amore a tal l'adusse  
 ca, se vipera i fusse,  
 natura perderia:  
 " a tu lo vederia, - fora pietosa.

ne, così come il successivo *gravara* «peserebbe» e *fora* «sarebbe», al v. 80. 62. *s'atterra*: «si indebolisce». 64. *sospiri e pianti*: replica, con variazione, del v. 56 *sospiri e pianti*. *posar crio*: «credo di trovare pace». 68. *dispiacera voi pinto*: «vi dispiacerei anche solo dipinto». 71. *mi 'nde lasso*: «rinuncio». 74. *'scisse*: «uscisse». 75. *'ncarnato*: «fatto persona»; *tutto* è in rima siciliana con *motto*. 77. *a tal*: «in tale condizione», come al v. 80. *adusse*: «ha ridotto». 78. *ca*: «che», forma meridionale. 79. *natura*: la crudeltà che per natura la vipera possiede in massimo grado, essendo matricida e parricida, come insegnano i Bestiari, secondo i quali il rettile nasce divorando il ventre materno e uccide il maschio dopo l'accoppiamento. 80. *fora*: forma meridionale (cfr. nota al v. 59) poi accolta nella lingua letteraria.



Meravigliosa-mente  
 un amor mi dstringe  
 e mi tene ad ogn'ora.  
 Com'om che pone mente  
 ' in altro exemplo pinge  
 la simile pintura,  
 cosi, bella, facc'eo,  
 che 'nfra lo core meo  
 porto la tua figura.  
 " In cor par ch'eo vi porti,  
 pinta come parete,  
 e non pare difore.  
 O Deo, co' mi par forte  
 non so se lo sapete,  
 " con' v'amo di bon core;  
 ch'eo son sí vergognoso

MITRO, canzonetta di sette strofe *ungulars*, ciascuna di nove versi settenari, ripartiti in due piedi identici e sirna indivisa, collegata ai piedi da una rima chiave, secondo lo schema abc, abc; dde. Sono *capstanus* le stanze I-II e IV-V; l'ultima funge da congedo. Rime tecniche: 1-4, 5-6, 24-27, 17-20, 42-43, 31-34. Rime siciliane: 3-6-9, 10-13, 30-33-36, 48-51-54.

1. *Meravigliosa-mente*: «in modo straordinario». 2. *dstringe*: «lega», cfr. *Madonna, dir vo voglio*, 22 (*supra*). Per i vv. 1-2 cfr. anche Americ de Belenoi, «Ara m destrenh Amors l tun amorozumen», vv. 1-2 (Brugnolo, p. 315). 3-5. *pone ... exemplo*: «osserva con attenzione un modello». 6. *la pintura*: «la copia esatta», cfr. *Madonna, dir vo voglio*, 46 (*supra*). 8. (*infra lo*: «nel». 9. *figura*: «immagine», per questo motivo, cfr. Folquet de Marselha, *In chantan m'aven u membrar*, 9: «qu'ins e l cor port, dona, vostra faisso»; Id., *Tun muu de corteza razu*, 41: «qu'ins e l cor remir su faisso» e, per i molti esempi italiani, cfr. Mazzeo di Ricco, *La ben avventurosa innamoranza*, 31-35 e Antonelli 1977, pp. 62-65. Da notare l'alternanza del pronome allocutorio (*voi*, dal v. 10 al 25, *tu* dal v. 46 alla fine), frequente nei Siciliani: cfr. qui: Federico II, *Dolze men drudo*, 25; Giacomino Pugliese, *Morte, perche m'hai fatta si gran guerra*, 28 e *Isplendiente*, 6; Percivalle Doris, *Come lo giuoco*, 33 e *Rosa fresca*, 5. 11. *pinta ... parete*: «ritratta così come apparire», verso ripreso in Dante da Maiano, *Di voi mi stringe tanto lo desire*, 13-14: «'n cor vi porto pinta ... l si come sete» e ancora nel *Detto d'Amore*, 256-259; per la diffusione del tema, dai Siciliani allo Stilno-vo, cfr. Mancini. 12. *pare difore*: «traspare all'esterno». 13. *co'*: «come», gallicismo, al pari di *con'* del v. 15. *forte*: «crudele». Notevole l'iterazione del verbo *parere*, con variazione semantica, ai vv. 10, 11,

ca pur vi guardo ascoso  
 e non vi mostro amore.  
 Avendo gran disio  
 " dipinsi una pintura,  
 bella, voi simigliante,  
 e quando voi non vio  
 guardo 'n quella figura,  
 par ch'eo v'aggia davante:  
 " come quello che crede  
 salvarsi per sua fede,  
 uncor non veggia inante.  
 Al cor m'ard'una doglia,  
 com' om che ten lo foco  
 " a lo suo seno ascoso,  
 e quando più lo 'nvoglia,  
 allora arde più loco  
 e non pò star incluso:  
 similmente eo ardo  
 " quando pass'e non guardo  
 a voi, vis'amoroso.  
 S'eo guardo, quando passo,  
 inver' voi no mi giro,  
 bella, per risguardare;  
 " andando, ad ogni passo  
 getto uno gran sospiro  
 ca facemi ancoscio;  
 e certo bene ancoscio,  
 c'a pena mi conosco,  
 " tanto bella mi pare.

12, 13. 17. *ca*: «che», anche al v. 42; cfr. *supra, Madonna, dir vo voglio*, 78. *pur*: «soltanto». *ascoso*: «di nascosto». 22. *vio*: «vedo», forma siciliana. 27. *ancor ... inante*: «benché non si veda davanti quello in cui crede», reminiscenza (Mancini, p. 31) di *Gv*, XX, 29-28-34. Ancora una iterazione verbale (*ardete, arde, ardo*). 31. *'nvoglia*: «avvolge, nasconde». 32. *loco*: «vivi», forma avverbiale meridionale. 33. *incluso*: «rinchiuso»; cfr. Giacomo da Lentini, *Or come po- te*, 9 («lo foco inchiuso») e, per il tema, *Madonna, dir vo voglio*, 24-25 e 30 (*supra*). L'immagine è di ascendenza ovidiana, *Met.*, IV, 64: «Quo- que magis tegitur, tectus magis aestuat ignis» ed è già sfruttata anche dai provenzali: cfr. Folquet de Marselha, *Chantun volgra*, 22: «qu'eu sai qe l fuocs s'abrasa per cobrir». 39. *risguardare*: «guardare di nuovo». 42. *ancoscio*: «singhiozzare» (Contini, PD) è forma siciliana, come il successivo *ancoscio* «mi affanno», e come *ca* (per cui cfr. v. 17). 44. *conoscio*: «riconosco», sicilianismo. 45. *pare*: «apparire»; per il passag-



Assai v'aggio laudato,  
 madonna, in tutte parti,  
 di bellezze c'avete.  
 Non so se v'è contato  
 ch'eo lo faccia per arti,  
 che voi pur v'ascondete:  
 sacciatelo per singa  
 zo ch'eo no dico a lingua,  
 quando voi mi vedite.  
 " Canzonetta novella,  
 va' canta nova cosa;  
 lèvati da maitino  
 davanti a la piú bella,  
 fiore d'ogn'amorosa,  
 bionda piú c'auro fino:  
 «Lo vostro amor, ch'è caro,  
 donatelo al Notaro  
 ch'è nato da Lentino».

gio inverso, dal tu al voi, cfr. vv. 9-10. 47. in ... parti «dovunque». 48. bellezze: forma toscanzata del siciliano *billizzi*, sing. (Contini PD). 50. arti: «arte», forma siciliana. 51. pur v'ascondete: «contenate a nascondervi». 52. «apprendete attraverso i segni esteriori» cfr. *supra*, Giacomo da Lentini, *Molti amadori*, 1-4; *sacciatelo e singa* si no forme meridionali, come i successivi 20, «cid», *lingu* «lingua», *vede* «vedete». 53. novella: «appena composta». 54. va' canta: «va' cantare», costruito non esclusivamente siciliano, ma molto frequente in questo dialetto (Contini, PD). 55. da maitino: «di buon'ora»; *maitir* è un gallicismo. 56. auro: forma siciliana che, come il prov. *aur*, ma tiene il dittongo del lat. 57. caro: «prezioso». 58. ch'è ... Lentin «si chiama da Lentini» oppure, secondo un'altra interpretazione, «è rivo di Lentini». La medesima formula anche nella canzone, sempre c Notaro, *Madonna mia a voi mando*, 54: «nato fui da Lentino», e nell'onomina *Amor non saccio*, 56: «ch'è nato da Lentino».

## III

Guiderdone aspetto avere  
da voi, donna, cui servire  
non m'è noia.

Ancor che mi siate altera,  
sempre spero avere intera  
d'amor gioia.

Non vivo in disperanza,  
ancor che mi diffidi  
la vostra disdegnanza:  
ca spesse volte vidi, — ed è provato,  
omo di poco affare  
pervenire in gran loco;  
se lo sape avanzare,  
moltiplicar lo poco — c'ha 'quistato.

In disperanza no mi getto,  
ch'io medesimo m'imprometto  
d'aver bene.

Di bon cor' è la leanza  
ch'i' vi porto, e la speranza  
mi mantene.

CANZONE, con bipartizione di fronte (*aab, ccb*) e di sirna (*del(e)F, ghg(h)F*), costituita questa di settenari ed endecasillabi. Nei piedi il secondo *a* e *c* sono ottonari, *b* quaternario ma con possibilità di sinalefe iniziale (31, 34, cfr. negli endecasillabi a rima interna il tipo di 10 contro quello di 14); mentre del primo *a* si può dubitare se non sia novenario, a norma della ben nota equivalenza di questo metro con l'ottonario: la lettura di ottonario postulerebbe la forma di P (*spe[r]o*) in 29, la lezione di V (*Donna mia*) in 43 (ma *finna danna*, con cui forse collegamento a distanza, è in 30 e 32), un emendamento in 15 (buono *Di speranza* del Panvini). Notevole che tutte le rime della prima stanza, tranne *b* e *h*, ricompaiano una o due volte nelle successive. Siciliane sono in particolare le rime di 1-2 (*-iri*), 25-7 (*-idi*), 43-4 (*-isca*). Nella seconda stanza si distinguono col Tallgren le rime di 15-6 (*-ettu*) e 22-4 (*-ittu*); meno certa la distinzione di 36-8 (*-ade* o con *Ch -ate?*) da 32-4. 5. *intera*: «perfetta». 8. *diffidi* (o con *Ch du-*): «scoraggi». 11. *di poco affare*: «meno abbiente». 12. Per la lettura *pervenire* (non *per venire*) cfr. Mazzeo di Ricco, II 6. 13. *avanzare*: «far rendere» (cfr. Rinaldo, v. 31). 15. *In disperanza* (con *gettari* 'darsi' l'accompagnatura *in* è di norma quanto a) ripete, per collegamento a distanza, la formula di 7. 16. *medesimo*, avverbio: «lo stesso». 18-20. Si può a rigore leggere *cora*, riferendo di *bon cora* a *porto* e coordinando *leanza* a *speranza* come soggetti di *mantene* («tiene in vita»).

Però no mi scoraggio  
d'Amor che m'ha distretto;  
si com'omo salvaggio  
faraggio, com'è detto — ch'ello face:  
per lo reo tempo ride,  
sperando che poi pèra  
lo laido aire che vede;  
da donna troppo fera — aspetto pace.

S'io pur ispero in allegranza,  
fina donna, pietanza  
in voi si mova.

Fina donna, no mi siate  
fera, poi tanta bieltate  
in voi si trova:

ca donna c'ha bellezze  
ed è senza pietade,  
com'omo [è] c'ha ricchezze  
ed usa scarsitade — di ciò c'ave;  
se non è bene apreso,  
nodruto ed insegnato,  
da ogn'omo 'nd'è ripreso,  
orruto e dispresiato — e posto a grave.

Fina donna, ch'eo non perisca:  
s'eo vi prego, no vi 'nresca  
mia preghera.

22. *d'Amor che . . .*: «per il fatto che Amore . . .» (prolessi). 23-7. Il *conort del salvatge* quand'è brutto tempo, legato poi a Bertoldo e Arlecchino, è un luogo comune della poesia trobadorica (Neri, *Letteratura e leggende*, Torino 1951, pp. 166 ss.). 28. *aspetto*: eco di 1 (la variante di V, *spero*, stabilirebbe un collegamento prossimo con la strofe successiva, che qui sarebbe peraltro eccezionale). 33. *fera*: collegamento a distanza con la strofe precedente (28); *poi*: «poiché»; *bieltate*: per *se* (del solo V), francesismo della koinè orientale (*biautet*). 38. *scarsitade*: «avarizia». 39. *bene apreso*, *nodruto* (con la desinenza meridionale del participio), *insegnato*: tre sinonimi provenzaleggianti (*benapres*, ricavabile da *malapres*; *noirit*; *emenhat*) per «educato». 42. *orruto*: «abborrito»; *posto a grave*: probabilmente, «tenuto per molesto».

La bellezze che 'n voi pare  
mi dstringe, e lo sguardare  
de la cera.

La figura piacente  
lo core mi diranca: 50  
quando voi tegno mente,  
lo spirito mi manca — e torna in ghiaccio.

Né-mica mi spaventa  
l'amoroso volere  
di ciò che m'atralenta, 55  
ch'eo no lo posso avere: — und'eo mi sfaccio.

46. *bellezze*: il suffisso centro-meridionale *era*, e in parte è, il continuatore di *-itias* (probabilmente singolare anche in 35 e 37); *pare*: «si rivela». 48. *cera* (nei manoscritti spesso *ciera*): è il francese *chiere*, «volto». 49. *piacente* (provenzalismo): «leggiadra». 50. *diranca* (altro provenzalismo): «strappa». 51. *tegnò mente*: «fisso» (cfr. II 4); ancor oggi col complemento diretto in napoletano. 52. *torna in*: «diventa» (forse riferibile a *core*; o va corretto *torno*?). 53-6. «Non rimuove per nulla (*né-mica*) la mia intenzione amorosa da ciò che mi piace (*atalenta*, gallicismo) il fatto che io non lo possa conseguire: di qui (cioè dal contrasto fra insuccesso e persistenza della volontà) il mio logorio».

## IX

Molti amadori la lor malatia  
portano in core, che 'n vista non pare;  
ed io non posso sì celar la mia,  
ch'ella non paia per lo mio penare:

però che so' sotto altrui signoria,  
né di meve non ho niente a'ffare,  
se non quanto madonna mia voria,  
ch'ella mi pote morte e vita dare.

Su' è lo core e suo so' tutto quanto;  
e chi non ha consiglio da suo core  
non vive infra la gente como deve:

cad io non sono mio né più né tanto,  
se non quanto madonna è de mi fore  
ed uno poco di spirito è 'n meve.

SONETTO con terzine di tre rime, ordinatamente ripetute. Forma meridionale serbata in rima (e fuori, 6) è *meve* 14 (analogica su *teve* e *seve* e ancora serbata in località di Puglia e Lucania, cfr. Ritmo Cassinese, v. 7). Nell'unico V segue il sonetto precedente. 2. *pare* (e cfr. *paia* 4); cfr. VII 5. 3. *ed*: «eppure». 4. *per*: strumentale. 6. *non* (cfr. Ritmo Laurenziano, v. 3) *ho* . . . : «posso disporre». 10. *suo*: «suo proprio», non della donna. 11. *como deve*: «in modo normale». 13-4. Si ottiene un senso solo con due correzioni, la tradizionale è *de mi* (per *vedemi di*) e di più è (per *che*).

## XII

Io m'agg[gi]o posto in core a Dio servire,  
 com'io potesse gire in paradiso,  
 al santo loco ch'agg[gi]o audito dire,  
 u' si mantien sollazzo, gioco e riso.

Sanza mia donna non vi voria gire,  
 quella c'ha blonda testa e claro viso,  
 ché senza lei non poteria gaudere,  
 estando da la mia donna diviso.

Ma no lo dico a tale intendimento,  
 perch'io pec[c]ato ci volesse fare;  
 se non veder lo suo bel portamento

e lo bel viso e 'l morbido sguardare:  
 ché lo mi teria in gran consolamento,  
 veg[gi]endo la mia donna in ghiora stare.

SONETTO sullo schema di VIII. La prima rima è siciliana (-iri). 1. *m'aggio posto in core*: «ho fatto proponimento» (l'ausiliare *avere* col riflessivo, regolare in antico, è ancora di molti dialetti); *a*: dipende da *servire*, cfr. Guido delle Colonne, I 21, Rinaldo d'Aquino, v. 10, ecc. (l'anteposizione d'un complemento con preposizione dà ragione dell'assenza di *di*). 2. *com(o)*: finale; *potesse*: cfr. n. a I 35. 3. *u'*: ma il Santangelo sopprime puramente e semplicemente l'*ove* del codice, intendendo *c(he)* «in cui»; *si mantien*: «dura ininterrottamente»; *sollazzo*...: il trinomio risulta dalla fusione di due diffusi binomi sinonimici provenzaleggianti (cfr. XI 3). 6. *blonda, claro*: cfr. n. a X 1; *claro*: *cler* è normalmente il *vir* delle belle di Franciù, e fino Alessandro nel frammento di Alberico *clar ab lo vult*. 11. *se non* (dopo negazione, cfr. anche n. a VII 74 e *se non quanto IX 7 e 13*): «bensì soltanto (perché vorrei)»; *bel portamento*: a norma transalpina varrebbe piuttosto «buona condotta», e anche qui avrà portata più fisionomico-morale che altro. 12. *morbida*: «dolce». 13. *lo* (prolettico della proposizione seguente) *mi*: collocazione arcaica. 14. *ghiora*: forma popolare (probabilmente del manoscritto toscano) di *gloria*, qui «paradiso».

## XV

## TENZONE CON JACOPO MOSTACCI E PIER DELLA VIGNA

## 1

## JACOPO MOSTACCI

Sollicitando un poco meo savere  
e con lui mi vogliendo dilettere,  
un dubio che mi misi ad avere,  
a voi lo mando per determinare.

Ogn'omo dice ch'amor ha potere  
e li coraggi dstringe ad amare,  
ma eo no [li] lo voglio consentire,  
però ch'amore no parse ni pare.

TENZONE in tre sonetti (cui per verità il Santangelo vorrebbe aggiungerne altri), tutti con terzine e tre rime. Notevole, «oltre alla rispondenza delle rime, il collegamento delle due parti principali di ciascun sonetto per mezzo di una rima comune (...)». Non soltanto Pier della Vigna riprende la rima *-ire* del sonetto del Mostacci, e il Notaro, a sua volta, la rima *-ore* del primo e la rima *-ente* del secondo interlocutore; ma tutt'e tre (sono dunque sonetti parzialmente continui) ripetono nella seconda parte del componimento una rima della prima parte, rispettivamente le rime *-ire*, *-ente*, *-ore* (Santangelo, *Tenzoni*, p. 195). La prima di tali rime (*-ire*) è precisamente siciliana (nel codice sempre *-ere*). Solo per curiosità si può ormai ricordare che il Monaci poneva a Bologna l'incontro dei tre rimatori, pure tutt'e tre cortigiani, e tutt'e tre usufruenti della medesima lingua. Dei tre, Pier della Vigna difende, non diremo la tesi (poiché si tratta sempre di finzioni dialettiche letterarie), ma la posizione sostanzialistica circa la natura d'Amore, affine a quella dell'Abate di Tivoli; il Mostacci riduce l'amore a piacere, cioè a una qualità, accidente in sostanza come dirà Dante (e col suo v. 5 allude forse proprio all'Abate, xiv, 3, 8); il Notaio, conforme al suo atteggiamento nella tenzone precedente, è vicino al Mostacci, ma precisa meglio la meccanica amorosa, secondo il tipo d'analisi metaforica divulgata dal *Cligès* di Chrétien de Troyes (vv. 690 ss.), ciò che gli permette di parare l'obiezione ricavata dall'amore di cosa attualmente non visibile col rinviarlo a una primitiva esperienza sensibile, anzi proprio visiva. È questa la concezione di Andrea Cappellano, per cui l'amore è passione, e passione «procedens ex visione» (talché l'amore è negato ai ciechi) «et immoderata cogitatione» (che è l'*imaginare* del Notaio, v. 13); e tale è il fondamento della «pittura» fatta dal Notaio nel cuore (II, specialmente 19 ss.). 1. *mi misi*: «ho cominciato». 4. *per determinare*: «perché sia sciolto». 6. *coraggi*: il solito gallicismo, «cuori»; *dstringe*: «costringe». 8. *no parse ni pare*: «non s'è mai visto né si vede».

Ben trova l'om una amorositate  
la quale par che nasca di piacere,  
e zo vol dire om che sia amore.

Eo no li saccio altra qualitate;  
ma zo che è, da voi [lo] voglio audire:  
però ven faccio sentenz(i)atore.

## 2

## PIER DE LA VIGNA

Però ch'amore no si pò vedere  
e no si tratta corporalmente,  
manti ne son di sì folle sapere  
che credono ch'amor sia niente.

Ma po' ch'amore si face sentire  
dentro dal cor signoreggiar la gente,  
molto maggiore presio de[ve] avere  
che se 'l vedessen visibilmente.

Per la vertute de la calamita  
como lo ferro at(i)ra no si vede,  
ma sì lo tira signorevolmente;

9. «Si ritrova bensì una disposizione amorosa»: *amorositate*, termine teologico che per esempio ricorre due volte in Jacopone, non è stato inteso dallo scriba, che legge *amorosa etate* (la bella correzione è del Santangelo); l'astratto è opposto al sostantivo *amore* (v. 11) come, appunto, la qualità alla presunta sostanza (cfr. per il procedimento *De vulg. El.*, II II 2: «Et dicimus dignum esse quod dignitatem habet, sicut nobile quod nobilitatem»). 11. Non probabile è la dialefe dopo *dire* (le imperfezioni ritmiche della tenzone spettano non agli originali ma al manoscritto trevigiano, dove son cosa corrente); e tuttavia si rinuncia a uno degli ovvi supplementi (*vole, l'om*) perché non si può escludere che vada restituito *per innanzi a zo*, conferendo perciò a *sia* il valore di «sia una sostanza» (cfr. infatti 2, 13). 2. *tratta*: «tocca». 3. *manti* (gallicismo): «parecchi»; *sapere*: si noti la ripresa (che non resta isolata) della prima parola in rima (probabile anche qui il gallicismo *savere*, che consente rima ricca con *avere*). 4. Può riferirsi al sonetto precedente (cfr. n. a 11); ma indubbia è l'allusione al Notaio (xiv, 2, 7). 8. *vedessen*: riferito a *la gente*, soggetto collettivo. 11. *ma sì*: «eppure»; *signorevolmente*: «dispoticamente, con potere irresistibile».

e questa cosa a credere mi 'nvita  
 ch'amore sia; e dàmi grande fede  
 che tuttor sia creduto fra la gente.

## 3

NOTARO GIACOMO DA LENTINO

Amor è un(o) desio che ven da core  
 per abbondanza di gran piacimento;  
 e li occhi in prima genera(n) l'amore  
 e lo core li dà nutricamento.

Ben è alcuna fiata om amatore  
 senza vedere so 'namoramento,  
 ma quell'amor che stringe con furore  
 da la vista de li occhi ha nas(c)iamento:

ché li occhi rapresenta(n) a lo core  
 d'onni cosa che veden bono e rio,  
 com'è formata natural(e)mente;

e lo cor, che di zo è concepitore,  
 imagina, e (li) piace quel desio:  
 e questo amore regna fra la gente.

13. *sia*: «sia una sostanza» (cfr. n. a 1, 11). 14. *sia*: dall'Allacci e altri editori corretto in *fia*; *creduto*: «ubbidito»; *la gente*: ripete non solo una rima delle quartine (cfr. n. iniziale), ma (da 6) una parola (anzi un sintagma) in rima, così come accade nel sonetto seguente (*core* 1 e 9). 3, 5. «Si ama bensì talvolta». 6. *'namoramento*: «amore, persona amata». Il Notario sembra precisare e correggere quanto asserisce l'inizio di Piero, ma evidentemente intende soprattutto polemizzare contro la concezione dell'amore «ses vezer» attribuita dalla biografia provenzale a Jaufre Rudel. 10-3. *bono e rio*: «qualità buone e cattive». Tuttavia il Cesario, seguito dal Langley e dal Santangelo, sul fondamento dell'opposizione siciliana *reu / ria*, corregge la rima in *-ia*, ciò che importa un facile ritocco in 10 (*bon(a)* preceduto da virgola), ma in 13 interventi più complessi. — *imagina*: cfr. VII 12. 14. *regna*: provenzalismo, «vive, risiede»; *fra la gente*: «al mondo» (ripete l'intero sintagma finale del sonetto precedente).

## Federico II





«Dolze meo drudo, e vaténe!  
meo sire, a Dio t'acomando,  
ché ti diparti da mene  
ed io tapina rimanno.

<sup>1</sup> Lassa, la vita m'è noia,  
dolze la morte a vedere,  
ch'io non penso mai guerire  
membrandome fuor di gioia.

Membrandome che ten vai,

<sup>10</sup> lo cor mi mena gran guerra:  
di ciò che piú disiai  
mi tolle lontana terra.

Or se ne va lo mio amore  
ch'io sovra gli altri l'amava:

<sup>11</sup> biasmomi de la Toscana,  
che mi diparte lo core».

METRO: congedo in forma di contrasto, in cinque strofe di versi ottsilabi, divisi in una fronte di due piedi uguali e sirma: ab, ab; cdde. Da rilevare: una semplice assonanza tra i vv. 2-4 e 14-15 (e una rima imperfetta ai vv. 1-3, forse in origine *vatinni-miri*, secondo Contini, *LIO*). Sono collegate le strofe I-II e III-IV. Rime siciliane ai vv. 6-7, 21-24, 38-39. Controverta la definizione delle battute del dialogo: gli editori, concordi nell'assegnare alla donna le prime due strofe, dissentono riguardo alle ultime tre, attribuite al poeta (Mölk, Arveda, Contini, secondo il quale però nel dialogo interviene anche il cuore dell'innamorato, cui spetterebbero i vv. 37-40) oppure, alternativamente, al poeta, alla donna e ancora al poeta (Avalle, *CLPIO*). Evidente, ai vv. 19-20, la separazione poeta / io storico.

1. *drudo*: «amico». *e*: «allora». *vaténe*: «vattene, va», forma meridionale. 2. *acomando*: «raccomando, affido». Per instaurare una rima perfetta con *rimanno* del v. 4, bisognerebbe supporre una forma originaria *acomanno*, ma «il siciliano -annu per -ando è estraneo allo stile della Scuola» (Contini, *LIO*). 3. *diparti*: «allontani». *mene*: con epitesi di -ne. 4. *tapina*: «misera», termine di uso frequente nella produzione di tipo «popolareggiante»: cfr. *infra*, Rinaldo d'Aquino, *Già mai non mi rikonforta*, 31. *rimanno*: «rimango», con assimilazione meridionale. 5. *noia*: «pena». 8. *membrandome*: «pensando me stessa». *fuor di*: «senza». 10. *mena*: «fa». 11-12. *di ... terra*: «una terra lontana (la Toscana, v. 15) mi strappa da ciò, ecc.» oppure «mi toglie ciò, ecc.». 15. *biasmomi (de)*: «biasimo». *Toscana*: ms *dolze Toscana*. 16. *diparte*: «spezza», gallicismo, cfr. Giacomo da Lentini, *Si come il sol che manda la sua sfera*, 8 e *infra*, Giacomino Pugliese, *Morte perche n'hai fatta si*

«Dolce mia donna, lo gire  
non è per mia volontate,  
ché mi convene ubidire  
<sup>20</sup> quelli che m'ha 'n potestate.  
Or ti conforta s'io vado,  
e già non ti dismagare,  
ca per null'altra d'amare,  
amor, te non falseraggio.

<sup>21</sup> Lo vostro amore mi tene  
ed hami in sua signoria,  
ca léalmente m'avene  
d'amar voi senza falsia.

Di me vi sia rimembranza  
<sup>22</sup> [c] non mi aggiare 'n obría,  
c'avete in vostra balsa  
tutta la mia disianza.

Dolze mia donna, commiato  
domando senza tenore:

<sup>23</sup> che vi sia raccomandato,  
che con voi riman, mio core».

«Cotal è la 'namoranza  
degli amorosi piaceri  
che non mi posso partire

<sup>24</sup> da voi, [mia] donna, in lèanza».

*gran guerra*, 6. 19. *mi convene*: «devo». 20. *quelli ... potestate*: «a colui che ha potere su di me», perifrasi per designare l'imperatore. 21. *s'io*: «anche se». *vado*: toscannizzazione di un originario *vaiu*, come prova la rima con *falseraggio*, da leggere *falseratu* (Contini, *LIO*). 22. *dismagare*: «perdere d'animo». 23-24. *ca ... falseraggio*: «perché, amore, non ti ingannerò per nessun'altra donna»; *ca* (anche al v. 28) «che», è forma meridionale, come *falseraggio*, per cui cfr. nota al v. 21. 25. *vostro*: per l'alternanza del pronome allocutorio *tu/voi*, cfr. *supra*, Giacomo da Lentini, *Meravigliosa-mente*, nota al v. 9. 27. *avene*: «accade». 28. *falsia*: «inganno». 30. *non ... obría*: «non dimenticatemi»; *aggiare* è forma meridionale; *obría*: «oblio», forma semidotta. 31. *balsa*: «potere». 34. *tenore*: «indugio». 35. Ripresa del v. 2 (e anzi i vv. 33-36, saluto dell'amatore, riecheggiano i vv. 1-4, saluto della donna). 36. *che ... riman*: relativa dipendente da *mia core*; tipico è il motivo del cuore che dimora presso l'amata: cfr. *infra*, Giacomino Pugliese, *Isplendente*, 6 e l'anonima *Madonna, io son venuto*, 6-10. 37. *'namoranza*: «attrattiva, fascino». 39. *partire*: «separare». 40. *[mia]*: per l'integrazione, cfr. vv. 17 e 33. *in lèanza*: «in fede mia». L'abbondanza di forme in -anza (e in -enza, -ia) nella lirica italiana antica è dovuta all'influsso del prov.

## Guido delle Colonne



La mia gran pena e lo gravoso a fanno  
 c'ho lungiamente per amor patuto,  
 madonna lo m'ha 'n gioia ritornato.  
 Pensando l'avenente di mio danno,  
 1 in sua merze[de] m'ave riceputo,  
 e lo sofrire mal m'ha - meritato  
 ch'ella m'ha dato - tanto bene avere:  
 che lo sofrire - molta malenanza  
 ag[g]i' ubriato, e vivo in allegranza.  
 10 Allegro so', ca tale segnoria  
 ag[g]io aquistata per mal soferire,  
 in quella che d'amor non vao cessando.  
 Certo a gran torto lo mal blasmeria,  
 ché per un male ag[g]io visto avenire  
 15 poco di bene andare amegliorando,  
 et atardando - per molto adastiare  
 un grand'afare - tornare a neiente:

METRO: canzone di cinque stanze, ciascuna di nove versi, ripartiti in due piedi identici collegati alla sirma da una rima interna: ABC, ABC; ~~EDD~~EE.

Tutte le stanze sono *cappinulari*, e saldamente collegate sia dalla ripresa della rima (siciliana) *-ire* sia, ad eccezione dell'ultima, dalla ripetizione in rima del verbo *sufnessoferre*.

2. *lungiamente*: francesismo. *patuto*: «sofferito», forma meridionale di *part.* (cfr. *servuto*, 20). I vv. 1-2 riprendono Perdigo, *Ben aio l mal e l afan e l consir*, 1-2. 3. *lo m(i)*: l'ordine dei pronomi è quello arcaico acc. + dativo. *ritornato*: «ripaguto trasformandolo». 4. *Pensando*: «preoccupandosi». *avenente*: «bella», gallicismo, è epiteto usuale della donna amata. 5. *merze*: «grazia, pietà». *m'ave riceputo*: «mi ha accolto». 6. *e lo ... avere*: «mi ha ricompensato per aver sopportato con pazienza il male»; *mal* è sost., come ai vv. 11 e 38. 7. *dato*: «concesso». 8. *malenanza*: «male», gallicismo. 9. *ubriato*: «obliato», frequente forma semidotta (cfr. *supra*, Federico II, *Dolze meu drudo*, 30, Giacomo da Lentini, *[Chi non avesse, 4 e Madonna d' n se vertute con valore, 5 e 7]*). 12. *in ... cessando*: «in quanto non cesso mai di amare». 14. *per*: «attraverso». 15. *pocu ... amegliorando*: «un bene minuscolo migliorare». 16. *et ... adastiare*: «ritardato da una insistenza troppo pressante»; *per adastiare*, «incalzare», gallicismo, cfr. il son. anonimo *Nonn-e fallo, ma grande conoscenza*, 2, Bonagiunta, *Donna, vostre belleze*, 20, Paolo Lanfranchi, *Dime Amore*, 4, Guinizzelli, *Ch'eu cor avesse*, 3 ecc. 17. *tornare a neiente*: «finire in nulla». La stessa regola ribadirà

-chi vole amar, dev'essere ubidente.

Ubidente so' stato tu[st]avia,

10 ed ho servuto adesso co leanza  
 a la sovrana di conoscimento,  
 quella che lo meo core dstringia,  
 ed ora in gioi d'amore m'inavanza.  
 Soferendo ag[g]io avuto compimento,  
 20 e per un cento - m'ave piú savore  
 lo ben ch'Amore - mi face sentire  
 per lo gran mal che m'ha fatto sofrire.

Se madonna m'ha fatto sof[e]rire  
 per gioi d'amore avere compimento,  
 30 pen' e travaglia ben m'ha meritato.  
 Poi ch' a lei piace, a me ben de' piacere,  
 che 'nd' ag[g]io avuto tanto valimento,  
 sovr'ogne amante m'ave piú 'norato:  
 c'ag[g]io aquistato - amar la piú sovrana,  
 40 ché se Morgana - fosse infra la gente,  
 inver' madonna non paria neiente.

Neiente vale amor senza penare:  
 chi vole amar, conviene mal patire;  
 onde mille mercé n'ag[g]ia lo male  
 50 che m'a[ve] fatto in tanto ben montare  
 ch[ed] io non ag[g]io infra la gente ardire

Stefano Protonotaro, *Pir meu cor alligru*, 56-57 (*supra*); ma cfr. già, fra i provenzali, Perdigo, *Mai no m'cug que son pais*, 17-19 e 40-42. 19. *tu[st]avia*: «sempre». 20. *servuto*: «servito», forma meridionale. *adesso*: provenzalismo, «sempre». *leanza*: «lealtà». Da notare il costrutto *servire + a*, per cui cfr. *supra*, Giacomo da Lentini, *Io m'aggio posto*, 1. 21. *a la ... conoscimento*: «a colei che supera tutte in saggezza». 22. *dstringia*: forma siciliana. 23. *gioi*: «felicità per la ricompensa amorosa», è provenzalismo, presente anche al v. 29, che si alterna alla forma bisillabica *gioia* dei vv. 3 e 42 (ms: sempre *gioia*). *inavanza*: «fa crescere». 24. *compimento*: realizzazione del desiderio amoroso (cfr. anche v. 29). 25. *per un cento*: «cento volte», diffuso provenzalismo. *m'ave ... savore*: «assaporo di più». Per i vv. 25-27 cfr. ancora Perdigo, *Ben aio l mal e l afan e l consir*, 3-5. 29. *per ... compimento*: «perché la felicità d'amore si realizzasse». 30. *travaglia*: «sofferenza», provenzalismo. *meritato*: «ricompensato». 32. *nd' ag[g]io*: «ne ho», forme siciliane. *valimento*: «aiuto», provenzalismo. 34. *acquistato*: «ottenuto». *la piú sovrana*: «la migliore». 35. *Morgana*: nella leggenda arturiana, è la fata sorella di Artù, lodata come esempio di sovrana bellezza da parecchi rimatori (cfr. per es. Chiaro Davanzati, *Di lontanu rivieri*, 20-22). *infra*: «tra». 36. *inver'*: «al confronto di», provenzalismo (cfr. *supra*, Giacomo da Lentini, *Madonna, dir vo voglio*, 3). *paria*: «parrebbe»; per il concetto, cfr. l'anonima *Quando la primavera*, 17: «tu c'avanzi Morgana». 38. *conviene ... patire*: «deve rassegnarsi alla sofferenza».

di dir la gioia ove il mi' core sale.  
 Ordunque vale - meglio poco avere  
 che ben sentire - troppo a la stagione:  
 42 per troppo bene diventa om fellone.

☆

Gioiosamente canto  
 e vivo in allegranza,  
 ca per la vostr' amanza,  
 madonna, gran gioi sento.  
 1 S'eo travagliai cotanto,  
 or aggio riposanza:  
 ben sia disianza  
 che vene a compimento;  
 ca tutto mal talento - torna in gioi,  
 10 quandunqua l'allegranza ven dipoi;  
 und'eo m'allegro di grande ardimento:  
 un giorno vene, che val più di cento.  
 Ben passa rose e fiore  
 la vostra fresca cera,  
 11 lucente più che spera;  
 e la bocca aulitosa  
 più rende aulente aulore  
 che non fa d'una fera

42. *ove*: «alla quale». 43. *poco*: «poco bene»; si riprende il concetto già espresso ai vv. 14-15. 44. *a la stagione*: «qualche volta».

METRO: canzone di cinque stanze, ognuna di dodici versi, divise in due piedi identici di settenari e sirna di endecasillabi, concatenata tramite una rima interna; nella prima e nella quarta stanza una di queste rime è condivisa da fronte e sirna: abbc, abbc; (c)DDEE. Rime siciliane: 13-17 e 16-20.

3. *amanza*: «amore» (per la diffusione del suffisso *-anza*, cfr. *supra*, Federico II, *Dolze meo drudo*, nota al v. 40. 4. *gioi*: «felicità per la ricompensa amorosa», gallicismo; cfr. *La mia gran pena*, 23 (*supra*). 7. *ben sia*: «sia benedetto» (*ais*, «abbia» è forma siciliana). *disianza*: «desiderio». 8. *compimento*: «appagato»; cfr. *La mia gran pena*, 24 e 29 (*supra*). 9. *ca ... gioi*: «perché ogni malumore si converte in gioia»; *ca* è forma meridionale, *mal talento* gallicismo. 10. *quandunqua*: «ogni volta che». *ven dipoi*: «le tien dietro». 11. *ardimento*: «fuoco amoroso». 14. *cera*: «viso», gallicismo. 15. *spera*: «raggio di sole». 16-17. *aulitosa*: «odorosa», in rima siciliana con *usa* (20) e in figura etimologica con *aulente aulore* «fragante profumo». 18. *d(i)*: «la bocca

c'ha nome la pantera,  
 19 che 'n India nasce ed usa.  
 Sovr'ogn'agua, amorosa - donna, sete  
 fontana che m'ha tolta ognunqua sete,  
 per ch'eo son vostro più leale e fino  
 che non è al suo signore l'assessino.  
 21 Come fontana piena,  
 che spande tutta quanta,  
 così lo meo cor canta,  
 sì fortemente abonda  
 de la gran gioi che mena,  
 22 per voi, madonna, spanta,  
 che certamente è tanta,  
 non ha dove s'asconda.  
 E più c'augello in fronda - so' gioioso,  
 e bene posso cantar più amoroso  
 che non canta già mai null'altro amante  
 uso di bene amare otrapassante.  
 Ben mi deggio allegrare  
 d'Amor che m'primamente  
 ristinse la mia mente  
 24 d'amar voi, donna fina;

di». Questa caratteristica della pantera (di attirare gli animali emettendo dalla bocca un soave profumo), riferita già da Aristotele (*Animalium Historia*, IX, 6, 612a, 13, ed. P. Louis, Paris 1964-1969), fu resa celebre nell'Occidente medievale dai Bestiari. Oltre al suo frequente impiego nella lirica amorosa delle origini, cfr. anche Dante, *DVE*, I, xvi, 1, 20. *usa*: «vive». 21. *Sovr'ogn'agua*: «più di qualunque acqua (dal prov. *aigua*)». *sete*: «siete». 22. *ognunqua*: «qualsiasi». 23. *per ch'eo*: «così che io». *vostro*: «verso di voi». *fino*: sinonimo di *leale*. 24. *assessino*: membro della feroce setta degli ismailiti, musulmani eterodossi, seguaci fedelissimi del Veglio della Montagna, i cui ordini esigevano con fanatica obbedienza, e, si riteneva, sotto l'effetto dell'*hashish* (da cui la denominazione). Come informa Marco Polo, gli Assassini, concentrati sul massiccio iraniano di Elbruz, furono sgominati dai Tartari nel 1256. Per la similitudine, già impiegata dai trovatori, cfr. ancora Guido delle Colonne, *Amor che lungiamente m'ài menato*, 6-8 (*infra*); *Mare amoroso*, 29-30; *Delto d'Amore*, 260-261, *Fiore*, II, 9-11, 26. *spande*: «trabocca». 29. *mena*: «porta in sé». 30. *per voi ... spanta*: «a causa vostra ... traboccata». 36. *uso ... otrapassante*: «che porti all'estremo (otrapassante) la pratica (uso) dell'amore perfetto» (Contini, PD). 37. Il verso viene ripreso come incipit in una canzone di Ruggerone da Palermo, composta sullo stesso tema e con schema metrico affine (cfr. Contini 1954, p. 186). 39. *ristinse (di)*: «costrinse (a)», cfr. *Par*, XXIII, 89. 40. *fina*: con il valore prov. di «perfetta».

ma piú deggio laudare  
 voi, donna caunoscente,  
 donde lo meo cor sente  
 la gioi che mai non fina.

41 Ca se tutta Messina - fusse mia,  
 senza voi, donna, niente mi saria:  
 quando con voi a sol mi sto, avenente,  
 ogn'altra gioi mi pare che sia nente.

La vostra gran bieltate  
 42 m'ha fatto, donna, amare,  
 e lo vostro ben fare  
 m'ha fatto cantadore:

ca, s'eo canto la state,  
 quando la fiore apare,  
 43 non poria ubriare  
 di cantar la fred[d]ore.

Cosí mi tene Amore - corgaudente,  
 ché voi siete la mia donna valente.

Solazzo e gioco mai non vene mino:  
 44 cosí v'adoro como servo : 'nchino.

42. *caunoscente*: provenzalismo per il senso, «saggia». 44. *fina*: «finisce». 45. *Ca*: usuale forma meridionale di «che» (anche a 53).  
 47. *a sol*: «a tu per tu». *avenente*: «bella», cfr. *La mia gran pena*, 4 e nota (*supra*). 49. *bieltate*: riflesso del fr. (orientale) *biauté*. 51. *ben fare*: «comportamento perfetto». 53. *la state*: «durante la bella stagione». 54. *la fiore*: collettivo, è gallicismo per il genere femminile, come *la freddore* del v. 56. 55. *ubriare*: «obliare», per cui cfr. anche *La mia gran pena*, 9 (*supra*). 56. *la freddore*: «la stagione fredda». 57. *corgaudente*: questo «composto di gusto prov.» è congettura di Contini (ms. LV: *lo core gaudente*). 59. *solazzo e gioco*: «piacere»; per la nota dittologia sinonimica, cfr. *supra*, Giacomo da Lentini, [C]hi non avesse, 3 e *lo m'aggin posto*, 4. *mino*: «meno», sicilianismo. 60. *'nchino*: «mi inchino».

**Stefano Protonotaro**



Pir meu cori alligrari,  
 chi multu longiamenti  
 senza alligranza e joi d'amuri è statu,  
 mi ritornu in cantari,  
 ' ca forsi levimenti  
 da dimuranza turniria in usatu  
 di lu troppu taciri;  
 e quandu l'omu ha rasuni di diri,  
 ben di' cantari e mustrari alligranza,  
 " ca senza dimustranza  
 joi siria sempri di pocu valuri:  
 dunca ben di' cantar onni amaduri.  
 E si pir ben amari  
 cantau jujusamenti  
 " omu chi avissi in alcun tempu amatu,  
 ben lu diviria fari  
 plu dilittusamente  
 eu, chi son di tal donna inamuratu,  
 dundi è dolci placiri,  
 " preju e valenza e jujusu pariri

METRO: canzone di cinque stanze *unissonum*, ciascuna di dodici versi endecasillabi e settenari, ripartite in due piedi identici e sirna indivisa, e seguite da una *tomada*, che riprende schema rimico e rime della sirna: abC, abC; dDEeFF. Sono *cupfinidas* le stanze 1-11, V-commiato. Unico testo trasmesso integralmente in veste linguistica siciliana, grazie alla trascrizione cinquecentesca del filologo Giovanni Maria Barbieri.

1. *meu cori*: l'uso del possessivo senza articolo (cfr. anche vv. 27, 32, 40, 42, 47, 57) è dovuto all'influsso prov. (Debenedetti). 2. *longiamenti*: «a lungo», provenzalismo per la consonante palatale. 3. *joi d'amuri*: per questa espressione tecnica (anche al v. 11), cfr. *supra*, Guido delle Colonne, *La mia gran pena*, 23, 29 e note; *Gioiosamente canto*, 4 ecc. 4. *mi ritornu in*: «riprendo a», costruito prov. *cantari*: anche al vv. 9 e 14, «comporre canzoni». 5. *levimenti*: «facilmente», provenzalismo. 6-7. *da ... taciri*: «potrei mutare in abitudine (*usatu*) quello che ora è solo indugio in un silenzio troppo prolungato», ma probabilmente *da va* corretto in *lu*, e *dimuranza* è sogg. (Contini, PD); *turniria* è la forma usuale di cond. siciliano (cfr. vv. 11, 16 ecc.). 8. *l'omu*: impersonale, «qualcuno». *diri*: sinonimo di *cantari*, «poetare». 9. *di'*: anche al v. 12, «deve». 10. *senza dimustranza*: «se non viene manifestata». 14. *cantau*: «poetò», forma di perfetto meridionale, come *acquistau*, v. 63. 19. *dundi*: «dove», provenzalismo. *placiri*: «fascino», termine chiave del linguaggio cortese come i successivi. 20. «pregio, valore e

e di billizzi cutant'abundanza  
 chi illu m'è pir simblanza,  
 quandu eu la guardu, sintir la dulzuri  
 chi fa la tigre in illu miraturi;  
 " chi si vidi livari  
 multu crudilimenti  
 sua nuritura, chi ill'ha nutricatu:  
 e sf bonu li pari  
 mirarsi dulcimenti  
 " dintru unu speclu chi li esti amustratu,  
 chi l'ubliāa siguiri.  
 Cusf m'è dolci mia donna vidiri:  
 ca 'n lei guardandu met[itu] in ublianza  
 tutta autra mia intindanza,  
 " sf chi istanti mi ferì sou amuri  
 d'un colpu chi inavanza tutisuri.  
 Di chi eu putia sanari  
 multu leg[ger]amenti,  
 sulu chi fussi a la mia donna a gratu  
 " meu sirviri e pinari;  
 m'eu duttu fortimenti  
 chi, quandu si rimembra di sou statu,

aspetto seducente». 21. *billizzi*: «bellezza», cfr. *supra*, Giacomo da Lentini, *Meravigliosa-mente*, nota al v. 48. 22. *chi ... simblanza*: «chi mi sembra», contaminazione, secondo Debenedetti, tra il fr. *il me se mebla* e il prov. *m'es per semblansa*; *illu* è sogg. impersonale. 24. *chi fa*: «che sente». in *illu miraturi*: «nello specchio, nel guardarsi allo specchio», provenzalismo. Stefano ricalca anche nel lessico un passo del *trattato* di Rigaut de Berbezilh, *Ben volria saber d'amor*, 25-29, dove l'amante che dimentica ogni sua pena guardando la donna è paragonato appunto alla tigre, che tutto oblia contemplandosi allo specchio (*mirador*). Nell'immagine di Rigaut risulta ampliata tramite una ripresa più articolata del resoconto dei Bestiari, nella versione secondo cui il cacciatore accorto, per rubare i cuccioli della tigre, abbandona dietro di sé degli specchi, per il piacere che prova nell'ammirare la bellezza delle sue femmine, dimentica il dolore e l'inseguimento. 27. *sua nuritura*: «le sue creature», gallicismo, anche per l'assenza dell'articolo; è in figura etimologica con il successivo *nutricatu* «allevato». 28. *bonu li pari*: «le piace», provenzalismo. 30. *speclu*: «specchio», con la conservazione del nesso lat. *-cl-*. *esti amustratu*: «è posto innanzi». 33. *met[itu]*: «ublianza»: «dimentico», gallicismo. 34. *tutta ... intindanza*: «ogni mio altro interesse». 35. *istanti*: «subito». 36. *colpu*: «ferita». *inavanza*: «si aggravava». *tutisuri*: «sempre più», francesismo. 37. *Di chi*: «dalla qual ferita». *putia sanari*: «sarei potuto guarire». 38. *leggeramenti*: «facilmente», francesismo. 41. *duttu*: «temo», regge (conservando il costrutto lat.) *nu(n)* del v. 43.

nu-lli dia displaciri.  
 Ma si quistu putissi adiviniri,  
 " ch'Amori la ferissi di la lanza  
 chi mi fer'e mi lanza,  
 ben crederia guarir di mei doluri,  
 ca sintiramu engualimenti arduri.  
 Purriami laudari  
 " d'Amori bonamenti  
 com'omu da lui beni ammiritatu;  
 ma beni è da blasmari  
 Amur virasimenti  
 quandu illu dà favur da l'unu latu  
 " e l'autru fa languiri:  
 chi si l'amanti nun sa suffiriri,  
 disia d'amari e perdi sua speranza.  
 Ma eu suff[er]ru in usanza,  
 ca ho vistu adess'a bon suffirituri  
 " vinciri prova et aquistari unuri.  
 E si pir suffiriri  
 ni per amar lialmenti e timiri  
 omu acquistau d'amur gran beninanza,  
 dig[i]u avir confurtanza  
 " eu, chi amu e timu e servi[vi] a tuttu  
 cilatamenti plu[i] chi autru amaduri.

43. *dia*: «debba». *displaciri*: «piacere». 44. *quistu*: anticipa il verso successivo. 46. *ferì*: «ferisce». *lanza*: «trafigge». Stefano adatta in modo originale (ma cfr. già, *supra*, Giacomo da Lentini, *A l'aire claro*, 10) l'antica tradizione della lancia di Peleo, poi del figlio Achille, che aveva la virtù di guarire con un secondo colpo la ferita inferta dal primo. Diffusa fra i trovatori, che la applicarono alle vicende amorose, e poi nella nostra lirica duecentesca, la leggenda compare anche in Dante, *Inf.*, XXXI, 4-8gg.: «così od'io che soleva la lancia l' d'Achille e del suo padre esser cagione l prima di trista e poi di buona mancia». 48. *sintiramu*: «sentiremmo», tipo di cond. diffuso nel Meridione, derivato dal piuccheperfetto ind. lat. (cfr. *supra*, Giacomo da Lentini, *Madonna, dir vo voglio*, nota al v. 59). 50. *bonamenti*: «decisamente», provenzalismo. 51. *omu*: pronome indefinito. *ammiritatu*: «ricompensato». 52-55. Cfr. *supra*, Giacomo da Lentini, *IChi non avesse*, 12-14. *vincimenti*: «in verità». 56. *suffiriri*: «sopportare», latinismo semantico (cfr. anche *suffiru*, 58, *suffirituri*, 59, *suffiriri*, 61). 57. *sua speranza*: quello che spera di ottenere. 58. *in usanza*: «per costume». 59. *adess(o)*: «sempre», gallicismo. 60. *unuri*: «ricompensa». 62. *ni*: «no», provenzalismo. 63. *beninanza*: «benessere», provenzalismo. 64. *dig[i]u*: «debbo». 65. *servi[vi]*: «vi servo». *a tuttu*: «sempre», francesismo, cfr. v. 36. 66. *cilatamenti*: per il tema, cfr. *supra*, Guido delle Colonne, *Amor, che lungiamente m'hai menato*, 40-52.



**Guittone d'Arezzo**

Il primo sonetto della serie si apre in tono descrittivo, presentando una canonica situazione di partenza: Amore domina e infierisce sul protagonista. L'attacco allude con evidenza all'incipit della canzone del Notaio che apre il suo *corpus* sia in L che in V («Madonna, dir vo voglio | como l'amor m'à priso»), e di cui Guittone ricalca eccezionalmente lo schema metrico nella sua *XXX* (vedi l'introduzione a 18); non a caso ne deriva anche il secondo emistichio (vv. 74-75 «che lo meo cor escisse | come 'ncarnato tutto»). Il sintagma ha quindi una funzione allusivamente esordiale, come conferma il fatto che si trova anche nell'incipit della canzone di Guittone che apre il suo *corpus*, dove si incrocia con altre reminiscenze (Bernart de Ventadorn; vedi *Introduzione*, p. XXXI). Importantissima conferma della funzione esordiale, e quindi della consistenza del canzoniere, offre Dante, che a questo contrasto fa certo riferimento nell'incipit del primo sonetto della *Vita Nuova*; e un'eco è forse anche all'inizio dei *Rerum vulgarium fragmenta* (vedi *Introduzione*, pp. LVII-LVIII). L'apostrofe ad Amore (vv. 9-11) introduce subito il secondo registro, non più descrittivo ma allocutivo, mostrando i due aspetti della prima persona, narratore e insieme protagonista. La seconda terzina contiene infine un eccezionale invio rivolto implicitamente al sonetto stesso (può riferirsi al canzoniere come totalità?), che suona come un richiamo alla tradizione già latina (Orazio, Ovidio, Marziale) e poi mediolatina dell'apostrofe esordiale al libro di poesie (su cui cfr. M. Citroni in «Maia» 39, 1986, pp. 111-46): quasi un altro segnale ad indicare che qui inizia una raccolta unitaria.

Sonetto di schema ABABABAB, CDCDCD. I vv. 5, 7, e 9 hanno accenti di 3' 5' 7', nel primo caso sottolineati dai forti iati che scandiscono il trinomio (nell'ultimo lo iato è certo prima dello stacco del discorso diretto ad Amore). Rima equivoca ai vv. 1:7, ricca ai vv. 2:4 e 12:14.

C > C-ore (valore 11, signore 13)

## Sonetti d'amor di Guittone d'Arezzo

Amor m'à priso e incarnato tutto,  
e a lo core di sé fa posanza,  
e di ciascuno membro tragge frutto,  
dopo che priso à tanto di possanza.  
4 Doglia, onta, danno à me condotto  
e del mal meo mi fa 'ver disianza,  
e del ben di lei spietato m'è 'n tutto:  
8 sì meve e ciascun c'ama à 'n disdegnanza.  
Spessamente il chiam'e dico: «Amore,  
chi t'è dato di me tal signoraggio,  
11 ch'ài conquiso meo senno e meo valore?»  
Eo prego che tti facci meo messaggio  
e che vadi davante 'l tuo signore  
14 e d'esto convenente lo fa' saggio.

[L. 125, V 457] 4 Dopo c'è preso tanta soubiglianza V 5 e danno V 7 spietato L; dispietato tutto V 8 disdegnanza L; Sì m'ave ... ama a disdegnanza V 9 spessamente lo V 13 davante al V 14 E d'esti convenenti il facie 1. V.

1. L'incipit *Amor m'à priso* è già di Percivalle Doria V 86.1-2 («Amore m'à priso | e miso m'à 'm ballia»); la forma *priso* (solo in L, anche v. 4) è un sicilianismo, che assume particolare rilievo per le allusioni concentrate in questo esordio (vedi l'introduzione al sonetto). — *incarnato*: 'compenetrato' ('si è calato nella mia carne'); la clausola è del Notaio (cit. nell'introduzione al sonetto), dove però *incarnato* vale 'fatto persona' (come in genere altrove, basti Re Enzo L 65.1-2: «S'eo trovasse Pietanza | d'incarnata figura»; e anche qui 72.11 «che visibel mi par e incarnat'ella»); l'uso guittoniano è poi ripreso da Chiaro (XXXI 82-84 «... ed invito | Amore che mi comprenda, | e di sé unanamente mi 'ncarni»; ed. CLPIO V 231; cfr. anche glossario Menichetti 1965) e soprattutto da Monte 26.6 e 19.11-12 («E ciascun membro [cfr. qui v. 3] m'è di voi incarnato | lo dio d'amore», all'inizio di una probabile corona di 17 sonetti che termina con una tenzone; cfr. anche Monte 85.3-4) e con variazione addirittura da Cino VI 1-2 («Sì è 'ncarnato Amor del suo piacere, | m'ha preso in ciascun membro for misura»). Si veda del resto la mediazione di stampo guinzelliano operata già da Monte in un sonetto ben guittoniano (cfr. qui introd. al son. 77), 78.15-16 «Ché 'n cor gentil-cortese fa locore | sempre l'Amore, - e quini incarna ed ombra». Altri ess. in Minetti 1974 p. 91, che accenna ad una possibile intenzione profanatoria.

2. *fa posanza*: 'posa', 'fa dimora'; *posanza* 'riposo' è anche in Panuccio XVII 10 («che non pozanza à mai») e in Dante da Maiano XXVII 2, sempre in rima con *posanza* (qui v. 4); diversamente Chiaro 62.2 («fa bona posanza» 'esercita un buon potere' [?]), ma per «fare p.» cfr. Guittone stesso XV 13 «che ve faccia reposita». L'eco in Cavalcanti XXXI 15-16 «Amor, che nasce di simul piacere, | dentro lo cor si posia», arriva fino a Dante *Amore e 'l cor gentil* (*Vita Nuova* XXI 6-7: «... Amor per sire e 'l cor per sua magione, | dentro la qual dormendo si riposa» (nota De Robertis 1986).

3. *tregge*: l'uscita è analogica, come nella 1ª persona *treggo* (dal tipo *leggo*: Rohlfs 535).

4. La lezione di V («dapoic'è preso tanta sotiglianza») ha un termine assente altrove in Guittone; nelle CLPIO ricorre solo in Ugo di Massa (*Amore fue* V 340.4: «[Amore] null'omo lo sente (...) l quando si prende, tant'è sotiglianza»), oltre che nel sonetto di Bonagiunta e Guinizelli (*Voi, ch'avete mutata* L 323.9: «Così passate voi di sotiglianza»), da cui poi nell'incipit di Guido Orlandi contro Cavalcanti *Per troppa sotiglianza*; d'altra parte *potanza* (L) 'potere' vanta la rima quasi equivoca con *potanza* (v. 2), come anche nei citati Panuccio e Dante da Maiano, e torna in rima nella grande canzone di Cavalcanti, dove sembra quasi voler contraddire Guittone: xxvii 24 «In quella parte mai non ha possanza [scil. Amore]» (vs. qui v. 3 «di ciascuno membro»).

5. *Dogliu, onta, danno*: il trionfio ricorre in xxvi 60 («che spesso rede doglia onta e danno»), mentre la coppia già provenzale *onta e danno* è tipica di Guittone (qui 69.14 «ont'e dannaggio»). — *me*: dativo. — *condutto*: la forma con -u- è ben attestata in antico (analogia col perf. *dussi*: Rohlfs 71).

7. *del: 'circa il'*. — *spietato*: riferito ad Amore anche in Monte canz. 163 e 89.2 e nell'«Amico di Dante» l' «si mmi passo V 936.12: ricorre, riferito tradizionalmente alla donna, nell'incipit del son. 3 «Spietata donna e fera...» (vedi nota).

8. *meve e ciascun c'ama*: fin dal primo sonetto è sottolineato il valore universale, di *exemplum*, che riveste la vicenda del protagonista. — *meve*: è forma meridionale (analogica su *teve* e *seve*) già del Ritmo Cassinese e poi dei siciliani, ereditata dalla lingua poetica toscana (qui anche 3.4, 8.9, 30.11, 34.5).

9. *il chiam'e dir*: formula d'introduzione del discorso diretto, come nel pur attrimenti denso Dante *Donne ch'avete* 15-16 «Angelo clama in divino intelletto e dice».

10-11. Binomio già del Notaio (?) *Guardando basalisco* nella lezione del ms. L 409.14: «ben è conquiso chi à su' signoragio».

11. *senno ... valare*: 'intelletto e vigore' (cfr. *senno ... talento* 2.8, e gli analoghi *ragione e forza* 11.5, *forzo e sapere* 14.9, *conoscenza e podere* 14.13 e 16.5): il binomio, già provenzale, unisce i due concetti complementari di *sapientia* (facoltà intellettuale) e *fortitudo* (facoltà volitiva), costitutivi della personalità (cfr. anche CLPIO *Introd.* p. cxcv). Gli stessi termini nell'anonima *A forza sono amante* P 115.3-4 «ma non pò disamare [verbo guittonian, cfr. 4.1], | *valor né senno* vale contra Amore» («senno' o forzo» in Monte 110.3).

12-14. Il discorso diretto deve concludersi col v. 11 (gli editori precedenti non accennano al problema). Pare infatti impossibile che il *tu* dei vv. 12-13 possa essere Amore, richiesto di presentarsi davanti al «suo signore»: il *signore* non può essere che Amore stesso, come dice esplicitamente il v. 10 (e poi 2.9, sempre rivolto ad Amore). L'invito a farsi messaggero dell'amante è dunque rivolto ad un imprecisato «tu», che si potrà riferire al componimento poetico (vedi l'introduzione al sonetto); che una poesia possa avere lo stesso *signore* del poeta è previsto ad es. in Almeric de Pegulhan *Nuls hom* BdT 10.38 v. 37 «ton senher e mieus», e anche l'assenza di un vocativo è attestata fra i trovatori (es. *Perdigon* BdT 370.3 v. 51).

12. *facci*: l'uscita in -i per la 2ª pers. sing. del congiuntivo, come *vadi* v. seg. (in entrambi i casi solo L), è diffusa in antico (Rohlfs 535). — *messaggio*: 'messaggero', investitura del testo poetico che si trova già ad es. in Gaucelm Faldir BdT 167.34, e poi in Cecco Angiolieri *Sonetto, da poi ch'io non trovo messo* o nello pseudo-Dante *In abito di saggia messaggera*.

14. 'e lo informi di questa situazione'. — *convenente* (prov.): 'cosa, fatto, situazione' (Contini 1941 p. 68). — *saggio*: 'cosapevole, informato' (anche 71.14 «de la ntenzione d'esso eo fusse saggio»).



ché pro non può ciò ch'anor tolle dare,  
 né dà onor cosa u' grazia e amor pere;  
 " e grave ciò ch'è preso a disinore  
 a lausore dispeso esser poria.  
 Ma non viver credria  
 senza falsia fell'om, ma viamaggiore  
 for'a plusore giusto di core provato;  
 " e piú onta che mort'è da dottare,  
 e portare disragion piú che dannaggio;  
 che bella morte om saggio  
 de' di coraggio piú che vita amare,  
 ché non per stare ma per passare onrato  
 " de' credere ciascun d'esser creato.

In vita more, e sempre in morte vive  
 omo fellon ch'è di ragion nemico;  
 credendo venir ricco, ven mendico,  
 ché cupid'om non già pot'esser dive;  
 " ch'adessa forte piú cresce vaghezza  
 e gravezza ove piú cresce tesoro;  
 non manti acquistan l'oro,  
 ma l'oro loro; e i piú di gentilezza  
 e di ricchezza e di bellezza àn danno.  
 " Ma chi ricchezza dispregi'è manente,  
 e chi gente dannaggio e pro sostiene  
 e dubitanza e spene  
 e si contene de poco orrevelmente

ché non potrebbe rivelarsi vantaggioso ciò che toglie l'onore, né conferisce onore azione (cosa) in cui periscono grazia e amore». 35-36. e grave ... poria: «difficilmente (grave, modellato sul prov. greu), ciò ch'è acquisito con disonore può esser utilizzato onorevolmente» (a lausore «con lode»). 37-45. Ma non viver creato: «il malvagio crederebbe di non vivere, se non usasse l'inganno; al contrario, il giusto di cuore sarebbe maggiormente (viamaggiore) apprezzato dai piú (a plusor): il disonore è infatti da temere piú che la stessa morte, e aver torto (portar disragione) è da paventare piú che lo stesso danno. Il saggio dovrebbe amare di cuore (sinceramente) una morte onorevole piú che la stessa vita, giacché ognuno dovrebbe esser convinto che è stato creato non per restare su questa terra, ma per transitarvi con onore». 49. cupid'om: «l'avid». dive: crudo latinismo, per «ricco». 50. adessa: vaghezza: «giacché sempre di piú aumenta il desiderio»; adessa è un gallicismo, modellato sul prov. adet, «sempre», «in ogni modo» (cfr. Guittone, *La Gioia mia*, 3). 51. gravezza: «peso», «tormento». 53. l'oro loro: paronomasia del tipo caro a Guittone. 55. Ma manente: «solo chi disprezza la ricchezza è veramente ricco (manente)». 56-60. e chi gente danno: «e così anche chi reagisce nobilmente (gente) al danno come al vantag-

e saggiamente in sé consente affanno,  
 " secondo vol ragione e' tempi danno.

Onne cosa fu sol all'om creata,  
 e ll'om no a dormir né a mangiare,  
 ma solamente a drittura operare:  
 e fu discrezion lui però data.  
 " Natura, Dio, ragion scritt' e comune,  
 reprehensione fuggir, pregio portare,  
 ne comanda; ischifare  
 vizi e usare via de vertú ne 'mpone,  
 onne cagion e condizion remossa.  
 " Ma se legge né Dio no lo 'mponesse,  
 né rendesse qui merto in nulla guisa,  
 né poi l'alm' è divisa,  
 m'è pur avisa che ciascun dovesse  
 quanto potesse far che stesse in possa  
 " ad onne cosa ch'è per ragion mossa.

Ahi, come vale me poco mostranza!  
 Ché 'gnoranza da ben far no 'nde tolle  
 quanto talento folle;  
 e mai ne 'nvolle a ciò malvagia usanza,  
 " ché piú fallanza è che leanza artata.  
 No è 'l mal piú che 'l ben a far leggero;  
 ma' che fero lo ben tanto ne pare  
 solo per disusare

gio; al timore come alla speranza, e si contenta di poco con onore, e saggiamente accoglie in sé la pena, secondo quanto detta ragione e consentono i tempi». 65. ragion comune: «la filosofia e lo stesso buon senso». 69. onne remossa: «allontanata qualsiasi scusa o riserva». 70-75. Ma se legge mossa: «ma perfino nel caso in cui né Dio né la legge l'imponessero; anche se tale comportamento non dovesse procacciare alcuna ricompensa, né in questa vita né nell'altra (dopo che l'anima è separata dal corpo), mi sembra (m'è pur avisa, modellato sul fr. *il m'est avis*) che ognuno dovrebbe fare il possibile per conformarsi a un comportamento razionale». 76-80. Ahi, come artata: «oh!, quanto poco vale per me l'insegnamento (mostranza), giacché l'ignoranza ci distoglie dal ben fare quanto la voglia sregolata, e la cattiva abitudine sempre piú ci trascina verso il male, poiché la colpa (fallanza) è meglio attrezzata (artata) vale "piena d'arte", "astuta", cfr. *Dec.*, II, 9, 56) che la lealtà». 81-86. No è 'nvolta: «non è vero che il male sia piú facile da compiere del bene, ma quest'ultimo ci sembra così arduo solo per la poca consuetudine (per disusare), e perché si nutrono desideri ed esso opposti, laddove, invece, esso è abituale e aggrada come cosa piacevole, l'uso fa sì che si converta in gioia onorata».

e per portare nel contrar disidero,  
" ov'è mainero e volontero agrata:  
usar l'aduce in allegrezza onrata.

☆

Ahi lasso!, or è stagion de doler tanto  
a ciascun'om che ben amu Ragione,  
ch'eo meraviglio u' trova guerigione,  
che morto no l'a già corrotto e pianto,  
vedendo l'alta Fior sempre granata  
e l'onorato antico uso romano  
ch'a certo pèr, crudel forte villano,  
s'avaccio ella no è ricoverata:  
ché l'onorata sua ricca grandezza  
e 'l pregio quasi è già tutto perito  
e lo valor e 'l poder sí desvia.  
Oh lasso, or quale dia

METRO: canzone di sei stanze, rigorosamente *lupfundus* (vv. 15-16 *altezza*; 30-31 *Leone*; 43-46 *conquise*; *conqun e*, 60-61 *fulle*; *full'e*, 73-76 *monete*). La strofe presenta due piedi simili di soli endecasillabi: ABBA, CDDC, e una sirma in cui vengono inseriti dei settenari: EFGGFIE. Il componimento, insieme alla lettera XXIV, sul medesimo argomento, sembra essere stato composto poco tempo dopo la rotta dei guelfi fiorentini (4 settembre 1260) a Montaperti, località del Chianti poco a est di Siena. Il tono accorato dell'esordio si muta in aperto sarcasmo, man mano che il testo s'avvia alla conclusione.

1-8. *Ahi ricoverata*: «questo è il momento di lamentarsi, per ciascuno che ami la Giustizia. C'è da meravigliarsi, anzi, che costui non sia già stato sopraffatto dal lutto, nell'assistere alla caduta in cattività di Firenze, con la conseguente definitiva estinzione delle tradizioni romane di cui la città del Fiore era depositaria». 1. *Ahi lasso!*: «ahimè» (cfr. il fr. *Hélas!*). 3. *meraviglio guerigione*: «mi chiedo con stupore dove trovi conforto». All'ind., poiché di fatto l'amante della giustizia è sopravvissuto. 4. *che ... pianto*: «tanto che il lutto e il pianto non l'abbiano già ucciso» (*corrotto* era «il compianto» che si faceva dei morti). 5. *Fior*: (femminile, come in afr. e prov.) sembra essere stato l'antico nome di Firenze. Al v. 16, essa appare «defflorata». *sempre granata*: «perennemente fruttificante» (dal prov. *granar* «dar frutti»). 6. *e ... romano*: «e l'illustre tradizione dei Romani, della quale Firenze si considerava detentrica». Questa particolare «translatio imperii» (da Roma a Firenze) è modellata sull'esempio fr. (si pensi soprattutto al *Cligès* di Chrétien de Troyes, un testo ben noto a Guitone). Essa sarà ripresa da Dante, nel *Convivio*, nonché dai cronisti (D. Compagni, *Cronica*; G. Villani, *Nuova Cronica*). 7. *ch'a ... villano*: «ch'è destinata a estinguersi, crudeltà molto (dal fr. *fort*) spiacevole». 8. *s'avaccio ... ricoverata*: «se presto non è ripristinata». 11. *desvia*: «cambia strada».

fu mai tanto crudel dannaggio audito?  
Deo, com'àilo sofrito,  
" Deritto pèra e Torto entri 'n altezza?

Altezza tanta èlla sfiorata Fiore  
fo, mentre ver' se stessa era leale,  
che ritenèa modo imperiale,  
acquistando per suo alto valore  
provinci' e terre, presso e lunge, mante;  
e sembrava che far volesse impero  
sí como Roma già fece, e leggerò  
li era, ch'alcun no i potea star avante.  
E ciò li stava ben certo a ragione,  
" che non se ne penava per pro tanto,  
como per ritener giustizi' e poso;  
e, poi folli amoroso  
de fare ciò, si trasse avante tanto,  
ch'al mondo no à canto  
" u' non sonasse il pregio del Leone.

Leone, lasso!, or no è, ch'eo li veo  
tratto l'onghie e li denti e lo valore,  
e 'l gran lignaggio suo mort' a dolore  
ed en crudel pregion mis'a gran reo.  
" E ciò li à fatto chi? Quelli che sono  
de la schiatta gentil sua 'stratti e nati,  
che fun per lui cresciuti e avanzati

14. *sofrito*: «sofferto, tollerato» (analogico sull'inf.). 15. *entri 'n altezza*: «s'imponga». 16-30. *Altezza Leone*: «all'epoca in cui Firenze era degna del suo nome, aveva acquistato innumerevoli domini e sembrava in grado di rinnovare l'impero romano, per il suo prodigarsi nel mantenere la pace e la giustizia. Non c'era luogo, infatti, in cui non fosse riverito il Leone (raffigurato nel Marzocco, simbolo del Comune)». 16. *èlla*: «nella» (con assimilazione, da *en la*). 20. *mante*: «molte» (gallicismo molto frequente). 22. *e leggerò*: «e con facilità». 26. *e poso*: «e pace, tranquillità» (dal prov. *pausan*). 27. *e poi amoroso*: «e dal momento che le piacque». 29-30. *no à Leone*: «non esiste luogo ove non fosse celebrato il valore del Marzocco (simbolo araldico di Firenze)». 31-45. *Leone ... conquise*: «ormai, però, il Leone, è decaduto e reso imbellè. Proprio i suoi stessi figli, i magnati ghibellini grazie a lui elevati a potenza, non si son fatti scrupolo di ferirlo quasi a morte; quindi, ricevuto il perdono, lo han colpito una seconda volta». 31. *veo*: «vedo» (sicilianismo). 33. *mort' a dolore*: «ucciso con dolore». 34. *a ... reo*: «con grave ingiustizia». 36. *'stratti*: «discesi» («estratti»). Si allude ai magnati ghibellini (Contini, PD).

sovra tutti altri e collocati a bono;  
 e per la grande altezza ove li mise  
 " *ennantir sí*, che 'l piagâr quasi a morte;  
 ma Deo di guerigion feceli dono,  
 ed el fé lor perdono;  
 e anche el refedier poi, ma fu forte  
 e perdonò lor morte:  
 " or ànno lui e soie membre conquise.

Conquis' è l'alto Comun fiorentino,  
 e col senese in tal modo à cangiato,  
 che tutta l'onta e 'l danno che dato  
 li à sempre, como sa ciascun latino,  
 " li rende, e i tolle il pro e l'onor tutto;  
 ché Montalcino av'abattuto a forza,  
 Montepulciano miso en sua forza,  
 e de Maremma à la cervia e 'l frutto;  
 Sangimignan, 'Pogibonis' e Colle  
 " e Volterra e 'l paiese a suo tène:  
 e la campana, le 'nsegne e li arnesi  
 e li onor' tutti presi  
 àve con ciò che seco avea di bene.  
 E tutto ciò li avene  
 " per quella schiatta che piú ch'altra è folle.

Foll'è chi fugge il suo prode e cher danno,  
 e l'onor suo fa che vergogna i torna,  
 e di bona libertà, ove soggiorna

38. *a bono*: «in posizione di dominio». 40. *ennantir sí*: «s'inorgoglierono talmente» (crudo provenzalismo). *che murte*: «che lo ferirono quasi mortalmente (con riferimento alla prima cacciata dei Guelfi, del 1248)». 43. *el refedier*: «lo colpirono di nuovo (in occasione della congiura ghibellina del 1258)». 44. *e murte*: «risparmio loro la meritata condanna a morte». 45. *lui*: *conquise*: «hanno sconfitto il Comune e le sue parti» (con metaplasmo in *soie membre*). 46-60. *Conquis' folle*: «conquistato e reso schiavo, il nobile Leone ha ormai scambiato le parti con Siena, che non manca di rendergli pan per focaccia, vendicandosi delle antiche sconfitte». 47. *e col cangiato*: «è ha scambiato i ruoli con Siena». 49. *latino*: «abitante della penisola italiana». 52. *Montepulciano forza*: «ha acquisito fra i suoi domini, ha ridotto in suo potere Montepulciano». 53. *e de frutto*: «è riscuote i tributi simbolici della cacciagione e dell'agricoltura (*la cervia e 'l frutto*) dai conti di Santa Fiora (Maremma)». 58. *con ciò bene*: «con tutti i relativi beni». 61-75. *Foll'è monete*: «si rivela folle chi ricerchi la propria rovina, rinunciando alla libertà e riducendosi in schiavitù. I fiorentini ri-

a gran piacer, s'aduce a suo gran danno  
 " sotto signoria fella e malvagia,  
 e suo signor fa suo grand' enemigo.  
 A voi che siete in Fiorenza dico  
 che ciò ch'è divenuto, par, v'adagia;  
 e poi che li Alamanni in casa avete,  
 " servite i bene, e fatevo mostrare  
 le spade lor, con che v'àn fesso i visi,  
 padri e figliuoli aucisi;  
 e piacemi che lor dobiate dare,  
 perch'ebber en ciò fare  
 " fatica assai, de vostre gran monete.

Monete mante e gran gioi presentate  
 ai Conti e ali Uberti e alli altri tutti  
 ch'a tanto grande onor v'ànno conduttri  
 che miso v'ànno Sena in podestate;  
 " Pistoia e Colle e Volterra fann'ora  
 guardar vostre castella a loro spese;  
 e 'l Conte Rosso à Maremma e 'l paiese,  
 Montalcin sta sigur senza le mura;  
 de Ripafratta temor à 'l pisano,  
 " e 'l perogin che 'l lago nu i tolliate,  
 e Roma vol con voi far compagnia.  
 Onor e signoria  
 adunque par e che ben tutto abbiate:  
 ciò che desiavate  
 " potete far, cioè re del toscano.

masti in patria sembrano soddisfatti: si godano, dunque, servendoli, i nuovi padroni - i Tedeschi - che si sono attirati in casa; e si facciano, anzi, mostrare le spade con cui costoro hanno ucciso i loro padri!». 61. *cher danno*: «è procaccia il proprio danno». 62. *e l'onor torna*: «è fa in modo che il suo onore si tramuti in ignominia» (*torna* è all'ind. perché il danno è nei fatti, cfr. la nota al v. 3). 68. *che adagia*: «quel ch'è accaduto, a quanto pare, vi piace» (dal prov. *adatar* «convenire»). 76-90. *Monete toscano*: «vengano anche adeguatamente ricompensati i conti Guidi e gli Uberti e gli altri ghibellini che han condotto il Comune a tanto onore, riducendolo sotto il giogo senese!». 82. *Conte Rosso*: soprannome di Ildobrandino di Guglielmo, conte di Soana (oggi Sovana), del ramo cadetto degli Aldobrandeschi (Contini, PD). 84. *de Ripafratta*: «i Pisani sono preoccupati per Ripafratta». Il tono è sempre ironicamente iperbolico: i Fiorentini, quand'erano ancora potenti, avevano strappato ai Pisani il castello di Ripafratta, presso la riva sinistra del Serchio, per darlo ai loro alleati lucchesi. 85. *e 'l perogin tolliate*: «è i Perugini temono addirittura che gli togliate il loro Lago (oggi Trasimeno)». 86. *e compagnia*: «quanto a Roma, vuol far lega con

Baron' lombardi e romani e pugliesi  
e toshi e romagnuoli e marchigiani,  
Fiorenza, fior che sempre rinovella,  
a sua corte v'apella,  
" che fare vol de sé re-i dei Toscani,  
da poi che li Alamani  
ave conquisi per forza e i Senesi.

☆



**Guido Guinizelli**

## V

Grazie al molteplice riuso fattone da Dante, fin dal sonetto della *Vita Nova*, 11. 3 *Amore e 'l cor gentil sono una cosa*, ma soprattutto nella canzone *Le dolci rime* e nel quarto trattato del *Convivio*, in cui viene esposta una teoria della nobiltà intimamente connessa con quella propugnata dal Guinizelli (per non parlare di *Inferno*, V, 100 e *Purgatorio*, XXII, 10-11), la presente canzone ha assunto il valore d'un autentico manifesto poetico e morale, tale da segnare una svolta radicale nella tradizione della lirica d'amore. In realtà, la tesi della consustanzialità dell'animo nobile e della natura innamorata non è certo rivoluzionaria, ma rielabora con grande felicità formale e un abile riuso della tradizione sollecitazioni culturali provenienti da fonti diverse e molteplici. Innanzitutto, essa si ricollega in modo organico alle speculazioni dei giuristi ghibellini attivi presso la corte fridericiana, che sostenevano la superiorità della gentilezza di costumi (*probitas morum*) sulla nobiltà dei natali (*nobilitas generis*); tali teorie erano divenute già negli anni Quaranta del secolo XIII materia di dispute scolastiche e dunque, nel ventennio successivo, erano ormai ben radicate nella cultura del tempo (Delle Donne 1999, pp. 3-20), tanto da divenire materia d'insegnamento scolastico (ad esempio nel *De Eruditione Principum* di Guglielmo Peraldo, I 5: «Vera nobilitas animi est secundum illud nobilitas sola est animum que moribus ornat»). In secondo luogo, la tesi mette a frutto analoghe affermazioni, reperibili nella tradizione poetica gallo-romanza, da Dalfi d'Alvernhe a Gace Brulé, etc., nelle quali viene illustrata l'eccellenza degli alti sentimenti, di gran lunga preferibile alle origini gentilizie. Confluite nel *De Amore* di Andrea Cappelano, in cui viene teorizzato l'«*amorem in morum probitate perfulgentem*» (cfr. Karnein 1985; Schnell 1985), tali concezioni erano ormai patrimonio comune della tradizione romanza. Nella *vida* di Bernard de Ventadorn, per fare solo un esempio, dopo aver affermato la presunta origine servile del trovatore, l'autore osserva: «Mas de qi el fos fiils, Dieus li det bella persona et avinen, e gentil cor, don fo el comensamen gentilessa, e det li sen e saber e cortesia e gen parlar; et avia sotilessa et art de trobar bos motz e gais sons» (Boutière-Schutz 1973, VI B). Lo stesso Guittone, nel compianto di Jacopo da Lèona, composto, però, dopo il marzo 1277, *Comune perta fa comun dolore* (*Antologia della Poesia Italiana*, pp. 122-25), vv. 49-51, si adeguerà alle proposte guinizelliane:

«Non ver lignaggio fa sangue, ma core, l ni vero pregio poder, ma vertute l e si grazia ed amore appo sciente». Sul problema si vedano Corti 1959, pp. 1-82; Margueron 1966, pp. 407-10; Donati 1988; Delle Donne 1999, pp. 3-20, e si legga quanto osservato sopra, nell'Introduzione.

Come è stato più volte sottolineato (per tutti, si veda Contini 1970, p. 152), una delle principali novità del Guinizelli consiste nell'avvalersi della dialettica aristotelica *potentia vs actus*, evitando di postulare una dipendenza automatica fra amore e *cor gentile* (cfr. la nota ai vv. 11-12) e riuscendo, anzi, a conciliare tale rapporto coi concetti metafisico-teologici della concomitanza degli attributi divini. A differenza dei suoi predecessori, inoltre, Guido non si limita a enunciare che Amore è attratto dal cuore raffinato, ma la sua affermazione è ancora più drastica: in mancanza d'un cuor gentile, cioè, non si dà Amore. L'aver, inoltre, riservato alla Donna dimostrandone l'eccellenza con una fulgida varietà d'immagini desunte dalla Fisica, la stessa attitudine divina a porre in atto una sorta di laica 'redenzione' dell'amante, conferisce alla canzone la sua cifra più peculiare (anche se un simile procedimento era già stato in parte esperito, ma in forma ancora embrionale, da Guido delle Colonne). Tale specificità - a dispetto di qualche isolato dissenso - suscitò l'ammirata solidarietà dei rimatori toscani della generazione successiva: in particolare di Monte Andrea e di Chiaro Davanzati, prima ancora che del Cavalcanti e dell'Alighieri. Anche coloro i quali polemizzarono apertamente con Guido, ad esempio Pucciandone Martelli (su cui si veda Carrai 1997, pp. 39-40 e 71), ne furono soggiogati. Nella canzone *Lo fermo intendimento, ched eo aggio*, ad esempio, il rimatore pisano, ai vv. 26-29, si lascia andare a un'autentica *reprobatio Amoris*: «Certo non à valenza, l né gentilezza, come dicen manti, l che vòle usare avanti l ignoranza ch'entrare in cor gentile», ma è poi costretto a riconoscere le virtù salvifiche della Donna, capace di trasformare lo stesso Amore: «... meglio che non era l in qua dirieto Amor gentile e puro, l per certo m'assicuro l ch'egli seria, se in madonna intrasse». Echi immediati di singoli passi della canzone, si rinvengono peraltro in Meo Abbracciavacca, *Sovente aggio pensato di tacere*, vv. 51 sgg. «come calore incontra la freddura, l così la pena l'amoroso affanno» e in Neri de' Visdomini, *Per ciò che 'l cor si dole*, vv. 7-10 (*Poeti del Duecento*, I, p. 340, e cfr. qui sotto la nota ai vv. 25-27). Si veda anche Lapo degli Uberti, *Gentil Madonna, la virtù d'amore*, vv. 1-6.

A giudicare dalle contrastanti reazioni suscitate dalla canzone, va dunque sfatata l'idea d'un Guinizelli isolato anticipatore di idee destinate a diffondersi solo vari decenni dopo la sua morte. Anche se Guido godette immediatamente della fama di *saggio*, proprio grazie alla sua canzone più celebre, non c'è dubbio, però, che furono Guido Cavalcanti e Dante a riconoscere in modo inequivocabile nel Bolognese l'unica voce capace di contrastare lo strapotere di Guittone, facendo di lui un sicuro punto di riferimento e, se si vuole, un indiscutibile precursore delle loro opzioni poetiche, anche quando queste ultime non combaciavano per-

settamente: per questo il secondo Guido fu affascinato dall'inquietudine e dai dubbi del suo omonimo bolognese, mentre Dante continuò a esaltarne le capacità speculative: entrambi i giovani fiorentini, infine, in modi diversi vollero emularne la felicità espressiva. Per la fortuna del testo al di fuori dei confini italiani, presso Jean de Meun, si veda l'Introduzione.

L'enunciazione della nuova teoria amorosa si fonda su un procedimento analogico che forse troppo frettolosamente è stato accostato a quello tomistico (difficilmente accessibile al Guinizelli negli anni Settanta del secolo XIII; ma sul problema si veda l'Introduzione), in un percorso «naturale» che dal mondo animale, attraverso una serie di comparazioni desunte dalla scienza del tempo, s'innalza al cielo e quindi al Paradiso (lo ha efficacemente messo in risalto Boitani 1999, pp. 67-94, in quella che è certamente la lettura più innovativa del testo guinizelliano). I punti di riferimento dell'autore sono soprattutto la *Consolatio* boeziana (McInerney 1990) e la stessa riflessione giuridica sul concetto di Natura (Fantini 1998). Nella prima strofe è preannunciato l'argomento della canzone: al cuore nobile (per virtù non per natali) fa ritorno amore come alla sua sede naturale; nello stesso modo l'uccello si rifugia nel punto più nobile della selva. La nascita del cuore nobile e di amore è simultanea, così come lo sono il sole e il suo splendore, il calore del fuoco e la luce. Nella seconda strofe s'inizia la serie delle similitudini desunte dal bagaglio scientifico: come la gemma è tale sul piano virtuale grazie al sole, su quello attuale grazie al suo specifico astro, così il cuore, reso nobile sul piano virtuale da natura, s'innamora di fatto grazie a una donna. Nella terza strofe, la natura d'Amore è assimilata a quella del fuoco, il più leggero degli elementi, il quale, per questo motivo, sta in cima alla torcia, risplendendovi a suo piacere, luminoso e puro. Essa può essergli paragonata, però anche in senso negativo: l'iniquità avversa l'amore come il fuoco è contrastato dalla freddezza dell'acqua. La sede d'amore nel cuore nobile è paragonabile a quella del diamante nel minerale ferroso. Nella quarta strofe, è chiarito che il cuore è nobile per natura e non per nobiltà di nascita; così come il fango non può esser reso migliore dal sole, a sua volta incontaminato dal vile contatto. Nella quinta strofe, della quale Dante si sovrerà nell'ideare la cosmologia del *Paradiso*, si precisa che l'intelligenza angelica che governa ognuno dei cieli trae dalla contemplazione di Dio l'impulso a muovere il cielo a lei assegnato e, nel far ruotare quest'ultimo, prende a ubbidire a Lui, ottenendo istantaneamente il compimento della propria beatitudine; allo stesso modo l'amante dovrebbe ottemperare ai desideri dell'amata. Nel congedo, il locutore anticipa all'amata un ipotetico epilogo in cielo, nel quale lo stesso Dio gli rimprovererà d'averlo usato come termine di paragone per un amore profano e d'aver rivolto alla donna lodi riservate solo a Lui e alla Vergine; l'unica giustificazione del poeta, sarà, allora, quella d'aver amato una creatura di sembianza angelica.

Canzone di cinque stanze *capfinidas* (10-11 *foco: foco*; 20-21 *'mmamora: amor*; 30-31 *ferro: fere*; 40-41 *splendore: splende*), più una *tornada* (o congedo), tutte di dieci versi, endecasillabi e settenari. Schema: AB AB (*fronte*), cDeEdE (*sirma*). SOLL-MENA, 56:1. La rima *-ore*, prima della prima strofe ricompare come *c* della seconda e addirittura come *B, E* della quarta (cfr. Menichetti 1993, p. 536), mentre la formula chiave, diretta o invertita, *cor gentil* torna in tutte le stanze, a eccezione del congedo. Uno schema simile è reperibile in *Tegno-l de folle impresa* (*infra*, I).

### Al cor gentil rimpaira sempre amore come l'ausello inselva i-lla verdura;

1. *Al ... amore*: «Al cuore nobile (per virtù, non per natali) ritorna abitualmente Amore, come alla sua sede d'elezione». Per comprendere appieno questo celebre esordio, non si devono dimenticare due diversi modelli culturali, altrettanto importanti per il Guinizelli. Sul piano filosofico, l'immagine deriva da Boezio, *Consolatio*, III, 2, 25-26, in cui l'uccello in gabbia sogna mesto di poter ritornare alla selva, suo luogo d'origine: «silvas tantum maesta requirit, | silvas dulci uoce susurrat». D'altro canto, nella tradizione lirica romanza, fin dai suoi esordi più remoti, l'*auzel* è una proiezione teriomorfa dell'io lirico: in particolare il falco selvatico, chiamato più semplicemente *gentil* (cfr. la nota seguente). Ma a «tornare» al Pregio, incarnato dall'amata, come al proprio luogo d'elezione, è innanzitutto lo stesso io lirico: cfr. ad esempio, Raimbaut d'Aurenga, 382 22, vv. 68-69 «Raembautz torn'e repaira | lai on Prez viu e reuiuira». Qui il percorso di Amore verso il «cuor gentile» è assimilato a quello del falco (*ausello*) nobile per eccellenza, verso la parte più fitta della vegetazione. Concetti solo apparentemente simili sono espressi con dovizia di particolari nel *Canzonico* del troviero champenois Gace Brulé, attivo agli inizi del secolo XIII. Si ricordino in particolare, i vv. 25-27 della canz. *Quant voi remendir l'arbroie* (RS 1690) «Amor ne quiet haut parage | Ne richeze ne fierce, | mais se donne en fin conge», la canz. *Ire d'amors qui en mon cuer repaire* (RS 171), citata da Dante nel *De Vulgaris Eloquentia*, II vi 6, dove per errore è attribuita a Thibaut de Champagne (*Rex Navarre*), nonché il verso «Oh! pitiez qui en franc cuer repaire». In ambito gallo-romanzo, l'epiteto *gentil*, riferito alla donna amata, appare già nell'XI secolo, nelle cosiddette *Liebesstrophen* pre-trobadoriche. In contesto satirico, è notevole Peire Cardenal, *Aquesta gens*, 335 6 «quar fin amors mou de gran lialeza | e de franc cor gentil e ben apres». (Per Arnaut Daniel, *Lancan son passat li jure* [BdT, 29, 11, v. 24], ad aver *simple cor gentil* è il folle, che crede più ingenuamente d'una monaca).

La forma *rimpaira* (di *V*) da RE-IMPATRIAT è linguisticamente legittima, quanto meno nella commistione (cara al Guinizelli) d'un esito italiano con una base gallo-romanza: sembra dunque superfluo il tentativo di ripristinare un improbabile tratto del Nord, con la correzione congetturale *tempaira*.

2. *come ... i-lla verdura*: «come l'uccello (da preda) si rifugia abitualmente nel bosco, e, in particolare, nella parte più alta e nobile di esso, cioè tra le fronde». Accolgo la lettura *inselva*, proposta con dovizia d'argomenti da Inglese 2000, per cui si veda l'Introduzione. *ausello* la forma provenzaleggiante (*auzel*) designa, per antonomasia, il falco, una delle cui varietà più rinomate era il *faucun gentil* (Holmér 1960, p. 89; Tilander 1932, art. *gentil*).

Per *i-lla verdura*, cfr. i vv. 10 in *clartà di foco*, 21 in *cima del doplero* e 30 in *la minera*; e si veda Guido delle Colonne (o Mazzeo di Ricco): «e più c'augello in fronda son gioioso» (Panvini, I, 405 sgg.), o ancora «canto gioioso come augello in fronda» (*ibid.*, I, 612); e si ricordi *Exechiele*, 34, 14 «... ibi requiescunt in herbis virentibus». Da notare, infine, che il potenziale erotico del verso non mancò di esser sfruttato nella poesia trecentesca; si legga, del noialo viterbese Panerazio di Domenico (cfr. Carboni 2000, pp. 139-78), i vv. 4-6 del madrigale *Intennimi amorosa* «Cossì, allegramente, | come cielo 'n giardino | quando sta 'le verdure» (*ibid.*, pp. 155 sgg.).

né fe' amor anti che gentil core,  
né gentil core anti ch'amor, Natura:  
5 ch'adesso con' fu 'l sole,  
s' tosto lo splendore fu lucente,  
né fu davanti 'l sole;  
e prende amore in gentilezza loco  
così propiamente  
10 come calore in clarità di foco.

Foco d'amore in gentil cor s'apprende  
come vertute in pietra preziosa,

3-4. «Natura» ha generato, «coevi e conlocali, amore e cuore gentile, che sono una sola sostanza» (Sanguineti). Sul concetto di «Natura» (in quanto complesso delle modalità grazie alle quali si realizza la volontà divina) e sulla sua espressione nelle liriche guinizzeiane, si vedano qui di seguito le note ai vv. 12 sgg. del son. 14, e si legga quanto osservato nell'Introduzione.

Con esplicito riferimento al Guinizzei (definito *il saggio*) e a questi versi, Dante osserva, nella *Vita Nova*, 113: «Amore e 'l cor gentil sono una cosa, l' sì come il saggio in suo distare pone», nel *De Vulgari*, 113, l'Alighieri cita *Al cor gentil* (vv. 3-4), a proposito dell'esaltazione di amore. Si vedano anche *Rime* XLVIII 17; LXI 10; LXXXIII 107, e cfr. Cavalcanti, *Bitù di donna*, v. 10.

5. *adesso con' ... sole*: «nel medesimo momento in cui fu creato il sole». Dal prov. *ades immanentem* (cfr. Paganino, *Contra lo meo volere*, 15; Chiaro Davanzati, *Greve cosa*, 38; *Talento* *aggio*, 63; *La splendenti luce*, 5). L'allusione alla creazione simultanea di sole e luminosità (*splendore*) serve a illustrare specularmente il nesso amore-gentilezza. Per la genesi dell'immagine, cfr. Riccardo da S. Vittore, *De Trinitate*, 119: «Certe radius solis de sole procedit, et de illo originem trahit, et tamen soli coevus existit. Ex quo enim fuit, de se radium produxit, et sine radio nullo tempore fuit».

8. *e prende ... loco*: con evidente ripresa da Guinizzei, anche Monte Andrea collocherà la sede d'elezione d'Amore nel cuor gentile. Cfr. *Qui non fermo*, vv. 15 sgg.: «... ch'è 'n core gentile e cortese fa locore l' sempre l' Amore e qui incarna ed ombra»; analoga immagine in Chiaro Davanzati, *Talento* *aggio di dire*, vv. 33-35: «Audit'aggio nomare l' che 'n gentil core amore l' fa suo porto e locore»; ma soprattutto *Nessuna gioia creò*, vv. 15-20: «Ove dimora e posa l' cortesia e valore? - in gentil core, l' ch'altrove non poria far dimoranza; l' che più e poderosa l' la fiamma di splendor - che di calore, l' onde lo cor gentil ne prende usanza»; molto più sfumata l'eco in Petrarca, *RVF*, CLXV, vv. 3-6: «Amor, che solo i cor' leggiadri invoca l' né degna di provar sua forza altrove».

9. *così propiamente*: «in maniera così naturale». Sulla sillabazione metrica (con dialetto) dell'avverbio, cfr. Menichetti 1993, pp. 271 e 275.

10. *come ... foco*: «il calore ha la sua sede specifica nello splendore» (*clarità*, dal lat. *claritas*) del fuoco.

11-13. *Foco ... preziosa*: «il fuoco amoroso s'accende, trovandovi facile esca, nel cuore nobile, alla stessa stregua delle proprietà d'una gemma». L'intera stanza sviluppa il tema aristotelico dell'attualizzazione delle qualità virtuali: come il sole, purificando la pietra preziosa d'ogni scoria (*ciò che li è vile*), la rende atta a ricevere dal suo specifico astro le sue qualità, così la donna, al pari della stessa stella, consente al cuore, a patto che sia gentile per natura, d'innamorarsi. Sia il sintagma *foco d'amore* che il verbo *aprendersi* sono reperibili in Giacomo da Lentini; cfr. i sonetti *Si alta amanza*, v. 14 «*foco d'amore* in vui, donna, allumare», e *Chi non avesse mai veduto foco*, v. 8 «molto me coce», Deo, che *s'aprendesse*. Con una punta polemica, la Francesca di Dante (*Inf* V, 100) osserva: «Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende». Anche la comparazione della donna col sole e con le gemme

che da la stella valor no i discende  
anti che 'l sol la faccia gentil cosa;  
15 poi che n' à tratto fore  
per sua forza lo sol ciò che li è vile,  
stella li dà valore:  
così lo cor ch'è fatto da natura  
asletto, pur, gentile,  
20 donna a guisa di stella lo 'nnamora.

Amor per tal ragion sta 'n cor gentile  
per qual lo foco in cima del doplero:  
splendeli al su' diletto, clar, sottile;  
no li stari' altra guisa, tant' è fero.  
25 Così prava natura  
recontra amor come fa l'aigua il foco  
caldo, per la freddura.  
Amore in gentil cor prende rivera  
per suo consimel loco  
30 com' adamàs del ferro in la minera.

è riferibile al Notaio, Giacomo da Lentini *Madonna ha 'n sé*, vv. 1-2 e 5-6 «Madonna à 'n sé vertute con valore l' più che null' altra gemma preziosa ... l' Più luce sua beltate e dà splendore l' che non fa 'l sole né null' altra cosa».

13-14. *che da ... cosa*: «prima che il sole l'abbia depurata, nella gemma non discende la virtù conferitale dalla sua stella». La tradizione medievale, di cui resta testimonianza nei lapidari, conferiva alle pietre preziose qualità straordinarie, ch'esse avrebbero ricevute dai rispettivi astri. Dante parafrasò questo passo della canzone guinizzeiana nel *Convivio*, IV 20, 7-8.

19. *asletto, pur, gentile*: «eletto» (dall'ant. fr. *eslit*), «puro», «nobile», la serie dei tre sinonimi serve a sottolineare in modo enfatico il concetto.

21-24. *Amor ... fero*: «Amore ha la sua sede nel cuor gentile per la stessa ragione per cui il fuoco sta in cima alla torcia (*doplero* è quella composta di due ceri), e vi risplende a suo piacere, luminoso e puro. Né potrebbe starvi altrimenti, tanto è impetuoso».

25-27. *Così ... freddura*: «Una natura vile (*prava*) contrasta (*recontra*) amore allo stesso modo in cui l'acqua s'opponne, col freddo, al calore del fuoco». L'immagine deriva da Guido delle Colonne (Contini 1970): «Ancor che l'aigua per lo foco lassì l' la sua gran freddura, l' non cangerà natura l' alcun vasello in mezzo non vi stasse». Per la forma, si veda anche Neri de' Visdomini, *Per ciò che 'l cor*, 7-10: «Credo che 'l mio destino l' e la forte ventura l' ricontri a la pietanza l' com'agua fredd'a lo calor del foco».

28-30. «Amore s'accampa nel cuor gentile come la virtù del magnete nel minerale». L'immagine della donna-calamita che attrae l'ago della bussola era stata adoperata da Guido già in *Madonna, il fino amor*, vv. 49-53. Analogamente, si vedano Muscia da Siena (o Cecco Angiolieri?), *Giuggiale di quaresima*, vv. 8-9: «e n' lui vado com' la calamita l' va a lo ferro, ch'è naturaldade», e naturalmente Dante, *Conv* III, III, 3: «Le corpore composte prima, sì come sono le minere, hanno amore allo luogo dove la loro generazione è ordinata». Per il concetto generale, cfr. Boezio, *Consolatio*, IV 6, 44-48 «*Hic est cunctis communis amor l' repetuntque boni fine teneri, l' quia non aliter durare queant l' nisi converso rursus amore l' refluunt crassas quae dedit esse*». - *prende rivera*: «approda, per stabilirvi il suo accampamento» (CAD RIPARE). Il latinismo *adamàs* può riferirsi sia al «diamante» (cui veniva sovente attribuita la virtù del magnete) che alla «calamita» (legata al ferro da una

Fere lo sol lo fango tutto 'l giorno:  
vile reman, né 'l sol perde calore;  
dis' omo alter: 'Gentil per scelatta torno';  
lui semblo al fango, al sol gentil valore:  
35 ché non dé dar om fé  
che gentilezza sia fôr di coraggio,  
in degnità d'ere',  
se da vertute non à gentil core,

particolare attrazione). Si veda, in proposito, il *Volgarizzamento del «De Proprietatibus rerum» di Bartolomeo Anglico*, di Vivaldo Belcazer, in G. Ghinassi, *Nuovi studi sul volgare montovano di Vivaldo Belcazer*, in *SFI*, XXIII, 1965, pp. 19-173 (p. 51). Marbodo, *De Lapidibus*, I, *De Adamante*, vv. 39-42, obietta, però, che la virtù del magnete sarebbe inibita dalla presenza del diamante: «Quartum producit ferraria vena Philippis. Omnibus aequa tamen vis est adducere ferrum; I Quod facit et magnes absente potens adamante, I Nam praesens adamas magneti, quod rapit, aufert».

Secondo Torraca 1933-34, ripresa ora da Inglese 2000, Guinizelli tradurrebbe Marbodo; di conseguenza, *adamas* sarebbe il 'minerale' e *minera* la 'vena'. A riscontro, viene fornita la «Cambridge version» di Marbodo (che parafrasa il passo latino sopra riportato, ma non sembra particolarmente perspicua per l'esegesi della canzone: cfr i vv. 31-36 «D'aymant quartie manire I Trove l'en (en) la miniere I U est li fer; de cele veine I La traient une genz luinteine, I Philipien sunt apelé, I Le num ne sai de lur cité» (*Lapidaires*, p. 146)).

Per Cino (*Cercando di trovar minera in oro*) e per Dante (*Degna fa voi trovare ogni tesoro*), *minera* (in entrambi i sonetti adoperato nel senso di 'minerale d'oro') è la donna ideale, purificatore della virtù amorosa.

Il passo è parafrasato da Onesto, 2 (ed., p. 29), 17-19: «... Amore prende loco; I gen-do diliberato, non dimora I in cor che sia di gentilezza fora».

31-32. *Fere ... calore*: «Il sole colpisce coi suoi raggi il fango, per tutto il giorno, ma questo resta vile, né il sole perde il proprio calore». L'immagine del fango illuminato dal sole quale simbolo della falsa nobiltà è adoperata anche da Giovanni Gallense (John of Wales), moralista contemporaneo del Guinizelli, morto a Parigi nel 1285 (Corti).

33-34. *dis' ... fango*: «dice l'altexzoso: "Sono (ma torno non può non richiamare rim-paia del v. 1!) nobile per stirpe (scelatta)": io assomiglio (semblo, modellato sul prov. *sembler* 'comparare, assomigliare') costui al fango...». Dante parafrasa questi versi nella canzone IV del *Convivio*, *Le dolci rime*, vv. 112-15 «Però nessun si vanti I dicendo: "Per ischiatta io son con lei", I ch'elli son quasi dei I quei ch'an tal grazia fuor di tutti rei». Non va dimenticato, però, che al fango era associata (da *Genesi*, 2, 7), l'idea della creazione adamitica (secondo le analogie *adam* = *adamab* o, in latino *homo* = *humus*), cui veniva opposta quella più nobile di Eva (cfr. qui sotto App. III, 2). Nel già citato *De Eruditione Principum*, I 4 si può leggere: «Non legitur Deus fecisse unum hominem argenteum, unde essent nobiles, et unum lutum, unde essent ignobiles; sed unumquemque de limo terrae plas-mavit».

Anche nel *Roman de la Rose*, vv. 18725-731, appare una chiara traccia del dibattito: «Et cil qui d'autrui gentillece, I san sa valeur, san sa proece, I veust anporter los et renon, I est il gentils? Je di que non, I sanz doit estre vilainz clamez I et vils tenuz et mains amez I que s'il estoit filz d'un truant». Su un possibile soggiorno giovanile a Bologna di Jean de Meun, fra il 1265 e il 1269, si veda l'Introduzione.

35-38. *ché non ... core*: «perché non si deve credere (non dé dar om fé) che sussista nobiltà al di fuori del cuore [conggio è un gallicismo da *corage*], in privilegio d'erede (degnità d'ere'), se non riceve da virtù un cuore nobile». Per l'espressione, cfr. Bono Giamboni, *Trattato di virtù e di vizi*, cap. 31, p. 152 «ov'è la vanagloria delle nostre degnità?». A proposito della rima tronca (in genere evitata dagli Stilnovisti) *fé: ere'* (vv. 35-37), cfr. Menichetti 1993, p. 360.

40 com' aigua porta raggio  
e 'l ciel riten le stelle e lo splendore.

Splende 'n la 'ntelligenza del cielo  
Deo criator piú che ('n) nostr'occhi 'l sole:  
ella intende suo fattor oltra 'l cielo,  
e 'l ciel volgiano, a Lui obedir tole;  
45 e consegue, al primero,  
del giusto Deo beato compimento,  
cosí dar dovria, al vero,  
la bella donna, poi che ('n) gli occhi splende  
del suo gentil, talento  
50 che mai di lei obedir non si disprende.

Donna, Deo mi dirà: «Che presomisti?»,  
sìando l'alma mia a lui davanti.

«Lo ciel passasti e 'nfin a Me venisti  
e desti in vano amor Me per semblanti:

39-40. *com' ... splendore*: «così come l'acqua, diafana, si lascia naturalmente attraversare dalla luce (porta raggio), mentre il cielo contiene in sé la sorgente luminosa». Cfr. Dante, *Paradiso* II, 35-36 «com' acqua recepe I raggio di luce permanendo unita».

41-42. *Splende ... sole*: «Dio creatore risplende nell'intelligenza motrice del cielo più che il sole ai nostri occhi umani». Nel *Convivio*, III, xiv, 4, Dante spiega il processo della discesa della virtù divina alle cose create, per il tramite delle intelligenze angeliche. Sulla particolare sillabazione di *intelligenza*, cfr. Menichetti 1993, p. 289.

43-46. *ella ... compimento*: «tale intelligenza riconosce immediatamente il proprio creatore al di là dello stesso cielo e, nel far ruotare quest'ultimo, prende a ubbidire a Lui, ottenendo istantaneamente dal giusto Dio il compimento della propria beatitudine». Guido Cavalcanti riprenderà polemicamente tale concetto, in *Donna me prega*, v. 61 «consegue merito spirito ch' è punto», ove, lungi dall'ottenere beatitudine, «l'unico merito ottenuto dall'amante (l'unico riconoscimento possibile in amore) è la sua stessa piaga».

47-50. *cosí ... disprende*: «allo stesso modo, a dire il vero, la bella donna dovrebbe concedere la sua grazia (il beato compimento del v. 46), non appena risplende negli occhi del suo nobile amante (del suo gentil) un desiderio (talento) che non si distacchi mai dall'assoluta obbedienza a lei (di lei obedir non si disprende)».

51-57. *Donna ... fraude*: nel congedo, con superiore auto-ironia, è chiamata direttamente in causa la Donna, cui viene riferito un immaginario dialogo del locutore con Dio: «Donna, quando la mia anima sarà dinanzi a lui (stando l'anima mia ...), Dio mi dirà: "Quale ardore hai avuto (che presomisti)! Sei passato al di là del cielo (cfr. il v. 43) e venuto fino a Me, dopo aver dato, per un amore profano, Me stesso come termine di paragone: ma solo a Me si addicono le lodi, e alla regina del nobile regno celeste grazie alla quale vien meno ogni malvagio artificio" (cesta onne fraude)». Per quanto concerne tale reprimenda, si ricordino, fra l'altro, l'esametro che apre l'inno trionfale per le Palme «Gloria, laus et honor tibi sit, rex Christe redemptor», ma soprattutto le francescane *Laudes ad omnes horas decendae* o le stesse *Laudes Creaturarum*, 2 «tue so' le laude, la gloria e l'onore et onne benedictione»; quindi, Petrarca, canz. 264, vv. 99-101 (sul 1000, cfr. Contini 1976, pp. 133-36).

54. *e desti ... semblanti*: probabile eco di Paolo, *Ad Romanos*, 1. 23 «et coluerunt et servierunt creaturae potius quam Creatori, qui est benedictus in saecula», passo più volte commentato da Agostino, *Contra Secundinum Manichaeum*, 7, *Confessiones*, VII 10, 16.

- 55 ch'a Me conven le laude  
e a la Reina del reame degno,  
per cui cessa onne fraude».  
Dir Li porò: «Tenne d'angel sembianza  
che fosse del Tuo regno;  
60 non me fu fallo, s'in lei posi amanza».

56. *Reina ... degno*: Maria, dell'ita «Regina regni gloriæ».

58-59. *Dir ... regno*: «Gli potrà dire (a mia discolpa): "Aveva l'aspetto d'un angelo del paradiso"». Il *topos* della «donna-angelo» era stato spesso utilizzato, sia in ambito trobadorico (per un'indubbia consonanza verbale, si veda soprattutto Guilhem de S. Gregori, *Dratz e ritzos*, 22-23: «angel l sembra del ciel») sia siciliano (cfr. Giacomo da Lentini, «Angelica figura - e comprobata l dobiata - di sicura - e di grandezze»); per quanto concerne invece Monte Andrea, tenz. 80, *Chi ben riguarda, donna, vostre altezze*, v. 16: «d'angel sembianza - in voi non mancòne», bisogna dire, però, che, con ogni probabilità riprende Guido). La differenza specifica, rispetto alle presunte fonti romanze, risiede nel fatto che Guido trasforma l'immagine, spostandola «dal piano metaforico a quello metafisico» (Roncaglia 1967, p. 26).

60. *non ... amanza*: «per me, non fu dunque peccato, se in lei riposi il mio amore» (dal prov. *amansa*); cfr. Giacomo da Lentini, 6.16: «se da lo cor non vi venisse amanza»; Bonagiunta, 6.26: «né bene amare, chi non à in sé amanza».

Il tema ovidiano del «dardo d'amore» (*Metam.* I, 468-71), onnipresente nella tradizione romanza, appare qui nella seconda quartina, non senza un simultaneo rinvio al *Cantico dei Cantici* II 9 (per il riuso del testo veterotestamentario operato da Guinizzelli, si veda, qui sotto, il preambolo al sonetto 5): «Vulnerasti cor meum, soror mea sponsa, vulnerasti cor meum in uno oculorum tuorum».

Sul topos mistico s'innestano il motivo – che sarà prediletto da Cavalcanti e dal giovane Alighieri – del turbamento provocato dal saluto dell'amata, con cui s'apre il sonetto, e la comparazione, ancora guittonianiana, dello sguardo di Lei col fulmine (*trono*). Anche la metafora finale della statua, cui sembra ridotto il locutore, ormai allo stato di mero simulacro privo di vita, è tipica della lirica provenzale, ma fu prediletta dagli stilnovisti, che modularono variamente la raffigurazione del poeta marcato in volto dai segni della morte. Significativo che in *Purgatorio* XXVI, v. 18 «rispondi a me che 'n sete e 'n foco ardo», Dante riprenda il medesimo costrutto «con iperbato e dialese» qui utilizzato al v. 7 dal Guinizzelli (Folena 1977, p. 486), a conferma che la «lussuria» di Guido è tutta nella sensualità dei suoi versi più «alti», non certo nel sonetto per Lucia (*infra*, 11).

Sonetto a schema ABAB, ABAB, CDE, CDE, con fronte a rime alternate, secondo l'uso arcaico, e sirma a rime replicate (SOLIMENA, 34:30). Le rime *ancide:merzede; divide:vede* sono di tipo «siciliano».

Lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo  
che fate quando v'encontro, m'ancide:

1. *bel saluto*: la locuzione (con la relativa problematica) torna in Gianni Alfani, *Guato una donna*, vv. 7 sg. «il bel saluto che mi fece allore / lo quale sbigottì sì gli occhi miei...».

2. *ancide*: «uccide», tale forma sembra particolarmente cara a Dante (cfr. *Rime*, 103 [*Così nel mio parlar*], vv. 36 e 73) Pg. XIV 62 «poscia li ancide come antica belva»; ma si vedano già Guittone, *Doglio e sospiro*, vv. 5 sg. «anzi mi date doglia che mi tene / e che m'ancide, se voi non m'atate»; e Onesto da Bologna, «La partenza che fo dolorosa / e gravosa – più d'altra m'ancide».

Amor m'assale e già non à reguardo  
s'elli face peccato over merzede,

ché per mezzo lo cor me lanciò un dardo  
ched oltre 'n parte lo taglia e divide;  
parlar non posso, ché 'n pene io ardo  
sì come quelli che sua morte vede.

Per li occhi passa come fa lo trono,  
che fer' per la finestra de la torre  
e ciò che dentro trova spezza e fende:

remagno como statua d'otono,

3-4. *Amor ... merzede*: «Amore non si cura degli effetti del suo assalto, sia ch'egli commetta un crimine (peccato) o dispensi grazia (merzede)». Per la rima siciliana (ide: -ede), cfr. Guido delle Colonne, *Amor che lungamente*, vv. 12 sg.: «così mi squaglia, - prendavo merzede, l'ché bene è dolze mal, se no m'auzide», sicura ripresa in Petrarca, *RVF*, CIX, v. 1 *Lasso quante fiate Amor m'assale, me lancio ... dardo*: cfr. Giacomo da Lentini, *Si come il sol*, vv. 5-8 «così l'Amore fere là ove spera l e mandavi lo dardo da sua parte: l fere in tal loco che l'omo non spera, l passa per li occhi e lo core diparte». *non à reguardo*: cfr. *Intelligenza*, 71, vv. 1-4 «Nel mezzo de la volta è 'l deo d'amore, l che tiene ne la destra mano un dardo, l ed avisa qualunque à gentil core, l e sierelo che mai non à reguardo».

5. *per mezzo ... dardo*: «attraverso il cuore mi scagliò una freccia». Per il motivo, cfr. Giacomo da Lentini, *Si come il sol*, vv. 9-11 «Lo dardo de l'amore, là ove giunge l da poi che dà feruta si s'aprende l di foco, ch'arde dentro e fuor non pare».

6. *oltre 'n parte*: 'da parte a parte'; cfr. Dante, *Par II*, 74: «d'oltre in parte».

8. *si come ... vede*: cfr. Dino Frescobaldi, *Deh, giovanetta*, v. 13 «ch'io son colui che la sua morte vede»; Enselmino da Montebelluna, *Planto de la Verzene Maria*, ed. A. Linder, Berling, Upsala 1898, v. 896 «sì chom'è quello che la morte vede».

9. *Per li occhi ... lo trono*: «il bagliore del suo sguardo passa attraverso gli occhi, alla stregua del lampo». Si vedano lo stesso Guinizelli, *infra 3* (*Dolente, lasso, già non m'ascuro*), vv. 5 «come lo trono che fere lo muro», e 9-10 «Apparve luce che rende splendore, l che passò per li occhi e 'l cor ferlo»; Guittone, *Ben mi moraggio*, vv. 5 sg. «Quando la veggio paremi uno trono, l un loco ardente che mi fiere al viso»; Dante, *Rime (Amor, da che convien)*, vv. 56 sg. «E mostra poi la faccia scolorita l qual fu quel trono che mi giunse addosso»; sublimato in *Convivio III* 1, *Amor che ne la mente*, vv. 66 sg. «e rompon come trono l li 'nnati vizii che fanno altrui vile», e *Par XXI* 12 «sarebbe fronda che trono scoscende». Per i trattatisti medievali, la folgore e il relativo rumore si verificavano simultaneamente: cfr., qui sopra, la nota a III 26. In funzione (paradossalmente) positiva, il fragore del tuono è utilizzato da Raimbaut d'Aurenga, in *Ar respian la flors enversa* (389, 16), v. 13 «e l tro mi sont chant e sisle». Per sicure riprese del passo guinizelliano, si veda Guido Cavalcanti, *Voi che per gli occhi mi passaste 'l core*; e soprattutto *L'anima mia vilment'è sbitata*, vv. 9-11 «Per li occhi venne la battaglia impria l che ruppe ogni valore immanente, l sì che del colpo fu siruta la mente», su cui cfr. Concini 1976, p. 144; e cfr. anche Petrarca, *RVF*, CX, vv. 12-13 «come col balenar tona in un punto così fu' io de' begli occhi lucenti».

10. *fer' per*: 'colpisce attraverso'.

11. *spezza e fende*: cfr. Dino Frescobaldi, *Poiscia che dir*, vv. 31 sg. «il consolar che fa la vostra vista l è che per mezzo 'l fianco m'apre e fende».

12. *remagno ... ottono*: «rimango inerte come una statua di poco valore». Qui l'eccezionale dieresi «sembra bloccare l'automa in una metafisica fissità» (Menichetti 1993, p.

ove vita né spirto non ricorre,  
se non che la figura d'omo rende.

14. La precisazione che si tratta d'una statua d'ottone (in genere contrapposto all'oro, cfr. Guittone, *Lettere*, XIX 2 «Laido e nocivo stimo stagno sembrare argento e ottone auro») intende sottolineare l'aspetto dozzinale del simulacro; cfr., per l'uso corrente, il volgarizzamento toscano della *Leggenda Aurea* (ed. A. Levasti, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1924-26; cap. 84) «le state de l'ottone e le pietre facea ridere, i cani cantare». La metafora fu introdotta nella tradizione lirica volgare da Raimbaut d'Aurenga, che si paragonò ironicamente a una statuina votiva: cfr. *Ben s'eschai qu'en bona cort*, 389, 20, vv. 31-32 «car s'a lieis non fos d'azaut, l ieu m'esteta en luoc d'un vout»; immagine ripresa da Peire d'Alvernhe, *Cantans d'aquestz trobadors*, 323, 11, v. 36 «e l'uoil semblan de vout d'argen». La forma *otono* potrebbe essere emiliana.

13. *ove ... ricorre*: «nella quale non dimorano più animazione né soffio vitale».

14. *figura ... rende*: «conserva l'aspetto esteriore d'un uomo»; cfr. Panuccio dal Bagno, *Considerando la vera partema*, vv. 41-42 «sì che solo figura l manteneva d'omo, e non punto scienza»; per una sicura ripresa, cfr. Cavalcanti, *Tu m'ài si piena*, vv. 9-11 «lo vo come colui ch'è fuor di vita, l che pare, o chi lo sguarda, ch'omo sia l fatto di rame o di pietra o di legno»; per l'espressione *render figura* 'offrire allo sguardo', cfr. Dante, *Convivio*, IV VII 6 «che tutto cuopre la neve e rende una figura», nonché *Inf XVIII*, 12 «rende figura».



Sonetto a *coblas capfinidas* fra le quartine e le terzine (8-9 *valore:valor*), a schema ABAB, ABAB, CDC, DCD (SOLIMENA, 32:17).

2

L'apparizione della *Domina splendens*, in un'autentica teofania erotica, ha luogo, prima ancora del sorgere del sole, e si manifesta con la personificazione di Venere, la Stella del Mattino, che evoca nel contempo la purezza della Vergine (celebrata da San Bernardo quale creatura solare) e l'inquietante bellezza di Lucifero, «bello senza numero», nella prosopopea dell'epoca. Lo splendore che s'irradia dalla Domina è percepito dal locutore non solo con i sensi ma soprattutto con la mente, grazie alla nobiltà dei propri sentimenti (sulla metafisica della luce nell'opera guinizzelliana e le sue probabili fonti, si veda l'Introduzione). Tutta la prima quartina si concentra sull'incarnazione della bellezza, nel miracoloso rivelarsi della Verità. La seconda quartina, dedicata all'*effictio Mulieris*, in cui le metafore della tradizione retorica (biancore niveo, colorito roseo, occhi splendenti, gaiezza, espressione amorosa) vengono sublimite nell'iperbole dell'unicità della bellezza e del valore dell'amata. Analogamente a quanto accade in *Io vogl(io) del ver la mia donna laudare* (cfr. qui sotto, il sonetto 5 e il relativo commento), l'autore non manca di ricorrere alle metafore più note del *Cantico dei Cantici* (se ne veda, per l'esegesi dell'incipit del nostro componimento, soprattutto il cap. VI 9 «Quae est ista, quae progreditur quasi aurora consurgens, pulchra ut luna, electa ut sol, terribilis ut castrorum acies ordinata!»).

L'io lirico viene investito, nella prima terzina, d'un ruolo che trascende le sue stesse capacità umane, e tale squilibrio non può non creare disforia. Solo l'onniscienza della Donna e la sua misericordia potranno salvare l'amante. La reazione di Guittone a una simile estensione dei simboli scritturali alla poesia erotica (si vedano, qui di seguito, il già citato son. 5, nonché l'App. III, son. 2), definita «laido errore», lungi dall'essere «ipercortese», né tantomeno «scherzosa» (come suggerisce Giunta 1998, p. 194), ha una precisa motivazione ideologica: si tratta, è vero, di parodia, ma l'arma del *contrafactum* è adoperata per meglio censurare l'insidia proveniente dal fascino d'una poesia profana che, come quella di Guinizelli, riesce a dar forma alla visione.

La *fera battaglia di sospiri* (v. 10), che assale l'amante al cospetto d'un così eccelso splendore, tanto da inibirne le possibilità d'espressione, s'imprimerà indelebilmente nella memoria poetica di Dante, che ne farà tesoro nella *Vita Nova*.

4  
Vedut'ò la lucente stella diana,  
ch'apare anzi che 'l giorno rend' albore,  
ch'à preso forma di figura umana;  
sovr'ogn'altra me par che dea splendore:

visio de neve colorato in grana,  
occhi lucenti, gai e pien' d'amore;

1. *diana*: «mattutina» (Venere o Lucifero, l'astro che precede il sorgere del sole); cfr. Giordano da Pisa, *Prediche*, II 25 «La stella diana è la più chiara stella del cielo, onde però è chiamata dalla scrittura Lucifero»; e cfr. *infra* 3 *lo voglia del ver*, v. 3 «più che stella diana splende e pare». L'immagine era tradizionalmente riferita alla Vergine Maria, cfr. S. Bernardo, *O quisquis te intelligis*, v. 11 «respicit stellam, voca Mariam», *Lodi della Vergine*, ed. Mussafia 1864, p. 79 «claro più ke stella diana», ma soprattutto essa era simbolo dello stesso Cristo: cfr. *Apocalisse*, XXII 16 «Ego sum radix, et genus David, stella splendida et matutina» (e si veda la n. al v. 3). Anche se nella tradizione lirica la metafora era già stata più volte riferita alla donna amata: cfr. i sonetti siciliani anonimi «Vedut'aggio un stella mattutina, l'ha qual la sua dimora in oriente»; *Lo gran valor di voi*, v. 5 «più mi riluce che stella Diana» (cfr. Brugnolo 1980, p. 99), l'uso che ne fa Guinizelli poté apparire al limite dell'irriverenza e dell'eterodossia. Direttamente da Guido sembrano procedere l'*Intelligenza*, 7, 1-2 «Guardai le sue fattezze delicate, l'che ne la fronte per la stella diana», nonché lo stesso Dante, *Rime dubbie*, VII 7 «sol per costei che la diana stella criò». Per un'analisi ben più ricca e dettagliata della fortuna del *topos*, cfr. Brugnolo 1980, pp. 53-91, nonché Giunta 1998, pp. 188-90.

2. *anzi ... rend' albore*: «prima che albeggi» (dal prov. *albor*): cfr. Pier della Vigna, *Amanda con fin core*, vv. 16-17 «la sublimata stella de l'albore l senza colpa a tutote»; Giacomo Pugliese, «Isplendente l stella d'albore»; discordo adespoto *De la primavera*, vv. 104-106 «... tuo belleze l danno splendore, l stella d'albore»; Cavalcanti, *Biltà di donna e di saccente core*, v. 5 «aria setena quand' apar l'albore».

3. *à presto ... umana*: l'espressione celebra l'incarnazione dell'Amore, ricalcando il Vangelo di Giovanni, I 14.

4. *me par*: non già 'mi sembra', bensì, 'mi appare in tutta la sua evidenza».

5. *de neve ... grana*: classica congiunzione di bianco e vermiglio (cfr. Geoffroi de Vinsauf, *Poetria Nova*, vv. 562-621), di cui abuserebbero i poeti 'cortesi' per lodare la bellezza dell'amata, meritandosi la condanna di Guittone, 7 *Se tale fosse*, vv. 5-7 (su cui si vedano l'App. III, 2, nonché l'Introduzione). Per una ripresa diretta cfr. Lupo Gianni, *Balata. poi che ti campuose Amore*, v. 22 «non fia suo viso colorato in grana». E si ricordino gli enigmatici versi 120-21 del *Mare Amoro*, «e 'l color natural bianco e vermiglio, l come la flor di gran' a flore inversa». Ma già nel *Cantico*, V 10 «Dilectus meus candidus et rubicundus».

6. *pien' d'amore*: cfr. *infra*, 3, v. 12 «ciò furo li belli occhi pien' d'amore»; per la locuzione, cfr. Giacomo da Lentini, *Amor è un disio*, v. 1 «da begli occhi pieni d'amore»; Cavalcanti, *In un boschetto*, v. 4 «e gli occhi pien' d'amore»; Dante, *Vita Nova*, son. XV, *Tanto gentile e tanto onesta pare*, v. 13 «uno spirito soave pien d'amore»; e nel rivolgersi all'anima dello stesso Guinizelli (*Purg.* XXVI, vv. 61-64), «Ma se la vostra maggior voglia sazia l' tasto divegna, sì che 'l ciel v'alberghi l' ch'è pien d'amore e più ampio si spazia, ditemi...».

8 non credo che nel mondo sia cristiana  
sì piena di biltate e di valore.

11 Ed io dal suo valor son assalito  
con sì fera battaglia di sospiri  
ch'avanti a lei de dir non seri'ardito.

14 Cosí conoscess'ella i miei disiri!  
ché, senza dir, de lei seria servito  
per la pietà ch'avrebbe de' martiri.

7. *non credo ... cristiana*: «non credo esista al mondo una donna». L'iperbole (poi divenuta topica) risale a Jaufré Rudel, *Quan lo rius de la fontana*, v. 17 sg.: «*quis anc genser crestiana | non fo ...*»; e cfr., a proposito di Fénice, Chrétien de Troyes, *Cligeis*, vv. 2615-2618 «*Et sa fille est tant avenanz | C'onques en la crestienté | N'ot pucele de sa biauté*»; in Italia, cfr. Odo delle Colonne, *Distretto core*, v. 39 «fiore d'ogni cristiana»; e cfr. Cavalcanti, *Avete 'n vo' li fior' e la verdura*, vv. 5-6 «In questo mondo non à creatura | sì piena di beltà né di piacere».

8. *sì piena ... valore*: cfr. il già citato sonetto anon. *Lo gran valor di voi*; e poi Cavalcanti, *La mie fall'occhi*, v. 2 «vostra figura piena di valore».

9-10. *Ed io ... ardito*: è il topos dell'improvviso ammutolimento e della «trasfigurazione» del poeta alla sola vista dell'amata, che sarà ripreso e radicalmente trasformato da Dante, nel settimo cap. della *Vita Nuova*. La locuzione *battaglia di sospiri* sarà ripresa da Cino, *Quando potrò io dir*, v. 15 «de la battaglia de' sospir ch'io porto». Cfr. anche Petrarca, *RVF*, XVII, v. 2 «con un vento angosciato di sospiri».

11. *ch'avanti ... ardito*: «che al suo cospetto non osere parlare».

12. *senza ... servito*: «senza bisogno di esternarle il mio amore, sarei esaudito». Il motivo dell'onniscienza della Domina, chiamata, per il bene di lui, a esaudire i desideri dell'amante ancor prima che essi vengano espressi è genuinamente occitanico e ci riporta alle radici stesse del *trobar*, con Guglielmo IX, 183 8, *Mout jazers me prenc en amar*, vv. 43-48 «*Ren per autruy non l'aus mandar, | tal paor ay qu'edes s'azir; | ni ieu mezeyz, tan tem folhur, | no l'aus m'amor fort assemblar, | mas ela m deu mo mielhs triar, | pus sap qu'eb lieys ai a guerir*».

luto» purificatorio e nobilitante delle terzine, che sarà più volte ripreso dal giovane Dante.

Sonetto a schema AB AB, ABAB, CDE, CDE (SOLIMENA, 34:29). «La seconda rima ritorna esatta, beninteso all'italiana (*églio* - *églio*), traducendo in *-églio* gli *-iglio* toscani e leggendo, alla bolognese, perfino *géglio*» (Contini).

Io voglio del ver la mia donna laudare  
ed asembrarli la rosa e lo giglio:  
più che stella diana splende e pare,  
e ciò ch'è lassù bello a lei somiglio.

Verde river'a lei rasembro e l'äre,  
tutti color' di fior', giano e vermiglio,  
oro ed azzurro e ricche gioi per dare:  
medesimo Amor per lei rafina meglio.

1. *Io ... laudare*: «Voglio, secondo verità, celebrare (con lodi) la mia amata». Cfr. Jacopo Mostacci, *Amor ben vero*, vv. 23-26 «Madonna, s'io son dato in voi laudare l non vi paia losinga»; Id., *Mostrar vorria in parvenza*, vv. 3-6 «ch'io non auso laudare l quella in cui è tutto compimento». *Voglio* qui è monosillabico, con *-l* palatale finale (cfr. Menichetti 1993, p. 168; e si vedano, qui sopra, le note a III, 44 e IV, 38).

2. *ed asembrarli ... giglio*: «e assomigliare a lei la rosa e il giglio»; *asembrarli* vale «riuscire a trovare qualcosa che le assomigli» (cfr. Dante, *Par.* XXI, vv. 140-41). L'accostamento della rosa e del giglio, tradizionalmente riferiti alla Vergine (cfr. *Carmina Burana*, 67, 5a, 6; 78, 2, 1-2; Gautier de Coinci, *Miracles*, I Ch 9, v. 25 «fleurs de lis, fresche rose»), viene accolto nella poesia profana per primo da Certamon, *Per fin' Amor*, 112.3, v. 38 «Plus fresca que rose ni lis». Per l'Italia, cfr. Giacomo da Lentini, *Or come pote*, vv. 7-8, *Guardando basilisco*, v. 7; Abate di Tivoli, *Con vostro onore*, v. 9; Chiaro, *Disidero lo nome* (A 680), vv. 5-6; Bonagiunta, *Donna, vostre belleze*, vv. 28-30; Dante da Maiano, *O rosa e giglio e fiore aloroso*, v. 1. Qui *giglio* (in rima con *meglio*) equivarrà emilianamente a *géglio* (cfr. PD, II, p. 272 e Menichetti 1993, p. 527).

3. *più che ... pare*: «appare splendente più della stessa Venere» (cfr. la nota a *Vedut'ò*, *infra*, 2, v. 1).

4. *e ... somiglio*: «io paragono a lei le bellezze celesti»; cfr. *Isaia*, 2 16 «et super omne, quod visu pulchrum est»; *Lamentationes Jeremie*, II 4 «quod pulchrum erat visu».

5. *Verde ... äre*: «assimilo a lei la verde campagna (dal prov. *vibeira*) e l'aria». La forma *äre* appare anche in Guittone, XXXVIII, 81 e Chiaro Davanzati, 8, 3; cfr. *infra*, II, v. 51.

6. *tutti color*: «tutti i colori»; *giano*: «giallo».

7. *azzurro*: «lapislazzulo». Per l'accoppiamento con l'oro, cfr. Cavalcanti, *Biltà di donna*, v. 8 «oro, argent'ò azzurro 'n ornamenti». *ricche gioi per dare*: «e pietre preziose, degne d'esser donate»; evidente eco in Cecco Angiolieri, *Se l'omo avesse*, vv. 6-7 «e ricche gioie, per poter donare l a quella donna ch'elli è en piamento».

8. *medesimo ... meglio*: «lo stesso Amore, grazie a lei, diviene ancor più perfetto», *refina* è modellato sul prov. *afinar*, cfr. Gsueilm Faidit 167.15, v. 45 «cum l'ours afina en la fornatz»; analogamente, cfr. il *Bestiano toscano*, cap. XXI «elli sono simigliati all'oro che rafina nel fuoco».

Passa per via adorna, e sí gentile  
ch'abassa orgoglio a cui dona salute,  
e fa'l de nostra fé se non la crede;

e' no lle pò apressare om che sia vile;  
ancor ve dirò c'ä maggior vertute:  
null'om pò mal pensar fin che la vede.

9. *Passa per via*: probabile eco in Petrarca, *Rime disperse*, 113, v. 1 «Passa per via la bella giovinetta». *adorna*: «bella» (cfr. Guittone, *Tutor ch'eo dirò*, v. 6), per *gentile*, cfr. IV, 1, etc., 11.

10-11. *ch'abassa ... la crede*: «abatte l'orgoglio di colui cui dona il suo saluto e converte costui alla fede cristiana, se si tratta d'un infedele». Cfr. *Isaia* II 11 «Oculi sublimes hominis humiliati sunt, et incurvabitur altitudo virorum. exaltabitur autem Dominus solus in die illa». Il motivo della grazia proveniente dal saluto sarà perfezionato da Dante, *Vita Nuova*, 11.

12. *e' no lle ... vile*: «e non le si può avvicinare uomo macchiato di viltà, spregevole», versione profana del *noli me tangere* di Giovanni, 20, 17; cfr. Cavalcanti, *Se vedi Amore*, vv. 9-10 «Tu sai che ne la corte là 've regna l e' non vi può hom che sia vil servire», con *e'* probabile soggetto prolettico (Cassata 1993, p. 186); si veda altresì, in contesto religioso, la *Teofania mistica attribuita a San Bonaventura*, ed. Sorio 1852, p. 70a «L'Apotolo abita nella luce, alla quale non si può appressare», e cfr. Petrarca, *RVF*, CCXIV, v. 9 «ch'apressar nol poteva anima sciolta».

14. *null'om ... vede*: «nessuno può concepire pensieri malvagi fin tanto che la vede»; in modo sorprendentemente simile s'esprime Adam de la Halle, contemporaneo di Guido, *Dous est li maus qui met le gent en voie* (RS 1771), vv. 26-28 «Car me dame est tant doue che a resgarder l que mauvaistés ne porroit demourer l en cuer d'omme qui le voie»; e si veda la ripresa diretta da Guido in Chiaro Davanzati, *La gioia e l'alegranza*, 13 sg. «ché tanto ch'om la vede l non poria mal pensare»; e *Per la grande abbondanza*, 27 sg. «ed ancor più, che quando omo la vede l già mai non po' pensar di cosa ria». Si ricordi, infine, Dante, *Vita Nuova* 11.3 «E qual soffrisse di starla a vedere l diverria nobil cosa o si mortia»; Petrarca, *RVF*, CLIV, v. 12 «Basso desir non è ch'ivi si senta», CCCLX, 103-94 «che penser basso o grave l non poté mai durar dinanzi a lei». Per un'attenta disamina del topos, si veda Santagata 1999, pp. 13-53.

8 e dicemi I speranza: «Sta' a la dura,  
non ti cessar per reo sembiante dato,  
ché molto amaro frutto si matura  
e diven dolce per lungo aspettato».

11 Donqua creder vogl' io a la speranza:  
credo che mi consigli lealmente  
ch'eo serva a la mia donna con leianza.

14 Guigliardonato serò grandemente:  
ben mi rasembra reina di Franza,  
poi che de l'altre mi pare la più gente.

5. *Sta' a la dura*: «resisti ostinatamente»; vedi Rustico, *A voi che ve andate*, v. 5 «e più non vi bisogna stare a dura»; Francesco da Barberino, *Documenti*, II, 116, p. 221 «scrivunt Florentini et alij stare ad duram et se in periculo belli non ponere».

6. *nun ti cessar ... dato*: «non desistere, di fronte a un atteggiamento ostile»; vedi Chiaro, *Si m'abelisce*, vv. 12-13.

7. *che ... matura*: «perché anche un frutto molto amaro giunge a maturazione» (e così, in amore, l'atteggiamento più ostile diviene dolce); cfr. Giacomo da Lentini, *A l'aire chiaro*, v. 7 «l'acerbo pomo in dolce ritornare».

8. *per ... aspettato*: «grazie a una lunga attesa», il principio per cui si può aver ragione con la pazienza dell'amante più ostica è ovidiano, cfr. *Ars Amatoria*, II, 177 sg. «Si nec blanda satis nec erit tibi comis amanti, I Perfer et obdura. Postmodo mitis erit»; per la fortuna del termine, cfr. Rinuccino, *Amore è nascimento*, v. 2 «poi ven lo frutto, ch'è lungo aspettato».

11. *con leianza*: «lealmente»; cfr. Bondie, *Greve cosa m'avenne*, v. 7 «Ch'io agio amato ed amo con leianza».

12. *Guigliardonato*: «ricompensato»; cfr. il *Trattato di virtù morali*, ed. De Visiani 1863, p. 42 «S'elli mi guigliardona male, elli non mi fa torto, ma a sé medesimo. Lo servizio ch'è bene guigliardonato, è uopo ogni die d'incominciare».

13. *ben ... Franza*: cfr. qui sotto il sonetto 11, v. 6 «de la Magna o de Franza veramente». Il regno di Francia come mitica ricompensa, peraltro rifiutata dall'amante, ricorre spesso nella poesia trobadorica. Per tutti si veda Marcabru 293.13, v. 48 «qi'l donava tota Franza».

14. *la più gente*: «la più nobile e avvenente»; cfr. Rinaldo d'Aquino, *Per fin'amore*, v. 18 «poi che de le donne è la più gente»; Bonagiunta, *Quando appar l'aulente fiore*, vv. 41-44 «Canzonetta dolce e fina, l'va', saluta la più gente; vann'a quella ch'è regina l di tuti gl'insegnamente».

6

Un destino avverso e una sorte sfavorevole obbligano il locutore ad amare in maniera smodata una donna che non ricambia con eguale intensità; solo la Speranza, incurante dell'atteggiamento ostile di Madonna, nonché una lunga e leale attesa potranno aver ragione della ribelle; allora la ricompensa sarà adeguata, poiché l'amata è la più avvenente di tutte le donne. Si tratta d'un mero esercizio scolastico sui topoi più triti della poesia cortese, del quale il Chigiano ci ha trasmesso una versione leggermente rimaneggiata (cfr. *infra* Appendice I, 4).

Sonetto, a schema ABAB, ABAB, CDC, DCD (SOLIMENA, 32, 24).

Lamentomi di mia disavventura  
e d'un contrarioso distinato,  
di me medesimo ch'amo for misura  
una donna da cui non sono amato;

1. *disavventura*: «disgrazia», «sfortuna»; cfr. *infra* Append. I, 2, v. 25 «e lamentar di gran disavventura», e cfr. Cavalcanti, «La forte e nova mia disavventura l m'à desfatto nel core l ogni dolce penser ch'i'avea d'amore». Id., «lo temo che la mia disaventura. l non faccia s' ch'i' dica: "l' mi dispero"».

2. *contrarioso distinato*: «destino avverso» vedi *Santo spirito dolce glorioso*, ed. Foerster 1879, p. 47, vv. 32-33 «Lo mondo falso dubitoso l contrarioso - de tanto bene ovrare»; Chiaro, *La mia disiderosa e dolce vita*, v. 25 «Li tempi contrariosi son venenti»; per *distinato*, cfr., analogamente, *infra*, II, 90 *acquistato*, e cfr. Cielo, *Rosa fresca*, v. 56 «com'ao reo distinato»; Chiaro, *Audit' bo dire che mante persone*, l «credon veracemente al distinato».

3. *amo ... for misura*: «amo senza limiti», «in modo sproporzionato», cfr. Panuccio, *Poi contra voglia*, v. 44 «for misura».

4. *una ... amato*: cfr. *infra* II 84 «ch'a la fine poi mora disamato», e cfr. Jaufrè Rudel, 262.2, vv. 48-49 «qu'enssi m fadet mos pairis l qu'ieu ames e non fos amatz». Per la tradizione italiana, si veda Dante, *Rime*, XLII, *Qual che voi siate, amico, vostro manto*, vv. 11-14 «Certanamente a mia coscienza pare, l chi non è amato, s'elli è amadore, l che 'n cor porti dolor senza paragio».

11 ed àn diversi loro operamenti  
né tutti d'un volar né d'un ardire.

14 Dëo natura e 'l mondo in grado mise,  
e fe' despari senni e intendimenti:  
perzò ciò ch' omo pensa non dé dire.

10-11. *Ed àn ... ardire*: «E possiedono diversi modi di fare, abitudini di volo e ardimento».

12-13. *Dëo ... intendimenti*: «Dio gradò gerarchicamente l'universo (*la natura e il mondo*), facendo disuguali intelligenze e modi di vedere le cose». Si veda soprattutto Graziolo Bambaglioli, *Tractato*, vv. 648-52: «Formò lo mondo per diversi radi l'infinita natura, l'percò si vede c'una criatura l dall'altra è differente in intelecto, l in opere e in effetto»; sul problema, cfr. quanto osservato nell'Introduzione.

14. *perzò ... dire*: «percò il saggio non deve precipitarsi a divulgare il proprio pensiero»: parafrasi più o meno diretta di *Ecclesiasticus*, XX 7 «Homo sapiens tacebit usque ad tempus, lascivus autem et imprudens non servabit tempus»: l'intero sonetto sembra però più direttamente ispirarsi, come detto, al *Liber de doctrina dicendi et tacendi*, di Albertano da Brescia. Per la gnome che esalta la virtù del silenzio, cfr. anche *Ditticha Catonis*, I 3,1: «Virtutem primam esse puta comescere linguam», e cfr. Graziolo Bambaglioli, *Tractato*, vv. 2013 sg.: «Ciascun del suo parlar talor si pente l ma non del suo tacere». Formalmente, inoltre, il passo guinizelliano sembra ricordare un verso di Giacomo da Lentini: «e non dé dire ciò ch'egli ave in core», XXV 14 (Paolazzi 1998). Secondo Avalle 1990, ripreso da Brugnolo 2000, il senso profondo dell'osservazione sarebbe però che l'uomo prudente e avvisato, a differenza dello sciocco, è abituato a parlare in maniera cifrata: il che equivarrebbe a una coscienza difesa di quell'ermetismo poetico invisio a Bonagiunta.

**Guido Cavalcanti**

Il carattere arcaizzante riflette probabilmente l'effettiva antichità del componimento, come pare confermare la sua presenza nel Palatino 418, una delle tre grandi sillogi della lirica prestilnovista. La dedica a Dante, testimoniata dal più importante codice dello Stilnovo, il Chigiano L.VIII.305, potrebbe essere invece *post factum* (De Robertis). La straordinaria intuizione da cui muove la ballata sta nell'identificazione analogica fra la primavera e la donna: «l'immagine tradizionale della primavera, da sfondo e scenario (o elemento di contrasto: ciò che rende ancor più singolare l'esperimento di Cavalcanti) della situazione amorosa, per solito limitato alla prima strofa [...], diventa, originalissimamente, sostanza e ragione della celebrazione stessa in quanto apparizione di madonna e suo avvento [cfr. vv. 1-18]» (De Robertis). Tuttavia, la lode, anche quando acquista risonanze miracolose (vv. 19-20), non esorbita i motivi e il linguaggio della tradizione trobadorica e siciliana, con cui costantemente si misura: lo stesso passaggio dall'ineffabilità all'inconcepibilità della donna (vv. 30-31), pur precludendo a personalissimi sviluppi, rimane per il momento privo di implicazioni destabilizzanti, risolvendosi in soluzioni già collaudate dai predecessori cortesi. Il riconoscimento della natura trascendente dell'amata (vv. 32-35) si va infatti nel finale stemperando nella tradizionale richiesta di benevolenza (vv. 36-39), quindi nell'ammissione della propria inadeguatezza, e, infine, in una resa senza drammi di fronte all'intensità della passione (vv. 40-44). Le forme proprie del Palatino *presio* (vv. 5 e 6), *auselli* (v. 10), *presiatu* (v. 17), *piasenza* (v. 33), nonché *sembranza* (v. 19), in passato ritenute provenzalismi formali, sono molto probabilmente varianti grafiche da imputare alle abitudini del copista (cfr. De Robertis, 2003a, p. 283 e Andreose, 2004).

Ballata (mezzana?): wxy(y)Z + abba, baab; cdde(c)Z. Ripresa di quattro settenari seguiti da un endecasillabo con rima al mezzo al settenario, più tre stanze di tredici versi (tutti settenari tranne l'endecasillabo finale con rima al mezzo). Coblas capfinidas. La rima w assuona con x (che a sua volta varia la sola tonica rispetto a Z), assuona e consuona con b della prima stanza, assuona con c della seconda e con b della terza; la rima y assuona con c e d della terza stanza; d della prima stanza assuona con d della seconda; e della

prima stanza assuona con a della seconda e della terza (che presentano tra loro un'ulteriore consonanza, che coinvolge anche b della terza); b della seconda stanza assuona con e della terza. Rime derivative: 15 *vène* : 16 *convene*; 43 *sforza* : 44 *forza*; rime ricche: 2 *primavera* : 3 *rivera*; 11 *latino* : 12 *matino*; 18 *criatura* : 31 *natura*.

Fresca rosa novella,  
piacente primavera,  
per prata e per rivera  
gaiamente cantando  
vostro fin pregio mando – a la verdura.

5

1. *Fresca rosa*: tradizionale identificazione della donna con la rosa primaverile. Il vocativo è «espressione frequente non però di tono aulico» (Contini), come confermano i precedenti costituiti dagli esordi di *Rosa fresca aulentissima* e della canzonetta adespota *Rosa aulente*, senz'altro presenti a Guido (per il motivo in ambito lirico cfr. Rea, 2002, pp. 609-12). ~ *novella*: «appena sbocciata» (Marti), è già nei trovatori e in Giacomino Pugliese *Ispendiente*, 35: «rosa novella». 2. *piacente*: 'bella, leggiadra, avvenente' (cfr. v. 33), calco del prov. *pluzen*. ~ *primavera*: la donna è incarnazione e simbolo del rinnovamento primaverile (cfr. 11, 1-2). L'inedito appellativo non costituisce tuttavia «vero *senhal*, come si crede pensando al passo della *Vita nova* (c. XXIV [15]), dove Dante, nel dichiarare il sonetto *lo mi senti' svegliar*, asserisce che "lo nome di questa donna era Giovanna, salvo che per la sua bielate, secondo che altri crede, imposto l'era nome Primavera"; Dante allude semplicemente alla presente ballata, e per suo conto cava un significato nuovo da *Primavera* ("prima verrà")» (Contini). 3. Binomio pure tipico del topos stagionale, cfr. in particolare l'esordio di Rinaldo d'Aquino 10, 1-3: «Ormai quando flore / e mostrano verdura / le prate e la rivera». ~ *prata*: con desinenza dal neutro latino (cfr. Rohlfs § 368). ~ *rivera*: 'aperta campagna', dal prov. *ribiera* (cfr. Cella, 2003, pp. 526-7); cfr. 111, 7. 4. Riprende una formula trobadorica, cfr. ad esempio il *refrain* di Johan Esteve 5 (*BdT* 266, 11), vv. 11, 23, 35, 47, 59, 66: *ben dey chantar gayamen*, ma rigenerandola all'interno dell'innovativa celebrazione corale della donna-primavera (v. 14). 5. *fin pregio*: 'perfetto pregio, valore', altra iunctura di matrice provenzale (*fin pretz*), già diffusa nella lirica precedente (cfr. ad esempio l'esordio guinizelliano «Lo fin pregi' avanzato»). ~ *mando*: 'rivelo, faccio conoscere' (cfr. *GDLI* IX 620 § 9). ~ *verdura*: *sineddoche* per 'verde campagna' (De Robertis).

Lo vostro pregio fino  
in gio' si rinovelli  
da grandi e da zitelli  
per ciascuno cammino;  
e canti-ne gli augelli  
ciascuno in suo latino  
da sera e da matino  
su li verdi arbuscelli.

9

Tutto lo mondo canti,  
po' che lo tempo vène,  
sì come si convene,

13

6. Ripresa, con inversione, del verso precedente, ovvero attuazione del proposito appena enunciato di celebrare universalmente il pregio dell'amara. 7. *gio(i)*: è forma non ambientata dal prov. *joi* (cfr. Cella, 2003, pp. 82-4 e 429; ritorna in XLVI, 18), con la preposizione in funzione modale vale 'gioiosamente': «più che connotazione qualitativa è denotazione del canto come espressione del *joi* d'amore» (De Robertis). ~ *rinovelli* 'sia rinnovato', con richiamo all'identificazione di fondo della donna con il rinnovamento della primavera, e ulteriore eco di una formula ancora di origine trobadorica, si veda ad esempio, sempre in ambito di esordio primaverile, Aimeric de Belenoi 16 (*BdT* 9, 18), 5-6: «c'atressi s'es mos pensatz / de fin joi renovellatz» (Cassata). 8. 'da grandi e piccini', ossia da tutti: la coppia polare esprime l'assolutezza della lode (come ai vv. 12 e 25). ~ *zitelli*: diminutivo di *zito* 'bambino, ragazzo', adottato già dai siciliani. 9. 'per ogni sentiero, contrada' (cfr. XLIII, 12), quindi ovunque. 10-11. Altra immagine desunta dal topos primaverile: risale a Guglielmo IX, *Ab la dolchur* (*BdT* 183, 1), 2-3: «e li auzel / chanton, chascus en lor lati». 10. *canti-ne*: 'ne cantino', con enclisi del pronome atono (cfr. IV, 6) e riduzione fonosintattica. ~ *augelli*: 'uccelli', forma provenzaleggiante (cfr. prov. *auzel*) propria della lingua poetica; cfr. 111, 3; XLVI, 13 e 16. 11. *latino*: 'linguaggio' (*GDLI* VIII 812 § 19). 12. 'tutto il giorno, sempre' (cfr. v. 8), come in *Rosa fresca aulentissima*, 85: «disiolo la sera e lo matino». 13. *arbuscelli*: 'alberelli', è pure un elemento caratteristico della *descriptio* primaverile (in clausola già in Rinaldo d'Aquino 10, 18). 14. *Tutto lo mondo*: 'Tutti quanti, tutti gli esseri del creato', cfr. Bonagiunta, *Quando vegio la rivera* (ed. Par-ducci), 21: «che ne canti tutti quanti» (De Robertis). 15. 'poiché arriva la stagione (la primavera)'. 16. 'come si deve, come è opportuno'.



vostr'altezza pregiata:  
ché siete angelicata – criatura.

18

Angelica sembianza  
in voi, donna, riposa:  
Dio, quanto avventurosa  
fue la mia disianza!

22

Vostra cera gioiosa,  
poi che passa e avanza  
natura e costumanza,

17. 'la vostra pregevole eccellenza, il vostro eccelso pregio', *variatio* dei vv. 5 e 6. 18. *angelicata*: 'angelica, celestiale', è attributo riferito all'amata già da Giacomo da Lentini 37, 1: «Angelica figura e comprobata» e «destinato a grande fortuna [...] ben prima degli Stilnovisti» (Antonelli *ad l.*, di cui si vedano i rimandi). ~ *criatura*: l'appellativo risale ai trovatori ed in rima è pure nel Notaro (22, 14). 19. *sembianza*: 'aspetto, figura', dal prov. *semblansa* (cfr. Cella, 2003, pp. 339-40), con *angelica* è nel citato adespoto *Rosa aulente*, v. 22; e si ricordi anche Guinizzelli *Al cor gentil*, 58: «Dir Li porò: "Tenne d'angel scmbianza"». 20. *riposa*: 'alberga, è riposta, si trova' (GDLI XVI 691 § 4). 21. *Dio*: interiezione adottata in ambito amoroso già dai siciliani (cfr. ad esempio Giacomo da Lentini 2, 13: «O Deo, co' mi par forte»); cfr. IV, 5, ~ *avventurosa*: 'fortunata, felice', risale ancora a Giacomo da Lentini 6, 1-4: «La 'namoranza – disiosa / ... / merzé se fusse avventurosa». 22. *fue*: 'fu', dal lat. *FUIT*, senza apocope della vocale finale (cfr. Rohlfs § 335). ~ *disianza*: 'desiderio (amoroso)', con desinenza provenzaleggiante. 23. Altra iunctura tradizionale, cfr. in particolare Giacomo da Lentini 13, 33: «Vostra cera plagentre» e Maestro Rinuccino 10, 3, 3: «la vostra cera angelica, gioiosa», nonché l'attacco della canzone *l'ostri orgogliosa cera* di Arrigo Testa (citata anche per il v. 25). ~ *cera*: gallicismo diffuso 'volto', dal fr. ant. *chiere* (cfr. Castellani, 2000, p. 131 e Cella, 2003, pp. 359-60); nella poesia cavalcantiana ritorna significativamente nella sola pastorella (cfr. XLVI, 4). ~ *gioiosa*: 'che dispensa, suscita gioia amorosa' (cfr. v. 7). 24. *passa e avanza*: 'supera e trascende', riunisce in una dittologia sinonimica due predicati convenzionalmente usati nella lode della donna, come già Bonagiunta *Voi ch'avete mutata* (ed. Contini), 8: «la quale avansa e passa di chiarore» (cfr. Rea, 2003b, pp. 950-1). 25. *natura e costumanza*: 'natura e costume umano', ovvero tutte le qualità che si possono avere per disposizione naturale o acquisire mediante l'educazione (cfr. v. 8); cfr. Arrigo Testa 1, 13: «ben passa costumanza»

ben è mirabil cosa.

26

Fra lor le donne dea  
vi chiaman, come sète:  
tanto adorna parete  
ch'eo non saccio contare:  
e chi poria pensare – oltra natura?

31

Oltra natura umana  
vostra fina piangenza  
fece Dio, per essenza

(De Robertis). 26. *ben*: con valore asseverativo (cfr. 2', 12; LII, 12). ~ *mirabil*: 'meravigliosa, straordinaria', è iunctura convenzionale, ma si veda in particolare, all'interno del medesimo motivo, Maestro Rinuccino 10, 2, 9-11: «E qual è quella che più bella pare, / istando di voi presso (chi ciò vede, / mirabil cosa sembra), si dispare». 27-28. 'Le donne vi riconoscono fra di loro come dea, quale di fatto siete': il riconoscimento dell'eccellenza dell'amata (cfr. IV, 11) arriva dalle stesse donne (secondo un motivo di ascendenza scritturale, oggetto di parodia in *Rosa fresca aulentissima*, 2: «le donne ti disiano, pulzell' e maritate», cfr. Rea, 2002), prima ancora che dal poeta, come di solito accade nella tradizione precedente, cfr. in particolare Giacomino Pugliese *Lantano amor*, 29-31: «Canzonetta, vā a quella ch'è dea, / che l'altre donne tene in dimino». 29. *adorna*: 'bella, graziosa' (cfr. TLIO s.v. § 2), ritorna in XVII, 7; XXV, 7; XLIV<sup>b</sup>, 14. ~ *parete*: 'apparite, siete'. 30. 'che io non lo so esprimere a parole', è il motivo dell'ineffabilità dell'amata, con il medesimo verbo si ritrova in IV, 6-14; IX, 15-18; XXVI, 16-17. ~ *eo*: forma meridionale del pronome di prima persona. ~ *saccio*: altro meridionalismo 'so' (cfr. Rohlfs § 283); cfr. XLVI, 13. 31. 'e chi potrebbe concepire qualcosa che va al di là della natura umana?': l'interrogativa retorica ammette l'inconoscibilità della donna senza però arrivare a coglierne le implicazioni distruttive. ~ *poria*: 'potrebbe', condizionale di origine siciliana, comune nella tradizione lirica (cfr. Rohlfs § 593), con assimilazione e riduzione (da *poteria*). 33. 'la vostra perfetta bellezza', come il parallelo *fin pregiata* dei vv. 5 e 6 è una iunctura di origine provenzale (cfr. «vostra fina beutat», in clausola di verso ad esempio in Elias Cairel 6 [BdT 133, 6], 33). ~ *piangenza*: 'grazia, bellezza', dal prov. *plangenza* (ritorna in III, 9 e IV, 9). 34-35. 'in modo tale da rendervi eccelsa': ancora un motivo tradizionale, che va da Andrea Cappellano, *De amore* I, 11: «Quando te divina formavit essentia, nulla sibi alia facienda restabant» (Cassata) a Chiaro Davanzati canz. 52, 17-20: «Per meraviglia fue in terra formata /

che voi foste sovrana: 35  
     per che vostra parvenza  
 ver' me non sia lontana:  
 or non mi sia villana  
 la dolce provedenza! 39  
     E se vi pare oltraggio  
 ch'ad amarvi sia dato,  
 non sia da voi blasmato:  
 ché solo Amor mi sforza,  
 contra cui non val forza – né misura. 44

la gioia del mondo ch'ogni gioia avanza, / e sol la fece Dio per dimo-  
 stranza / perché da' boni fossene adorata». 34. *per essenza*: 'secondo una  
 disposizione naturale, provvista di una natura tale' (GDLI v 412 § 4).  
 35. *sovrana*: 'superiore a tutte, eccelsa', gallicismo (Cella, 2003, pp. 160-4),  
 frequente nella lode della donna già nei siciliani (si ricordi in particolare la  
 chiusa del discordo lentiniense *Dal core mi vene*, 176: «sovrana de lo core  
 prossimano»); cfr. 11, 13. 36. *per che*: 'perciò, per tale ragione', in virtù di  
 tale eccellenza. ~ *vostra parvenza*: 'la vostra persona'. 37. *ver' me*: 'verso  
 di me, nei miei confronti'. ~ *lontana*: 'indifferente, sdegnosa' (GDLI ix  
 212 § 11). 38. *villana*: 'avversa, ostile' (GDLI XXI 874 § 7). 39. *la dol-  
 ce provedenza*: 'la (vostra) amorevole cura, benevolenza'; nella poesia pre-  
 cedente il sostantivo ricorre spesso nelle invocazioni di pietà (cfr. ad esem-  
 pio Chiaro Davanzati canz. 39, 32-33: «però, madonna, aggliate  
 provedenza / de lo gravoso affanno ov'co so[gl]giorno»). 40-44. Giusti-  
 ficazione di un amore di per sé oltraggioso con l'intensità della stessa pas-  
 sione, come in Chiaro son. 94, 8-11: «dunque, s'io pec[er]o, nonn è mio  
 l'oltrag[gi]o, / ma solamente amor[e] ne 'ncolpate, / [però] che mi dstringe  
 a ciò volere / ed hami messo in vostra potestate». 40. *oltraggio*: 'offesa,  
 eccesso', dall'ant. fr. *outrage* (cfr. Castellani, 2000, p. 127): un amore rivolto  
 a una creatura tanto superiore risulta inevitabilmente offensivo, oltraggio-  
 so, configurandosi come un'infrazione della *misura* (cfr. v. 44). 41. *sia  
 dato*: 'sia dedicato'. 42. *blasmato*: 'biasimato', dal prov. *blamar* (cfr. Cella,  
 2003, pp. 340-4). 43. Richiama l'attacco guinizelliano *Donna, l'amor mi  
 sforza* (ma già Guido delle Colonne 4, 21: «s'Amor vi sforza, ch'ogni cosa  
 insera»). ~ *sforza*: 'obbliga, costringe'. 44. *non val*: cfr. XXIV, 5. ~ *sforza*:  
 'volontà'. ~ *misura*: 'autocontrollo, moderazione', altro provenzalismo e  
 termine tecnico cortese, indica una condotta improntata alla consape-  
 volezza delle norme etiche e sociali (cfr. Cropp, 1975, pp. 421-5), quindi  
 inconciliabile con gli eccessi della passione (cfr. ad esempio Guido delle  
 Colonne 4, 54: «e chi più ama men à in sé misura»).

«La comunanza di due rime, una nelle quartine (-*ure*) e una nelle terzine (-*ute*), e anzi di ben quattro parole rima, una per ciascuna quartina o terzina (*äre, pare, vertute, salute*), rende evidente l'allusione a Guinizzelli 10 [*Io voglio del ver*], anzi la 'concorrenza' nella loda» (Contini). Ma, al di là della persistenza dei modelli guinizzelliani, la contiguità concettuale e formale con i componimenti precedenti è più apparente che reale. Una straordinaria allusione scritturale colloca subito l'avvento della donna in una dimensione altra rispetto a quella cortese, comunque ancora attiva nella serie I-III, segnando uno stacco anche sul piano linguistico, come indica l'affermarsi di un lessico (*tremare, sospirare, umiltà, gentile, virtù, mente, salute*) e di moventi (le consecutive dei vv. 3-4, 7-8, 12-14) riconoscibili come fondativi della poesia cavalcantiana. La trascendenza dell'amata può essere ora commisurata soltanto nei suoi effetti annichilenti di tremore, afasia e sospiri (vv. 2-4). E la resa psicologica di fronte all'inesplicabile va ben oltre la proclamazione della sua ineffabilità (vv. 6 e 9-11): sostenuta da un'inesorabile sequenza di formule negative (6: *non savria*; 9: *non si poria*; 12: *non fu*; 13: *non si pose*), approda alla sconcertante denuncia dei limiti intrinseci della mente umana, che non è in grado di conoscere razionalmente l'oggetto d'amore (vv. 12-14).

Sonetto: ABBA, ABBA; CDE, EDC. «Schema di massima attestazione in Cavalcanti (10 esempi su 36 sonetti)» (De Robertis). Consonanza in *r* di AB.

Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira,

1. *Chi è questa che vèn*: patente citazione biblica (dal *Cantico dei Cantici*, in particolare 6, 9: «*Quae est ista quae progreditur*», ma cfr. pure Is 63, 1: «*Qui est iste qui venit*»), avvolge sin da subito l'apparizione dell'amata in un'aura sacrale (sulle implicazioni scritturali del sonetto si veda Nasti, 2006). ~ *ogn'om*: 'ognuno'. ~ *lu*: pronome personale pleonastico rispetto al precedente relativo: comune in toscano antico, ma segno comunque di irriducibile presenza (cfr. XII, 14 e XIII, 4). ~ *mira*: 'guarda', con una connotazione di sospesa meraviglia.

che fa tremar di chiaritate l'äre  
e mena seco Amor, sì che parlare  
null'omo pote, ma ciascun sospira?

4

O Deo, che sembra quando li occhi gira!  
dical' Amor, ch' i' nol savria contare:

2. Il tremore, che solitamente assale l'io alla vista o al pensiero della donna (cfr. nota a IX, 20), viene traslato, con geniale ipallage, all'ambiente fisico circostante come vibrazione di luce, forse ancora dietro suggestione della *sponsa* del *Cantico* che avanza «quasi aurora consurgens» (cfr. Ci 6, 9 citato sopra) o anche della donna-luce guinizzelliana, che «tutta la rivera fa luere» (Guinizzelli 1, 33). ~ *the*: l'anafora suggerisce il crescente stupore che accompagna l'incedere della donna (ma il Chigiano, latore secondo Favati di una seconda redazione del sonetto, ha la congiunzione *e*, che prolungherebbe la prima relativa fissando la durata della contemplazione). ~ *chiaritate*: 'splendore, luminosità', latinismo (integrale nella forma *claritate* del Chigiano, che trova rispondenza in IX, 13). ~ *äre*: 'aria' (forma contratta di *aere*, cfr. III, 5). 3. *e mena seco Amor*: 'e reca con sé Amor', oggettivazione della donna come rivelazione e presenza d'amore. 4. *null'omo pote*: 'nessuno può', prima di una serie di formule negative (cfr. vv. 6; 9; 12; 13) che dichiarano l'assoluta ineffabilità e quindi l'inconcepibilità della donna. ~ *sospira*: manifestazione di una condizione di estasi amorosa non altrimenti esprimibile né tantomeno verbalizzabile (cfr. XIV, 10; XXV, 3; XXVI, 18), come in Dante, *Tanto gentile* (vv. 3 e 14); più spesso i sospiri sono di natura dolorosa: cfr. VIII, 3. 5. La domanda rimane sospesa: l'unica risposta possibile è ancora un moto di stupore. ~ *O Deo*: interiezione, cfr. 1, 21. ~ *che sembra*: «esclamazione di incomparabilità [...] piuttosto che interrogativa indiretta dipendente da *dical'*» (De Robertis). ~ *quando li occhi gira*: 'quando volge lo guardo', la grazia di un movimento degli occhi suscita sensazioni indefinibili; forse ancora su suggestione del *Cantico dei Cantici* 6, 4: «*averte oculos tuos a me quia ipsi me avolare fecerunt*» (De Robertis). 6. *dical(a)*: 'lo dica', con enclisi della particella pronominale in principio di frase (legge Tobler-Mussafia); si riferisce all'esclamazione del verso precedente. ~ *Amor*: solo il dio può esprimere l'indicibile. ~ *savria*: 'saprei' (con lenizione della labiale), condizionale siciliano. ~ *contare*: 'dire, descrivere', è tradizionale formula d'ineffabilità, cfr. I, 30 (e v. 9).

cotanto d'umiltà donna mi pare,  
ch'ogn'altra ver' di lei i' la chiam' ira.

Non si poria contar la sua piagenza,  
ch'a le' s'inchin' ogni gentil vertute,  
e la Beltate per sua dea la mostra.

7-8. Lode iperbolica della donna mediante la sua identificazione con la qualità che la oppone a tutte le altre, che a loro volta si identificano con la qualità contraria, come in Guittone (ed. Leonardi) 35, 1-2: «Gioiosa Gioi, sovr' onni gioi gioiva, / onni altra gioi ver' voi noia mi senbra». ~ *d'umiltà*: genitivo qualificativo di matrice biblica (cfr. in particolare *Rt* 3, 11: «scit enim omnis populus [...] mulierem te esse virtutis»), in cui l'attributo dell'umiltà, che in ambito cortese vale 'mansuetudine, benevolenza', viene sublimato in termini di *humilitas* mariana (come in *XXVI*, 15), divenendo virtù amorosa assoluta, contrassegno di una condizione miracolosa (cfr. Rea, 2008, pp. 163-8); e cfr. Iacopone 2, 68-69: «La sua umilitate prender umanetate, / pare superbietate onn'altra ch'è pensata» (detto della Vergine). 8. *ver' di lei*: 'in confronto a lei, paragonata a lei'. ~ *ira*: 'sdegno, collera', il massimo grado di superbia propria della donna priva di *umiltà* (e si veda la rielaborazione dantesca di *Negli occhi porta*, 7: «fugge dinanzi a lei superbia e ira», dove *ira*, con la medesima serie di rimanti cavalcantiani, è in dittologia sinonimica con *superbia*). 9. *Non... contar*: ritorna il motivo centrale dell'ineffabilità, con formula consueta, ma riferito alla bellezza (cfr. *IX*, 15), come già in Andrea Cappellano *De amore* 1, 17: «Et ego nunc aperta veritate cognosco, quod nec lingua nec animus hominis vestram speciem atque prudentiam esset narrare vel cogitare sufficiens». ~ *poria*: cfr. 1, 31. ~ *piagenza*: provenzalismo 'bellezza' (cfr. 1, 33 e *III*, 9). 10. *s'inchin(a)*: 'rende omaggio, come a sua signora' (De Robertis), cfr. Chiaro Davanzati canz. 27, 93-95: «è d'essere cortese, / savia con umiltate: / a lei inchina quant'è di piacere». ~ *ogni gentil vertute*: tutti gli attributi oggettivamente eccelsi, costitutivi della sua perfezione interiore (cfr. *IX*, 30). 11. *Beltate*: provenzalismo (cfr. *II*, 6; *III*, 9); non sono le altre donne a riconoscere nell'amata la loro *dea*, come in 1, 27-28, ma la Bellezza in persona (Antonelli). ~ *la mostra*: 'la riconosce, celebra' (cfr. *XXV*, 24).

Non fu si alta già la mente nostra  
e non si pose 'n noi tanta salute,  
che propiamente n'aviàn canoscenza.

12. *Non fu*: «*ab aeterno*, ossia per sua costituzione; non fu creata tale ecc.» (De Robertis). ~ *si alta*: 'dotata di così elevate capacità di inteliezione'. ~ *mente*: lo psiconimo indica la parte dell'anima sensitiva che, secondo la psicologia aristotelica e averroista, è sede delle facoltà cognitive; affetta e dolorosamente offuscata dalla passione, non è in grado di completare il processo di inteliezione del *phantasma* amoroso, che non può essere quindi oggetto di piena conoscenza razionale, come spiegato in *XXVII*, 15-28 (cfr. *IX*, 15-18; *XXXIV*, 8-10; sullo psiconimo cfr. anche la nota a *VII*, 11 e Rea, 2008, pp. 337-48); ma si veda *XXVI*, 7-12. 13. *non si pose*: equivale a *non fu* del v. precedente. ~ *salute*: apparso ai commentatori di controversa definizione, va inteso nel senso di 'valore, virtù', cioè il potenziale espresso dalle facoltà intellettive e psichiche, come conferma l'occorrenza di *IX*, 31. 14. *propriamente*: 'in modo adeguato, pienamente'. ~ *aviàn*: 'abbiamo', con desinenza fiorentina in *-no* (cfr. *XVIII*, 1). ~ *canoscenza*: meridionalismo, cfr. *III*, 12.

Dramma, con protagonista l'anima, circoscritto in una dimensione esclusivamente interiore e autoreferenziale: manca qualsiasi accenno o riferimento alla donna amata. La stessa passione è tragicamente sublimata come *la battaglia* (vv. 2) per antonomasia, termine che inaugura una sostenuta metafora bellica (vv. 9-11). Le proiezioni verso l'esterno, dettate dall'insopprimibile istanza di commiserazione, non vanno oltre la mera ipotesi (vv. 7-8 e 12-14). Come in altri casi, la rappresentazione acquista forza e coesione grazie alla ripetizione di termini-chiave: *battaglia* (vv. 2 e 9); *core* (vv. 2 e 6); *sente* (vv. 3 e 12); *valore* (vv. 5 e 10); *vedesse* (vv. 7 e 13); *fuggire* (vv. 7 e 13), cui si aggiungono diverse corrispondenze foniche e rimiche (cfr. sotto). Ma lo «sconvolgimento» interiore si ripercuote comunque sul piano formale nell'irregolarità dello schema metrico (Contini), su cui si vedano anche le riflessioni di Calenda (2003).

Sonetto: ABBB, BAAA; CDD, DCC (lo schema non presenta ulteriori attestazioni). Assonanza AC. Rima equivoca contraffatta 3 *Amore* : 4 *ella more*; rima ricca 1 *sbigotita* : 6 *partita*. Le rime D e C sono anticipate nelle quartine, rispettivamente da *mia* (in cesura) e *diria* (vv. 1 e 8) e da *vilment(e)* e *sente* (in cesura) (vv. 1 e 3) (De Robertis).

#### L'anima mia vilment' è sbigotita

1. La denuncia dello stato di profonda prostrazione dell'anima ricalca il biblico «anima mea turbata est valde» (Ps 6, 4). ~ *anima*: l'anima sensitiva (cfr. xxvii, 20 e 29-31), che, in qualità di specifica sede delle passioni e delle facoltà preposte all'apprendimento della conoscenza sensibile dislocate nella mente (che è parte dell'anima), è direttamente affetta dall'amore e dalle sue implicazioni dolorose, tradizionalmente riservate al cuore, divenendo così una delle principali *personae* della drammatizzazione cavalcantiana dei processi interiori (cfr. in particolare xvi, 1-4 e xxxiv, 4-10; e si veda Rea, 2008, pp. 200-13). ~ *vilment(e)*: 'fino all'avvilimento' (De Robertis), precisa l'esito dello sbigottimento in termini di abbattimento morale e fisico. ~ *sbigotita*: altro termine-chiave cavalcantiano, esprime, sul modello del prov. *esbair*, il violento sgomento che stravolge le facoltà psichiche al momento della vista della donna (cfr. Rea, 2003a).

de la battaglia ch' e[ll]ave dal core:  
che s'ella sente pur un poco Amore  
più presso a lui che non sòle, ella more.

4

Sta come quella che non ha valore,  
ch'è per temenza da lo cor partita;

2. *de lu*: 'a causa della'. ~ *battaglia*: metafora tradizionale, ma cfr. in particolare Guinzelli 2, 72: «che fugge la battaglia u' vince Amore» (per la fuga cfr. v. 7) e 9, 10-11: «e tale nimistate aggio col core / che sempre di battaglia me menaccia». ~ *ave*: forma non ridotta della terza persona del verbo *avere*, nel senso di 'riceve, subisce'. ~ *dal core*: all'interno del cuore, dove l'anima tradizionalmente risiede (cfr. v. 6 e ix, 20; xvii, 9-10; xxix, 5 e 12). 3. *che*: consecutivo 'al punto che'. ~ *sente*: è un verbo-chiave della rappresentazione cavalcantiana: afferma il carattere sensibile della passione e dei suoi effetti dolorosi (cfr. Rea, 2008, pp. 98-100; e si veda ancora la definizione di xxvii, 31), con *anima* ritorna in ix, 20 e xxxiii, 9, cui si aggiunga xix, 19 con *mente*. ~ *pur*: 'soltanto, appena'. 4. *più presso a lui*: 'più vicino al cuore': l'intensità del sentimento, non sostenibile oltre, è espressa in termini di prossimità fisica (come in xxii, 5-8). ~ *che non sòle*: con valore d'imperfetto (cfr. xxiv, 3). ~ *more*: altra immagine scritturale: oltre Mt 26, 38 e Mc 14, 34: «tristis anima mea usque ad mortem» (De Robertis), si veda Gn 35, 18: «egrediente autem anima prae dolore et imminente iam morte». 5. *Sta come quella*: lo pseudo-paragone «dà rilievo allo 'stato' di assenza di *valore*; e la serie di passati prossimi, ossia perfetti, in identica rima [...] ne conferma l'irreversibilità» (De Robertis). ~ *valore*: in corrispondenza con *virtù* (cfr. nota a vi, 8), indica qui l'insieme delle facoltà vitali e intellettive (cfr. GDLI xxi 642 § 6) annientate dalla passione, cfr. v. 10; xi, 4; xxxii, 30; xxxviii<sup>b</sup>, 14 (cfr. Rea, 2008, pp. 438-48 § 4). 6. *temenza*: 'timore, paura' (cfr. v. 8); l'anima, in preda alla paura (cfr. xvii, 9 e xxix, 7), abbandona il cuore, che rimane privo del suo principio vitale. ~ *partita*: 'separata' (cfr. nota a vi, 8 e in particolare xxxv, 35), con divaricazione fra ausiliare e participio. La fraseologia «l'anima si parte, si divide dal corpo» impiegata comunemente nel senso di 'morire' (cfr. TLIO s.v. § 1.2.4) viene rigenerata sul piano drammatico-figurativo per rappresentare la dissociazione dell'io dalle sue facoltà psichiche, che non sempre equivale alla morte fisica (cfr. xxix).

e chi vedesse com' ell'è fuggita  
diria per certo: «Questi non ha vita».

8

Per li occhi venne la battaglia in pria,  
che ruppe ogni valore immantenente,  
sì che del colpo fu strutta la mente.

11

Qualunqu'è quei che più allegrezza sente,

7. *e chi vedesse*: 'e se qualcuno potesse vedere'; la ricerca dell'altrui commiserazione, altrove invocata (cfr. ad esempio X, 1-4) o conseguita (cfr. IX, 24-27), è qui affidata a una formula che, riambientando l'attacco guinizzelliano *Chi vedesse a Lucia un var capuzzo*, postula la "visibilità" dei fenomeni interiori, come ribadito dall'iperbole dei conclusivi vv. 13-14. ~ *com(e)*: interrogativo, 'in quale modo', accentua la drammaticità della "veduta". ~ *fuggita*: varia, con più enfasi, il precedente rimanente *partita*. 8. *diria*: 'direbbe', condizionale siciliano. ~ «*Questi non ha vita*»: stessa constatazione in X, 10-12. 9. *Per li occhi*: 'attraverso gli occhi', ric vocazione dell'origine sensoriale della passione (cfr. IX, 23; XIII, 1; XXVIII, 1). ~ *venne*: il passato remoto trasmette un senso di fatalità. ~ *battaglia*: ripresa del traslato del v. 2 all'interno di una coerente metafora bellica (cfr. v. 10 *ruppe e valore*; v. 11 *colpo e strutta*). ~ *in pria*: 'inizialmente, al principio' (cfr. v. 1). 10. *ruppe*: 'schiantò, fiaccò'. ~ *valore*: stessa accezione del v. 5, ma con una connotazione guerresca (come, ma con altra accezione di fondo, in XIII, 5), quindi 'resistenza (vitale)'. ~ *immantenente*: 'immediatamente' (cfr. v. 5). 11. *del*: 'a causa del, per effetto del'. ~ *colpo*: termine convenzionale per esprimere la metafora del dardo amoroso (ma con specifici echi guinizzelliani, cfr. XIII, 12). ~ *strutta*: 'distruita, annientata', come in XXXV, 40. ~ *mente*: il processo di apprendimento della passione non va dagli occhi al cuore, come nella rappresentazione cortese (si ricordi la celebre definizione di Giacomo da Lentini 19c, 1-4: «Amor è uno desio che ven da core / per abbondanza di gran piacimento; / e li occhi imprima generan l'amore / e lo core li dà nutrimento»), bensì dagli occhi alla mente (cfr. nota a IV, 12), si veda in particolare XII, 1-4; XIII, 1-2; XXVIII, 2. 12. 'La persona più allegra del mondo', «come *quisque* con comparativo o superlativo esprime in latino generalità indeterminata» (Cassata). Stessa perifrasi in posizione di primo emistichio in Bonagiunta (ed. Contini) son. 9.2, 3: «qualunqu'è quei ch'avanti a voi si pari». ~ *allegrezza*: 'contentezza, gioia', forma comune in it. ant. con suffisso dal lat. -ITIA.

se vedesse li spirti fuggir via,  
di grande sua pietate piangeria.

14

13. Ripete l'ipotesi del v. 7, sostituendo *l'anima* con *gli spirti* (comune la forma sincopata), ovvero con le sue 'potenze' vitali (cfr. nota a VI, 1; e, per l'immagine, IX, 14 e 48; XIII, 6; XXXIII, 11), con movimento (e auspicio di pietà) analogo a quello di XIX, 11-14. 14. *di... pietate*: 'per la profonda compassione (che ne proverebbe)', cfr. XI, 8. ~ *piangeria*: altro condizionale siciliano (e cfr. Guittone, ed. Egidi, canz. 15, 86-87: «O lasso, lasso! Chi non piangeria / se tal dolor vedesse a un suo frate», e al v. 85 c'è «di pietate»).

Un'angoscia corporalmente patita (cfr. 2 *veggio*; 4 *seno*; 5 *seno bene*), al punto da gettare in uno stato di violenta prostrazione (cfr. 3 *debolezza*, *seggio*; 4 *ricoprir di pene*; 5 *tutto mi struggo*), trova sfogo in un moto di autocommiserazione espresso finalmente in prima persona (vv. 1-2), e non oggettivato, come altrove, mediante la straniante personificazione di Amore (cfr. XII, 9-11 e XXIII, 6-8) o delle facoltà interiori (cfr. VI, 1-4). La tendenza all'analisi autoreferenziale del dolore è quindi ricondotta alla causa originaria: l'incontro con la donna, che qui assume un'attitudine eccezionalmente "attiva", rispondendo all'attesa di un segno pietoso con uno sguardo indignato (vv. 7-11). Tale situazione "storica", per quanto convenzionale, configura nella poesia cavalcantiana un *unicum*, che trova rispondenza soltanto nel suo ribaltamento in positivo messo in scena nella serie di componimenti che vanno dal XXII al XXVI. L'immagine finale del cuore ridotto a bersaglio, ennesima variazione della metafora del dardo amoroso, riconduce la rappresentazione nei parametri consueti, ma con una violenta metonimia nell'ultimo verso (vv. 12-14).

Sonetto: ABBA, ABBA; CDE, CDE (cfr. XIII). Assonanza di B con D (stessa vocale tonica di A e C). Allitterazione nei rimanti 1 *vène* : 2 *veggio*; 4 *pene* : 6 *peggio*.

A me stesso di me pietate vène  
per la dolente angoscia ch'ì mi veggio:

1. Il moto di autocommiserazione iniziale è affidato ad un movimento sintattico solenne, con iperbatò del pronome personale e predicato a fine frase, con ben altra drammaticità rispetto a precedenti come Guittone (ed. Leonardi) 64, 4: «se-nnon che de me stesso aggio mercide». 2. *dolente*: 'dolorosa' (cfr. vv. 3-4), la iunctura condensa un tradizionale binomio biblico (cfr. ad esempio *Ier* 49, 24: «angustia et dolores tenuerunt eam», riecheggiato in V, 7). ~ *angoscia*: esprime una condizione di dolorosa e sconcertante oppressione (cfr. in particolare XXXIV, 18-19), di cui è sintomatica l'insostenibile *debolezza* (cfr. Rea, 2008, pp. 194-9). ~ *ch'ì mi veggio*: lo stato di angoscia è addirittura quasi con un moto di alienata rassegnazione. ~ *veggio*: 'vedo', forma toscana con palatizzazione della dentale di fronte allo iod proclitico nella desinenza dei verbi in *-eo* e *-io*

di molta debolezza quand'io seggio,  
l'anima sento ricoprir di pene.

4

Tutto mi struggo, perch'io sento bene  
che d'ogni angoscia la mia vita è peggio.  
La nova donna cu' mercede cheggio  
questa battaglia di dolor mantene:

8

(cfr. Rohlfs § 534): riambienta nella consueta dimensione autoreferenziale il biblico Gn 42, 21: «videntes angustiam animae illius». 3. *di*: 'a causa di'. ~ *debolezza*: vera e propria 'debolezza fisica' (cfr. GDLI IV 61 § 1), conseguenza della permanente condizione di angoscia (cfr. XIII, 1-6 e XXII, 14); inedito nella lirica precedente, riflette l'uso del corrispondente aggettivo *feblezitz*, *febles* 'indebolito, debole' (SIV III, 426) presso i trovatori (cfr. Rea, 2008, pp. 254-6). ~ *quand'io*: si tratta di una prolessi: 'quando seggio dalla debolezza' (De Robertis), notazione di singolare impatto "realistico". ~ *seggio*: 'siedo, mi abbandono' (per la forma cfr. *veggio* al v. 2). 4. *anima*: cfr. nota a VII, 1. ~ *sento*: altro verbo sensoriale (cfr. nota a VII, 3), come *veggio* del v. 2. ~ *ricoprir di pene*: l'angoscia è patita dall'anima come vivo dolore corporeo, sul modello di *Ps* 87, 4: «quia repleta est malis anima mea». 5. *Tutto mi struggo*: 'Mi tormento fino alla totale consunzione' (cfr. nota a IX, 50), cfr. *Iob* 19, 10: «destruxit me undique» (da cui pure XXXV, 21), forse con sovrapposizione dell'esordio di Guittone (ed. Egidi) canz. 6, 1-2: «Tutto mi strugge 'n pensiero e 'n pianto / amore meo, la fera dubitanza». ~ *perch'io sento bene*: ripresa del verbo del verso precedente, che prelude a quella del sostantivo del v. 2; è *variatio* della formula di IX, 19. 6. 'che l'angoscia della mia vita non ha pari', dilata in una comparazione iperbolica la tradizionale iunctura *vita angosciata* (cfr. XIII, 3). 7. *nova*: 'straordinaria, ineffabile' (cfr. GDLI XI 679 § 20), come può essere la bellezza (cfr. XXVI, 10), nonché la sofferenza (cfr. X, 12 e XII, 5) e la beatitudine (cfr. XXV, 4 e 17; XXVI, 3) che la stessa donna può procurare. ~ *mercede*: cfr. nota a IX, 27 (e si veda XXXIV, 15). ~ *cheggio*: 'chiedo', forma analogica sul tipo *veggio* (cfr. v. 2). 8. *questa*: cfr. X, 13. ~ *battaglia di dolor*: riprende la metafora bellica di Guinizzelli 7, 10: «battaglia di sospiri» (cfr. VII, 2 e 9; IX, 11), la specificazione si può intendere come genitivo qualificativo (cfr. IV, 7). ~ *mantene*: 'protrae, alimenta', dà conto della cronicità della situazione, convertendo all'enunciazione dolorosa la clausola verbale attribuita positivamente alla *speranza* da Giacomo da Lentini 3, 20: «di bon core la leanza / ch'i' vi porto, e la speranza / mi mantene».

però che, quand'i' guardo verso lei,  
rizzami gli occhi dello su' disdegno  
si feramente, che distrugge 'l core.

11

Allor si parte ogni virtù da' miei  
e 'l cor si ferma per veduto segno  
dove si lancia crudeltà d'amore.

14

9. *però che*: 'infatti', motiva la denuncia dell'ostilità della donna dei vv. 7-8. ~ *quand'i' guardo verso lei*: è azione convenzionale, cfr. ad esempio Monte Andrea tenz. 104, 3-4: «e, quando sguardo è mi giro intorno / in quella parte ove credo sia». 10. *rizzami*: 'solleva, rivolge contro di me' (per l'enclisi della particella pronominale cfr. IV, 6), si veda Rustico Filippi 24, 1: «lo non auso rizzar, chiarita spera. / inver' voi gli oc[chi], tant'ho gelosia» (Brugnolo, 1987, p. 531), riferito però all'amante. ~ *dello su' disdegno*: marcato dal possessivo «con valore individuante», è qualcosa di più di un genitivo con valore attributivo (cfr. XXV, 20; *gli occhi di pietà*): assume «funzione di rappresentazione e animazione (come dicesse "pieni di disdegno")» (De Robertis); il motivo è topico, ma cfr. in particolare Panuccio del Bagno 9, 38-42: «per sua vista fermata me in disdegno; / ed io tal segno - per vero approvando, / di gioi, m'ha mizo tale in pena certo, / di ciascun ben dizerto, / [ch]e fermo in vita amara e morte regno», con la medesima insistenza sul destino di dolore del disdegnato (- altre coincidenze lessicali). 11. *feramente*: 'crudelmente, fieramente', attitudine tipica della donna sdegnosa. ~ *che distrugge 'l core*: l'immagine risale a Giacomo da Lentini 5, 13-14: «l'amor ch'aggio in voi / lo cor mi distruì, avenente», ma si ricordi anche il biblico *Is* 13, 7: «et omne cor hominis tabescet et conteretur»; ma è verbo cavalcantiano, cfr. IX, 50. 12. *Allor*: in apertura della terzina finale introduce un estremo e definitivo evento, come in XVII, 12; XXI, 12; XXXIII, 12. ~ *si parte ogni virtù*: cfr. VI, 8. ~ *miei*: 'occhi': non riesce a sostenere lo sguardo. 13-14. 'e il cuore resta immobile come un bersaglio ben visibile nel quale s'infigge la crudele saetta d'amore'. 13. *si ferma*: «cessate tutte le facoltà, il cuore s'arresta» (De Robertis); cfr. Rustico Filippi 5, 8: «alor si ferma il cor meo più d'amare». ~ *per*: 'come', introduce il complemento predicativo (cfr. GDLI XII 1081 § 15). ~ *veduto segno*: 'bersaglio evidente', quindi facile da colpire; l'immagine proviene da *Lam* 3, 12: «tetendit arcum suum, et posuit me quasi signum ad sagittam» (De Robertis), ripreso anche in XXXVIII<sup>h</sup>, 8-9. 14. *si lancia*: 's'infigge' (cfr. GDLI VIII 737 § 8), con soggetto astratto (ma di segno positivo) già in Giacomo da Lentini 8, 25-26: «e l'adornetze quali v'accompagna / lo cor mi lancia e sagna»; cfr. XXI, 12. ~ *crudeltà d'amore*: la topica metafora del dardo amoroso viene rigenerata mediante un'ardita metonimia: «arma e intenzione sono tutt'uno, la saetta si riduce alla sua essenza» (De Robertis).



Ultimo componimento dedicato alla sublimazione degli occhi amorosi della donna, finalmente con totale immedesimazione in quell'istante beatifico, in precedenza ancora opposto o sovrapposto ad altri accadimenti (sgomento, dolore, indifferenza di lei, dichiarazione di fedeltà, richiesta di pietà), e quindi con definitiva acquisizione della sua carica positiva e vitalistica (vv. 1-4). Di qui il tentativo di dire l'indicibile, descrivendo analiticamente, mediante la connotazione in senso miracoloso del modello aristotelico di fondo, il processo di percezione e astrazione all'interno della mente (cioè nell'immaginativa) della qualità amorosa della bellezza, tentativo che non si esaurisce, come altrove, nella resa di fronte all'inconoscibile, ma si spinge fino alla messa in scena, mediante una suggestiva citazione scritturale (quindi con procedimento analogo a quello di XXIII, 9-14), di una straordinaria intelligenza (vv. 5-12). Le risonanze scritturali si moltiplicano nella stanza successiva, dove l'apparizione della donna *per via* viene ancora intensamente connotata in senso sacrale, come nella lode di *Chi è questa che ven* – con cui condivide una significativa serie di tratti linguistici: la sublimazione dell'attributo mariano dell'umiltà, collocato in funzione di genitivo biblico (IV, 7 *d'umiltà donna*; XXVI, 15 *d'umiltà il su' nome*); il dimostrativo *questa* a inizio periodo (IV, 1; XXVI, 13); la forma verbale *ven* (IV, 1; XXVI, 14); il predicato *mirare* (IV, 1; XXVI, 19); il sintagma verbale *fa tremar(e)* (IV, 2; XXVI, 17); il sostantivo *donna* (IV, 7; XXVI, 13); il motivo del sospiro (IV, 4; XXVI, 18); i rimanti *contare*: (*ap*)*pare* (IV, 6 : 7; XXVI, 13 : 17) –, fino alla conclusiva allusione all'ascensione in ciclo di Cristo, che sancisce così, per via metaforico-iperbolica, una condizione che all'amante appare sovrumana, e quindi non esprimibile altrimenti (vv. 13-20).

Ballata grande: XYYZ + AB, BA; ACCZ. Ripresa di quattro endecasillabi più due stanze di otto endecasillabi. Collegamento sul tipo delle coblas capfinidas fra le due stanze. Nella ripresa X assuona con Z; Y assuona e consuona con B della prima stanza e A della seconda. Consonanza fra A della prima stanza e B della seconda; assonanza e consonanza fra B della prima stanza e C della seconda.

Veggio negli occhi de la donna mia  
un lume pien di spiriti d'amore,  
che porta uno piacer novo nel core,  
sì che vi desta d'allegrezza vita.

Cosa m'aven, quand'ì le son presente,  
ch'ì no la posso a lo 'ntelletto dire:  
veder mi par de la sua labbia uscire

1. *Veggio negli occhi*: ripresa dell'attacco della seconda stanza della ballata precedente (cfr. XXV, 11), ma con significativa collocazione in incipit (e definizione quindi di un modello destinato ad ampia fortuna, da Dante a Petrarca), ovvero con sublimazione di quella visione rivelatrice, sottratta alla sua dimensione "storica" (in cui si colloca invece l'esordio al perfetto di XXIII, 1) e fissata in un presente fuori dal tempo. ~ *de la donna mia*: la clausola ritorna in XXIX, 4; XXXIV, 5; XXXV, 4. 2. *un lume*: 'una luce', corrisponde alla *virtù d'amore che risplende nei medesimi occhi* in XXV, 11-17 (e cfr. quanto osservato a proposito del *lume di mercede* di XXII, 10); «la reiterazione dell'articolo indeterminativo (3, 8, 10, 11, 14) indica il carattere indefinibile delle sensazioni» (Cassara). ~ *spiriti d'amore*: cfr. XXII, 2. 3. *piacer novo*: cfr. nota a XXII, 11 e XXV, 4 (e 13). 4. *desta*: cfr. XIII, 2. ~ *d'allegrezza vita*: 'vita gioiosa', ovvero 'gioia di vivere', genitivo di qualità (come in XXV, 23), corrisponde allo *spirito di gioia* di XXIV, 11; e «si consideri l'importanza di questa parola *vita*, con connotazione insolitamente positiva, di contro alla generale prospettiva di morte e alla connotazione normalmente negativa o riduttiva» (De Robertis). 5. *Cosa m'aven*: il nome indefinito, privo di articolo, in posizione incipitaria, colloca la narrazione in un clima di sospesa indeterminazione, con ben altre risonanze rispetto a precedenti come l'attacco di Inghilfredi, *Audite forte cosa che mi'avenne. ~ quand'ì(o)... presente*: 'quando sono in sua presenza, quando la vedo', cfr. IX, 5-4; XXXI, 25; XXXV, 32; e cfr. Guinzelli 2, 38: «questo m'avenne, stando voi presente» (Brugnolo, 1987, p. 530). 6. 'Non posso esprimerla in termini razionali', cioè renderla intellegibile, comprensibile a me stesso (cfr. XXV, 8-10, 16-17; XIV, 7-8), come spiega Dante in *l'n* 30, 6: «Nella quarta dico come elli la vede, tale (cioè in tale qualitate) che io nol posso intendere; cioè a dire che 'l mio pensiero sale nella qualitate di costei in grado che 'l mio intelletto nol puote comprendere, con ciò sia cosa che 'l nostro intelletto s'abbia a quelle benedette anime sì come l'occhio debole al sole». ~ *ch(e)*... *la*: pleonasma, cfr. IV, 1. 7. *veder mi par*: sul dato oggettivo (implicito nel *verbum videndi*) prevale la carica suggestiva e impressioni-

una sì bella donna, che la mente  
 comprender no la può, che 'mmantenente  
 ne nasce un'altra di bellezza nova,  
 da la qual par ch'una stella si mova

8

stica (cfr. pure l'analogo *par* del v. 11). ~ *labbia*: sineddوحة per 'volto, figura' (dal neutro plurale lat. LABIA), hapax cavalcantiano. 7-8. *uscire / una sì bella donna*: mette in scena il processo di apprensione e astrazione nell'immaginativa della *species* della donna (cfr. XIX, 22-24), ovvero delle sue qualità separate dalla materia, rappresentate da quella eccelsa, e inconcepibile, della bellezza, giacché «quella forma non si imprime nella fantasia in quel modo che è nella materia del corpo, nondimeno in tal modo ch'ella sia imagine d'un certo huomo posto in certo luogo sotto certo tempo» (Marsilio Ficino, *Comento, oraz.* VII, cap. 1, 5-10, che si cita da De Robertis, p. 89). «La serie degli 'enjambements' (vedi anche 9-10) testimoniano dell'inadeguatezza dei nostri parametri espressivi alla realtà in oggetto» (De Robertis). 8-9. *che la mente / comprender no la può*: la mente (cfr. nota a IV, 9) non è in grado di concepire la donna (cfr. IV, 12-14; IX, 15-18; XXV, 8-10; XXXIV, 8-10), cfr. ancora Dante *I n* 10, 6 citato sopra. 9. (*immantenente*: 'subito, improvvisamente' (cfr. VII, 10), 10. Eccezionale messa in scena dell'intellezione finale del fantasma amoroso, di norma preclusa alla mente ottenebrata dalla passione (cfr. rimandi citati sopra ai vv. 8-9), che consiste nella ricezione degli intellegibili universali grazie all'azione dell'intelletto possibile (cfr. XXVII, 21-23): «subito riluce nella mente un'altra spetie, la quale non è più similitudine d'uno particolare corpo humano come era nella fantasia, ma è ragione comune e diffinitione equalmente di tutta la generatione humana» (Marsilio Ficino, *Comento, oraz.* VII, cap. 1, 5-10). ~ *ne nasce*: 'ne deriva, ne scaturisce'. ~ *un'altra... nova*: 'un'altra forma mentale consistente in inaudita bellezza' (il concetto di fondo non cambia se si intende, con Cassata, *nova* riferito a *un'altra* e di *bellezza* complemento di limitazione: 'straordinaria per bellezza'). 11-12. La messa in scena del processo intellettuale culmina con la citazione del versetto paolino di *Ti* 2, 11: «Apparuit gratia Dei salvatoris nostri», cui si aggiunga *Pi* 34, 3: «Dic animae meae salus tua ego sum» (De Robertis), che garantisce la natura miracolosa dell'intellezione; la citazione della *stella* non è solo una suggestiva invenzione, ma trova fondamento nelle dottrine aristoteliche, secondo cui l'ultima fase del processo intellettuale, che coinvolge l'intelletto possibile, è presentata in termini di emanazione luminosa (da parte dell'intelletto agente), cfr. XXVII, 24-28. 11. *si mova*: cfr. XXIII, 9; come i precedenti *uscire* (v. 7) e *nascere* (v. 10), esprime il processo di astrazione

e dica: «La salute tua è apparita».

12

Là dove questa bella donna appare  
 s'ode una voce che le ven davanti  
 e par che d'umiltà il su' nome canti  
 sì dolcemente, che, s'i' 'l vo' contare,  
 sento che 'l su' valor mi fa tremare;

16

come progressive emanazioni di *formae* intellegibili. 12. *salute*: 'perfezione' (negata in IV, 13 e IX, 31), ovvero, avvertisticamente, raggiungimento del massimo grado della conoscenza intellettuale, che, nel caso specifico, implica comunque il concetto etimologico di "salvezza", intesa nel senso di 'solievo di uno stato di grave prostrazione dell'animo' (*GDLI* XVII 457 § 5), come auspicato in XX, 9. ~ *è apparita*: è pure predicato di ascendenza scritturale, cfr. nota a XII, 6. 13. *Là dove... appare*: formula tradizionale per introdurre l'epifania di madonna (cfr. ad esempio Bonagiunta [ed. Pardoceci] canz. 11, 19-20: «in tal maniera che là ve ella appare / nessun la può guardare»), ma sul predicato si riverbera la connotazione miracolosa dell'occorrenza precedente. ~ *Là dove*: la locuzione avverbiale è in principio di verso anche in XXVII, 10; XXXIV, 26; I<sup>b</sup>, 10. ~ *questa bella donna*: è formula tipicamente cavalcantiana (cfr. VIII, 7), qui, con il deitico con valore attualizzante, serve a riportare il racconto nella dimensione "esterna" dell'incontro *per via*. 14. *s'ode*: il verbo, in principio di frase, si carica della stessa indeterminatezza dell'occorrenza di XII, 11 (cfr. pure il successivo *e par che*). ~ *una voce*: una voce celestiale precece della donna celebrandone il nome: è immagine di intense risonanze scritturali, si veda in particolare la voce che magnifica il nome del Padre evocata da Cristo sulla croce (*Io* 12, 27-28): «Pater clarifica nomen tuum venit ergo vox de caelo et clarificavi et iterum clarificabo» (De Robertis) e l'esortazione di *Pi* 67, 5: «Cantate Deo psalmum dicite nomini eius iter facite ei qui ascendit super occasum Dominus nomen illi». ~ *che... davanti*: il canto di lode precede, quindi annuncia la venuta della donna, come in *Pi* 67, 5 appena citato (cfr. «iter facite ei»); solo formale il contatto con Chiaro Davanzati son. 22, 10: «lo core ha seco, che le sta davanti». 15. *d'umiltà... canti*: 'celebri con il canto il suo nome d'umiltà', «ossia il suo nome significa umiltà, essa è proclamata l'umiltà in persona» (De Robertis): l'attributo, denso di connotazioni mariane, è contrassegno della condizione trascendente della donna (cfr. nota a IV, 7). 16. *s'i' 'l vo' contare*: 'se io lo volessi raccontare', dichiarazione di ineffabilità, cfr. I, 30. 17. *valor*: cfr. nota a V, 2. ~ *tremare*: cfr. nota a IX, 20.

e movonsi nell'anima sospiri  
che dicono: «Guarda; se tu coste' miri,  
vedra' la sua vertù nel ciel salita».

10

18. *movonsi*: 'si muovono, partono' (per l'enclisi cfr. IV, 6), cfr. XIV, 10.  
~ *sospiri*: non di dolore (cfr. VIII, 3), bensì di estatica ammirazione, come nell'epifania di IV, 3-4. 19-20: Altra suggestiva allusione scritturale: la *sermocinatio* dà conto, attraverso la serie di *verba videndi* (*guarda... miri... vedra'*), del «processo di sublimazione conoscitiva» (Contini), caricandolo di un'ulteriore analogia cristologica: «se *miri* s'intenda come 'cerchi', tutto il 'sermo' finale corrisponderebbe a quello dell'angelo dell'Ascensione», cfr. *Act* 1, 11: «qui et dixerunt: Viri Galilaei, quid statis adspicientes in caelum? Hic Iesus, qui adsumptus est a vobis in caelum, sic venit quemadmodum vidistis eum euntem in caelum» (De Robertis). 20. *vertù*: l'essenza della sua perfezione, corrisponde al *valore* del v. 17 (cfr. nota a IX, 30), come in XXII, 13-14.

Quasi a ribadire la peculiare dimensione "storica" della vicenda rappresentata nel sonetto precedente, se ne mette in scena la prosecuzione, che non implica più però il diretto coinvolgimento della giovane donna (e sarebbe stato forse chiedere troppo alla riluttanza cavalcantiana per la "storia" cortese), bensì di due foresette (vv. 1-4). Con originalissima riconversione alla personale istanza di commiserazione del modello letterario della pastorella, fedelmente riprodotto nella ballata *In un boschetto* (XLVI). Condizione necessaria è l'attitudine amorosa e la natura gentile delle due contadinelle (vv. 5-8), dispensatrici di quella compassione oltimamente ricercata invano nel prossimo (vv. 9-12). L'evidente stato di sbigottimento, visualmente rappresentato dalla ferita d'amore (e si noti la straordinaria insistenza sui *verba videndi* e sui lessemi relativi: 5 *vista*, 13 *occhi*, 14 *vider*, 17 *vider*, 19 *guarda*, 23 *vede*, 24 *occhi*, 26 *mirare*, 28 *occhi*, 36 *occhi*, 40 *viso*, 41 *occhi* e *mirò*), suscita infatti la pronta partecipazione dell'una (vv. 13-20) e il riconoscimento da parte dell'altra, in virtù della sua ormai inequivocabile natura amorosa, dell'insostenibile splendore impresso da quello sguardo (vv. 21-28). Alla richiesta di ricordare quell'esperienza, Guido fornisce, in via del tutto eccezionale, due dettagli biografici, riferendo non solo il nome della giovane ma anche un particolare del suo abbigliamento (vv. 29-33). Riconducono quindi la rappresentazione nei termini consueti la metafora del dardo amoroso (vv. 34-36) e l'invito finale a raccomandarsi ad Amore per sottrarsi a un dolore ormai intollerabile (vv. 37-44). La richiesta di pietà dell'*envoi*, tuttavia, conferma la peculiare natura del componimento, precisando l'indirizzo del destinatario: la chiesa della Dorata a Tolosa (vv. 45-52).

Ballata mezzana: Xyyz + AB, AB; Bccz. Ripresa di quattro versi (un endecasillabo e tre settenari) più sei stanze di otto versi (cinque endecasillabi e tre settenari). La rima y della ripresa assuona e consuona con A della prima stanza e con c della quinta, assuona con B della terza e con c della quarta; A della prima stanza assuona con c della terza; B assuona con c della seconda; c assuona e consuona con c della quarta; B della seconda stanza assuona con B della terza; e varia la sola tonica rispetto a A della quinta; c della terza assuona e consuona con c della quinta; A della quarta varia la sola tonica rispetto ad

A della quinta. Rima guittoniana 4 *noi* : 12 *fui* : 20 *costui* : 28 *puoi* : 36 *suoi* : 44 *lui* : 52 *voi*. Rima ricca 42 *apparire* : 43 *soffrire*.

Era in penser d'amor quand' i' trovai  
due foresette nove.

L' una cantava: «E' piove  
gioco d'amore in noi».

Era la vista lor tanto soave  
e tanto queta, cortese e umile,  
ch' i' dissi lor: «Vo' portate la chiave

1. *Era... quand' (a)*: l'esordio porta in primo piano la condizione amorosa attorno alla quale ruota l'intero incontro con le foresette, che subito dichiarano un'affine disposizione interiore (cfr. vv. 3-4). ~ *penser d'amor*: è lo stato d'animo, «tipico del protagonista della pastorella» (De Robertis), di chi è dolorosamente assorto nell'assillo amoroso (cfr. Cropp, 1975, p. 306), nel caso specifico rivolto alla giovane di Tolosa. ~ *trovai*: 'incontrai, vidi', è verbo tecnico della pastorella, cfr. XLVI, 1 (ripreso anche in IX, 6 e XXI, 5). 2. *foresette*: 'contadinelle, villanelle', diminutivo di *forese* (cfr. *TLIO* s.v. § 1); il fatto che siano due, comunque già presente nella tradizione della pastorella, «porta subito l'incontro verso il colloquio anziché verso l'avventura» (De Robertis). ~ *nove*: 'giovanani, fresche' (cfr. *GDLI* XI 677 § 3). 3. *cantava*: è, a sua volta, atteggiamento caratteristico della pastorella, che rivela così la propria attitudine amorosa (cfr. XLVI, 7). ~ *E(i)*: pronome neutro soggetto prolettico (cfr. VIII, 6). ~ *piove*: è metafora di origine araldiana per esprimere l'ampio spargersi di amore nel cuore, cfr. XIV, 11. 4. *gioco d'amore*: 'gioia d'amore', calco del diffuso stilema trobadorico *joï d'amor* (per il sostantivo cfr. XI, 7); cfr. Bartolino Palmieri, *O voi ch'ilegri gite*, 5-6 (con modifiche): «Riso, gioia de meo canto e d'amore / gioco, ben fare e dir, tutto è me guerra». 5. *Era... lor*: forte richiamo all'attacco, con ripresa del verbo iniziale e con rima interna. ~ *vista*: 'aspetto'. 6. *queta*: 'serena, mansueta' (cfr. *TLIO* s.v. § 2.4), esprime, come *umile*, benevolenza; hapax cavalcantiano. ~ *cortese*: «è significativo detto di due foresi, socialmente (e a rigor di termini) escluse dalla 'corte' [...], anche se frequentabili 'extra moenia' da gentiluomini» (De Robertis), assieme a *soave* dà conto dell'aspetto grazioso delle due. ~ *umile*: 'benigna, compassionevole' (cfr. XVII, 6), con accento provenzaleggiante. 7. *portate la chiave*: 'custodite, avete in pieno

di ciascuna virtù alta e gentile. 8  
 Deh, foresette, no m'abbiate a vile  
 per lo colpo ch' io porto;  
 questo cor mi fue morto  
 poi che 'n Tolosa fui». 12

Elle con gli occhi lor si volser tanto  
 che vider come 'l cor era ferito  
 e come un spiritel nato di pianto  
 era per mezzo de lo colpo uscito. 16

possesto' (cfr. *TLIO* s.v. *chiave* § 4.1); è metafora di origine scritturale (cfr. *Lc* 11, 52: «quia tulistis clavem scientiae»), ripresa nella poesia trobadorica (cfr. in particolare Peire Bremon Ricas Novas, *Si m ten Amors* [*BdT* 330, 16], 46-48: «domna plazen, car vos tenez la clau / d'onrar pretz fin e car, ab un suau / sobregentil segur capteneimen»); ritorna in *XXVIII*, 13 e *XLII*, 12. 8. *ciascuna virtù*: cfr. *IV*, 10 (e *XXXI*, 15). ~ *alta e gentile*: «il primo aggettivo estende il significato specifico del secondo [per cui cfr. nota a *IX*, 19]» (De Robertis); cfr. *VI*, 10. 9. *no... vile*: 'non mi sdegnate' (*GDLI* *XXI* 870 § 10), come accade in *XV*, 12-14, dove la prostrazione amorosa è causa di pubblico disprezzo; è locuzione molto diffusa nella lirica trobadorica, ma poco frequente in quella italiana. 10-11: rispetto al racconto del ferimento di *XXIX*, 12-14, sostituisce l'anima con il cuore, che è vittima ordinaria del dardo amoroso, per cui si veda in particolare ancora la messa in scena di *XIII*, 12-14. 10. *colpo*: 'ferita' (cfr. *VV*, 14-16). ~ *porto*: «porto impresso (con la solita perifrasi attualizzante) e visibile» (De Robertis); e cfr. *VIII*, 13-14. 11. *fue*: 'fu' (cfr. *I*, 22). ~ *morto*: 'ferito a morte' (per *morire* con valore transitivo si veda Egerland, 2000, pp. 618-21), cfr. *XX*, 10-11 e, per l'episodio specifico, *XXIX*, 13. 12. (*in*) *Tolosa*: cfr. *XXIX*, 1. 13-14. *con gli occhi... / che vider*: 'rivolsero il loro sguardo verso di me in modo da poter vedere...'; è segno di pietosa attenzione (cfr. Dante *Vn* 10, 5: «de le quali una, volgendo li suoi occhi verso me e chiamandomi per nome, disse queste parole...»). 14. *vider... ferito*: "realizza" un'invocazione di Giacomo da Lentini 12, 14: «veggiate come lo meo cor si dole», ma il tema della vista del cuore è assai caro a Guido (cfr. in particolare *VI*, 5; *XII*, 13-14; *XIII*, 13-14; *XVII*, 14; *XIX*, 4-5). 15. *un spiritel... pianto*: uno spirito (per il diminutivo affettivo cfr. *X*, 14) scaturito dalle lacrime, ovvero dolente (come in *XIX*, 21), secondo la consueta drammatizzazione delle facoltà interiori; si veda anche l'immagine di *XVII*, 9-11. 16. *per... colpo*: 'dalla ferita' (cfr. *V*, 10), con memoria formale del *v*. 5: «ché per mezzo lo cor me lanciai un dardo» del ci-

Poi che mi vider così sbigottito,  
 disse l'una, che rise:  
 «Guarda come conquise  
 forza d'amor costui!» 20

L'altra, pietosa, piena di mercede,  
 fatta di gioco in figura d'Amore,  
 disse: «L tuo colpo, che nel cor si vede,  
 fu tratto d'occhi di troppo valore,  
 che dentro vi lasciaro uno splendore 24

tato modello guinizzelliano di *Lo vostro bel saluto*. 17. *Poi che mi vider*: il movimento rimanda al motivo della ricerca di commiserazione (cfr. in particolare *V*, 12). ~ *sbigottito*: cfr. nota a *VII*, 1; il participio riconduce al piano verbale-denotativo l'espressione dello sconcerto amoroso finora messo in scena mediante l'immagine metaforica della ferita interiore (e si noti la ripresa del verbo reggente). 18. *rise*: 'sorrise', non per scherno, ma per benevola indulgenza (cfr. *VV*, 37-44). 19. *Guarda*: altro *verbum videndi* tipico della ricerca geremiana (cfr. in particolare *IX*, 25-27; *XII*, 13; *XXXII*, 13). ~ *conquise*: 'ha soggiogato, vinto', cfr. *XXIII*, 8. 20. *forza d'amor*: 'potenza d'amore' (soggetto), con enfatica ellissi dell'articolo (De Robertis); il sintagma, che ritorna identico al *v*. 40, ripreso anche da Dante, diverrà oggetto dell'ironia di Onesto da Bologna, *Non so s'è per mercé*, 11-12: «E se forza d'Amor con vera prova / mi conducesse d'umiltà vestita». 21. *pietosa*: moto di commiserazione pure da ricondurre al tema geremiano (cfr. *V*, 12 e *VII*, 14); forse con memoria di Guittone (ed. Leonardi) 11, 17: «ch'è fatta ben più d'ogni altra pietosa». ~ *piena di mercede*: 'piena di compassione', è perfetto sinonimo di *pietosa* (per il binomio cfr. *XXIV*, 6). 22. *di gioco*: 'per la letizia amorosa' (cfr. *V*, 4). ~ *in figura d'Amore*: è «trasfigurata in modo da rappresentare Amore sensibilmente» (Contini); per la perifrasi cfr. *IX*, 55-56. 24. *fu tratto*: 'è stato scagliato, infitto', cfr. *IX*, 37 (ma cfr. *XXV*, 5). ~ *di troppo valore*: si veda la nota a *V*, 2 (stessa clausola di *XXV*, 10); il modello di riferimento rimane Guinizzelli, cfr. *Tegno de folle*, 11: «Di sì forte valor lo colpo venne». 25. *lasciaro*: cfr. *V*, 1. ~ *splendore*: è la luce emanata dagli occhi della donna (cfr. *XXII*, 10; *XXV*, 11-17 e *XXVI*, 1-4), sublimata come accecante splendore, ancora secondo una puntuale suggestione guinizzelliana, cfr. *Dolente, lasso*, 9-13: «Apparve luce, che rende splendore, / che passao per li occhi e 'l cor ferlo, / ond'io ne sono a tal condizione: / ciò furo li belli occhi pien' d'amore, / che me feriro al cor d'uno disio».

ch'i' nol posso mirare.  
Dimmi se ricordare  
di quegli occhi ti puoi». 28

Alla dura questione e paurosa  
la qual mi fece questa foresetta,  
i' dissi: «E' mi ricorda che 'n Tolosa  
donna m'apparve a cordelletta istretta», 32

Amor la qual chiamava l'Amandetta;  
giunse sì presta e forte,  
che fin dentro, a la morte,  
mi colpì gli occhi suoi». 36

26. *ch'i' nol*: relativo enfaticamente ribadito dal pronome oggetto (cfr. IV, 1). 29. *dura questione e paurosa*: la domanda è crudele (cfr. xv, 10) e spaventosa come l'esperienza che chiede di rievocare e quindi di rivivere emozionalmente; forse non senza conseguenze per l'esclamazione che segna l'esordio della *Commedia* (If 1, 4-6): «Ahi quanto a dir qual era è cosa dura / esta selva selvaggia e aspra e forte / che nel pensier rinova la paura!» 31. *E' mi ricorda*: costruzione impersonale (GDLI XVI 145 § 9), cfr. v. 3. 32. *donna m'apparve*: l'assenza dell'articolo e il ricorso ad un verbo connotato in senso sacrale (cfr. nota a XII, 6 e XXVI, 12-13) accrescono la carica suggestiva dell'evento. ~ *a cordelletta istretta*: 'con cinta da, una stretta cordicella', notazione tipica di «una certa 'cultura'» (De Robertis). Si preferisce, con Cassata (di cui si veda in particolare il rinvio a Sacchetti. *Rime* 6.4, 294-296: «Scarpette / a cordelette / stanno strette»), la lezione del codice Martelli e affini rispetto ad *accordellata istretta* del Chigiano (tale attestazione del participio costituisce un *unicum* nei documenti due e trecenteschi, cfr. *TLIO* s.v.). 33. *Amor la qual*: inversione 'la quale Amore'. ~ *l'Amandetta*: «la divisione *l'Amandetta* (vs *la Mandetta*), proposta in nota da Contini [...], dà rilievo alla figura etimologica. *Amunde* era un nome assai diffuso: attribuendone la 'imposizione' ad Amore stesso, Guido sottolinea il nesso etimologico» (Cassata). 34. *giunse*: 'arrivò, apparve', come detto appunto al v. 32, ma si noti che il predicato è proprio della metafora del colpo amoroso (cfr. XIII, 12). ~ *presta*: 'improvvisa'. ~ *forte*: esprime l'impatto emotivo dell'apparizione, e cfr. Guinizzelli I, 11 citato al v. 24. 35. *fin dentro*: 'fin dentro il cuore' (cfr. vv. 11, 14, 23, 39). ~ *a la morte*: 'a morte, mortalmente', «con preposizione articolata tipica della sintassi arcaica» (De Robertis). 36. *colpir*: perfetto, cfr. v. 1.

Molto cortesemente mi rispuose  
quella che di me prima avèa riso.  
Disse: «La donna che nel cor ti pose  
co la forza d'amor tutto 'l su' viso, 40  
dentro per li occhi ti mirò sì fiso,  
ch' Amor fece apparire.  
Se t'è greve 'l soffrire,  
raccomàndati a lui». 44

Vanne a Tolosa, ballaterra mia,  
ed entra quietamente a la Dorata,  
ed ivi chiama che per cortesia

17. *cortesemente*: l'avverbio è comune con i *verba dicendi*, ma qui conferma l'impressione iniziale (cfr. v. 6) e la manifestazione benevola del v. 18. 39. *pose*: 'lasciò impresso' (cfr. v. 25); e si veda XXIV, 11. 40. *forza d'amor*: cfr. v. 20. ~ *tutto 'l su' viso*: «tutto il suo sguardo, tutta la "forza" del suo sguardo» (De Robertis, e cfr. *GDLI* XXI 92.4 § 6). 41. *dentro per*: 'dentro' (locuzione simile a quella di XI, 14). ~ *fiso*: predicativo del soggetto, 'fissamente, intensamente', come in Dante *Donne ch'invete*, 56: «là ove non pote alcun mirarla fiso». 42. *Amor fece apparire*: il senso è 'suscitò amore', con messa in scena dell'evento in termini di manifestazione del dio al fianco della donna (cfr. IV, 3). 43. *t'è... soffrire*: 'se ti è intollerabile la sofferenza, se non riesci a sopportarlo' (cfr. XXXI, 10), è formula trobadorica, cfr. ad esempio Peire Bremon Ricas Novas 3 (*BdT* 130, 17), 9: «mout m'es greu l'afans a sofrir». 44. *raccomàndati a lui*: chiedendo la sua intercessione, cioè la sua clemenza, giacché solo Amore può concedere mercede, tregua da sé (cfr. XXVII, 70; XXXII, 20; XXXIX, 14). 45. *Vanne*: si rivolge al componimento (cfr. IX, 43), imperativo, ma subito stemperato dal diminutivo affettivo (cfr. XXV, 18). 46. *quietamente*: 'silenziosamente, sommestamente', non solo perché così si addice ad un luogo di culto, ma anche per deferenza verso la donna (cfr. v. 51; XXXIV, 27; XXXV, 3). ~ *a la Dorata*: la basilica di Tolosa Notre-Dame de la Daurade o Sainte-Marie de la Daurade, così chiamata per i suoi mosaici dorati. 47. *chiuma*: 'chiedi, domanda' (cfr. XIX, 14); la richiesta nel complesso sembra ricordarsi di Guittone (ed. Egidi) son. 136, 9-12: «Onde prego voi donne innamorate / e quanti innamorati son di core, / che chiamino mercè per cortesia / a quella, ch'è la fior de le contrate». ~ *per cortesia*: 'per la cortese intercessione' (cfr. II, 11).

d'alcuna bella donna sie menata	48
dinanze a quella di cui t'ho pregata;	
e s'ella ti riceve,	
dille con voce leve:	
«Per merzé vegno a voi».	52

48. *sie menata*: 'sia condotta' (cfr. IX, 53); comune in antico toscano la desinenza in *-e* per la seconda persona del congiuntivo presente (cfr. Rohlfs § 555). 49. *di... pregata*: «il passato rispetto al momento in cui si presenterà all'*Amandetta*: che ti prego di visitare per me» (De Robertis). 50. *ti riceve*: 'ti accoglie'. 51. *leve*: 'sommessa', in corrispondenza con l'attitudine richiesta al v. 46 (cfr. XXXV, 3), hapax cavalcantiano. 52. *Per*: 'Per ottenere' (Contini). ~ *merzé*: cfr. nota a IX, 27. ~ *vegno*: 'vengo', la nasale palatale costituisce regolare esito dal lat. *venio*.

Ballata di lontananza: la distanza dalla donna da psicologica si fa geografica, l'irraggiungibilità si concretizza nell'impossibilità del ritorno, il costante sentimento di morte si libera in una fantasia luttuosa di intensità tale da essere stata presa per verità biografica (sulla questione cfr. da ultimo Giunta, 2002). Così, «il tema informa l'intero componimento, costituito come un grande *envoi* [cfr. IX, 43], messaggio fatto persona, e le *parole... disfatt' e paurose* di XXXIV s'identificano con la *voce sbigottita e deboletta*, estrema partecipazione di sé (cfr. il sonetto XVIII), e unica in grado di valicare una distanza incolmabile» (De Robertis). I contenuti affidati alla ballata sono quindi quelli solitamente compresi nei congedi: la raccomandazione di raggiungere la donna, evitando la gente vile, con rivendicazione dell'irriducibile valore della gentilezza amorosa (vv. 9-16); il racconto delle proprie sofferenze e di una morte ormai accolta con disincanto (vv. 7-8 e 17-22); la biblica *commendatio animae*, estremo lascito per la donna e risarcimento postumo per sé (vv. 23-36); l'alienata denuncia della mente disfatta (vv. 37-40); la strenua professione di amore eterno, finalmente possibile come disinteressata adorazione da parte dell'anima (vv. 41-46). La novità sta invece, oltre che nella concezione di fondo del componimento, nel pacato distacco del tono, improntato ad una rassegnata disperazione dichiarata sin dall'esordio, che si traduce in un linguaggio straordinariamente limpido e lieve, massimo esempio forse di quella "leggerezza" che Italo Calvino ha felicemente riconosciuto come cifra stilistica cavalcantiana.

Ballata mezzana: Wxxyyz + AB, AB; Bccddz. Ripresa di sei versi (il primo endecasillabo e gli altri settenari) più quattro stanze di dieci versi, con fronte di endecasillabi e volta di settenari (escluso il verso di chiave). La rima *refrain* z è in quasi rima con A della seconda stanza e d della quarta. Nella prima stanza consonanza in r di AB e z; assonanza-consonanza di B con d della quarta; assonanza di c con A della quarta; di d con B della seconda e d della quarta. La rima d della seconda stanza assuona con c della quarta. La rima c della terza stanza equivale a B della quarta. Nella quarta stanza A e c variano per la sola vocale atona. Rima derivativa 28 *raccomando* : 30 *mando*. Rime ricche: 10 *natura* : 11 *disaventu-*

ra; 16 *dolore* : 46 *valore*; 27 *amistate* : 29 *pietate*; 42 *intelletto* : 43 *diletto*. Rima siciliana 34 *voi* : 35 *colui*.

Perch' i' no spero di tornar giammai,  
ballatetta, in Toscana,  
va' tu, leggera e piana,  
dritt' a la donna mia,  
che per sua cortesia  
ti farà molto onore.

6

Tu porterai novelle di sospiri  
piene di dogli' e di molta paura;

1. *Perch' i' no spero*: l'attacco causale (cfr. XI, 1 e XXXII, 1), escludendo ogni speranza di ritorno, motiva il messaggio di estrema desolazione (ma è formula sperimentata anche altrove, cfr. XXXI, 29; l'emistichio si ritrova inoltre in XXVII, 6). ~ *di tornar giammai*: 'di poter mai ritornare', una dichiarazione simile è nella canzone di lontananza di Bernart de Ventadorn, *Be m'an perdut* (BdT 70, 12), 1-3: «Be m'an perdut lai enves Ventadorn / tuih mei amic, pois ma domna no m'ama; / et es be dreihz que ja mais lai no torn» (cfr. Rea, 2007, pp. 42-4). 2. *ballatetta*: il diminutivo affettivo ritorna ai vv. 17, 27, 31, 39 (cfr. XXV, 18). ~ *in Toscana*: quindi una lontananza che valica i confini regionali, anche in questo caso con illustri precedenti letterari, cfr. almeno Guittone (ed. Contini) 3, 127: «Va', mia canzone, ad Arezzo in Toscana». 3. *va' tu*: cfr. ancora XXV, 18, ma con inclusione enfatica del pronome personale, pure pateticamente ripetuto ai vv. 7, 12, 17, 23, 37, 45. ~ *leggera e piana*: 'rapida e affabile', con riferimento all'attitudine dimessa e deferente propria di un componimento inviato alla donna (cfr. XXX, 46 e 51); ma il binomio alluderà anche allo stile della ballata. 4. *dritt'(a)*: 'direttamente, senza indugiare', ribadisce *leggera*. ~ *la donna mia*: cfr. XXVI, 1. 5. *per sua cortesia*: si affida alla cortesia di madonna, secondo una consuetudine tradizionale, con una formula adottata, assieme al verso successivo, anche in 11, 11-12. 6. 'Ti onorerà di una benevola accoglienza' (al rimando appena indicato si aggiunga XXV, 24); l'eccezionale ottimismo è autorizzato non solo dall'innata cortesia dell'amata, ma anche dalla premessa di definitiva rinuncia del mittente. 7-8. I contenuti del messaggio sono quelli gravi e dolorosi di sempre, come conferma anche il ricorso al modello guiniz-



ma guarda che persona non ti miri  
 che sia nemica di gentil natura: 10  
 ché certo per la mia disavventura  
 tu saresti contesa,  
 tanto da lei ripresa  
 che mi sarebbe angoscia,  
 dopo, la morte, poscia  
 pianto e novel dolore. 16

zellulariano di «Si sono angostioso e pien di doglia / e di molti sospiri e di rancura», più volte rielaborato da Guido (cfr. xxxii, 6). 7. *Tu scandisce l'attacco di ogni stanza (nella terza è sostituito dal possessivo)*. ~ *porterai*: 'recherai'. ~ *novelle*: 'notizie', non certo novità (cfr. nota precedente); cfr. LII, 1. ~ *di sospiri*: potrebbe anche essere retto, con iperbatò ed enjambement, da *piene del verso successivo* (cfr. ancora Guinizzelli appena citato). 8. *piura*: cfr. nota a XII, 5; sostituisce la guinizzelliana *rancura* (cfr. sopra), richiamando soluzioni più personali (per la dipendenza da *piene* di si veda IX, 52; per l'accoppiamento con *dolore* XVII, 9; per la sua attribuzione alle parole xxxiv, 25). 9-10. 'Ma stai attenta a non finire nelle mani di chi non è nobile di cuore', difesa, *in extremis*, dell'esclusività dell'esperienza amorosa, accessibile sempre e comunque soltanto ai cuori gentili (cfr. xxv, 8-10; xxvii, 6-7; xxviii, 5; xxxix, 9-10). 9. *persona... miri*: propriamente 'non ti veda, legga nessuno' (richeggia, anche per l'uso di *persona* con negazione, xv, 8). 10. *sia nemica*: cfr. xvii, 2. ~ *di gentil natura*: 'di gentilezza', «incapace cioè di intendere amore» (De Robertis). 11. *per... disavventura*: 'per la mia condizione di sventurato' (cfr. xxxiii, 1 e xxxiv, 1), che può suscitare il disprezzo altrui, come in xv, 12-14. 12. *contesa*: 'impedita, trattenuta' (cfr. TLIO s. v. § 4), ovvero contestata (per il messaggio di estrema desolazione?), come spiega al v. successivo *ripresa* 'rimproverata, biasimata'. 13. *da lei*: non preposizione reggente *la morte* (così i precedenti editori) - ribadito da *poscia*, con *angoscia* predicato e soggetto *la morte* (cfr. x, 8): 'che, dopo, mi sarebbe angosciosa la morte, dopo pianto e rinnovato dolore': il pensiero che la ballata possa finire in mani sbagliate, e non giungere a madonna, renderebbe la morte ulteriormente angosciosa, motivo quest'ultimo già biblico, cfr. Sir 27, 32: «dolor autem consumet illos antequam moriantur», recepito anche in *De amore* I, 15: «Potius ergo eligerem momentaneo perire interitu quam post multas poenales angustias mortis subiacere periculis»; così sembrano interpretare inoltre Dante, *Così nel mio parlar*, 55-56: «poi non mi sa-

Tu senti, ballatetta, che la morte  
 mi stringe sì, che vita m'abbandona;  
 e senti come 'l cor si sbatte forte  
 per quel che ciascun spirito ragiona. 20  
 Tanto è distrutta già la mia persona,  
 ch' i' non posso soffrire:  
 se tu mi vuoi servire,  
 mena l'anima teco  
 (molto di ciò ti preco)  
 quando uscirà del core. 26

rebbe atra / la morte» e Cino (ed. Marti) 28, 9-10: «E sarebbemi assai meno angosciata / la morte». 16. *novel*: 'rinnovato', cfr. x, 5. 17. *senti*: ripetuto al v. 19, la geremiana ricerca di partecipazione trova ormai come unico destinatario lo stesso componimento. 18. *mi stringe*: 'mi ha in suo possesso, mi ha in pugno', con emblematica riconversione di una forma verbale convenzionalmente riferita all'amore, cfr. Giacomo da Lentini 5, 102: «si mi stringe amanza» (e rimandi di Antonelli ad l.). ~ *che vita m'abbandona*: cfr. xxxi, 15. 19. *si sbatte*: 'pulsava violentemente', sconvolto dalla passione, e come per sottrarsi alla stretta della morte; è immagine che risale a Re Enzo 2, 50: «tuto perdo, tanto 'l cor sbatte e lagna», ripresa anche da Guinizzelli 17, 7-8: «e non se sbatte cò de serpe mozzo / come fa lo meo core spessamente». 20. *ciascun spirito*: gli spiriti vitali, cfr. ix, 48. ~ *ragiona*: 'dice', piuttosto che «l'uno contro l'altro» (De Robertis), si tratterà di dolorose parole d'amore (cfr. xxxi, 12 e xxxii, 21), ormai insostenibili per il cuore. 21. 'A tal punto sono ormai distrutto, annientato in tutto il mio essere', con echi di biblica prostrazione (cfr. xvi, 5 e xxxi, 14); e si veda Inghilfredi 3, 62-63: «Và a lei, per cui se vasta / la mia persona»; per il verbo cfr. nota a ix, 50. 22. *non posso soffrire*: 'non sono in grado di resistere oltre', cfr. viii, 4. 23. 'Se vuoi farmi cosa gradita, esaudire la mia volontà'. 24. 'Porta la mia anima con te', richiesta analoga a quella di ix, 47-48. 25. *preco*: 'prego' «forma senza lenizione (probabile latinismo, ma ugualmente provenzalismo), comunque per esigenze di rima» (De Robertis); cfr. xxxix, 2. 26. Come accade in vii, 1-8 (e cfr. la nota al v. 6).

Dch, ballatetta, a la tu' amistate  
 quest'anima che trema raccomandando:  
 menala teco, nella sua pietate,  
 a quella bella donna a cu' ti mando. 30

Dch, ballatetta, dille sospirando,  
 quando le sè presente:  
 «Questa vostra servente  
 vien pe-ristar con voi,  
 partita da colui  
 che fu servo d'Amore». 36

Tu, voce sbigottita e deboletta  
 ch'esci piangendo de lo cor dolente,

27. *a la tu' amistate*: formula di cortesia, in sostituzione della persona cui ci si rivolge (cfr. *TLIO* § 1.4), cfr. Lapo Gianni 6, 62-64: «dunque la Morte avrà di me pietate, / ed io ne prego la su' amistate / che mi riceva senza dar fa'ica». In dialetto con il precedente *ballatetta*, marcata dalla pausa sintattica che segue il vocativo. 28. Riecheggia le estreme parole di Cristo, cfr. *Lc* 23, 46: «Pater in manus tuas commendo spiritum meum», come anche in *xx*, 3-4. ~ *trema*: cfr. nota a *ix*, 20. 29. *menala teco*: riprende il v. 24. ~ *nella sua pietate*: 'nel suo stato penoso', il sostantivo vale qui 'angoscia, dolore' (*GDLI* XIII 421b § 5), come in Guinizzelli 3, 10: «ca more di pietate». 30. *a...* *donna*: cfr. VIII, 7. 31. *sospirando*: come anticipato al v. 7; cfr. XXXIV, 27 (e *ix*, 36). 32. *quando... presente*: cfr. *ix*, 54. ~ *sè*: 'sei', cfr. v, 13. 33. *servente*: 'servitrice, fedele', cfr. v, 13; all'anima viene chiesto di perpetuare il servizio amoroso, con professione di fedeltà che va oltre la morte. 34. *pe-ristar*: 'per rimanere' (cfr. *xxi*, 6); con assimilazione e riduzione fonosintattica (cfr. *xliv*, 7). 35. *partita*: 'separata', cfr. nota a vi, 8 (e in particolare vii, 6 e viii, 2); è lezione del Chigiano e del Vaticano lat. 3214, cui Cassata preferisce *partit'* è del codice Martelli. 36. *fu*: il perfetto rimarca la compiutezza e l'irripetibilità di quell'esperienza (cfr. *xxxviii*<sup>b</sup>, 1). ~ *servo d'Amore*: cfr. ancora v, 12-14, con il medesimo esito letale; e si veda Rinaldo d'Aquino 8, 15: «che d'amor vi fui servente». 37. *voce*: nuova persona distinta dalla ballata (cfr. v. 39) e ulteriore lascito del poeta (come le *parole* di *xxxiv*, 25), secondo un motivo già classico, cfr. *xiii*, 8 e il relativo rimando ovidiano. ~ *sbigottita*: 'atterrita', cfr. vi, 4 e *xviii*, 1 (e ancora *xxxiv*, 25). ~ *deboletta*: cfr. *xiii*, 6, ma qui varrà 'fioca', come la *voce alquanto* del successivo v. 8 (e cfr. pure *xxi*, 3). 38. *piangendo*: 'tra lacrime e sospiri', cfr. in par-

coll'anima e con questa ballatetta  
 va' ragionando della strutta mente. 40

Voi troverete una donna piacente,  
 di sì dolce intelletto  
 che vi sarà diletto  
 starle davanti ognora.  
 Anim', e tu l'adora  
 sempre, nel su' valore. 46

ricolare VIII, 3. ~ *cor dolente*: cfr. sempre VIII, 3. 39. *anima*: oggetto di un analogo invito in vi, 12-14. 40. *va' ragionando*: 'parla, racconta' (cfr. *xv*, 7), il predicato con valore iterativo esprime il valore permanente della testimonianza. ~ *della strutta mente*: evocata per ultima, dopo cuore (v. 38) ed anima (v. 39), quale estrema protagonista, come in *xxxv*, 25-27 (per la iunctura cfr. vii, 11). 41. *una donna piacente*: cfr. v. 30; si ritrova identico in Bonagiunta (ed. Pardo) canz. 5, 1-2: «Novellamente amore / d'una donna piacente». 42. *Dotata*, per dirla con Dante, «d'intelletto d'amore», capace quindi di ascoltare e comprendere amorevolmente. 43. *diletto*: l'intimo piacere procurato dalla sola contemplazione della donna (cfr. *xxv*, 4-5), ormai possibile però soltanto in una dimensione postuma. 44. *ognora*: 'sempre' (cfr. v. 46). 45. *Anim(a)*: l'ultima raccomandazione è per l'anima, quasi «parlando [...] solo a sé» (De Robertis). ~ *l'adora*: 'adorala' (per il pronome proclitico cfr. *ix*, 53); Contini segnala Chiaro canz. 38, 43-46: «perché no l'adorate / giorno e notti davanti / e sempre rimirate / li suoi dolci sembianti?» (e ai vv. 61-62: «Che val chi no ragiona / sempre del suo valore?»), ma dietro l'esortazione cavalcantiana risuona prima ancora il biblico *Ps* 44, 12: «quia ipse est dominus tuus et adora eum». 46. *nel su' valore*: 'in tutto il suo valore', finalmente oggetto di serena contemplazione, e non causa di doloroso sconcerto (cfr. nota a v, 2).

## Cino da Pistoia

La dolce vista e 'l bel guardo soave  
 de' più begli occhi che lucesser mai,  
 c'ho perduto, mi fa parer sì grave  
 la vita mia ch'ì vo traendo guai;  
 e 'nvece di pensier' leggiadri e gai  
 ch'aver soleva d'Amore,  
 porto disir' nel core  
 che son nati di morte  
 per la partenza, sì me ne duol forte.

Omè, Amor, perché nel primo passo  
 non m'assalisti sì ch'io fossi morto?  
 Perché non dipartisti da me, lasso,  
 lo spirito angoscioso ch'io porto?

Amore, al mio dolor non è conforto,  
 anzi, com' io più guardo,  
 a sospirar più m'ardo,  
 trovandomi partuto  
 da que' begli occhi ov'io t'ho già veduto.

Io t'ho veduto in que' begli occhi, Amore,  
 talché la rimembranza me n'uccide,  
 e fa sì grande schiera di dolore  
 dentro alla mente, che l'anima stride  
 sol perché morte mia non la divide  
 da me, come diviso

CANZONE con stanze di due piedi AB e sirma (collegata) BccDD; congedo uguale alla sirma. Collega le stanze Amor(e), che fa *capfmidas* quarta e quinta (sono tali anche seconda e terza) e congiunge anaforicamente l'ultima e il congedo. Cino piange la lontananza dall'amata in conseguenza dell'esilio da Pistoia per le lotte fra Bianchi e Neri (cfr. 27). Secondo la tesi già tradizionale e rinverdata da Luigi Chiappelli, il poeta sarebbe stato di parte bianca; il Corbellini, lo Zaccagnini, il Barbi e il Monti ne fanno, come la sua famiglia, un nero, e lo vedono partire in un anno che con lo storico cinquecentista Tedici qualcuno fissa al 1303, mentre comunque il ritorno cadrebbe nel 1306. 1. Forma il v. 40 della canzone petrarchesca (LXX) *Lasso me*. 11. *assalisti*: qui «colpisti»; *fossi morto*: cfr. Lapo Gianni, VI 107. 13. *spirito* («anima»); già oggetto di *porto* in Guido delle Colonne, V 59; *io*: con dieresi eccezionale, ove non s'integri *ched*. 16. *m'ardo*: medio. 17. *partuto*: «separato». 21. «E tanto affolta il dolore». 22. *stride*: cfr. nota a Gianni Alfani, I 9.

m'ha dal gioioso riso  
 e d'ogni stato allegro  
 lo gran contrario ch'è dal bianco al negro.

Quando per gentile atto di salute  
 ver' bella donna levo gli occhi alquanto,  
 sì tutta si disvia la mia virtute,  
 che dentro ritener non posso il pianto,  
 membrando di mia donna, a cui son tanto  
 lontan di veder lei:  
 o dolenti occhi miei,  
 non morrete di doglia?  
 «Sì, per nostro voler, pur ch'Amor voglia».

Amor, la mia ventura è troppo cruda,  
 e ciò ch'agli occhi incontra più m'attrista:  
 però merzé, che la tua man gli chiuda,  
 poi c'ho perduta l'amorosa vista;  
 e, quando vita per morte s'acquista,  
 gioioso è 'l morire:  
 tu sail' ove de' gire  
 lo spirito mio poi,  
 e sai quanta pietà s'arà di lui.

Amor, ad esser micidial piatoso  
 t'invita il mio tormento:  
 secondo c'ho talento,  
 dammi di morte gioia,  
 che ne vada lo spirito a Pistoia.

26. *stato allegro*: cfr. nota ad «Amico di Dante», Canzoni, II 2. 27. *contrario*: «opposità». 28. *salute*: «saluto» (e cfr. x 3). 29. *alquanto*: «solo un poco». 30. *virtute*: «energia vitale». 32-3. *a cui* . . . : incrocio delle due costruzioni *lontan a* (su *presso a*) e *di* («dal»). 36. *per*: «in quanto dipenda da». 38. *incontra*: «accade». 41. Perché l'anima potrà tornare a Pistoia e rivedere la donna. - *quando*: «giacché». 42. *gioioso*: segue dialetto (in parte della tradizione). 43. *-l(o)*: prolettico. 45. *arà*: forma ridotta di *avrà* (si rilevi la finezza e discrezione del passivo). Per la rima cfr. Dino Frescobaldi, II 13. 46. *micidial*: «assassino». 48. «Conforme al mio desiderio».

## 11 [xxxiv]

Angel di Deo simiglia in ciascun atto  
 questa giovane bella  
 che m'ha con gli occhi suoi lo cor disfatto.

Di cotanta virtù si vede adorna,  
 che qual la vuol mirare 5  
 sospirando convene il cor lassare.  
 Ogni parola sua sì dolce pare,  
 che là 've posa torna  
 lo spirito, che meco non soggiorna, 10  
 però che forza di sospir' lo storna,  
 sì angoscioso è fatto  
 quel loco de lo qual Amor l'ha tratto.

Io non m'accorsi, quand'io la mirai,  
 che mi fece Amore 15  
 l'asalto agli occhi e al corpo e al core,  
 sì forte che 'n quel punto tratta fore  
 dell'anima trovai  
 la mia virtù, che per forza lassai;  
 per che, campar non aspettando omai, 20  
 di ciò più non combatto:  
 Dio mandi 'l punto di finir pur ratto.

Ballata, chi del tuo fattor dimanda,  
 dilli che tu 'l lassasti  
 piangendo quando tu t'accommiastasti,  
 e vederlo morir non aspettasti, 25  
 però ch'elli ti manda  
 tosto, perché lo su' stato si spanda:

BALLATA MEZZANA con stanze di piedi (a rime scambiate) *AbB, BaA* e volta (di pari schema) *AxX* (ripresa *XyX*). 4. *Di cotanta virtù*: attacco cavalcantiano (xxviii 6). 5. *qual*: «chi». 6. *convene*: con la costruzione accusativa. 8. *posa*: «ha stanza». 9. *spirito*: nel valore di i 13 e 44. 12. *quel loco*: il cuore (cfr. 3 e 6). 14. *fece*: segue dialeto. 18. *virtù*: cfr. i 30. 22. *chi*: «se qualcuno»; *fattor*: «autore». 27. *si spanda*: «si diffonda, sia conosciuto».

a ciascun gentil cor ti raccomanda,  
ch'i' per me non acatto  
come più viver possa a nessun patto.

## VI [cxxxii]

A GUIDO CAVALCANTI

Qua' son le cose vostre ch'io vi tolgo,  
 Guido, che fate di me sì vil ladro?  
 Certo bel motto volentier ricolgo:  
 ma funne vostro mai nessun leggiadro?

Guardate ben, chéd ogni carta volgo: 5  
 se dite il vero, i' non sarò bugiadro.  
 Queste cosette mie, dov' io le sciolgo,  
 ben le sa Amor, innanzi a cui le squadro.

Ciò è palese, ch'io non sono artista, 10  
 né cuopro mia ignoranza con disdegno,  
 ancor che 'l mondo guardi pur la vista;

ma sono un uom cotal di basso 'ngegno  
 che vo piangendo, tant' ho l'alma trista,  
 per un cor, lasso, ch'è fuor d'esto regno.

Responsivo a un sonetto perduto di Guido che doveva accusar Cino di piangio. Tuttavia, poiché Cino oppone le proprie «cosette» alle «cose» (peraltro veri non leggiadri) del Cavalcanti, e ostenta modestia e sincerità, l'essenziale è questa affermazione di poetica differenziata (e si veda l'ostentata rimembranza di 13). 3. Cfr. Cavalcanti, XI.8. 5. *carta*: del mio libro. 6. *bugiadro*: forma nominativale, dal NAUS(t)ATON del latino medievale, continuato anche in Francia (è *bugiardo* che cambia il suffisso). Lo schema del verso è quello di Angiolieri, xv 1-8. 7-8. *sciolgo*: «svolgo, compongo»; *squadro*: «quaderno» (cfr. poi *Inf.* xxv 3). Notevole la doppia prolessi (il secondo *le* per il più razionale *io* non è di tutta la tradizione). 9. *artista*: forse la prima attestazione del vocabolo in volgare italiano, prima che lo usasse il *Paradiso*. 11. *pur la vista*: «solo l'apparenza». 13. Eco evidente dell'incipit cavalcantiano *Vedete ch'i' son un che vo piangendo* (x). 14. *d'esto regno*: quello d'Amore, per la mancata corrispondenza dell'amata (Zaccagnini)? o non varrà meglio, con allusione al proprio viscere del poeta rapito (come in vii 9), «della presente vita» (cfr. Lupo Gianni, xiv 62, o anche vi 27)? Di rado si adduce il cuore dell'amata (cfr. XI.11 13): esso appartiene piuttosto alla fenomenologia del soggetto.



## XXVII [cxxxii]

Oimè lasso, quelle trezze bionde  
 da le quai rilucièno  
 d'aureo color li poggi d'ogni intorno;  
 oimè, la bella ciera e le dolci onde,  
 che nel cor mi fedièno, 5  
 di quei begli occhi al ben segnato giorno;  
 oimè, 'l fresco ed adorno  
 e rilucente viso,  
 oimè, lo dolce riso  
 per lo qual si vedea la bianca neve 10  
 fra le rose vermiglie d'ogni tempo,  
 oimè, senza meve,  
 Morte, perché togliesti sì per tempo?

Oimè, caro diporto e bel contegno,  
 oimè, dolce accoglienza 15  
 ed accorto intelletto e cor pensato;  
 oimè, bell' umile e bel disdegno,  
 che mi cresca la intenza  
 d'odiar lo vile ed amar l'alto stato;

CANZONE con stanze di due piedi *-AbC* e sirma, collegata, *cddeFefF*; un congedo *EFefF*. È il celebre pianto per la morte dell'amata. Dovendo riva-  
 leggiare con predecessori illustri nello avvolgimento d'un *tónoç* solenne, il  
 poeta sul dato emotivo fa preponderare l'organizzazione retorica: partizioni  
 segnate dall'anafora di *oimè* (con alternanza delle forme bisillaba e trisil-  
 laba); ripetizione più o meno equivoca (*donna* 27, *dea* 28); l'energica in-  
 versione degli oggetti nelle prime due stanze (*quelle trezze* ecc. nella prima  
 sono oggetto di *togliesti*; *caro diporto* ecc. nella seconda, comunque *la disio*  
 ecc., oggetto di *spezzai'hai*, non già esclamazioni). 1. *trezze* (anche del  
 già Palatino 180 [B. R. 69] che è toscano) *bionde*: cfr. (di contro a XIII 7)  
 «la bionda trezza» di Lapo, XI 26. 2. *da le quai*: «per cui riflesso». 6. *al*  
*bel segnato giorno* (determina *mi fedièno*, con leggero iperbatò che non deve  
 meravigliare in un luogo linguisticamente sollecitato, dall'immagine stessa  
 delle onde al verbo che vien loro riferito): quello dell'innamoramento.  
 11. *d'ogni tempo*: «in ogni stagione». Fa rima equivoca con *per tempo*.  
 12. *meve*: cfr. IX 9. 14. *diporto*: «comportamento». 16. *accorto*: epiteio  
 fisso d'*intelletto* (XXVI 18); *pensato*: «riflessivo» (col valore attivo che ha  
*inteso* in Lapo Gianni, VIII 15). 17. *umile* (neutro, come fosse *umiltà*):  
 «benevolenza», opposta al *disdegno*. 18. *intenza*: «intenzione, voglia».  
 19. *vile*: s'intende *stato*.

oimè, lo disio nato  
de sì bella abondanza,  
oimè, la speranza  
ch'ogn' altra mi faceva vedere a dietro  
e lieve mi rendea d'amor lo peso,  
spezzat' hai come vetro,  
Morte, che vivo m'hai morto ed impeso.

Oimè, donna d'ogni virtù donna,  
dea per cui d'ogni dea,  
sì come volse Amor, feci rifiuto;  
oimè, di che pietra qual colonna  
in tutto il mondo avea  
che fosse degna in aire farti aiuto?  
E tu, vassel compiuto  
di ben sopra natura,  
per volta di ventura  
conduotta fosti suso gli aspri monti,  
dove t'ha chiusa oimè, fra duri sassi  
la morte, che due fonti  
fatt' ha di lagrimar gli occhi mei lassi.

23. *vedere a dietro*: «posporre». 26. *morto*: «ucciso»; *impeso*: «impiccato». 27. *d'ogni virtù donna*: sembra evidente (anche per l'equivoco, entro il verso, tra 'donna' e 'signora') il ricordo della sestina dantesca *Amor, tu vedi ben* (v. 6, «d'ogne crudeltà si fece donna»). 28. *dea*: cfr. xvii 11. 31. *avel*: impersonale. 32. *in aire*: in modo che la donna potesse appoggiarvisi. 33-4. *vasel* . . . : «perfetto [cfr. xxv 3] vaso [nel senso scritturale di «vas electionis», che del resto non esclude, e lo sapeva bene Dante, «vas iniquitatis»] di bene soprannaturale». 35. *per volta di ventura*: «per il rovesciarsi della fortuna» (cioè il prevalere dei Neri pistoiesi, cui apparteneva Cino stesso, sui Bianchi per la caduta della città in mano ai fiorentini e ai lucchesi nel 1306). 36-7. *suso*: preposizione; *aspri monti, duri sassi*: i Bianchi, tra cui erano i Vergiolesi, si rifugiarono prima a Piteccio, poi a Sambuca, che sola conviene, osserva il Barbi, alle espressioni del canzoniere ciniiano, e dove essi stettero «dalla fine di novembre del 1307 sin verso la metà del 1310», termini estremi quindi per la morte di Selvaggia; *chiusa*: non «rinchiusa in tomba» ma «estinta», come in un luogo famoso d'un'altra petrosa dantesca (cfr. nota a 27), *Così nel mio parlar*, v. 51 («Morte m'avrà chiuso»).

Oimè, Morte, fin che non ti scolpa  
di me, almen per li tristi occhi miei,  
se tua man non mi colpa,  
finir non deggio di chiamar omei.

40-3. «Oimè, Morte, finché io non ti scolpisca [lentamente] di me stesso (non assumo il tuo aspetto, non rivesta volto di morte), a meno che [bruscamente] la tua mano non mi colpisca (e dunque uccida), non cesserò di lamentarmi coi miei 'ohimè', fosse pur solo attraverso i miei occhi piangenti [cfr. 38-9]» (Contini, in LN XIII 102-4, con minuta giustificazione). - *scolpa* è congiuntivo di *sculpire* con desinenza non incoativa; *colpa*, più probabilmente indicativo da *colpare* che congiuntivo non incoativo da *colpire* (e si noti la rima ricca); gli *omei* plurali sommano i tanti *oimè* del testo.

**Dante Alighieri**

Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra  
 son giunto, lasso, ed al bianchir de' colli  
 quando si perde lo color nell'erba;  
 e 'l mio disio però non cangia il verde,  
 sì è barbato nella dura pietra  
 che parla e sente come fosse donna.

Similmente questa nova donna  
 si sta gelata come neve all'ombra,  
 che non la move se non come pietra  
 il dolce tempo che riscalda i colli  
 e che li fa tornar di bianco in verde  
 perché li cuopre di fioretti e d'erba.

Quand'ell'ha in testa una ghirlanda d'erba  
 trae della mente nostra ogni altra donna;  
 perché si mischia il crespo giallo e 'l verde  
 sì bel, ch'Amor li viene a stare all'ombra,  
 che m'ha serrato intra piccioli colli  
 più forte assai che la calcina pietra.

La sua bellezza ha più virtù che pietra,  
 e 'l colpo suo non può sanar per erba;  
 ch'i' son fuggito per piani e per colli  
 per potere scampar da cotal donna;  
 e dal suo lume non mi può far ombra  
 poggio né muro mai né fronda verde.

Io l'ho veduta già vestita a verde  
 sì fatta, ch'ell'avrebbe messo in pietra  
 l'amor ch'i' porto pur alla sua ombra;  
 ond'io l'ho chiesta in un bel prato d'erba  
 innamorata com'anche fu donna,  
 e chiuso intorno d'altissimi colli.

Ma ben ritorneranno i fiumi a' colli  
 prima che questo legno molle e verde

s'infiammi, come suol far bella donna,  
 di me, che mi torrei dormire in pietra  
 tutto 'l mio tempo e gir pascendo l'erba,  
 sol per veder du' suoi panni fanno ombra.

Quandunque i colli fanno più nera ombra,  
 sotto un bel verde la giovane donna  
 la fa sparere come pietra sott'erba.

Barbi CI; Contini 44; De Robertis 7.

Canzone di sei stanze, la prima di schema ABCDEF, le altre sugli stessi rimanti che si succedono secondo la tecnica della retrogradazione incrociata (Solimena 1980, 218: 1); tutti i rimanti sono bisillabi e hanno una consonante doppiu o un nesso consonantico dopo la vocale tonica.

Se la lirica è, per la mentalità moderna, il genere della libera espressione soggettiva, insofferente di costrizioni, la sestina è il contrario della lirica: una canzone di sei strofe, ciascuna di sei versi, i quali rimano non tra di loro ma con un verso di ciascuna delle altre cinque stanze. E questa norma, che è quella delle *rublas estrampas* trobadoriche, si complica ulteriormente a causa di due altri artifici metrico-retorici. In primo luogo, ogni serie rimica è rappresentata, in tutta la canzone, da un unico rimante, sicché tutte le rime, tra stanza e stanza, sono equivoche o identiche; in secondo luogo, la successione dei rimanti non si mantiene fissa di stanza in stanza (come avviene nelle "normali" *estrampas*) ma varia ruotando secondo il meccanismo della cosiddetta retrogradazione incrociata: «i versi di ogni strofa corrispondono a quelli della precedente secondo l'ordine ultimo-primopencultimo-secondo-terzultimo-terzo. L'applicazione di questo schema su una strofa di sei versi fa sì che tutte le combinazioni possibili si esauriscono in sei strofe» (Beltrami 1991, p. 228; ne deriva che le uniche rime ravvicinate, dunque avvertibili all'orecchio, sono le coppie baciata che fanno da ponte tra stanza e stanza, e tra l'ultima stanza e la tornata).

L'idea deriva a Dante dalla sestina di Arnaut Daniel *Lo fern voler* e il debito con Arnaut – anche se Dante non menziona esplicitamente questo testo – è ammesso nei due luoghi del *De vulgari eloquentia* in cui *Al poco giorno* è citato, prima come esempio di canzone con stanze senza partizione interna tra fronte e sirna (II X 2), poi come esempio di canzone con stanze prive di rima al loro interno (II XIII 2). Al modello di Arnaut Dante aderisce non solo per la struttura metrica ma anche per la qualità dei rimanti: tutti bisillabi e tutti con un nesso con-

sonantico in rima (e netto predominio del suono r). Diverso è invece l'assortimento dei versi (un eptasillabo iniziale in Arnaut e cinque decasillabi contro i sei endecasillabi di Dante), e diversa la formula del congedo. In Arnaut la tomata presenta in rima, nell'ordine, i tre ultimi rimanti dell'ultima stanza, e all'interno del verso i primi tre. Dante procede in un altro modo. *Contini*, seguito dagli altri commentatori, spiega: «S'aggiunge una sorta di congedo in tre versi sulle tre prime rime delle tre prime strofi (AFC); quelle delle ultime compaiono, a ritroso, nel corpo di essi versi ([B], [D], [E])». In realtà il procedimento di Dante è un altro: nel congedo, egli tratta l'intera canzone come se fosse una stanza formata dai primi versi delle sei stanze in successione: *ombra donna erba pietra verde colli*, serie alla quale si applica la retrogradazione incrociata; il risultato, *colli ombra verde donna pietra erba*, coincide appunto con la successione dei rimanti - interni e in uscita di verso - nel congedo (la spiegazione è già in Pulega 1978, pp. 282-3).

La sestina amaldiana ebbe rari imitatori in area trobadorica. In Italia, il modulo avrà larga fortuna in Petrarca e nei petrarchisti; prima di Petrarca, le parole e le immagini di *Lo fern voler* lasciarono tracce sicure nella canzone *Del meo voler dir l'ombra* del lucchese Inghilfredi (cfr. il commento di Marin 1978, p. 100), che non ne adotta però il metro. Dal canto suo, nella canzone *Amor, non ho podere*, Guittone d'Arezzo applica uno schema di rotazione delle rime da *canto redonda* che risulta prossimo - non uguale - a quello della sestina (cfr. Jeanroy 1913, p. 488, e Leonardi 1994, p. XXVI; mentre si può tralasciare qui la più larga influenza di Arnaut sul *trobar clus* duecentesco italiano: influenza che muove dall'intero corpus amaldiano, non solo dalla sestina). Di fatto, *Al poco giorno* resta l'unica canzone-sestina che rimonti con certezza all'età prepetrarchesca (e si dice canzone-sestina perché all'altezza di Dante la sestina è solo un *modo* della canzone, non ancora, come sarà con Petrarca, che ne scriverà nove, un genere metrico autonomo). Il prezzo che questa autoimposta gabbia metrico-retorica richiede è, come s'è detto, molto alto (il lettore odierno può pensare a quell'*unicum* che è il sonetto di *yx* di Mallarmé). La prima stanza, per esempio, è costruita allo stesso modo delle stanze di *Io son venuto*, salvo che ciò che lì è una descrizione distesa qui - in metà spazio - assomiglia a una didascalia: è inverno, ma il poeta è ancora innamorato. La ragione di questa stringatezza non è difficile da dire. Da un lato, la brevità della strofa, e il fatto che ogni strofa sia conclusa in se stessa, riducono l'argomentazione e la riflessione a poco più di un'immagine, tratteggiata attraverso uno, due enunciati al massimo. Dall'altro, è inevitabile che i sei rimanti modellino non solo il modo in cui idee e immagini sono espresse ma la sostanza stessa di queste idee e immagini, cioè che pongano stretti confini a ciò che, attraverso un simile *tour de force* verbale, può essere detto. Il risultato è una serie di quadri di

paesaggio ('arti d'erba, colli, ombre, su ciascuno dei quali la donna si staglia in un diverso atteggiamento: gelida, immobile come una pietra (prima e seconda stanza), bionda, incoronata d'erba (terza), luminosa come il sole (quarta), vestita di verde (quinta), al riparo di una fronda, nell'ombra dei colli (congedo). Inoltre, come osserva *Contini*, «gravitando verso l'allucinazione della parola in rima, il verso può elaborare per solito solo un altro centro verbale di evocazione (*bianchir de' colli, barbato* ne la dura pietra, ecc.); il che spiega come spessissimo il verso termini su due poli, di bianco in verde, per lo più coordinati, il *crespo giallo* e *'l verde*» (e s'intende che la costruzione può essere vinta dal talento e dar luogo, come nell'*incipit*, a soluzioni memorabili).

Se guardiamo alle altre petrose, *Al poco giorno* è legata a *Io son venuto* e ad *Amor, tu vedi ben* soprattutto da fatti retorici e formali: con la prima condivide, come s'è detto, l'ambientazione (salvo che qui il paesaggio invernale è stilizzato, non minutamente descritto) e cinque dei sei rimanti; alla seconda si avvicina per il metro (posto che *Amor, tu vedi ben* amplifica i virtuosismi rimici della sestina). Quanto al contenuto, *Al poco giorno* condivide con *Così nel mio parlar* due motivi relativamente originali rispetto alla tradizione lirica: l'atteggiamento della donna, che non è semplicemente riservata e ostile, come in tanta parte della poesia romanza, ma addirittura crudele; e l'atteggiamento dell'amante, che vive la sua condizione come tormento dal quale cerca invano di scappare (qui ai vv. 21-2 «ch'i' son fuggito per piani e per colli, / per potere scampar da cot'al donna»: ma è soprattutto il tema della prima stanza di *Così nel mio parlar*) e non ha alcuna speranza che la donna lo riami (qui ai vv. 31-3 «Ma ben ritorneranno i fiumi a' colli / prima che questo legno molle e verde / s'infiammi»; e in *Così nel mio parlar* ai vv. 59-60 «Oimè, ché non latra / per me, com'io per lei, nel caldo borro?»).

Contributi recenti: V. Bartolozzi, *Ambiguità e metamorfosi nella sestina dantesca*, in «Romance Philology», XXXVI 1 (1982), pp. 1-17; Vatteroni 1991b; Frasca 1992, pp. 123-57; Picone 1995; L. Bufano, *Dante e l'esercizio dell'artista. Lettura della sestina «Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra»*, in *The Craft and the Fury. Essays in Memory of Glauco Cambon*, Bordighera Press, West Lafayette (Indiana) 2000, pp. 103-12; Lazzerini 2001, pp. 116-21. Sul metro, cfr. Di Girolamo 1976b, pp. 155-67; A. Fo - C. Vecce - C. Vela, *Coblas. Il mistero delle sei stanze. All'insegna del pesce d'oro*, Milano 1987; Billy 1993, pp. 390-8; D. Billy, *Sextiniana*, in «Medioevo romanzo», XIX 3 (1994), pp. 237-52; C. Pulsoni, *Petrarca e la codificazione del genere sestina*, in «Anticomoderno», 2 (1996), pp. 55-65; P. Canettieri, *La sestina e il dado. Sull'arte ludica del "trobar"*, Colet, Roma 1996; Id., *Il gioco delle forme nella lirica dei trovatori*, Bagatto libri, Roma

1996; C. Vecce, *Dante e il gioco della sestina*, in *Enigmatica. Per una poetica ludica*, a cura di R. Aragona, Edizioni Scientifiche Italiane, Roma 1996, pp. 67-73. Sulla forma del congedo, cfr. Pulsoni 1995, pp. 507-8; Billy 1996. Sul rapporto coi classici, in particolare con Virgilio, cfr. P. Allegretti, *Il maestro de «lo bello stilo che m'ba fatto onore»* (Inf. I 87), ovvero la matrice figurativa della sestina, da *Arnaut Daniel a Virgilio*, in «Studi danteschi», 67 (2002), pp. 11-35; su possibili (ma improbabili) rapporti intertestuali col *Cantico dei cantici*, P. Nasti, *Favole d'amore e "saver profondo"*. *La tradizione salomonica in Dante*, Longo, Ravenna 2007, pp. 86-92.

1. AL POCO ... OMBRA: 'Ai giorni brevi e alle lunghe notti', o forse più precisamente 'Al solstizio d'inverno', come in Gavaudan, *A la pus longa* 1-2 «A la pus longa nuech de l'an / et al menre jorm em vengug». E per lo sdoppiamento del concetto - "è inverno" - in due membri cfr. anche Berenguer de Palol, *Mais ai de talan* 6 «ab lo brau temps et ab la gran freydor» e Peire d'Alvernhe, *Deiosta ls breus jorns* 1-2 «Deiosta ls breus jorns e ls loncs sers, / qan la blanc'aura brunezis» (con le parole di Beltrami 2003, p. 58, «la più fulminante rappresentazione possibile dell'inverno incipiente in un solo verso»). Opposto e complementare è, nella tradizione galloromanza, il topos «sordiale primaverile per cui si salutano invece i giorni lunghi: cfr. Guilhem de Cabestanh, *Ar vey qu'em vengut als jorns loncs* (Piccone 1995) e l'anonima *Quant vient en mai que l'on dit as lons jors* (ed. Mölk 1989). CERCHIO D'OMBRA: evoca forse, come nota De Robertis, il «dilagare dell'ombra sul globo terrestre»; ma alla base (qu: come in Pg II 4 «e la notte, che opposta a lui [al sole] cerchia») c'è l'immagine della notte che gira intorno alla terra compiendo, nei mesi dell'inverno, il suo tragitto più ampio: in inverno, scrive Zuccherro Bencivenni, *Trattato de la spera* III V 42-3, «l'arco del die è minore che l'arco de la notte e secondo la proporzione delli archi sono minori i di che le notti. E quanto i cerchi sono più presso al tropico gemale tanto sono minori i di» (ed. Ronchi 1999).

2. SON GIUNTO: per dire che "è" un dato momento dell'anno, con una perifrasi simile a quella che apre la canzone *Io son venuto al punto de la rota* (e, prima, le poesie trobadoriche appena citate: *em vengut*). BIANCHIR: 'imbiancare' (come altri desaggettivali come *chiarire, scurire, marcire*: cfr. Rohlf, § 1155).

3. SI PERDE ... ERBA: non perché la neve copra i prati ma perché il verde primaverile dell'erba perde la sua lucentezza.

4-6. E' L MIO DISIO ... DONNA: 'e tuttavia il mio desiderio non muta (*cangia*: prov. *camjar*, a. fr. *changier*; cfr. Cella 2003, pp. 186-8) il suo colore verde, la sua freschezza', cioè resta quello di sem-

pre (sempreverde), 'con tanta forza desidero la dura pietra che parla e sente (cioè 'percepisce coi sensi' più che 'ascolta', come in Pg XXV 74-5 «un'alma sola, / che vive e sente e sé in sé rigira») come se fosse una donna reale'. BARBATO ... PIETRA: 'saldamente radicato'; in realtà, una pianta che abbia le sue radici nella pietra resta senza frutto (e infatti in *Sir* 40, 15 è immagine dell'infertilità, «radices inmundae super cacumen petrae sonant»: così Guittone, come annota Contini, paragona amori «non radicati in buono» a «biado barbato in sasso»); ma qui la metafora vuol dare l'idea di stabilità, costanza, come nella definizione della Chiesa di Cristo, «fundata ... supra firmam petram» (*Communis dedicatio ecclesiae, Alleluia*, in Pflieger 1964, s.v. *petra*).

7. SIMILEMENTE: la forma non sincopata è quella normale nell'età di Dante per gli avverbi derivanti da aggettivi sdruccioli usciti in -le: cfr. Castellani 1980, I, pp. 254-79. NOVA DONNA: non nel senso di 'eccezionale' né, men che meno, 'giovane' ma perché, come il poeta ha appena detto, è una donna fatta di pietra, dunque 'mai vista' (altro è il senso del sintagma «nuova donna» riferito alla gentile che insidia il ricordo di Beatrice in *Cv* II VI 7).

9-10. NON LA MOVE ... TEMPO: 'la primavera non cambia nulla in lei (cioè non la scioglie), non più di quanto faccia con una pietra'. DOLCE TEMPO: analogamente, in *Io son venuto* Dante evoca il «dolce tempo novello» (67).

11. LI FA ... VERDE: 'li riporta, dal bianco della neve, al loro verde naturale'. Di qui in poi «anche la canzone "torna" e si svolge oltre lo spunto invernale» (*De Robertis*), cioè lascia l'atmosfera d'ombra e di gelo che grava sui primi dieci versi.

12. FIORETTI: il diminutivo si trova spesso in Dante e nella lingua antica al posto di *fiore* (una cinquantina di esempi nel *corpus TLIO*): ma bisogna credere che avesse un suono meno lezioso di quanto non abbia, oggi, *fiorellino*.

13. GHIRLANDA: era un ornamento consueto per le donne (si pensi alla *Fioretta* di *Per una ghirlandetta*).

14. TRAE DELLA MENTE: 'ci fa dimenticare, cancella' (*mente* è 'intelletto' ma anche 'memoria'). NOSTRA: piuttosto che un plurale "sociativo" o "inclusivo" (nei termini di Spitzer 1922, p. 75), col quale si associano nell'emozione tutti i riguardanti, è il plurale della Bibbia o dell'omelia, che convoca tutti quanti nella contemplazione del miracolo, un po' come nei sonetti della lode *Tanto gentile e Vede perfettamente*.

15. CRESPO GIALLO: i capelli 'biondi e ondulati, mossi' (la stessa capigliatura, bionda e increspata, in *Così nel mio parlar* 63-4).

16. SI BEL: riferito al *crespo*; meno probabilmente avverbiale, 'in modo così bello'. ALL'OMBRA: 'al riparo', s'intende della chioma

bionda e della ghirlanda (cfr. AFW, s.v. *umbre*, col 1085 *en l'umbre*): vuol dire insomma che la donna porta Amore nel viso.

17. CHE ... COLLI: 'il quale (Amore) m'ha chiuso tra basse colline': è inutile speculare sul luogo, dato che la "trama" della poesia e le immagini vanno a ruota dei rimanti; ed è da escludere che l'espressione significhi 'seni', come qualcuno ha proposto citando il paragone tra i monti e le mammelle dell'amata nel *Cantico dei cantici*.

18. PIÙ ... PIETRA: 'con più forza di quella con la quale la calce lega insieme le pietre'.

19. LA SUA ... PIETRA: si credeva che le pietre preziose avessero ciascuna un suo particolare potere (*vertù*).

20. COLPO: 'ferito'. Come mi fa osservare Mirko Tavoni, *colpo* è una delle parole-chiave nel ciclo delle petrose (ritorna in *Amor, tu vedi ben* 15 e in *Così nel mio parlar* 52), e non solo: ribadisce il nesso che lega le petrose al passo di Pg XXXI in cui Beatrice rimprovera a Dante l'amore per una *pargoletta* (parola che a sua volta rinvia a una delle canzoni del ciclo, *Io son venuto* 72): «Non ti dovea gravar le penne in giuso, / ad aspettar più colpo, o pargoletta / o altra novità con sì breve uso» (58-60). NON ... ERBA: *tuos* già ovidiano (cfr. *Her.* V 149 «Amor non est medicabilis herbis»; *Met.* 1523 «nullis amor est sanabilis herbis»), spesso ripreso dai poeti del Medioevo: cfr. *Roman de la Rose* 1722 «[la piaga d'amore non si sana] par herbe ne par racine» e 16619 «Riens n'i vault herbes ne racine». SANAR: 'essere sanato, guarito' (per quest'uso assoluto del verbo - analogo per esempio a *Tre donne* 62 «per non usar» - cfr. Agno 1964, pp. 216 e 231-2).

21. PER PIANI E TER COLLI: 'ovunque', come nella lauda urbinata *Dàmette a-sentire* 17-9 «Amore, ove nne vai, / ke-nné in plano né in colli / non Te poço vedere?» (ed. Bettarini 1969b); per l'idea della fuga non verso l'amata bensì dall'amata cfr. la premessa al testo.

23. E: 'e tuttavia' (come al v. 4, ed è la tecnica usata sistematicamente in *Io son venuto*: descrizione nella prima parte della stanza, negazione, o meglio eccezione - e *tuttavia, nondimeno* - nella seconda). DAL ... OMBRA: il poeta non ha difese, ed è un altro elemento in comune con *Così nel mio parlar* 15 «(non trovo) luogo che dal suo viso m'asconda»; e anche in linea con questo passo si potrà intendere *lume*, meglio che nel senso di 'luce' (*Barbi - Pernicone, De Robertis*), in quello di 'sguardo' (e l'*ombra* è il riparo).

25. IO L'HO VEDUTA GIÀ: 'Mi è capitato di vederla': l'appello all'esperienza è uno dei modi attraverso i quali si corrobora l'opinione o si colorisce l'immagine, come in *Io ho veduto già senza radice* o in Pg XXX 22 «Io vidi già nel cominciar del giorno». A VERDE: il verde era il «colore simbolico della gioventù e della sua celebrazione nelle feste del primo giorno di maggio» (Muzzarelli 1996, p.

48, da vedere anche per il corredo iconografico); la costruzione con *a* (invece che con *di*, com'è l'uso corrente) era normale per esprimere il colore di una veste (*vestire a nero, a bianco*).

26. SÌ FATTA: 'così bella'. IN PIETRA: 'persino in un sasso'.

27. PORTO: è il verbo di *Io son venuto* 36 «e 'l mio più d'amor porta». PUR: 'anche solo'.

28. OND'IO L'HO CHIESTA: 'ho espresso il desiderio di averla', come in Adam de la Halle, *Jeu de Robin* 9 «Robins m'a demandee, si m'ara», o, meglio, nella tenzone tra Bertran Alaric e Guibert, *Amic Guibert, ben a vii ans pasatz* 7-8 «tantas ves / l'ai requista per aver sa companha» (ed. Meyer 1871).

29. ANCHIE: 'mai', come talvolta *anc* in provenzale.

30. CHIUSO ... COLLI: il *locus amoenus* è tradizionalmente sottratto alla vista dei profani: Ovidio, *Met.* 1568-9 «Est nemus Haerioniae, praerupta quod undique claudia / silva». Ma degno di nota, dato che il poeta sta cercando un posto per l'amore, è soprattutto che il sogno dello spazio chiuso sia un luogo comune dell'immaginario cortese: Chrétien de Troyes, *Le chevalier de la charrette* 975-8 «Si l'en mainne jusqu'an un baile; / n'avoit plus bel jusqu'an Thessaile, / qu'il estoit clos a la reonde / de hanz murs, et d'eve parfonde».

31. RITORNERANNO ... COLLI: è un *adynaton* proverbiale sin da Euripide e Aristotele (cfr. Dutoit 1936, pp. 16-8 e 116), poi attestato largamente nella poesia classica (Propertio, III 19, 6 «fluminae ad fontis sint reditura caput»; Ovidio, *Tristia* 18, 1-2 «In caput alta suum labentur ab aequore retro / flumina») e medievale (Arrigo da Settignano, *Elegia* II 10 «Arne, retro properans fonte recurrere tuo»; e cfr. Walther 1963-69, nn. 6110, 6526, 6596). Quanto alla costruzione sintattica, Schultz-Gora 1932 ha distinto, nella famiglia degli *adynata*, un *quant-Typus* ("Quando si verificherà un determinato, e impossibile, evento, allora...") da un *ainz-Typus* ("Si verificherà un determinato, e impossibile, evento, prima che [ainz, prius quam]..."). A questa seconda sottofamiglia appartiene per esempio il seguente passo ovidiano: *Ex Ponto* IV 5, 41-4 «Nam prius umbrosa carituros arbore montes, / ... / fluminae in fontes cursu reditura supino, / gratia quam meriti possit abire tui», nonché il verso dantesco in questione: *Ma ben... prima che...*

32. QUESTO LEGNO: «con stupefacente trapasso d'una identificazione in altra, l'arida dura pietra è ora legno molle e verde» (De Robertis). MOLLE E VERDE: 'bagnato e verde', dunque due volte difficile da infiammare.

33. COME ... DONNA: l'amata, a differenza delle altre donne, non conosce la passione: è tra l'altro il concetto di *Amor, tu vedi ben* 2-3 «la tua virtù non cura in alcun tempo / che suol dell'altre belle farsi donna».

34-5. MI TORREI ... ERBA: 'sceglierei, acconsentirei (*torrei*) a dormire sulla pietra per tutta la vita e a cibarmi d'erba'. Gardner 1930, p. 134, e Picone 1995, pp. 105-6, hanno avvicinato queste due iperboli ad altrettanti luoghi dei romanzi arturiani: quello in cui si descrive la fine di Merlino, murato vivo in una tomba dalla Donna del Lago, e quello in cui si racconta della follia di Tristano, che si crede tradito da Isotta; stracciato, ferito, nudo, scalzo, Tristano, nel volgarizzamento della *Tavola Ritonda*, «si condusse e venne ch'egli pasceva l'erba». L'accostamento è plausibile, ma va osservato che né l'idea del «dormire» né la precisazione «tutto 'l mio tempo», cioè 'tutta la mia vita', in Dante, sembrano in fondo congruenti con la storia di Merlino sepolto vivo per l'eternità. Un po' più calzante è forse l'accostamento proposto da Vatteroni a un carne di Venanzio Fortunato in cui l'amante si descrive distesa a terra, sconsolata: «Strata solo recubo lacrimans neque cerno quod opto, / tristis in amplexu pectore saxa premo. / Sponso absente manens tam dura cubilia servo» (VIII III 1-3; cfr. Vatteroni 1991a, p. 56). Ma in fin dei conti non c'è bisogno di spiegare con l'interestualità un'iperbole tanto banale (né bisogna dimenticare che Dante lavora con rimanti obbligati, dunque anche con un repertorio di immagini che ha confini assai stretti). Quanto al *nutrirsi d'erba*, è sin dalla Bibbia uno dei segni dell'imbestiamento: cfr. *Dn* 4, 22 «Ecient te ab hominibus et cum bestiis feris erit habitatio tua, et faenum ut bos comedes». GIR PASCENDO: perifrasi durativa (*gire* 'andare' + gerundio), come *va cercando*, *va dicendo*, e simili.

36. SOL ... OMBRA: 'anche solo per vedere il terreno su cui i suoi vestiti stampano la loro ombra'. DU: 'dove'; *uve*, *duve* si trova nei dialetti (e nei poeti) toscani occidentali specie in proclisi (cfr. Rohlfs, § 131; Castellani 2000, p. 291).

37-9. QUANDUNQUE ... ERBA: Frasca 1992, p. 152, intende: «Ogni qual volta i colli fanno (per il fatto che, nella stagione invernale, il sole si nasconde, tramonta, prima dietro di essi) una più nera ombra, la giovane donna, con il suo apparire, fa tornare la primavera». Ma è parafrasi troppo libera; qui, anche pensando al «lume» del v. 23, si direbbe piuttosto che la «giovane donna» illumini, facendo «sparire» (per la forma, anche questa probabilmente d'origine toscano-occidentale, cfr. Rohlfs, § 614) non già l'inverno ma le tenebre, il buio fitto della valle chiusa «d'altissimi colli» (30). Quanto al paragone conclusivo con la pietra, non c'è ragione di pensare che significhi altro da 'come una pietra (sparisce) sotto il manto erboso'. Per una diversa interpretazione cfr. Picone 1995, pp. 106-8. SOTTO ... VERDE: secondo *De Robertis* è «la veste verde (v. 25) della sua apparizione»; ma sarà piuttosto la «fronda verde» (24), o il «prato d'erba» (28) che s'immagina racchiuso nella chiostra dei colli.



Tre donne intorno al cor mi son venute  
 e seggonsi di fore,  
 ché dentro siede Amore  
 il quale è 'n signoria della mia vita. 5  
 Tanto son belle e di tanta vertute,  
 che 'l possente signore,  
 dico quel ch'è nel core,  
 appena del parlar di lor s'aita.  
 Ciascuna par dolente e sbigottita 10  
 come persona discacciata e stanca  
 cui tutta gente manca  
 e cui vertute né biltà non vale.  
 Tempo fu già nel quale,  
 secondo il lor parlar, furon dilette, 15  
 or sono in ira a tutti e in non cale.  
 Queste così solette  
 venute son come a casa d'amico,  
 ché sanno ben che dentro è quel ch'io dico.  
 Dolesi l'una con parole molto, 20  
 e 'n su la man si posa  
 come succisa rosa,  
 e 'l nudo braccio, di dolor colonna,  
 sente l'oraggio che cade dal volto;  
 l'altra man tiene ascosa 25  
 la treccia lagrimosa;  
 discinta e scalza, sol di sé par donna.  
 Come Amor prima per la rotta gonna  
 la vide in parte che 'l tacere è bello,  
 e pietoso e fello 30  
 di lei e del dolor fece dimanda.  
 «O di pochi vivanda»  
 rispose voce con sospiri mista,

«nostra natura qui a te ci manda:  
 io, che son la più trista,  
 son suora a la tua madre, e son Drittura, 35  
 povera, vedi, a fama e a cintura.»  
 Poi che fatta si fu palese e conta,  
 doglia e vergogna prese  
 lo mio signore, e chiese  
 chi fosser l'altre due ch'eran con lei. 40  
 E questa ch'era sì di pianger pronta,  
 tosto che lui intese,  
 più nel dolor s'accese  
 dicendo: «A te non duol degli occhi miei?»  
 Poi cominciò: «Sì come saper dei, 45  
 di fonte nasce Nilo picciol fiume  
 quivi dove 'l gran lume  
 toglie alla terra del vinco la fronda:  
 sopra la vergin onda  
 generai io costei che m'è dallato 50  
 e che s'asciuga con la treccia bionda;  
 questo mio bel portato,  
 mirando sè nella chiara fontana,  
 generò questa che m'è più lontana.»  
 Fenno i sospiri Amore un poco tardo; 55  
 poscia con gli occhi molli,  
 che prima furon folli,  
 salutò le germane sconsolate.  
 E poi che prese l'uno e l'altro dardo, 60  
 disse: «Drizzate i colli,  
 ecco l'armi ch'io volli:  
 per non usar, vedete, son turbate.  
 Larghezza e Temperanza e l'altre nate  
 del nostro sangue mendicando vanno; 65  
 però, se questo è danno,  
 piangano gli occhi e dogliasi la bocca  
 degli uomini a cui tocca,  
 che sono a' raggi di cotal ciel giunti;

non noi che semo dell'eterna rocca:  
 che se noi semo or punti, 70  
 noi pur saremo, e pur tornerà gente  
 che questo dardo farà star lucente.»  
 Ed io ch'ascolto nel parlar divino  
 consolarsi e dolersi  
 così alti dispersi 75  
 l'essilio che m'è dato onor mi tegno:  
 che se giudicio o forza di destino  
 vuol pur che 'l mondo versi  
 li bianchi fiori in persi,  
 cader co' buoni è pur di lode degno. 80  
 E se non che degli occhi miei 'l bel segno  
 per lontananza m'è tolto dal viso,  
 che m'have in foco miso,  
 lieve mi conteria ciò che m'è grave;  
 ma questo foco m'have 85  
 sì consumato già l'ossa e la polpa,  
 che Morte al petto m'ha posto la chiave.  
 Onde, s'io ebbi colpa,  
 più lune ha volte il sol poi che fu spenta,  
 se colpa muore perché l'uom si penia. 90  
 Canzone, a' panni tuoi non ponga uom mano  
 per veder quel che bella donna chiude:  
 bastin le parti nude;  
 el dolce pome a tutta gente niega,  
 per cui ciascun man piega. 95  
 Ma s'egli avien che tu mai alcun trovi  
 amico di virtù, ed e' ti priega,  
 fatti di color' novi;  
 poi gli ti mostra; e 'l fior ch'è bel di fuori  
 fa disiar negli amorosi cori. 100  
 Canzone, uccella con le bianche penne,  
 canzone, caccia con li neri veltri,  
 che fuggir mi convenne,  
 ma far mi poterian di pace dono.

Però nol fan, ché non san quel ch'io sono: 105  
camera di perdon savio uom non serra,  
ché perdonare è bel vincer di guerra.

Barbi CIV; Contini 47; De Robertis 13.

Canzone di cinque stanze con piedi Abbc Abbc e sirma CDdEeFEfGG, più un congedo uguale alla sirma e un secondo congedo di schema ABaCCDD (Solimena, 121: 1; sulla possibilità di analizzare ulteriormente questo secondo congedo in «una sequenza 5+2» cfr. Gorni 1981, p. 201 e Gorni 2001, pp. 18-9). Un simile doppio congedo non ha paragoni in altre canzoni dantesche (diverso, cioè metricamente regolare, è il caso di *lo sento sì d'Amor*, dove il primo congedo occupa per intero l'ultima stanza e il secondo, la tornata vera e propria, ha la formula della sirma), e si è così potuto pensare a un'aggiunta seriore «riportabile al periodo in cui Dante sperò nel ritorno» a Firenze (Contini). Ciò è ben possibile: una parte della tradizione non trasmette il secondo congedo, e l'aggiunta successiva di *tornadas* si dà già nella lirica trobadorica (cfr. Chambers 1985, p. 142). Però è un fatto che doppi o tripli congedi paragonabili a questo (formati cioè da uno o due congedi corrispondenti alla sirma e da uno autonomo) si trovano nella lirica predantesca, ad esempio nel pisano Panuccio (*Dolorosa doglienza*; e il secondo congedo, autonomo, è un *envoi* simile a quello di *Tre donne*) e in Guittone (*Abi lassio, che li boni e Degno è che che dice omo*: due congedi uguali alla sirma più un terzo metricamente autonomo). Quanto alla struttura della stanza, l'ampiezza è quella necessaria allo svolgimento di un discorso complesso, non all'affermazione di un sentimento, ed è la stessa delle altre morali *Doglia mi reca* e *Poscia ch'Amor*: e a quest'ultima *Tre donne* si avvicina anche, com'è stato osservato da Barbi – Pernicone, «per l'elevato numero di settenari inseriti fra gli endecasillabi ... e per il frequente accoppiamento di versi a rima baciata» (dove s'intende che i due fatti si riducono a uno solo: i settenari rinterzano per lo più gli endecasillabi, e per lo più, in sei casi su sette, sono implicati in una rima baciata; e s'è detto a suo luogo di come la tecnica ricordi quella delle canzoni-lettera guittoniane).

La canzone non è citata nel *De vulgari eloquentia*; in più luoghi del *Convivio* è promesso un discorso sulla giustizia da farsi «nel quattordicesimo trattato» (I XII 12), ed è verosimile che da questa canzone il discorso avrebbe preso spunto.

La più famosa delle canzoni morali di Dante ha veramente la struttura e la sostanza di un canto della *Commedia*, un canto tragico ma aperto alla speranza come certi passi del *Purgatorio* o del *Paradiso*, desolati circa lo stato presente delle cose ma fiduciosi circa il futuro. La miseria presente, in *Tre donne*, è descritta attraverso un dialogo tra due personificazioni, l'Amore e la Giustizia (*Drittura*); e la speranza che tutto cambi, che la giustizia torni in onore insieme alle altre periclitanti virtù, è affidata alla perorazione di Amore, alla fine di quella che si può considerare come la prima parte della canzone. Il modo in cui Dante introduce il dialogo, con la presentazione ritardata dei personaggi e il mistero mantenuto per più di trenta versi circa la loro identità, ricorda per esempio l'analogo effetto ottenuto nel canto XI del *Paradiso*, quando prima di presentare Francesco il poeta descrive il luogo nel quale il santo è nato: «Intra Tupino e l'acqua che discende...» (43 sgg.). Chi siano queste tre donne veniamo a saperlo alla fine della seconda e della terza stanza (rispettivamente, *Drittura* e le due discendenti), per l'appunto dopo una premessa sulla geografia della loro nascita («di fonte nasce Nilo picciol fiume»). Ma al poema riportano poi molti altri elementi, tanto nella macroretorica (ritardamento a parte, il dialogo tra le ipostasi si svolge, di fatto, in modi e con tempi molto simili a quelli che regolano i dialoghi tra i personaggi della *Commedia*: si confronti per esempio il passo che introduce la seconda risposta di *Drittura*, «Poi che fatta si fu palese e conta», con passaggi del poema retoricamente identici come *Pd VIII 40-5* «Poscia che li occhi miei si fuoro offerti...» o, soprattutto, come *Pg VII 1-3* «Poscia che l'accoglienze oneste e liete / fuoro iterate tre e quattro volte, / Sordel si trasse, e disse: "Voi, chi siete?"») quanto nella microretorica (la designazione del luogo di nascita attraverso una perifrasi, come in *I/V 97* «Siede la terra...» o in *Pg XIX 100* «Intra Siestri e Chiaveri...»; le formule che introducono le battute del dialogo: «Poi cominciò», «E poi che ... disse»; l'idea stessa che a presentare i personaggi secondari di un gruppo non sia l'autore in prima persona ma il personaggio principale con cui sino ad allora l'io narrante ha dialogato).

Insomma tutto, in *Tre donne*, richiama le tecniche di rappresentazione della *Commedia*. Tutto, salvo il fatto fondamentale che qui Dante non mette in scena dei personaggi reali ma due astrazioni, l'Amore e la Giustizia. Per questo aspetto, anziché alla *Commedia*, bisogna pensare a quella licenza all'allegoria rivendicata nella *Vita Nova*, là dove Dante sostiene che è lecito ai poeti trattare gli accidenti come sostanze e rivolgersi «alle cose inanimate sì come se avessero senso o ragione», e farle «parlare insieme» (16. 8). Per giustificare la licenza Dante invoca l'esempio di Virgilio, che fa dialogare Giunone ed Eolo, di Lucano, che parla a Roma, di Orazio, che par-

la «la scienza medesima sì come ad altra persona», di Ovidio, che fa parlare Amore «sì come se fosse persona umana». Nessun poeta romanzo, e nessun esempio preso dalla lirica. Di fatto, alla tecnica dell'allegoria la lirica romanza ricorre di rado, e mai in forme davvero simili a quelle di *Tre donne*: sicché un confronto significativo si potrà fare non con altre forme brevi della poesia volgare ma o, appunto, coi classici che Dante ben conosceva o, più vicini nel tempo, con i racconti allegorici mediolatini e volgari – il *De planctu Naturae* di Alano di Lilla, il *Libro di Bono Giamboni*.

La seconda parte della canzone comincia col v. 73: «Ed io ch'ascolto nel parlar divino...». Ci si dimentica, leggendo le prime stanze, che quello tra Amore e Drittura è un dialogo che ha luogo nel cuore, cioè non è altro che un pensiero, un concetto che Dante drammatizza. Invece di dire che il mondo è ingiusto egli dà vita e parole a personaggi fittizi e li fa recriminare sulla loro sorte, sul mondo che li disprezza. Ora la parola torna al poeta, e anche questo ritorno alle questioni private dopo la rappresentazione di una scena che l'io contempla ma non vive non ha nulla di lirico e molto invece di "comico", cioè di quel misto di allegorico-rappresentativo e autobiografico che è la *Commedia*: si pensi per esempio alla cesura di *Pg* VI 76 («Ahi serva Italia»), quando il moto d'affetto di Sordello nei confronti di Virgilio dà modo a Dante d'interrompere il racconto, il resoconto del dialogo, e di parlare in prima persona. Qui però la decadenza dei tempi, contemplata oggettivamente in quel passo del *Purgatorio*, diventa un fatto personale, una personale disgrazia. Dante riflette su un esilio che – sentendosi compagno della Giustizia, anch'essa esule, cacciata dal mondo – saluta come *onore*. Questa coda autobiografica di circa trenta versi situa la canzone nel tempo: verosimilmente, negli anni in cui Dante, da poco bandito da Firenze, spera ancora di tornarci, e implora da chi può darglielo il perdono.

Più in dettaglio. Il riconoscimento di una propria colpa (88-9 «Onde, s'io ebbi colpa, / più lune ha volte il sol poi che fu spenta») può prestarsi a varie interpretazioni. Si è pensato al tentativo di rientrare in armi in città insieme agli altri fuorusciti, tentativo del quale a distanza di mesi o di anni Dante si dichiarerebbe pentito (Cosmo); e si è pensato che come «colpa» dovesse essere percepita soprattutto, in tale manovra, l'alleanza coi ghibellini sbanditi (Carpi 2004, p. 509; *De Robertis*); si è pensato alla parte che Dante riconoscerebbe di aver avuto nelle lotte interne a Firenze come capofila dei Bianchi prima dell'esilio; e si è pensato infine alla colpa, alle colpe che ogni uomo, vivendo, accumula (Gaspari, *Barbi – Pernicone, Foster – Boyde*). E, ancora un po' diversamente, ma su quest'ultima linea, *Contini* cita la *culpa vetus*, il peccato originale di cui Dante parla nell'epistola ai

Signori d'Italia (V 18). Il secondo congedo, che è assente in alcuni manoscritti e potrebbe essere stato aggiunto in un secondo tempo, prospetta, con la richiesta del perdono, una concreta possibilità di ritorno: «far mi poterian di pace dono» (104). E la sostanza e il tono sono pari congruenti con il racconto dei primi anni veronesi di Dante fatto da Leonardo Bruni: «[a Verona], ricevuto molto cortesemente da' signori della Scala, fece dimora alcun tempo e ridusesi tutto «a umiltà, cercando con buone opere e con buoni portamenti racquistar la grazia di poter tornare in Firenze per ispontanea revocazione di chi reggeva la terra» (*Vita di Dante*, p. 43). Insomma, la data di composizione del testo resta incerta. Il tono rassegnato e lo sforzo di conciliazione fanno guardare con molta perplessità all'ipotesi che esso risalga ai «primissimi tempi dell'esilio, probabilmente al 1302» (*Contini*, come già Carducci), a un Dante, cioè, niente affatto pacificato. Occorrerà scendere a dopo la presa di distanza dalla «compagnia malvagia e scempia» (*Pd* XVII 62) dei Bianchi fuorusciti e dei ghibellini, nell'estate del 1304; ma una data posteriore al 1308-9 sembra improbabile, dal momento che con il 1309, dopo l'incoronazione di Arrigo VII, cessa in pratica ogni possibilità di pacifico rientro e i toni diventano quelli violentissimi delle ultime lettere. Ammesso e non concesso che qui in *Tre donne* il «bel segno» (81) sia Firenze, la cui lontananza lo fa bruciare di dolore, si confrontino i toni che Dante userà per parlare della città natale per esempio nella lettera all'imperatore (VII 23-4): «An ignotus, excellentissime principum ..., ubi vulpecula fetoris itius, venantium secura, recumbat? ... Hec est vipera versa in viscera genitricis; hec est languida pecus gregem domini sui sua contagione commaculans; hec Myrrha scelestis et impia». E lo stesso Bruni scrive: «[Dopo l'elezione di Arrigo] Dante non poté tenere il proposito suo dell'aspettar la grazia, ma, levatosi con l'animo altero, cominciò a dir male di quei che reggevano la terra, appellandoli scellerati e cattivi e minacciando la debita vendetta per la potenza dello 'imperadore» (*Vita di Dante*, p. 43). Siamo insomma, plausibilmente, tra il 1305 e il 1308 (cfr. ora la discussione di Carpi 2004, pp. 507-12).

Tornando alla struttura e allo stile, anche per il passaggio così brusco dal piano dell'allegoria al piano soggettivo, al v. 73, si cercherebbero invano dei paralleli nell'ambito della lirica. Tale è invece la struttura degli *exempla* (cioè di quei brevi scritti edificanti nei quali a un racconto esemplare relativo a un fatto segue l'applicazione morale: «La favola mostra che...») e delle allegorie. Ovviamente *exempla* e allegorie si sprecano nel viaggio della *Commedia*: tutto ciò che Dante vede e sente è una lezione che serve anche a giudicare la sua vita. E qui, nel dialogo tra Amore e la Giustizia sullo stato del mondo, il poeta trova la conferma della giustizia delle proprie ragioni:

là dove il Bene soccombe è giusto che i buoni vengano esiliati. La figura di cui Dante si serve per affermare questo principio è quella che in retorica si chiama prova *ex maioribus ad minora*: è bene, è giusto patire, con l'esilio, l'iniquità degli uomini, se a patirla sono addirittura queste sostanze divine. Ma ciò detto sulla struttura retorica della canzone, sui suoi due tempi coordinati dalla similitudine tra le virtù calpestate da un lato e Dante esule dall'altro, non va persa di vista la circostanza che il processo di pensiero è, nei fatti, inverso, e cioè che è il Dante esule a convocare come testimoni della sua virtù nientemeno che l'Amore e la Giustizia. Il torto subito è segno non del destino che si accanisce su di lui innocente ma di un metafisico stravolgimento del retto ordine delle cose: ed è la stessa sublime arroganza dell'«eletto che, di lì a qualche anno, dialogherà in cielo con gli spiriti magni, gli angeli e i santi».

Tra le canzoni dottrinali di Dante, *Tre donne* è quella più facile da capire: non ha le oscure allegorie di *Doglia mi reca* né il denso linguaggio filosofico di *Poesia ch'Amor* o di *Le dolci rime* (Cv IV). Ma nei suoi personaggi, e nella mitologia a cui alludono, non tutto è trasparente, ed è necessaria una breve discussione almeno a proposito dei punti più controversi.

#### Le tre donne

Una delle donne presenta se stessa come Drittura. È dunque la Giustizia, e la menzione della parentela con Amore (è sorella di sua madre, Venere) rievoca il mito classico di Astrea, l'ultima tra gli dei a lasciare il mondo corrotto, figlia di Temi e, come per l'appunto Venere, di Giove (cfr. *Dictionnaire des Antiquités*, s.v. *Justitia*, e le dense note di Nardi 1979 a *Mn* I XI 1 e di Ramelli 2001, p. 812), cantata da Arato, Virgilio, Giovenale, Ovidio (*Met.* I 149-50 «*Victoria iacet pietas, et Virgo caede madentes, / ultima caelestum, terras Astrea reliquit*»). Per la reinterpretazione in chiave cristiana del mito di Astrea cfr. Yates 1978, pp. 40-9. Ma l'immagine della dea, in *Tre donne*, non sembra avere nulla in comune né con il mito (il cui fulcro è appunto la fuga dal mondo iniquo) né con l'iconografia tradizionale (cfr. per esempio la tutta diversa rappresentazione che ne dà Marziano Capella nel *De nuptiis* II 174-9; e Katzenellenbogen 1939, p. 31 nota 1, p. 33 nota 3, e pp. 55-6).

Quanto alle figlie di Drittura (o meglio, alla figlia e alla nipote, posto che la terza donna si genera dalla seconda, dopo che questa si è specchiata nelle acque del Nilo), la giusta spiegazione è con ogni probabilità quella data da Pietro di Dante. Nel suo commento a *If VI 73* egli rinvia a Isidoro, *Etym.* V IV, alla distinzione tra *ius naturale*, *ius*

*gentium* e *ius civile*: il primo è quello comune a tutti gli uomini, e per i cristiani coincide con la legge divina, il secondo è quello che regola i rapporti tra individui appartenenti a comunità diverse, e il terzo è quello che ogni popolo o città ha stabilito per sé. Pietro scrive: «Circa hunc passum [*If VI 73*] est notandum quod auctor vult hic tangere de illis tribus iuribus de quibus tetigit in illa sua cantilena que incipit: *Tre donne intorno al cor mi son venute*, accipiendo dictas tres dominas ut tres leges descendentes a dictis tribus iuribus, scilicet a iure naturali, quod, ut dicitur lex, cum ipso genere humano rerum natura, idest Deus, prodijt et quod id dicitur in principio Decretorum, in libro et in Evangelio continetur ... Quod ius, secundum Ysidorum, dicitur fas, idest divina lex, et quod auctor vocat drituram in dicta sua cantilena. Secundum ius dicitur ius gentium, quo solum genus humanum utitur, quod quidem precipit honeste vivere, alterum non ledere et ius suum unicuique tribuere. Tertium dicitur ius civile, scilicet quod quisque populus, vel civitas, sibi proprium divina humanaque causa constituit» (ed. Della Vedova - Silvotti 1978, pp. 132-3).

Di fatto, la tripartizione della giustizia corrispondeva a uno schema tradizionale, e la terna indicata da Pietro - *ius naturale*, *ius gentium* e *ius civile* - si trova già nel *Decretum Gratiani* (*dist.* I 6, ed. Friedberg 1959), quindi, pur con designazioni volta a volta leggermente diverse, che non cambiano la sostanza, in Tommaso, *Summa Theologiae* Ia IIae, q. 90 e 91, che separa la *lex aeterna*, cioè la legge di Dio, dalla *lex naturalis*, cioè la ragione pratica umana grazie alla quale l'uomo partecipa della legge eterna, e insomma la morale, e dalla *lex humana*, cioè la legge positiva (cfr. Fassò<sup>1</sup> 1964, p. 73); o nel *Commento alle «Sentenze»* di Pierre de Tarentaise (Innocenzo V): «Iuxta hoc distinguitur triplex agendorum lex sive regula: una temporanea que ponitur et deponitur, scilicet lex humana positiva; altera perpetua que ponitur sed non deponitur, ut lex naturalis menti rationali concreata; tertia eterna que nec ponitur nec deponitur que est lex divina» (ed. Lottin 1942-60, II, p. 61). E la nomenclatura cambia poi del tutto nei teorici medievali: *iustitia generalis*, *specialis*, *specialissima*, per esempio, in Filippo il Cancelliere e Jean de la Rochelle; giustizia generale, cardinale e amministrativa in Bonaventura (*Commentaria III dist.* XXXIII 1); *miser cordia*, *obediencia* e *latría* nella *Summa aurea* di Guglielmo d'Auxerre (cfr. Lottin 1942-60, III 1, p. 189). Cambiano i nomi, ma come si vede resta sempre ferma, come in *Tre donne*, la distinzione del concetto in tre gradi o livelli.

Quanto all'immagine della Giustizia madre, che affiora anche ai vv. 63-4, là dove Amore parla delle virtù «nate / del nostro sangue», essa riflette l'idea che la giustizia abbia un ruolo eminente tra le altre virtù, che tutte in certo modo partecipino di lei: idea già aristotelica

(*Eth. Nic.* 1129b 30-2 «In iustitia autem simul omnis virtus est. Et perfecta maxime virtus, quoniam perfecte virtutis usus est»), ripetuta poi spesso nel Medioevo (cfr. per esempio Remigio de' Girolami, *Contra falsos* XLIX 68 «Iustitia quodammodo generalis est ad omnes virtutes»; e per le fonti classiche cfr. la nota di Nardi 1979 a *Mn* I XI 5). E quanto alla Giustizia come madre, più specificamente, *del diritto*, è la metafora che apre la *Glossa ordinaria*, anche questa passata a proverbio (Baldo: «Iustitia in abstracto est mater et causa iuris», e cfr. in sintesi Kantorowicz 1989, pp. 86-94).

### Amore

Non è il dio d'Amore della poesia cortese, quello a cui si rivolge per esempio l'Abate di Tivoli in un suo sonetto o quello di cui parla Dante nella *Vita Nova*. Drittura (35) lo chiama figlio di Venere, e del figlio di Venere ha infatti l'attributo più tipico, le frecce. Ma non è neppure il Cupido che accende le passioni fra gli umani, il fanciullo nudo e alato di cui parlano i poeti classici. Questo Amore sarà piuttosto da intendere come emblema della *caritas* o *dilectio*, cioè – per usare la formula tomista – come «virtus generalis» della quale partecipa anche l'amore umano (un tipo di amore del quale in realtà in *Tre donne* non è mai questione): dunque, piuttosto che una passione del cuore, una disposizione al bene e alla giustizia, l'amore «di veritate e di vertute» di cui si parla in *Cv* III XII (così già Foster 1957, p. 25: «a symbol of what the *Convivio* calls *amor speciale*, the specifically human appetite for truth and virtue»).

### Il Nilo

Drittura dice di aver generato figlia e nipote alle sorgenti del Nilo (49-54). Perché il Nilo? La tesi prevalente tra i commentatori è la seguente: «Perché Dante faccia avvenire alle misteriose sorgenti del Nilo tanto la dimora quanto la generazione della Drittura ... si spiega pensando che nel Medioevo si collocava il paradiso terrestre nelle lontane terre tropicali» (Biondolillo 1960, pp. 152-3), e ricordando che il Nilo (o Geon) è uno dei quattro fiumi che scendono dal paradiso terrestre, corrispondenti alle quattro virtù cardinali, una delle quali è appunto la giustizia (così tra gli altri Poole 1980, p. 124). Ma è una spiegazione che lascia più d'un dubbio.

In primo luogo, per Dante come generalmente per i suoi contemporanei, l'Eden stava su una montagna in mezzo all'oceano, agli antipodi di Gerusalemme: «Unde volunt, in orientali parte esse paradisum, longo interiacente spatio vel maris vel terrae a regionibus

quas incolunt homines, secretum, et in alto situm» (Pietro Lombardo, *Liber II Sententiarum*, citato da Singleton 1978, p. 294). È vero che altri, e tra questi lo stesso Tommaso d'Aquino, ponevano l'Eden «sotto il circolo equinoziale, ossia nel bel mezzo della zona torrida» (Nardi 1967, p. 322), ma in tutta la sua opera Dante mostra di non condividere quest'opinione (cfr. lo stesso Nardi e Singleton 1978, p. 296). Sembra dunque probabile che la frase «quivi dove 'l gran lume / toglie alla terra del vinco la fronda» (47-8) non alluda al paradiso terrestre ma alla zona equatoriale, dove il Nilo ha le sue sorgenti: 'là dove il calore del sole (soggetto) non permette alle piante (complemento oggetto) di crescere', perché le brucia. Le fonti del Nilo erano e sarebbero rimaste a lungo misteriose, ma che esse fossero situate nella zona torrida o *perista* era una cognizione che gli antichi e i medievali già possedevano: cfr. Lucano, *X* 287 «medio consurgis ab axe» (cioè dall'equatore); Claudiano, *De Nilo* 28, 8-11 «qui [il Nilo] rapido tractu mediis elatus ab Austris, / flammiferae patiens zonae cancrique calentis, / fluctibus ignotis nostrum procurrit in orbem / secreto de fonte cadens» (altre fonti in Gautier Dalché 1994, pp. 75-6). E i geografi antichi avevano parlato dell'esiguità delle sue sorgenti. Cosma, nella *Topografia* (secolo VI): «En effet, ce fleuve Nil, faisant son chemin des plaines basses du midi vers les régions nordiques plus élevées et remontant vers le haut, pour ainsi dire, a un débit bien médiocre [rispetto a quello del Tigri e dell'Eufrate]» (II 32, ed. Wolska Conus 1968); ma già prima Pomponio Mela, *Chorographia* 150: il Nilo «ex desertis Africae missus, nec statim navigari nec statim Nilus est, et ... diu simplex saevusque descendit».

Vero è però, d'altra parte, che dei due versi citati, «quivi dove 'l gran lume / toglie alla terra del vinco la fronda» (47-8), è stata proposta una tutta diversa interpretazione, che fa «gran lume» complemento oggetto e «la fronda del vinco» soggetto: «il Nilo, piccolo fiume alla fonte dove nasce, ha la sua origine là dove le foglie dei salci tolgono alla terra il gran lume del sole» (*Pietrobono*), cioè appunto in quel luogo ombroso che è il paradiso terrestre, giusta *Pg* XXVIII 32-3 «l'ombra perpetua, che mai / raggiar non lascia sole ivi né luna» (e per altre descrizioni simili dell'Eden cfr. Graf 1892-93, I, pp. 199-208). Parafrasi non implausibile – ma come ammettere una sintassi così contorta, con questa doppia anastrofe (il complemento oggetto e il complemento di specificazione prima del soggetto)?

In secondo luogo, è ben vero che nell'esegesi biblica (*Gn* 2, 10-4) il Nilo viene identificato con uno dei quattro fiumi che discendono dal paradiso terrestre, il Geon; ed è ben vero che i quattro fiumi vengono interpretati come simboli delle quattro virtù cardinali. Ma è raro che il Nilo-Geon venga indicato come simbolo della giusti-

zia. Rappresenta invece di solito la temperanza (più precisamente, in Ambrogio, *De paradiso* III 16, la castità: «Bene ergo Geon, in quo figura est castitatis, circumire terram Aethiopicam dicitur; ut abluat corpus abjectum, et carnis vilissime restinguat incendium»), e ancora più spesso la fortezza (Agostino, *De Genesi contra manicheos* X 14 «Fluvius autem ille qui circuit terram Aethiopicam multum calidam atque ferventem, significat fortitudinem calore actionis alacrem atque impigram»). Simbolo della giustizia è invece generalmente l'Eufrate, già nel commento al *Genesi* di Filone Alessandrino, quindi in Ambrogio e Agostino; e nel Basso Medioevo l'identificazione diventa automatica: cfr. per esempio Rodolfo il Glabro, *Historiae* I 3 «Eufrates ... patenter iustitiam designat» (ed. Cavallo - Orlandi 2001), e in generale Emery 1983, p. 211. Le eccezioni sembrano essere, come dicevo, rare e tarde. Ne trovo per esempio una nella *Summa de arte praedicandi* di Thomas de Chobham (1348): IV 1351-2 «Geon fluvius, qui significat iustitiam, circumibat totam terram, quia omnis virtus iustitia potest dici» (ed. Morenzi 1988). E una nel commento alla *Commedia* di Pietro Alighieri: in nota a Pg XXXIII 112, Pietro scrive infatti che il Nilo-Geon «iustitiam figurat» (ed. Nannucci 1845, p. 536). E si può aggiungere un'altra più tarda testimonianza figurativa, il dipinto dell'*Età dell'oro*, oggi agli Uffizi, realizzato da Jacopo Zucchi forse per Ferdinando de' Medici, per l'incoronazione granducale del 1587. Sotto il cartiglio *O bell'anni de l'oro*, retto da due angeli, un gruppo di figure nude, non toccate dal peccato originale, si affolla lungo un fiume della giustizia che è il Nilo, come mostra l'animale-simbolo del coccodrillo che gli è dipinto accanto (riproduzioni in Gregori 1994, p. 230 e Fossi 2001, p. 247). Attingeva anche Dante - come suo figlio Pietro - a questa stessa tradizione?

In terzo luogo, Dante non dice (come scrive Blondillo, con altri) che Drittura nasce sul Nilo: dice che sul Nilo Drittura genera le sue due discendenti. Il dettaglio è interessante, perché in fonti molto diverse si trova l'idea di un collegamento tra la più antica legge umana e il Nilo, o l'Egitto. Eccone tre.

Nella *Descriptio Orbis terrae* Avieno scrive: «Nec procul illa [dai confini segnati dal Nilo] virum gens incolit, actibus olim / quae prior humanis leges et iura notavit» (vv. 352-3). Nel *De paradiso* (III 16), Ambrogio parla dei quattro fiumi dell'Eden e come tutti, lo si è visto, non identifica il Nilo-Geon con la giustizia; però scrive «Fluvius Geon iuxta quem lex data est Israelitis, cum essent in Aegypto constituti». Nel *Blaquerna*, Raimondo Lullo racconta la storia di un cardinale che ha inviato dodici esploratori nelle dodici parti del mondo: «Lo cardenal parti lo mon en XII provinces e feu XII misatges que anasen per lo mon per saber l'estamen del mon». Uno

di questi messaggeri si imbatte in una carovana diretta «a la terra on ix lo fluvi de Damiat» (la *Damiat* di *If XIV* 104, sul delta del Nilo); seguendola nel suo viaggio, incontra una tribù di idolatri che onora la giustizia: «Tantes de gentis atrobà aquell missatge ... e aquelles gentis son totes negres, e adoren idoles, e son homens alegres e qui tenen justícia molt fortment e qui aucien tot home qui atroben en mentida» (pp. 394-5).

Ricapitolando. È probabile che in questi versi Dante alluda non al paradiso terrestre ma alla zona torrida presso l'equatore dove si trovano le sorgenti del Nilo. Il Nilo-Geon è uno dei quattro fiumi che derivano dalla fonte edenica, e che affiorano in punti diversi della terra. L'identificazione tra il Nilo-Geon e la giustizia non è comune ma si trova, tra l'altro, nel commento alla *Commedia* di Pietro Alighieri. Fonti di varia natura associano il primo sviluppo della giustizia e il suo culto a popolazioni che vivono in prossimità del Nilo (anche se nel secondo e nel terzo esempio si parla della foce e non, come in Dante, delle sorgenti), ed è verosimilmente questa la ragione per cui Dante pone in questa regione la genesi mitica del diritto delle genti e del diritto civile.

Contributi recenti: Poole 1980; R.L. Martinez, «Nasce il Nilo» *Justice, Wisdom, and Dante's Canzone «Tre donne intorno al cor mi son venute»*, in *Dante Now. Current Trends in Dante Studies*, ed. by T.J. Cachey Jr., University of Notre Dame Press, Notre Dame 1995, pp. 115-53; Grupo Tenzone, «Tre donne intorno al cor mi son venute», Dipartimento de Filologia Italiana UCM, Madrid 2007 (interventi di U. Carpi, M. Picone, N. Tonelli, R. Scrimieri, E. Fenzi, R. Pirato, C. López Cortezo). Sulla fortuna di *Tre donne*, cfr. L. Coglievina, *Un commento quattrocentesco inedito alla canzone «Tre donne intorno al cor mi son venute»*, in «Interpres», 4 (1981-82), pp. 152-246.

1-2. TRE DONNE ... FORE: l'insediamento della donna nel cuore è un *cliché* della lirica amorosa, qui ripreso con variazioni sostanziali: le donne sono tre, chiaramente allegoriche (e il lettore lo capisce subito, anche se non sa dire chi o che cosa rappresentino), e si siedono non dentro ma intorno al cuore. Il motivo delle tre donne o fanciulle, variamente definite, ricorre spesso nella letteratura medievale, e questa costante può avere due spiegazioni, l'una non escludente l'altra. Da un lato, c'è la raffigurazione classica delle grazie, talvolta associate ad Amore (cfr. *Dictionnaire des Antiquités*, s.v. *Gratae* (S. Gsell), e Panofsky 1999, p. 161, figg. 87-8), e soprattutto quella delle ninfe: sempre in tre, sempre dipinte sullo sfondo di un fiume, sovente figlie, come le due "giustizie minori" di Dante,

del fiume medesimo: cfr. *Dictionnaire des Antiquités*, s.v. *Nymphae* (O. Navarre). Dall'altro lato, c'è il fatto che uno dei tratti più ricorrenti nella retorica occidentale è la tripartizione dei concetti, l'organizzazione in triitici delle virtù, dei vizi, delle discipline scolastiche e via dicendo: ed è sufficiente scorrere la Bibbia o i sermoni di san Bernardo per raccogliere decine di esempi nei quali vige questa coazione al numero tre. È alla luce di questo comune atteggiamento mentale, di questa comune cultura, e senza dunque speculare su precisi rapporti intertestuali, che bisogna leggere gli innumerevoli testi che contengono questa sorta di figurazioni, come la canzone di Giraut de Bornell *Lo dautz chans* (dove al v. 8 compaiono «tres tozas»), su cui hanno insistito troppo i commentatori (tanto da vedervi addirittura - *Contini*, con De Lollis - «lo spunto della nostra canzone»). A commento dei versi anonimi «Dum studeo / dum solus eo, / tres cerno puellas», Dronke 1965-66, II, p. 507 ricorda come «we can find tres puellas in many places», e cita la *cantiga* spagnola *Tres murillas me enamoran*, il carme IX 16 dell'*Antologia greca*, il *De tribus puellis*. Ma il motivo è poi diffuso fra i trovatori (cfr. Asperti 1990, pp. 193-4), e diffusissimo nella lirica francese, specie in quella musicale: *Si com uloie* 2 «L'autrier, trois dames trovai» e *Treis seurs seur rive mer* 1-2 «Trois seurs seur rive mer / chantent cler» (ed. Bec 1977-78, II); *Pancis* 4 «vi trois dames ombroier» e *L'autrier chevauchai mon chemin* 3 «truis pastorele sos un pin» (ed. Bartsch 1870). E non stupisce infine trovarlo nel folclore: «E tre donne mi riscontraro / per la via dello castellu» (in D'Ancona 1906, p. 121; e cfr. Bronzini 1956, I, p. 99).

3. DENTRO SIEDE AMORE: non si tratta, come si è detto nella premessa, dell'amore dei poeti cortesi; né il cuore è qui il luogo dei sentimenti bensì il teatro di un dialogo e di una riflessione, dunque una cosa sola con la mente del sonetto *Due donne*: e il testo parla infatti non di una passione dei sensi ma di una questione etica. Dunque si confrontino i passi seguenti in cui ricorre la stessa immagine di Amore nel cuore, ma si tenga sempre presente che l'Amore di *Tre donne* ha caratteristiche diverse, che l'immagine persiste ma l'amore cortese è mutato in amore-caritas: Ue Brunenc, *Cortesamen mou* 19-20 «que can (Amore) se ven e-mon fin cor assire, / tot autre pes geta defors e lanza»; Arnaut de Marcuil, *Tot quant ieu fauc* 1-2 «Tot quant ieu fauc ni dic que'm si'honrat / me mostr'Amors que m'es al cor assiza»; Cino, *S'io mi riputo* 4 «(Amore) dentro dal mio core alberga e siede».

4. UN SIGNORIA ... VITA: Amore esercita la sua signoria sul poeta, e infatti *siede* nel cuore, cioè vi regna, e come un *possente signore* riceve queste sventurate. Di fatto, tutta la prima stanza svolge il motivo della visita, dell'ambasceria di tre nobildonne a un principe:

onde l'immagine della *casa* e del corteggio, la *gente*, che sorprendentemente manca a ospiti così illustri. L'idea della signoria d'Amore è caratteristica del Dante lirico: cfr. *Vn* 4. 3 «E però lo dolcissimo signore, lo quale mi signoreggiava».

5. DI TANTA VERTUTE: 'tanto virtuose, nobili'; troppo libera la parafrasi di Casella citata da *Barbi - Pernicone*: «di tanto bene è ispiratrice la loro bellezza»; qui siamo ancora al momento della descrizione oggettiva ed esteriore delle donne, non a quella dei loro effetti: e bellezza e nobiltà giustificano la soggezione di Amore, il fatto che egli, come si dice subito dopo, osi appena rivolgerle loro la parola.

7. DICO: 'voglio dire, intendo' (la stessa sottolineatura, per esempio, di *Savete giudicar* 12).

8. APPENA ... S'AITA: vuol dire che Amore è turbato di fronte alle tre donne; ma il verso si presta a più interpretazioni. *Contini* parafrasa «ha difficoltà a chiedere di loro condizione», cioè 'trova a stento il coraggio di parlare con loro' e di informarsi, come farà (v. 30), sulla loro identità. Casella, citato da *Barbi - Pernicone*, dà a *di lor* un significato diverso: «Amore, quasi sgomento, s'arrischia con timore a dirne i pregi». Altri intendono in tutt'altro modo: 'appena riesce (*s'aita*) a prestare attenzione alle loro parole (*del parlar di lor*), tanto è impressionato' (che le tre donne parlino, abbiano già parlato prima dell'avvio "ufficiale" del dialogo, è detto al v. 14), ossia (*De Robertis*) 'non riesce a intendere il loro parlare'. La prima parafrasi sembra preferibile, perché qui, come s'è detto, la situazione è quella di un gentiluomo che sta per lamentare con illustri visitatrici schieratesi fuori dal suo territorio (il cuore): e la timidezza contrasta appunto con la *postanza* predicata al v. 6 (contrasta di proposito, come dicesse 'pur essendo tanto potente...'). S'AITA: 'riesce, osa'; per la costruzione *aitarsi* di cfr. l'a. fr. *se aidier de* (AFW, s.v., col. 227: «Que de ren ne se puet aidier»).

9-10. CIASCUNA ... STANCA: nell'arte e nella letteratura del Medioevo la figura della donna un tempo ricca e onorata e ora invece, mentre il poeta scrive, vilipesa è allegoria di molte virtù, o concetti, o nobili astrazioni di genere femminile: dalla Filosofia di Boezio alla Natura raffigurata come una donna dalla tunica lacerata nel *De planctu Naturae* di Alano di Lilla, da questa ancora misteriosa donna che si rivelerà essere la Giustizia alla città di Pisa compianta da Guittone in termini non molto distanti da quelli usati da Dante: *Magni baroni certo* 75-80 «di bellor tutto e d'onor dinudata / ... / e d'ogni amico nuda e d'ogni aiuto». DOLENTE E SBIGOTTITA: 'addolorata e smarrita'. DISCACCIATA: 'esiliata, reiettu' (onde la stanchezza di chi ha vagato a lungo).



11. TUTTA GENTE: corrisponde, come osserva *Contini*, al prov. *tota gen e all'a. fr. tote gent*: 'tutti', qui nel preciso senso di 'tutti i suoi allcati', come in Iacopone, *L'omo fo creato vertuoso* 20 «en tutta sua gente era perduto» o nella *Chanson de Roland* «la meie gente» (cfr. *AFW*, s.v. *gent*, col. 263). Il motivo dell'abbandono, e il linguaggio stesso, è biblico: *Lam* 1, 2 «Plorans ploravit in nocte, et lacrimae eius in maxillis eius; non est qui consoletur eam ex omnibus caris eius; omnes amici eius spreverunt eam, et facti sunt ei inimici».

12. VERTUTE NÉ BILTA: capovolge la coppia del v. 5 «belle e di tanta vertute»; la forma *biltà* (probabilmente da *bellà*, con chiusura della vocale in protonia) si trova una sola volta nei canzonieri duecenteschi, mentre è comune nel fiorentino del Trecento: cfr. *Cel* 2003, p. 100 nota 14.

14. SECONDO IL LOR PARLAR: 'secondo quanto affermano'. FURON DILETTE: in un'altra più felice età del mondo: e può essere un passato storico o una mitica età dell'oro.

15. IN IRA ... NON CALE: 'odiate e disprezzate da tutti'.

16-8. QUESTE ... DICO: riepiloga ripetendo il verbo dell'*incipit* e chiude il prologo spiegando perché proprio lui è stato visitato dalle tre donne: esse sanno che nel cuore di Dante (la «casa d'amico») c'è Amore. SOLETTE: diminutivo da stile pastorale, come se ne trovano nelle ballate: *Deb*, *Violetta*, *Per una ghirlandetta* (cfr. le citazioni da *Zumthor* 1973) e nella premessa a quest'ultimo testo, e Littré, s.v. *seulet*. QUEL CHI'IO DICO: la stessa perifrasi di *Pd* VI 88-90 «ché la viva giustizia che mi spira, / li concedette, in mano a quel ch'io dico, / gloria di far vendetta a la sua ira».

19. DOLESI: 'Reccrimina, si lamenta', con la consueta enclisi pronominale a inizio assoluto di periodo.

20. INN SU ... POSA: 'poggia il volto sulla mano': è la posa che esprime tradizionalmente il dolore (cfr. *Barasch* 1976, p. 10; e, con ampio corredo iconografico, *Garnier* 1982-89, I, pp. 181-5 e II, pp. 118-20); e si specializza poi notoriamente nella figura della Melancolia: cfr. *Klibansky ... Saxl* 1983, pp. 269-71, e *Peri* 1996, p. 45 nota 8 anche per la bibliografia pregressa. Il motivo è largamente attestato anche nella poesia galloromanza: cfr. *Chrétien de Troyes*, *Cligès* 1370-1 «[Soredamor] a sa maïssele a sa main mise / et semble que molt fust pensis»; l'anonima *En un vergier* 1-3 «En un vergier ... / siet fille a roi, sa main a sa maxele» (ed. *Bec* 1977-78, II); e in quella italiana: Anonimo, *Eo sono assiso e mano so' gota tengio* (V 385); e nello stesso Dante, nel ritratto di Enrico il Grasso in *Pg* VII 107-8 «L'altro vedete c'ha fatto a la guancia / de la sua palma, sospirando, letto». Quanto, in particolare, alla figura della giustizia addolorata, anche questo è un motivo tradizionale. *Kantorowicz* 1989 (p. 94 note 60 e 64) cita *Gellio*, *Noct. Att.* XIV 4 «Forma atque filo vir-

ginali, aspectu vehementi et formidabili, luminibus oculorum acerbis, neque humilis neque atrocis, sed reverendae cuiusdam tristitiae dignitate». Ma si veda, più vicino a Dante, la figura di Iustitia che si regge il mento con la mano nel disegno che apre l'autografo dei *Documenti d'Amore* di Francesco da Barberino (Barberiniano latino 4076, c. 1r e Barberiniano latino 4077, c. 1r).

21. SUCCISA: 'tagliata, recisa' (lat. *succido*); risale a Carducci l'indicazione del verso virgiliano che ha suggerito a Dante l'immagine: *Aen.* IX 435-6 «purpureus veluti cum flos succisus oratro / languescit moriens» (detto di Eurialo).

22. NUDO BRACCIO: della donna vengono descritti sia l'atteggiamento, sia lo stato d'animo e sia, a cominciare da questa nudità, l'abito: corto, senza maniche oppure (dato quello che si dirà più avanti sulla «rota gonna») lacerato. Ben altra veste converrebbe a una gentildonna! DI DOLOR COLONNA: perché regge il viso addolorato, piangente, come si dice nel verso successivo.

23. ORAGGIO: 'pioggia, diluvio' di lacrime (fr. *orage*). *Contini* (con *Parodi*) confronta l'immagine con i *lacrimarum diluvia* di cui Dante parla nella lettera ad Arrigo VII. § 5 (confronto che aiuta a escludere la lettura «lo raggio» proposta da alcuni, del resto poco pertinente al contesto).

24-5. L'ALTRA ... LAGRIMOSA: soggetto è la *treccia*, metonimia per 'chionia': 'i capelli bagnati di lacrime coprono l'altra mano'. ASCOSA: 'nascosta': nella lingua letteraria è forma «pressoché esclusiva rispetto» alla variante in *-sto*» (*Serianni* 2001, p. 200).

26. DISCINTA: 'con vesti insufficienti a coprirla per intero' (ma forse proprio nel senso etimologico di 'senza cintura': e da questa tunica malchiusa Amore potrà intravedere, vv. 27-8, le parti intime della donna). Come osserva *Martelli* 2004, p. 250, la coppia *discinta e scalza* è topica (e si risale fino a Orazio, *Serm.* I 2, 132 «Discincta tunica fugiendum est ac pede nudo»). SOL ... DONNA: non direi «solo alla sua persona (non alle vesti) è chiosa la sua signoria e dignità» (*Contini*, e analogamente *Barbi - Pernicone*), ma semplicemente, con *De Robertis*, 'sembra padrona (donna < domina) solo di sé, del suo corpo', cioè non sembra avere altri possessi, conforme a quanto si è detto al v. 11 («cui tutta gente manca») e si dirà al v. 36 («povera»).

27. COME: «l'avverbio (si) come, a volte in correlazione con *così*, vale 'nel primo momento in cui', 'non appena'. Esso entra in gioco quando si vuole indicare che l'azione della sovraordinata coincide col "principio" dell'azione della temporale» (*Agno* 1990, p. 177). ROTA GONNA: s'intende che la *gonna* è altra cosa rispetto al capo di vestiario femminile che ha oggi questo nome: è una tunica, una veste lunga che indossavano uomini e donne. La veste lacerata

è un attributo anche della Filosofia boeziana (cfr. *De consolazione* I 1 «Eandem tamen vestem violentorum quorundam sciderant manus et particulas, quas quisque ponit, abstulerant»; e I 3: i cattivi eredi di Socrate, lamenta la Filosofia, «vestem, quam meis texueram manibus, disciderunt») e di altre personificazioni: e il senso è ovviamente che queste donne-virtù sono abbandonate e vilipesse da tutti. Si vedano in particolare la descrizione di Tristezza nel *Roman de la Rose* 316-8 «Ele n'avoit pas sa robe entiere / en maint leu l'avoit dessiree [strappata] / come cele qui mout iere iriee», e quella di Pazienza nel *Reggimento* di Francesco da Barberino, p. 29: «E questa donna ha stracciata sua vosta e quella porta di bigio colore».

28. IN PARTE ... BELLO: la tunica lacerata (*rotta*) fa sì che Amore veda 'una parte del corpo che è bene tacere'. In *Pg* XXV 43-4 «Ancor digesto, scende ov'è più bello / tacer che dire», questa perifrasi allude all'organo sessuale (li, maschile). Qui dirsi che la designazione è generica: 'il corpo seminudo della donna', 'nudità che dovrebbero essere sottratte alla vista'.

29. E PIETOSO E FELLO: 'a un tempo pietoso e crudele': pietoso perché sollecito, turbato dal dolore della donna; crudele (a. fr. *fel, felon*) non, dirsi, «per non aver abbassato gli occhi» (*De Robertis*) ma perché ravviva il dolore della donna chiedendole di parlare (e meno probabile che qui *fello* abbia uno dei significati del prov. *felon* 'triste').

30. DI LEI ... DIMANDA: 'le chiese chi era e quale fosse il dolore che la faceva piangere'. Avvio al dialogo simile, per esempio, a *Pg* VI 70-1 «ma di nostro paese e de la vita / ci 'nchiese. E 'l dolce duca incominciava».

31. DI POCCHI VIVANDA: perché pochi ormai 'si nutrono' di amore, secondo la metafora del nutrimento morale o intellettuale che Dante adopera per esempio (in altro senso) nel primo libro del *Convivio*: «lo pane de li angeli» (I 17), «quello pane orzato» (I XIII 12) e simili.

32. VOCE ... MISTA: parole miste a sospiri e lacrime, come in *IV* 126 «dirò come colui che piange e dice», o in *Vn* 10. 7 «così mi pare udire le loro parole uscire mischiate di sospiri»: e per il motivo cfr. Vatteroni 2005 (minoritaria, ma non implausibile, la lezione di Barbi 1921 «in voce» [con senso equivalente a 'con voce'] «con sospiri mista», alla luce di *Amor che nella mente* 46-7 «vanno chiamando Amoi ... / in quella voce che lo fa sentire» [Cv III]).

33. NOSTRA NATURA: in astratto, il senso dell'espressione potrebbe essere 'la nostra indole, il nostro carattere' (una cinquantina di esempi nel *corpus TLIO*); ma il contesto richiede piuttosto qualcosa come 'la nostra cognazione, parentela', cioè 'la nostra (non solo delle tre donne ma anche di Amore) comune nascita' (e perciò poi al v. 64 Amore parla di «nostro sangue»). Il possessivo *nostra* esclude che possa trattarsi di Natura personificata, anche se nella tradizione è viva l'immagine di questa dea-madre contorna-

ta da virtù: cfr. in particolare, proprio per l'idea di Natura madre del diritto, Matfre Ermengaud, *Doncs pueis Dieus* 34-7 «e Natura se dos effans / maravilhos e autz e grans; / dregz de natura fol premiers, / e dregz de gens fo lo derriers» (ed. De Lollis 1927, p. 38).

34. TRISTA: per *tristola* in luogo di *triste* cfr. la nota a *Lo doloroso amor* 47.

35. SON SUORA ... DRITTURA: 'sono sorella di tua madre, e sono Giustizia (prov. *drebura*)'.

36. POVERA: è attributo della giustizia ad esempio anche in Prudenzi, *Psychomachia* 243 «Iustitia est ubi semper egens et pauper Honestas». Ma il contrasto tra la passata grandezza e l'attuale indigenza può forse ricordare il lamento di un'altra madre, Ecuba, in *Met.* XIII 508-10 «Modo maxima rerum, / tot generis gnatisque potens nuribusque viroque, / nunc trahor exul, inops». A CINTURA: complemento di limitazione, 'quanto a', come in *Pg* XXXII 44 «dolce al gusto» (meno pertinenti i rinvii di *Contini* a luoghi in cui *a* regge un complemento di materia: *drappi ad oro*, ecc.). Più ancora di quanto non lo sia oggi, la cintura era un elemento essenziale dell'abbigliamento soprattutto femminile, tant'è vero che una cintura decorata si trova anche nei corredi più poveri (cfr. Muzzarelli 1999, pp. 78 e 85), e manca di rado nei ritratti femminili: *Novellino* LXXXII 4 «vestita di suoi piue nobili vestimenti e con bella corona in capo ... e con ricca cintura e borsa».

37. POI ... CONTA: 'Dopo aver dichiarato la propria identità ed essersi fatta riconoscere (*conta* < *cognita*)'. POI CHE: come s'è visto nella premessa, è un modulo d'attacco consueto nella *Commedia* per introdurre un cambio di scena o d'argomento (vari esempi in Ageno 1990, pp. 162-7).

38. DOGLIA E VERGOGNA: dolore per la sorte della consanguinea, vergogna o per la condotta degli uomini che disertano la giustizia o, più verosimilmente (e in relazione a 29 «pietoso e fello»), per non aver saputo riconoscere una visitatrice tanto illustre.

39. LO MIO SIGNORE: Amore, soggetto di *prese* (lo stesso verbo di *Sonar braccetti* 14 «prendo vergogna, onde mi ven pesanza»).

41. SI ... PRONTA: 'così propensa a piangere'.

42-3. TOSTO ... S'ACCESE: 'appena sentita la domanda si addolorò ancora di più'. È la stessa transizione di *Pg* XVI 64-5 «Alto sospir, che duolo strinse in "uhi!" / mise fuor prima» (che si chiude, proprio come qui, con l'avvio del discorso del personaggio: «e poi cominciò "Frute ..."»).

44. «A TE ... MIEI?»: mossa retorica con la quale si attribuisce all'interlocutore un'intenzione maligna, prospettandogli le conseguenze che avranno le sue parole o i suoi atti (qui la disperazione dell'interrogata). In una poesia di Gottschalk, *Ut quid iubes* 7-12, un giovane chiede al poeta un «carmen dulce», e il poeta replica:

«Magis mihi, n' serule, / flere libet, puerule: / plus plorare quam cantare / carmen tale iubet quale, / amor care. / O cur iubet canere?» (citato in Dronke 1996, p. 35). Dopo *miei* il punto interrogativo messo dagli editori non è strettamente necessario, e forse è meglio intendere la frase come un'amara constatazione: 'Dunque non t'importa dei miei occhi!'.

45. POI COMINCIÒ: è il verbo che introduce spesso, nella lirica e nel poema, le battute di discorso diretto (e si noti la *variatio* rispetto al *dicendo* del verso precedente, simmetrica per esempio a quella che chiude il discorso di Piccarda in *Pd* III 121 «Così parlommi, e poi cominciò Ave»). Esso può dunque segnare non un inizio assoluto bensì una ripresa di discorso, ovvero la continuazione dello stesso discorso che però si volge ad altro tema: che è appunto ciò che accade in questo passo di *Tre donne*, così come per esempio in *Pg* XVII 88-92 «... Ma perché più aperto intendi ancora, / volgi la mente a me, e prenderai / alcun buon frutto di nostra dimora. / "Né creator né creatura mai" / - cominciò el - "figliuol, fu senza amore ...".». SI ... DEI: 'Come sai': formula caratteristica della prosa (specie epistolare: cfr. Casapullo 1999, p. 143) o della poesia narrativa e dialogica (com'è appunto *Tre donne*): cfr. Brunetto Latini, *Tesoretto* 373 «sì come dei sapere» e Dante stesso, *Pg* XXVIII 118 «E saper dei che la campagna santa». DEI: con *dee*, è la forma normale nel fiorentino duecentesco: cfr. Castelfani 1952, I, p. 72.

46. DI FONTE ... FIUME: l'indicazione del luogo di origine precede quella dell'identità delle due donne, ed è anche questa una tecnica adoperata nella *Commedia*, per esempio nelle parole di Francesca in *l/V* 97 «Sì che la terra dove nata fui», o in quelle di Cunizza in *Pd* IX 25-7 «In quella parte de la terra prava / italica che siede tra Rialto / e le fontane di Brenta e di Piava». NILO: normale l'assenza dell'articolo davanti al nome di un fiume: cfr. Rohlf, § 650. PICCIOL: in Dante, è forma che prevale largamente su *piccolo* (cfr. A. Niccoli in *ED*, s.v.).

47-8. QUIVI ... FRONDA: 'là dove i raggi del sole (il *gran lume*) fanno sì che la terra non possa coprirsi di fronde', perché il sole brucia la terra e impedisce alle piante di crescere: Aristotele, *Metaura* III VII 3-5 «quando il sole s'approssima poco a la terra fa piccola impressione, e il vapore che ssi lieva è poco; e quando il sole s'approssima molto e arde la terra, allora consuma i vapori», e la terra riarsa non dà vegetazione. Diversamente *Barbi - Pernicone*, con altri commentatori: «nel luogo dove il sole, proiettando i suoi raggi perpendicolarmente, impedisce che fronda di virgulto proietti in terra la sua ombra» (e a favore di questa interpretazione si potrebbe citare per esempio Plinio, *Nat. hist.* II 185 «Onesicritus ... scripsit, quibus in locis Indiae umbrae non sint, septentrionem non conspici, et ea loca appellari *ascia*»:

ma il fatto è che nei versi di Dante di ombra non si parla affatto). Sul clima torrido della regione dell'alto Nilo si veda per esempio la lunga descrizione di Seneca, *Nat. quaest.* IVa II 18 «Saxa velut igni fervescunt non tanto medio sed inclinato quoque die; ardens pulvis nec humani vestigii patiens». VINCO: alla lettera 'ramoscello di salice, vimine', ma qui starà genericamente per 'pianta, vegetazione'.

49. SOPRA ... ONDA: 'presso la pura sorgente del Nilo' (o in *vergine* c'è il ricordo del Nilo-Geon quale simbolo di castità, come nel passo del *De paradiso* di Ambrogio citato nella premessa?).

50. DALLATO: come osserva *Contini*, «nella rappresentazione la distinzione dialettica si traduce in distinzione spaziale». Ma la metafora della maggiore o minore prossimità alla Giustizia-madre (la terza donna sarà «più lontana» al v. 54) è già implicita nelle fonti; cfr. per esempio la *Summa theologica* di Alessandro di Hales: «Omnia lex derivatur a lege eterna. Sed derivatio ista est secundum *propinquius et remotius*» (ed. Lottin 1942-60, III 1, p. 58).

51. S'ASCIUGA: le lacrime.

52. PORTATO: la figlia (letteralmente, ciò che la madre ha appunto portato in grembo).

53. MIRANDO ... FONTANA: 'contemplandosi nella chiara sorgente'.

54. GENERÒ ... LONTANA: la terza variante della giustizia, lo *iust civile*, nata come per sdoppiamento dall'immagine della seconda donna (*iust gentium*) riflessa nel fiume.

55. FENNO: 'Fecero': forma «con desinenza pisano-lucchese, ma saldamente acquisita alla lingua letteraria», e la si trova infatti più volte nella *Commedia*, di solito in rima (cfr. C. Delcorno in *ED*, s.v. *fare*, p. 795). TARDO: addolorato, oppresso dai sospiri, Amore indugia a rispondere.

56-8. POSCIA ... SCONSOLATE: 'poi, con gli occhi bagnati di lacrime (*molliti*), che prima erano stati *folli*, salutò le consanguinee (*germane*) di Drittura'. È meno probabile, anche per quel che si è appena detto al v. 55 circa il ritardo nella risposta, che *saluto* vada collegato a *con gli occhi molliti*, intendendo quest'ultimo sintagma come complemento di mezzo: 'salutò le consanguinee di Drittura rivolgendo verso di loro lo sguardo pieno di lacrime', dunque senza neppure parlare. FOLLI: nell'italiano antico l'aggettivo aveva una gamma di significati più ampia di quella odierna; tra gli altri quello di 'temerario, ardito, che eccede la misura e il dettato della ragione': cfr. Maggini 1960; e per esempio, in *l/II* 35 («temo che la venuta non sia folle»), il senso è 'scriteriata, arrogante'. La *folia* qui non starà nel mancato riconoscimento delle «germane» (così *Contini*) né nel fatto che gli occhi si sono «abbandonati senza ragione alla vergogna e al pianto» (*Barbi - Pernicone*: i vv. 39-40 a cui rimandano non

confortano questa interpretazione): starà nel posarsi dello sguardo – con temerarietà, con scortesia – sulle nudità di Drittura (v. 28).

59. POI CHE: sosta dell'azione al termine della quale inizia il discorso, come per esempio in *If X* 88-9 «Poi ch'ebbe sospirando il capo mosso, / "A ciò non fu' io sol", disse» (e cfr. qui la nota al v. 37). L'UNO

... DARDO: l'attributo delle due frecce, una capace di far innamorare e l'altra di far cessare l'amore, è un'invenzione ovidiana «che non si trova altrove se non in lui», e che a cominciare dal secolo XII si difonde soprattutto attraverso l'*Enéas* (Faral 1967, p. 144): cfr. Ovidio, *Met.* I 469 «fugat hoc (il primo *telum*), facit illud amorem» (e nell'età di Dante, tra i molti esempi possibili, Cino, *Amor, che viene armato a doppio dardo*); per la tradizione figurativa cfr. Muratova 2003, p. 427. Dato però che qui non si tratta dell'amore cortese, di Cupido, bensì, nel linguaggio dei filosofi, di un *amor naturalis* prossimo piuttosto alla *caritas* cristiana, non è subito chiaro che cosa queste due frecce possano simboleggiare. Vero è che l'arco può essere attribuito anche di Dio, non solo di Cupido (cfr. Peire Cardenal, *Razos es qu'ieu* 46-50 «Qar Dieus ten son arc tendut / e traï aqui on deu traire / e fai lo colp qe deu faire / a quec si com ha mergut / secon vivi e vertut»); e che Agostino parla di «frecce della parola divina» («Augustin a ... transféré le vocabulaire érotique de l'Antiquité classique sur la *caritas* chrétienne»; Wirth 2003, p. 202), ma la spiegazione resta insoddisfacente. È probabile che qui Dante contamini liberamente l'idea dell'amore come disposizione al ben operare con un'immagine che la tradizione ovidiana adoperava in relazione all'amore carnale: le frecce, allora, invece che dare e togliere la passione, istilleranno nel cuore degli uomini che ne sono feriti l'amore per la virtù e l'odio per il vizio. E c'è al fondo l'idea che la virtù sia qualcosa a cui occorre mirare con un metaforico arco, come in *Ep* I 6 «nostre intentionis cuspis», o in *Pg* XVI 47-8 «quel valore amai / al quale ha or ciascun disteso l'arco».

60. DRIZZATE I COLLI: deriva (anche attraverso la liturgia: cfr. Rigo 1994, p. 37) da *Lc* 21, 28 «levate capita vestra, quoniam adpropinquat redemptio vestra»; e il senso del verso di Dante è proprio questo: Amore invita le sue ospiti a non abbattersi, a confidare nel futuro.

61. ECCO ... VOLLI: ricorda sia nell'atto sia nelle parole l'esclamazione di Gianno in Ovidio, *Fasti* I 254 «Et clavem ostendens, "haec", ait, "arma gero"».

62. PER NON USAR: 'a causa del fatto che non sono usate' (per quest'uso dell'infinito con valore passivo cfr. per esempio Amico di Dante, *Corona* LXI 5-6 «dolce canto puote altrui' innoiare / per tropp'usare»). TURBATE: se non vengono usate, le armi si scuriscono: «il colore delle sue armi (anche qui metaforiche: gli articoli di fede), ch'era candidissimo in prima, si offuscoe un poco, e cominciò a imbrunire e a cambiare» (Giamboni, *Libro* XLI 6).

63. LARGHEZZA ... NATE: il verso ritorna quasi identico in una canzone del trecentista Braccio Bracci per Gian Galeazzo Visconti, *O aspettato da la giusta verga* (ed. Sarteschi 1867), e questa è una testimonianza interessante della fortuna di *Tre donne*; nella terza stanza entrano in scena «tre donne» che vengono in soccorso del dedicatario: «Giustizia e Temperanza e l'altra pare / Fortezza» (40-1). LARGHEZZA: è sinonimo di liberalità: Tommaso, *Summa Theologiae* IIa-IIae, q. 117, a. 2, co. «et alio nomine liberalitas largitas nominatur»; e la liberalità, a sua volta, non va intesa come prodigalità, facilità a spendere, ma è il giusto mezzo tra la prodigalità e l'avarizia (Brunetto Latini, *Tresor* II XVI 3 «le mi entre avarice et prodigalité»), il retto uso del denaro. Ne parla a lungo Aristotele nell'*Etica Nicomachea* (1119b-1120a: di qui il passo del *Tresor* appena citato), quindi i Padri e la Scolastica la integrano al canone delle virtù cristiane facendone o un'applicazione della *caritas* (cfr. Abelardo, *Sermones*, in *PL*, CLXXVIII 565: «Unde et per excellentiam quamdam ipsa elemosynae largitas quasi proprio iam vel special nomine charitas vocari consuevit») o un momento, una componente della giustizia: cfr. lo stesso Tommaso, *Summa Theologiae* IIa-IIae, q. 117, a. 5, ad 3 «liberalitas ... non pertinet ad caritatem, sed magis ad iustitiam, quae est circa res exteriores». Valore eminentemente cortese, che si vuole presente soprattutto nei signori, la larghezza ha particolare rilievo nella poesia morale dei trovatori: cfr. Wettstein 1945, p. 51; Curtius 1992, p. 598 (*Excursus* XVIII); Fusso<sup>2</sup> 1998, pp. 289-90. TEMPERANZA: una delle quattro virtù cardinali, che importa «dominium rationis in libidinem et alios motus inportunos» (Guglielmo di Conches, *Moralium dogma*, p. 41); per il suo significato «nel secolo» cfr. Brunetto Latini, *Tesoretto* 1284-6 «Qui sta la Temperanza, / cui la gente talora / suol chiamare Misura». È importante notare che risale ad Aristotele anche l'idea che liberalità e temperanza siano contigue: cfr. Tommaso, *Sententia libri Ethicorum* IV, l. 1, n. 2 «Dicit ergo primo, quod post temperantiam dicendum est de liberalitate: et hoc propter convenientiam liberalitatis ad temperantiam. Sicut enim temperantia moderatur concupiscentias delectationum tactus, ita liberalitas moderatur cupiditatem acquirendi vel possidendi res exteriores» (perciò in Bono Giamboni la larghezza figura come una delle «virtù che nascono di Temperanza»: cfr. *Libro* XX 5 18).

63-4. NATE ... SANGUE: 'nostre consanguinee, appartenenti alla nostra stessa stirpe'. Nate, dunque, anche *del sangue* di Amore, che qui va inteso non certo come dio dell'umana passione bensì, ripeto, come amore-*caritas*, che è, scrive Bonaventura nel *Breviloquium*, «virtutum forma» e «mater et consummatio omnium virtutum» (V 5).

65. PERÒ: trae le conseguenze di quanto appena detto, con una costruzione tipica del procedimento dialettico del *Convivio* o della *Com-*

media (cfr. U. Vignuzzi in *ED*, s.v. *però*, p. 426: «quando il rapporto di inferenza-causalità è istituito fra due proposizioni appartenenti a due periodi distinti, la conclusione si trova in generale all'apertura del secondo, con *però* in posizione iniziale»); cfr. *Cv* I XI 4 «Però è scritto che»; *Pg* IV 91 «Però, quand'ella ti parrà soave». DANNO: nella lingua antica aveva un senso più grave dell'attuale: 'sciagura, disgrazia'.

66. DOGLIASI LA BOCCA: 'si odano i sospiri e i lamenti'.

68. A' RAGGI ... GIUNTI: meglio che «sono arrivati a sottostare ogli influssi delle presenti configurazioni celesti» (*Continii*), bisogna forse intendere – prendendo *giungere* nel senso di 'unire', non di 'arrivare' – 'sono congiunti, uniti ai raggi di un simile cielo', dunque soggetti a esso. Vale comunque sempre l'idea, affiorante più volte anche nelle *Rime*, che – per dirla con Tommaso, *Summa contra Gentiles* IV, cap. 97, n. 2 – «generatio autem et corruptio in inferioribus corporibus ex motu caeli causatur».

69. NOI: tutte le virtù, non solo l'Amore e la Giustizia, anche se queste due sono quelle delle quali si predica la coeternità con Dio: cfr. Agostino, *De Trinitate* XIV IX 12 «Iustitia vero immortalis est [mentre le altre virtù cardinali sono temporali] et magis tunc perficietur in nobis quam esse cessabit». SEMO ... ROCCA: 'apparteniamo alla rocca, al reame eterno'; *semo* per 'siamo' è forma corrente nel fiorentino antico (ma poi in Petrarca e oltre): cfr. Serianni 2001, pp. 182-3. ETERNA: è la forma prevalente, nella lingua antica, rispetto a quella con la scempia.

70-2. SE NOI ... LUCENTE: 'se ora noi siamo colpiti, umiliati (*puniti*), noi continueremo a vivere (*pur saremo*), e tornerà chi farà di nuovo luccicare questa freccia'. TORNERÀ GENTE: anche la profezia, l'idea del futuro riscatto morale, riporta allo spirito della *Commedia*. STAR: «essere (permanentemente)» (*Continii*). LUCENTE: da *turbato* (62) che è ora: la stessa polarità in *Amor che nella mente* 77-8 «Tu sai che 'l ciel sempr'è lucente e chiaro, / e quanto in se non si turba già mai» (*Cv* III) (*Foster – Boyde*).

73. ED IO: per questa formula, che modula il passaggio dalla prima parte allegorica alla seconda biografica e perorativa, si veda quanto osservato nella premessa. Una transizione simile (dalla "scena" oggettiva al caso personale) si trova per esempio in *Sonar bracchetti* 7; ma qui il tono è piuttosto quello solenne di *Pd* XXXIII 46-7 «E io ch' al fine di tutt' i disii / appropinquava» (*De Robertis*). NEL PARLAR DIVINO: 'nel discorso, nel colloquio di questi dei', con *parlar* sostantivato come al v. 14.

74. CONSOLARSI E DOLERSI: *hysteron proteron*, posto che il discorso di Amore, la sua esortazione a sperare, segue il lamento di Drittura.

75. COSÌ ALTI DISPERSI: 'esuli così eccellenti': la Giustizia nelle sue tre forme, che è messa «in non cale» (15), e Amore.

76. ESSLIO: con la geminata da -x- latina, com'è normale nell'italiano antico (*esempio, essaltare*, ecc.: cfr. Baglioni 2001, p. 143). DATO: 'irrogato, inflitto', come in Iacopone, *Que farai, fra lacovone* 123 «Questa pena che mm'è data». ONOR MI TEGNO: 'considero un onore'.

77. SE GIUDICIO ... DESTINO: *giudicio* significa «condanna, punizione, castigo di Dio», mentre *la forza di destino* è il «fato» (*Barbi – Pernicone*).

78. VERSI: nel senso non usuale del lat. *vertere*, 'tramuti, scambi'.

79. LI ... PERSI: 'i fiori bianchi in neri': «rovesciamento generale del mondo» (*Continii*), ma forse con una più precisa allusione al fatto che gli innocenti (i fiori bianchi) vengono trattati come colpevoli (*persi*). Così intesa, questa polarità tra bianco e nero (buono vs cattivo) si trova già in Ovidio, *Met* XI 513-5 «Autolycus, furum ingeniosus ad omne, / candida de nigris et de candentibus atra / qui facere adsuerat» e in Giovenale, III 30 «mancant qui nigrum in candida vertunt»; nonché, tra i duecentisti, in Bonagiunta, *Molto si fa brasmare* 55-6 «[i falsi giudici] dei dritti fanno manchi, / del nero bianco giglio». PERSI: «lo perso è un colore misto di porporo e di nero, ma vince lo nero» (*Cv* IV XX 2; e cfr. gli ampi spogli di Toynebe 1902, pp. 307-14).

81-2. E SE ... VISO: 'E se non fosse che la lontananza ha sottratto alla mia vista il bel segno, la bella cosa a cui guardavano i miei occhi'. Ma qui i manoscritti presentano lezioni divergenti. Al v. 81 quasi tutti leggono «dagli occhi miei», non *degl*. Si potrebbe allora conservare questa lezione e correggere invece, nel verso successivo, «dal viso» in «del viso», interpretando *dal* come *lectio facilior* indotta dal verbo *mi è tolto*. E il senso surebbe: 'E se non fosse che a causa della lontananza è tolto dai miei occhi il bel segno, il bel bersaglio del viso (dell'armata) che...'. L. BEL SEGNO: secondo la maggior parte degli interpreti è Firenze (il *segno* del giglio?), sempre rimpiauta anche nella *Commedia*, e con perifrasi non molto diverse: il «bello ovile» (*Pd* XXV 5), il «loco ... più caro» (*Pd* XVII 110). Ma (con *De Robertis*) ritengo più probabile che si tratti della donna amata, forse la moglie Gemma rimasta in città, anche data la metafora del *fuoco* (generalmente legata all'amore carnale) che Dante adopera nei versi successivi. S'ispira probabilmente a questo verso e al passo che segue un sonetto di Giovanni Quirini (ma che uno dei tre testimoni assegna a Dante) che ne ripete, oltre che alcune parole, la struttura sintattica: *Se il bel aspetto* 1-9 «Se il bel aspetto non mi fosse tolto / di questa donna ch'io veder disiro, / per cui dolente qui piango e sospiro / cossi lontan dal suo li giadro volto, / ciò che mi grava ... / mi seria leve».

83. CHE: da riferirsi, piuttosto che a *segno* (*Continii*), alla lontananza, o semmai al fatto, alla disgrazia riassunta ai vv. 81-2. M'HA-

VE ... MISO: 'mi ha messo nel fuoco' «espressione consacrata, e per così dire tecnica, dei siciliani» (Contini).

84. MI CONTERIA: condizionale di tipo siciliano: 'reputerei', come in *Pg* XX 78 «quanto più lieve simil danno conta».

86. L'OSSA E LA POLPA: tutto il corpo, le ossa e la carne.

87. MORTE ... CHIAVE: i commenti rinviano a *Così nel mio parlar* 51 «Morte m'avrà chiuso», ma qui l'immagine sembra diversa, e il senso mi pare essere non 'Morte m'ha chiuso il cuore' (cfr. A. Mariani in *ED*, s.v. *chiave*: e così in sostanza tutti i commentatori) bensì 'Morte sta per rubarmi il cuore' (cioè alla lettera: 'ha messo la chiave nel mio petto e si prepara a sottrarre il cuore'); si confronti infatti questo strambotto: *Dimmelo, caro amor* 1-3 «Dimmelo, caro amor, come facesti, / quando dal petto mio cavasti il cuore? / Dimmelo, con che chiave me l'apristi?» (ed. D'Ancona 1906).

89. PIÙ LUNE ... SPENTA: 'sono passati molti mesi da che quella colpa è cessata' (cioè, come dice al verso successivo, dal momento in cui se ne è pentito cominciando a espiare). Anche alla luce di questa precisazione non sembra probabile che qui si parli, come ritengono Contini, Barbi - Pernicone e altri, del peccato originale: come potrebbe dire, Dante, di esserne ormai assolto? HA VOLTE IL SOL: dalla tradizione classica viene a Dante, qui come più volte nella *Commedia*, un concetto del sole non soltanto come *rector* del mondo sublunare ma anche come «corifeo al cui comando roteano attorno stell: e pianeti in ritmiche evoluzioni» (G. Stabile in *ED*, s.v. *sole*, p. 301): qui è dunque il sole che, col suo influsso, materialmente fa girare la l.na.

91. A' PANNI ... MANO: 'nessuno tocchi le tue vesti'. Posto che la *veste* e, nel discorso sulla poesia, la bella forma, la superficie delle parole, l'autore invita la canzone a celare il suo significato profondo: la *gente* si accontenti di ciò che si vede (le *parti nude*). Ma a che cosa precisamente Dante si riferisca è difficile dire, considerando che *Tre donne* non è una canzone particolarmente ostica né sembra avere significati riposti: forse proprio alla coda autobiografica dal v. 73 in poi, che in effetti è un po' oscura? Ma come spiegare poi il «dolce pome»?

92. BELLA DONNA: soggetto di *chiude* 'nasconde agli sguardi'.

94. POME: 'mela' (lat. *pomus*): e sarà appunto, con un'altra metafora, il senso, il nocciolo del testo. TUTTA GENTE: cfr. la nota al v. 11. NIEGA: cfr. Brunetto Latini, *Tesoretto* 83-5 «Ad ogn'altro lo nego [il testo, l'opera], / ed a voi faccio priego / che lo tegnate caro».

95. PER CUI ... PIEGA: 'per cogliere il quale ognuno tende la mano'.

96. S'EGLI ... TROVI: 'se mai accade che incontri qualcuno'.

98. FATTI ... NOVI: 'rinnovati nell'aspetto, splendi di nuovi colori'.

99. GLI TI MOSTRA: 'mostragli', con la consueta proclisi dei pronomi atoni all'imperativo in corpo di frase.

99-100. E 'L FIOR ... CORI: 'e fa desiderare il fiore, che è bello di fuori, nei cuori innamorati' (così i commenti). E però quello che si desidera a fil di logica è il *pome*, non il *fiore*: il fiore, cioè i «color novis», deve solo destare l'attenzione e la curiosità di chi guarda. Mi domando perciò se non si debba leggere come se fosse un aforisma, «poi gli ti mostra: el fior ch'è bel di fuori / fa disiar negli amorosi cori», intendendo 'il fiore, che è bello di fuori, fa crescere il desiderio nei cuori innamorati' (ma l'articolo *el* non è del fiorentino duecentesco).

101. UCCELLA: come il successivo *caccia* è più probabilmente verbo (da *uccellare*) che sostantivo: 'cuccia, cattura gli uccelli'. Vero è che l'espansione «con le bianche penne» sembrerebbe adatta a descrivere, piuttosto che i compagni di uccellazione, l'uccello-canzone: onde la proposta da parte di alcuni di intendere *uccella* come apposizione di *canzone*: 'Canzone, volatile dalle bianche penne', nel senso di 'pura, innocente'. Ma è preferibile la prima spiegazione, anche per simmetria col verso seguente (e le «bianche penne» saranno i guelfi bianchi).

102. CACCIA: esiste *caccia* come sostantivo, nel senso di 'muta', in genere di cani, e comunque di inseguitori (come in *l'XXIII* 33 «noi fuggirem l'imuginata caccia»); ma qui, come *uccella* nel verso precedente, è più probabilmente verbo: 'unisciti nella caccia' ai «neri veltri», cioè ai guelfi neri che espulsero Dante da Firenze. Insomma, il poeta esorta la sua poesia ad andare in ambasceria dai suoi avversari e a unirsi a loro (come uniti si va alla caccia), e a ricevere il loro perdono.

103. CHIE ... CONVENNE: 'da cui ho dovuto fuggire'.

104. MA FAR: per esempi analoghi di omissione del pronome relativo già espresso nella proposizione coordinata (anche se qui il *che* sottinteso ha funzione di soggetto, 'i quali', in *che fuggir* di complemento oggetto) cfr. F. Brambilla Ageno in *ED*, Appendice, s.v. *pronome relativo*, p. 200.

105. NOL FAN ... SONO: 'non lo fanno perché non sanno chi sono, non conoscono il mio animo oggi'.

106. CAMERA ... SERRA: 'un uomo saggio non chiude la camera del perdono', cioè 'non si rifiuta al perdono'. Come osservano Barbi - Pernicone, di *camera del cuore* e *camera dei pensieri* parla Dante nella *Vita Nova* e nel *Convivio*; ma l'immagine più prossima a quella della *camera del perdono* si trova all'inizio del discorso di Piccarda in *Pd* III 43-4 «La nostra carità non serra porte / a giusta voglia».

107. CHIÉ ... GUERRA: finale apoftegmatico, simile a questo di Cino, *Degno son in ch'io mora* 39-42 «ché fa ben la vendetta da laudare / ... / signor, che perdonanza / usa nel tempo che si può vengiare»: ed era, come mostrano i commenti, un luogo comune.

[5]

1 *I fratelli d'Ellisabetta uccidono l'amante di lei: egli l'apparisce in sogno e mostrale dove sia sotterato; ella occultamente disotterra la testa e mettila in un testo<sup>1</sup> di basilico, e quivi sù piagnendo ogni dì per una grande ora<sup>2</sup>, i fratelli gliela tolgono, e ella se ne muore di dolor poco appresso<sup>3</sup>.*

2 Finita la novella d'Elissa e alquanto dal re commendata, a *Filomena* fu imposto che ragionasse: la quale, tutta piena di compassione del misero Gerbino e della sua donna, dopo un pietoso sospiro incominciò:

3 — La mia novella, graziose donne, non sarà di genti di sí alta condizione come costor furono de' quali Elissa ha raccontato, ma ella per avventura non sarà men pietosa: e a ricordarmi di quella mi tira Messina<sup>4</sup> poco innanzi ricordata, dove l'accidente avvenne.

<sup>1</sup> *vaso da fiori* di terra cotta (alla latina, come al par. 17): cfr. *Par.*, XXVII 118.

<sup>2</sup> *per lungo tempo*.

<sup>3</sup> Nessun antecedente per questa novella. Forse poté essere ispirata (come si indica anche nella 6,2) dalla canzone che è riferita nell'ultima nota, della cui diffusione però non abbiamo testimonianza che alla fine del Trecento (il trovar chiamato *resta* o *testa* il vaso, avrebbe fatto immaginare che vi stesse sepolta una testa). Per la popolarità del tema cfr. D. DEVOTO, *Quelques notes au sujet du «pot de basilic»*, in «*Rev. d. Litt. comparée*», xxxvii, 1963; Thompson e Rotunda, T 85.3, e anche la nota finale. Piuttosto, per la tragica apparizione di Lorenzo, il B. si ricordò probabilmente di qualche pagina di uno scrittore da lui amato e sfruttato, Apuleio (*Metamorfosi*, VIII 8: e anche IX 31). Si avverta che il nome della protagonista (come spesso i nomi propri: IV 1,17 n.) oscilla, entro questa stessa novella, tra forme diverse: Ellisabetta, Elisabetta, Lisabetta; e si noti a par. 13 il vocativo «O Lisabetta» (forma popolare fiorentina) che, fra l'altro, esclude la grafia adottata da vari trascrittori e editori: l'Isabetta.

<sup>4</sup> L'impegno di collegare una novella all'altra, anche con riferimenti materiali (cfr. II 5,2 n.), riflette una tradizionale tecnica narrativa medievale: le riprese onomastiche o toponomastiche ne sono fattori correnti (cfr. per es. I 2, III 6 e 7, IV 7 e 8, V 5, VI 3, VIII 5 e 6 e 9, IX 3 e 5).

4 Erano adunque in Messina tre giovani fratelli e mercatanti, e assai ricchi uomini rimasi dopo la morte del padre loro, il quale fu da San Gimignano<sup>1</sup>; e avevano una loro sorella chiamata Elisabetta, giovane assai bella e costumata<sup>2</sup>, la quale, che se ne fosse cagione, ancora<sup>3</sup> maritata non aveano. E avevano oltre a ciò questi tre fratelli in un lor fondaco<sup>4</sup> un giovinetto pisano chiamato Lorenzo, che tutti i lor fatti guidava e faceva; il quale, essendo assai bello della persona e leggiadro molto, avendolo piú volte Lisabetta guatato, avvenne che egli le incominciò stranamente<sup>5</sup> a piacere. Di che Lorenzo accortosi e una volta e altra, similmente, lasciati suoi altri innamoramenti di fuori<sup>6</sup>, incominciò a porre l'animo a lei; e sí andò la bisogna<sup>7</sup> che, piacendo l'uno all'altro igualmente, non passò gran tempo che, assicuratisi<sup>8</sup>, fecero di quello che piú desiderava ciascuno.

6 E in questo continuando e avendo insieme assai di buon tempo<sup>9</sup> e di piacere, non seppero sí segretamente fare, che una notte, andando Lisabetta là dove Lorenzo dormiva, che<sup>10</sup> il maggior de' fratelli, senza accorgersene ella, non se

<sup>1</sup> Esistevano effettivamente, nel Duecento-Trecento, a Messina varie colonie commerciali di mercanti di San Gimignano, la turrata cittadina non lontana da Siena, che aveva una fiorentissima Arte della lana: tanto che nel 1296 Carlo II chiedeva ai sangimignanesi aiuti contro i nemici, anche per tutelare gli interessi di tali colonie (San Gimignano, Arch. Useppi, Libro di Provvisioni, NN 23). È stata notata anche una curiosa coincidenza: i mercanti sangimignanesi Ardinghelli alla metà del Duecento si trasferirono da Messina a Napoli, come i fratelli di Lisabetta (o meglio come doveva essere uso naturale e comune: cfr. *Nel VI Centenario della nascita di G. B., Pogibonsi* 1913).

<sup>2</sup> IV 4,5 n.: «era una delle piú belle creature ... e la piú costumata».

<sup>3</sup> Era dunque già «matura viro», come Ghismonda.

<sup>4</sup> *bottega, magazzino, azienda*: IV 8,9 n.

<sup>5</sup> *in modo nuovo, straordinario, insolito*: V 9,11 n.

<sup>6</sup> *trascurate le sue altre simpatie amorose* (Segre), *gli amori con donne estranee alla casa* (Marti).

<sup>7</sup> *la faccenda*: I 1,27 n.

<sup>8</sup> *rassicuratisi, sentendosi sicuri* e quindi avendo soverchia fiducia: II 6,36: «troppo assicurati, cominciarono a tener maniera men discreta che a così fatte cose non si richiedea». Anche la situazione è in questo passo della II 6 analoga a quella delle righe seguenti.

<sup>9</sup> Come nella VIII 9,10: «cominciò a avere di lui il piú bel tempo del mondo»: cfr. anche II 7,68 e IV 6,17.

<sup>10</sup> Uno dei soliti *che* ripetuti dopo inciso (qui un gerundio narrativo) come piú avanti, 10.

ne accorgesse. Il quale, per ciò che savio giovane era, qualunque molto noioso gli fosse a ciò sapere<sup>1</sup>, pur mosso da piú onesto consiglio<sup>2</sup>, senza far motto o dir cosa alcuna<sup>3</sup>, varie cose fra sé rivolgendo intorno a questo fatto, 7 infino alla mattina seguente trapassò<sup>4</sup>. Poi, venuto il giorno, a' suoi fratelli ciò che veduto aveva la passata notte d'Elisabetta e di Lorenzo raccontò; e con loro insieme, dopo lungo consiglio, diliberò di questa cosa, acciò che né a loro né alla sirocchia alcuna infamia ne seguisse, di passarsene tacitamente e d'ingignersi<sup>5</sup> del tutto d'averne alcuna cosa veduta o saputa infino a tanto che tempo venisse nel quale essi, senza danno o sconcio<sup>6</sup> di loro, questa vergogna, avanti che piú andasse innanzi, si potessero torre dal viso.

8 E in tal disposizion dimorando, cosí cianciando e ridendo con Lorenzo come usati erano, avvenne che, sembianti facendo d'andare fuori della città a diletto<sup>7</sup> tutti e tre, seco menaron Lorenzo; e pervenuti in un luogo molto solitario e rimoto, veggendosi il destro<sup>8</sup>, Lorenzo, che di ciò niuna guardia prendeva, uccisono e sotterrarono in guisa 9 che niuna persona se n'accorse. E in Messina tornatisi dieder voce<sup>9</sup> d'averlo per loro bisogne mandato in alcun luogo; il che leggiermente creduto fu, per ciò che spesse volte eran di mandarlo da torno usati.

<sup>1</sup> gli fosse, sentisse grande dolore a sapere questo. Per questo tipo di costruzione cfr. F. BRAMBILLA AGENO, *Il verbo*, pp. 224 sg.

<sup>2</sup> da pensiero piú cauto, piú attento al loro onore: III 8,76 n.; e I 4,22 n.

<sup>3</sup> Frase dittologica stereotipata, come a IX 1,14 (e cfr. n.). Far motto vale qui il latino «muttire», cioè fiatare, far un rumore qualsiasi con la bocca che sia o mugolio o accenno di voce o esclamazione o lamento (cfr. IV 8,23; VIII 4,16 e 25); diverso appunto da dir cosa alcuna, cioè formulare una frase. E cfr. *Inf.*, XXXIII 48, XXXIV 66.

<sup>4</sup> È anche del passare con sofferenza, come chi digiunando trapassa da un giorno all'altro seguente» (Zingarelli); ma piú probabilmente equivale al semplice *passare* come in *Intr.*, 3 n.

<sup>5</sup> lasciar stare la cosa, sbrigarne (V 5,39 n.; VI 8,4 n.; VIII 2,10 e 7,148 n.) senza parlarne e dissimulare (II 10,18 n.).

<sup>6</sup> fastidio, disagio, scomodo: *Fiammetta*, VII 1,12: «caggiano in maggiore sconcio»; *Corbaccio*, 411.

<sup>7</sup> a spasso, o a diporto, come al 15.

<sup>8</sup> l'opportunità: III 4,10 n.; V 6,6 n.

<sup>9</sup> sparsero, fecero correre la voce.

10 Non tornando Lorenzo, e Lisabetta molto spesso e sollecitamente<sup>1</sup> i fratei domandandone, sí come colei a cui la dimora<sup>2</sup> lunga gravava, avvenne un giorno che, domandandone ella molto instantemente<sup>3</sup>, che l'uno de' fratelli disse: «Che vuol dir questo? che hai tu a far di Lorenzo, che tu ne domandi cosí spesso? Se tu ne domanderai piú, noi 11 ti faremo quella risposta che ti si conviene». Per che la giovane dolente e trista<sup>4</sup>, temendo e non sapendo che<sup>5</sup>, senza piú domandarne si stava e assai volte la notte pietosamente il chiamava e pregava che ne venisse; e alcuna volta con molte lagrime della sua lunga dimora si doleva e senza punto rallegrarsi sempre aspettando si stava.

12 Avvenne una notte che, avendo costei molto pianto Lorenzo che non tornava e essendosi alla fine piagnendo adormentata, Lorenzo l'apparve nel sonno<sup>6</sup>, pallido e tutto rabuffato<sup>7</sup> e co' panni tutti stracciati e fracidi: e parvele che 13 egli dicesse: «O Lisabetta, tu non mi fai altro che chiamare e della mia lunga dimora t'atristi e me con le tue lagrime fieramente accusi; e per ciò sappi che io non posso piú ritornarci<sup>8</sup>, per ciò che l'ultimo dí che tu mi vedesti i tuoi fratelli m'uccisono». E designatole<sup>9</sup> il luogo dove sotterato l'aveano, le disse che piú nol chiamasse né l'aspettasse, e disparve.

14 La giovane, destatasi e dando fede alla visione, amaramente pianse. Poi la mattina levata, non avendo ardire

<sup>1</sup> con sollecitudine, con premura.

<sup>2</sup> l'indugio, il ritardo: III 7,26 n.

<sup>3</sup> con insistenza e preoccupazione: come al 20: «con grandissima istanza».

<sup>4</sup> Solita dittologia (cfr. per es. II 2,17; IX 8,29 n.).

<sup>5</sup> Quasi una formula in situazioni simili (II 5,70 n.; IV 6,18 n.).

<sup>6</sup> I sogni rivelatori, che tanto posto hanno anche nella letteratura medievale, furono cari al B. che ne narrò vari nelle sue opere (*Filocolo*, IV 74; *Comedia*, xxxv 84 sgg.; *Filostrato*, VII 23 sgg.; *Trattatello*, I 16 sg., 185 sg., 208 sgg.; *D.*, IV 6, IX 7; senza contare l'*Amorosa Visione* e il *Corbaccio*, che sono tutti due sogni: e cfr. in generale v. BRANCA, *L'Amorosa Visione: tradizione, significati, fortuna* cit.); e anche IV 6,3-7 nn.

<sup>7</sup> scarmigliato, coi capelli scompigliati: II 8,22 n.

<sup>8</sup> ritornare qui, nel mondo: *Inf.*, VIII 96: «non credetti ritornarci mai»: e cfr. IV 2,19 n.

<sup>9</sup> indicatole. Lorenzo rivela a Lisabetta il luogo dove è sepolto, con gesto analogo a quello tradizionale dei martiri che indicano ai devoti dove giace il loro corpo o qualche loro reliquia.



di dire alcuna cosa a' fratelli, propose di volere andare al mostrato luogo e di vedere se ciò fosse vero che nel  
 15 sonno l'era paruto. E avuta la licenzia d'andare alquanto fuor della terra' a diporto, in compagnia d'una che altra volta con loro era stata' e tutti i suoi fatti sapeva, quanto piú tosto poté là se n'andò; e tolte via foglie secche che nel luogo erano, dove men dura le parve la terra quivi cavò; né ebbe guari cavato, che ella trovò il corpo del suo misero amante in niuna cosa ancora guasto né corrotto<sup>1</sup>; per che manifestamente conobbe essere stata vera  
 16 la sua visione. Di che piú che altra femina dolorosa, conoscendo che quivi non era da piagnere<sup>2</sup>, se avesse potuto volentier tutto il corpo n'avrebbe portato per dargli piú convenevole sepoltura; ma veggendo che ciò esser non poteva, con un coltello il meglio che poté gli spiccò dallo 'mbusto<sup>3</sup> la testa, e quella in uno asciugatoio involuppata, e la terra sopra l'altro corpo<sup>4</sup> gittata, messala in grembo alla fante, senza essere stata da alcun veduta, quindi si dipartí e tornossene a casa sua.

17 Quivi con questa testa nella sua camera rinchiudasi, sopra essa lungamente e amaramente pianse, tanto che tutta con le sue lagrime la lavò, mille basci dandole in ogni parte. Poi prese un grande e un bel testo<sup>5</sup>, di questi ne quali si pianta la persa<sup>6</sup> o il basilico, e dentro la vi mise fasciata in un bel drappo; e poi messavi sú la terra, sú vi piantò parecchi piedi<sup>7</sup> di bellissimo basilico salernetano<sup>8</sup>,

<sup>1</sup> città: II 2,22 n.

<sup>2</sup> di una donna che era stata al loro servizio altra volta.

<sup>3</sup> Gradazione efficace, come chiarisce il corrotta del 19 (e per guasto: IV 10,9 n. e Sacchetti, *Rime*, CLXVIII 20).

<sup>4</sup> non era il tempo e il luogo di perdersi in pianti.

<sup>5</sup> busto, tronco.

<sup>6</sup> l'altra parte, il restante del corpo.

<sup>7</sup> vaso da fiori di terra cotta: cfr. I n.

<sup>8</sup> maggiorana.

<sup>9</sup> piante (e si dice particolarmente di steli con radici, di ortaggi, erbe, fiori).

<sup>10</sup> Probabilmente è corruzione popolare per *selemontano* (come scrive una redazione della canzone) secondo quanto supposero già i Deputati (p. 159) e conferma lo Zingarelli (*il Crescenzi, Agricoltura cit.*, VI 16, loda altamente il basilico beneventano). La pianta è scelta probabilmente per il forte odore aromatico atto a coprire o almeno a attenuare ogni altro, piú che

e quegli da niuna altra acqua che o rosata o di fior d'aranci<sup>1</sup> o delle sue lagrime non innaffiava giammai. E per usanza aveva preso di sedersi sempre a questo testo vicina<sup>2</sup> e quello con tutto il suo disidero vagheggiare, sí come quello che il suo Lorenzo teneva nascoso: e poi che molto vagheggiato l'avea, sopr'esso andatasene cominciava a piagnere, e per lungo spazio, tanto che tutto il basilico bagnava, piagnea.

19 Il basilico, sí per lo lungo e continuo studio<sup>3</sup>, sí per la grassezza della terra procedente dalla testa corrotta<sup>4</sup> che dentro v'era, divenne bellissimo e odorifero molto; e servando la giovane questa maniera del continuo<sup>5</sup>, piú volte da' suoi vicini fu veduta. Li quali, maravigliandosi i fratelli della sua guasta bellezza e di ciò che gli occhi le parevano della testa fuggiti<sup>6</sup>, il disser loro: «Noi ci siamo accorti che ella ogni dí tiene la cotal<sup>7</sup> maniera». Il che udendo i fratelli e accorgendosene, avendonela alcuna volta ripresa e non giovando, nascosamente da lei fecero portar via questo testo; il quale non ritrovando ella con grandissima istanzia molte volte richiese, e non essendole renduto, non cessando il pianto e le lagrime, infermò, né altro che il testo suo nella infermità domandava. I giovani si maravigliavan forte di questo adimandare, e per ciò vollero vedere che dentro vi fosse; e versata la terra, videro il drappo e in quello la testa non ancora sí consumata, che essi alla capellatura crespa non conoscessero lei essere quella di Lorenzo. Di che essi si maravigliaron forte e temettero non questa cosa si risapesse: e sotterrata quella, senza

per i valori simbolici o magici (contro la mala sorte ecc.: cfr. *Dictionnaire des Symboles*, p. 95).

<sup>1</sup> *distillata dalle rose o dai fior d'arancio*: due profumi assai usati, come accenna il B. stesso altrove (VIII 10,18).

<sup>2</sup> Come dice la seconda strofa della canzone.

<sup>3</sup> cura: III 7,36 n.; IX 7,13 n.

<sup>4</sup> Vedi 15 n.

<sup>5</sup> continuamente: III 2,11 n.

<sup>6</sup> e dell'esserle gli occhi così infossati, rientrati in dentro, che pareano esserle fuggiti dal capo (Fanfani).

<sup>7</sup> «È parola del nostro narratore, per dispensarsi dal riferire ciò che i vicini rivelavano ai fratelli di Lisabetta e che egli ci ha detto di già» (Zingarelli).

altro dire, cautamente di Messina uscitisì e ordinato come di quindi si ritraessono<sup>1</sup>, se n'andarono a Napoli.

23 La giovane non restando di piagnere e pure<sup>2</sup> il suo testo adimandando, piagnendo si morì, e così il suo disaventurato amore ebbe termine. Ma poi a certo tempo divenuta questa cosa manifesta a molti, fu alcun che compuose quella canzone la quale ancora oggi si canta, cioè:

24 Qual esso fu lo malo cristiano,  
che mi furò la grasta<sup>3</sup>, et cetera. —

<sup>1</sup> e disposto il modo di trasferire di lì, cioè da Messina, tutti i loro affari e le loro cose.

<sup>2</sup> non cessando di piangere e sempre, continuamente.

<sup>3</sup> mi rubò il vaso da fiori, la stoviglia di coccio: voce siciliana diffusasi anche in Puglia e nel Napoletano. Nessuna delle redazioni conosciute della canzone ha però questa voce né inizio identico a quello qui citato: *Annotazioni*, pp. 159 sgg.; [E. ALVISE], *Canzonette antiche*, Firenze 1884, pp. 21 sgg.; e soprattutto R. COLUCCIA, *Tradizioni auliche e popolari nella poesia del Regno di Napoli*, in «Medioevo Romanzo», II, 1975. Questi testi e i rapporti con la novella del B. furono già lungamente studiati, ma senza giungere a conclusioni sicure circa la cronologia e l'origine: cfr., oltre gli studi già citati, *Cantilene e ballate* ecc. a cura di G. Carducci, Pisa 1871, pp. 48 sgg.; T. CANNIZZARO, *Il lamento di Lisabetta da Messina*, Catania 1902, e *Lettera al Prof. D'Ancona*, Messina 1903; A. D'ANCONA, rec. ai precedenti lavori, in «Rassegna Bibliografica della Lett. It.», XI, 1903, pp. 124 sgg., 328 sgg., e *La poesia popolare italiana*, Livorno 1906, pp. 23 sg.; B. ZUMBINI, *La novella di Isabetta*, in *Messina e Reggio*, Napoli 1909; G. COCCHIARA, *Genesis di leggende*, Palermo 1949, pp. 187 sgg. Col Cocchiara si può ritenere che il B. prese lo spunto dal lamento ma inventò egli stesso i fatti narrati nella novella (neppure accennati nella canzone), svolgendo forse anche un altro motivo popolare, quello dei fiori che crescon sulle tombe degli amanti (e cfr. anche D. DEVOTO, *art. cit.*). Do qui di seguito il testo più antico pubblicato dal Coluccia: «Questo fu lo malo cristiano | Che mi furò la resta | Del basilico mio selemontano? | Cresciut'era in gran podesta | Ed io lo mi chiantai colla mia mano: | Fu lo giorno della festa. | Chi guasta l'altrui cose è villania. | — Chi guasta l'altru' cose, è villania | E grandissimo il peccato. | Ed io, la meschinella, ch'i' m'avìa | Una resta seminata! | Tant'era bella, all'ombra mi dormia | Dalla gente invidiata. | Fummi furata e davanti alla porta. | — Fummi furata e davanti alla porta: | Dolorosa ne fu' assai; | Ed io la meschinella or fosse io morta, | Che sí cara l'accattai! | E' pur l'altr'ieri ch'i' n'ebbi una mala scorta | Dal messer cui tanto amai. | Tutto lo 'ntorniai di maggiorana. | — Tutto lo 'ntorniai di maggiorana, | Fu di maggio lo bel mese: | Tre volte lo 'naffiai la settimana, | (Che son dodici volte el mese, | (D'un'acqua chiara di viva fontana. | Sir Idio come ben s'aprese! | Or è in palese che mi fu raputo. | — Or è in palese che mi fu raputo: | Nollo posso più celare. | Sed io davanti l'avessi saputo | Che mi dovesse incontrare, | Davanti all'uscio mi sare' dormita | Per la mia resta guardare. | Potrebbebene aiutare l'alto Iddio. | — Potrebbebene aiutare l'alto Iddio, | Se fusse suo piacimento, | Dell'uomo che m'è stato tanto rio. | Messo m'ha in pene e 'n tormento, | Ché m'ha furato il basilico mio | Ch'era pieno di tanto ulimento: | Su' alimento e tutta mi sanava. | — Su'

alimento e tutta mi sanava, | Tant'avea freschi gli olori; | E la mattina, quando lo 'naffiava | Alla levata del sole, | Tutta la gente si maravigliava: | «Onde vien cotanto aulore?» | Ed io per lo suo amor morrò di doglia. | — Ed io per lo suo amor morrò di doglia, | Per amor della resta mia. | Fosse chi la mi rinsegnar, dè, voglia, | Volentier la accateria; | Cento once d'oro ch'i'ho nella fonda | Volentier gli le doneria, | E doneriegli un bacio in disianza». Antonio Mazzarino (*Il basilico di Lisabetta*, in «Nuovi Annali della Facoltà di Magistero di Messina», II, 1984), mostrando che non esiste del basilico una specie «salernitana» inclina a ritenere *selemontano*, o *silemontano*, corruzione di *siser montanum*, altra pianta aromatica di alto stelo; e nota che fra le undici specie di basilico elencate da un trattato arabo (probabilmente diffuso in Sicilia) v'è quella *al-adjamâdjami*, termine formato sulla parola *djomdjom* «cranio, teschio» e che vale «relativo al cranio, al teschio». In tale attributo di una sorta di basilico «troviamo quella connessione tra basilico e teschio sulla quale il B. tesse la tela dell'amore tragico di Lisabetta» (nello stesso articolo testo critico con varianti della «canzone»). Per il testo della ballata cfr. anche A. LEONE, *La canzone del basilico*, in «Studi e Problemi di critica testuale», XXXII, 1986; e cfr. anche in generale M. J. MARCUS, *Cross Fertilizations: Folklore and Literature in «D.» IV 5*, in «Italica», LXVI, 1989.

sa tornata là dove Fresco era e tutta piena di smancerie postaglisi presso a sedere, altro non facea che soffiare; laonde Fresco domandando le disse: «Cesca, che vuol dir questo che, essendo oggi festa, tu te ne se' cosí tosto tornata in casa?»

- 8 Al quale ella tutta cascante di vezzi rispose: «Egli è il vero che io me ne sono venuta tosto, per ciò che io non credo che mai in questa terra<sup>1</sup> fossero e uomini e femine tanto spiacevoli e rincrescevoli quanto sono oggi, e non ne passa per via uno che non mi spiaccia come la mala ventura; e io non credo che sia al mondo femina a cui piú sia noioso il vedere gli spiacevoli che è a me, e per non vederli cosí tosto me ne son venuta».
- 9 Alla qual Fresco, a cui li modi fecciosi<sup>2</sup> della nepote dispiacevan fieramente, disse: «Figliuola, se cosí ti dispiacion gli spiacevoli, come tu di', se tu vuoi viver lieta non ti specchiar giammai».
- 10 Ma ella, piú che una canna vana<sup>3</sup> e a cui di senno pareva pareggiar Salamone, non altramenti che un montone<sup>4</sup> avrebbe fatto intese il vero motto di Fresco, anzi disse che ella si voleva specchiar come l'altre. E cosí nella sua grossezza<sup>5</sup> si rimase e ancor vi si sta. —

<sup>1</sup> città, paese: II 2,22 n.

<sup>2</sup> fastidiosi, disgustosi, ma con particolare vecemenza: Sacchetti, LXXXVI: «i modi fecciosi della moglie d'Ugolino».

<sup>3</sup> vuota. Forse la frase riecheggia Matteo 11,7; ma a parte quanto il B. dice di Madonna Lisetta, quasi la stessa frase usò il Sacchetti per le fiorentine in genere («piú vane d'una zucca»: CXCVI: e cfr. qui IV 2,20 n.). Per il proverbiale accenno seguente a Salomone cfr. *Amorosa Visione*, VIII 3 e comm., anche per la forma con assimilazione, corrente allora.

<sup>4</sup> Cioè un animale stupido: II 3,37 n.; V 1,23 n.

<sup>5</sup> scempiaggine, stupidità. La novella potrebbe in qualche modo essere l'ironizzazione del grande mito medievale di Eros allo specchio e della stessa favola di Narciso (cfr. BAYLEY, *op. cit.*; G. AGAMBEN, *Stanze*, Torino 1977, pp. 84 sgg.).

[9]

- 1 Guido Cavalcanti dice con un motto onestamente villania a certi cavalier fiorentini li quali soprapreso l'aveano<sup>1</sup>.
- 2 Sentendo la reina che Emilia della sua novella s'era deliberata<sup>2</sup> e che a altro non restava dir che a lei, se non a colui che per privilegio aveva il dir da sezzo<sup>3</sup>, cosí a dir cominciò:
- 3 — Quantunque, leggiadre donne, oggi mi sieno da voi state tolte da due in sú<sup>4</sup> delle novelle delle quali io m'avea pensato di doverne una dire, nondimeno me ne pure è una rimasa da raccontare, nella conclusion della quale si contiene un sí fatto motto, che forse non ci se n'è alcuno di tanto sentimento<sup>5</sup> contato.

<sup>1</sup> l'avevano sorpreso (II 2,16). Il motto che sta al centro di questa novella è attribuito dal Petrarca a Dino da Firenze (il grande medico Dino del Garbo?) nei *Rerum memorandarum* (II 60), anteriori al D. (1343-45). Il Parodi (*La miscredenza di Guido Cavalcanti ecc.*, in «Bull. Soc. Dantesca», n. s., XXII, 1915, pp. 37 sgg.) ne ha sottilmente collegato l'origine a un passo dei notissimi *Dialogi* di san Gregorio (IV 3) in cui il diacono Pietro presenta obiezioni all'immortalità dell'anima: passo ripreso probabilmente da Salimbene per aneddoti sull'incredulità di Federico II, che hanno qualche punto di contatto con la narrazione del B. (*Cronica* ed. cit., p. 512: «Erat enim Epycurus, et ideo quicquid poterat invenire in divina Scriptura per se et per sapientes suos, quod faceret ad ostendendum quod non esset alia vita post mortem, totum inveniebat ut ... illud *Sepulchra eorum domus illorum in eternum*» [Ps. XLVIII 12]). Il motto, derivato probabilmente da questa singolare interpretazione della frase del salmo XLVIII, doveva correre fra quelli piú popolari del tempo («... que apud nos vulgo etiam nota sunt ...» scrive il Petrarca). E fu attribuito, rielaborato, a Guido Cavalcanti dal B., forse per l'immagine sdegnosa e stizzosa che egli si era fatta dell'«amico primo» di Dante e per la presenza nella sua fantasia del X dell'*Inferno* (cfr. piú sotto 9 nn.; evidentemente, ripetendo questa novella, l'aneddoto è narrato da Benvenuto da Imola commentando *Purg.*, XI 97); mentre — forse derivando dalle stesse fonti — è assegnato a Jacopone nella Vita anonima pubblicata in «Zeitschr. f. Rom. Philol.», II, 1878, p. 29.

<sup>2</sup> sbrigata, disimpegnata: IV 7,2.

<sup>3</sup> da ultimo: cfr. I 1,19 n.

<sup>4</sup> piú che due novelle: IX 6,19.

<sup>5</sup> di tanta sapienza, di tanto senno, cioè cosí profondo: cfr. VI 5,4 n. e *Esposizioni*, IV litt. 264: «Furono le sue risposte di mirabile sentimento».

4 Dovete adunque sapere che ne' tempi passati furono nella nostra città assai belle e laudevole usanze, delle quali oggi niuna ve n'è rimasa, mercé<sup>1</sup> della avarizia che in quella con le ricchezze è cresciuta, la quale tutte l'ha discacciate<sup>2</sup>. Tralle quali n'era una cotale, che in diversi luoghi per Firenze si ragunavano insieme i gentili uomini delle contrade e facevano lor brigate di certo numero, guardando di mettervi tali che comportare potessero acconciamente<sup>3</sup> le spese, e oggi l'uno, doman l'altro, e così per ordine tutti mettevano tavola<sup>4</sup>, ciascuno il suo dí, a tutta la brigata; e in quella spesse volte onoravano e gentili uomini forestieri, quando ve ne capitavano, e ancora de' cittadini: e similmente si vestivano insieme<sup>5</sup> almeno una volta l'anno, e insieme i dí piú notabili<sup>6</sup> cavalcavano per la città e talora armeggiavano, e massimamente per le feste principali o quando alcuna lieta novella di vittoria o d'altro fosse venuta nella città<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> grazie ironico, o a cagione, per colpa, come in Dante, *Rime*, LXXIII 8; cfr. BARBI, *Problemi di critica dantesca*, II, p. 91. Per questo nostalgico rimpianto del «buon tempo antico» vedi I 8,7 sgg.; I 9,3 sgg.; VI 1,3 sgg. ecc. Il motivo della decadenza di Firenze qui additato era già stato proclamato da Dante (*Inf.*, VI 74 sg., XVI 73 sgg.; *Par.*, XV).

<sup>2</sup> L'avarizia e la sfrenata cupidigia sono costantemente indicate nel D. come le cause della decadenza e della rovina della società contemporanea (cfr. per es. *Intr.*, 8 e 25; I 8; III 5; VI 3; VIII 1; X 8,112; e cfr. *Esposizioni*, VII all. 58; *Consolatoria*, passim; e v. BRANCA, *B. medievale*, pp. 160 sgg.).

<sup>3</sup> potessero sopportare (III 1,41 n.) comodamente, senza disagio.

<sup>4</sup> offrivano convito: IX 9,13: «spendo il mio in metter tavola e onorare i miei cittadini»; G. Villani, VII 89.

<sup>5</sup> l'uno in compagnia dell'altro cioè nello stesso modo: uso simile a quello di con a indicare non compagnia ma somiglianza (VII 7,38 n.), come alla X 9,31: «io ho delle robe il mio signore vestito con voi»; e cfr. G. Villani, X 191: «cinquecento pedoni toscani ... vestiti insieme».

<sup>6</sup> Cioè i giorni di festa, le festività, come quelle di calendimaggio e di San Giovanni.

<sup>7</sup> Di queste usanze signorili parlano anche Boncompagno da Signa (*Cerdrus*), Dante (*Inf.*, XXIX 130 sgg.; e forse *Vita Nuova*, III), Dino Compagni (I 20), il Sacchetti (ccc), Folgore nei suoi sonetti, il Morelli ecc. Scrive il Villani: «si fece nella contrada di Santa Felicita oltrarno [nel 1283] ... una compagnia e brigate di mille uomini o piú, tutti vestiti di robe bianche con uno signore detto dell'Amore. Per la qual brigata non s'intendeva se non in giuochi e in sollazzi e in balli di donne e di cavalieri e d'altri popolani, andando per la terra con trombe e diversi stromenti in gioia e allegrezza, e stando in conviti insieme ... alla quale vennero di diverse parti e paesi molti gentili uomini ...»; e piú avanti scrive che dopo la vittoria a Campaldino: «si facevano le brigate e compagnie di gentili giovani vestiti di nuovo ... con

7 Tralle quali brigate n'era una di messer Betto Brunelleschi<sup>1</sup>, nella quale messer Betto e' compagni s'erano molto ingegnato<sup>2</sup> di tirare Guido di messer Cavalcante de' Cavalcanti<sup>3</sup>, e non senza cagione: per ciò che, oltre a quello che egli fu un de' miglior loici che avesse il mondo e ottimo filosofo naturale<sup>4</sup> (delle quali cose poco la brigata curava), si fu egli leggiadrissimo e costumato e parlante uom molto<sup>5</sup> e ogni cosa che far volle e a gentile uom pertenesse meglio che altro uom fare; e con questo<sup>6</sup> era ricchissimo, e a chiedere a lingua<sup>7</sup> sapeva onorare cui nell'animo

gli strumenti e colle ghirlande di fiori in capo, stando in giuochi e in allegrezze, e in desinari e cene» (VII 89 e 132; e anche X 126 ecc.). E il B. altrove: «Nel tempo nel quale la dolcezza del cielo riveste de' suoi ornamenti la terra ... era usanza della nostra città, e degli uomini e delle donne, nelle loro contrade ciascuno in distinte compagnie festeggiare» (*Trattatello*, I 30).

<sup>1</sup> Di famiglia già ghibellina, per un breve periodo guelfo bianco e amico del Cavalcanti e di Dante che gli indirizzò un sonetto (xcix), divenne, dopo gli avvenimenti del 1301, uno dei capi dei guelfi neri. Geloso di Corso Donati, contribuì alla sua fine; nel 1311 fu ucciso a tradimento da due giovani dei Donati. «Fu ricco di molte possessioni e d'avere; fu in grande infamia del popolo ... molto era aoperato in ambascerie, perché era buono oratore ...» Così il Compagni tracciandone un fosco ritratto (III 39, e 7, 19, 37 sgg. e anche II 23,26; G. Villani, VIII 120, IX 12; e cfr. per molte notizie le note del Del Lungo nell'ed. cit. del Compagni ai luoghi indicati). Betto è ipocoristico di Brunetto.

<sup>2</sup> Un altro caso di forma invariata del participio nei verbi composti: cfr. *Intr.*, 35 n.

<sup>3</sup> Del «primo amico» di Dante, già ricordato esemplarmente accanto a lui e a Cino (IV *intr.*, 33 n.), il B. nelle *Esposizioni* delinea un profilo molto simile a questo: «uomo costumatissimo e ricco e d'alto ingegno, e seppe molte leggiadre cose fare meglio che alcun altro nostro cittadino: e, oltre a ciò, fu nel suo tempo reputato ottimo loico e buon filosofo» (X 62 e cfr. anche X 92). La fama popolana di gentilezza e bizzarria - consolidata dal sonetto di Guido Orlandi (*Amico io saccio*), dal Compagni (I 20: «cortese e ardito ma sdegnoso e solitario e intento allo studio») e dal Villani (VIII 42: «filosofo, virtuosissimo uomo in piú cose, se non ch'era troppo tenero e stizzoso») - è elevata da questa novella del B. in una nuova atmosfera di ammirazione e di simpatia. Di qui discenderanno subito dopo le presentazioni del Sacchetti (LXVIII), di vari commentatori danteschi e specialmente di Benvenuto (a proposito di *Inf.*, X 52 sgg.) e di Filippo Villani nel *Liber de origine civitatis Florentie* ecc. (vedile raccolte con varie altre da G. MANETTI, *Operette storiche*, Firenze 1887): e di qui probabilmente si allargò anche la fama della miscredenza o irreligiosità del Cavalcanti (e. g. PARODI, *art. cit.*; M. BARBI, *Dante*, Firenze 1952, pp. 221 sgg.).

<sup>4</sup> uno dei migliori filosofi speculativi ... e ottimo studioso di scienze. Anche di Dante il B. scrive che fu: «maraviglioso loico» e che «prese altissimi principi nella filosofia naturale» (*Esposizioni*, accessus 30-32).

<sup>5</sup> uomo molto facondo: VI 3,9 n.

<sup>6</sup> e oltre a questo.

<sup>7</sup> quanto si può desiderare. «Vuol dire: chiedere non solo ciò che è con-

- 9 gli capeva che il valesse<sup>1</sup>. Ma a messer Betto non era mai potuto venir fatto<sup>2</sup> d'averlo, e credeva egli co' suoi compagni che ciò avvenisse per ciò che Guido alcuna volta speculando molto astratto dagli uomini divenia; e per ciò che egli alquanto tenea della opinione degli epicuri<sup>3</sup>, si diceva tralla gente volgare che queste sue speculazioni erano solo in cercare se trovar si potesse che Iddio non fosse.
- 10 Ora avvenne un giorno che, essendo Guido partito d'Orto San Michele e venutosene per lo Corso degli Adimari infino a San Giovanni<sup>4</sup>, il quale spesse volte era suo cammino<sup>5</sup>, essendo arche<sup>6</sup> grandi di marmo, che oggi sono in Santa Reparata<sup>7</sup>, e molte altre dintorno a San Giovanni, e egli essendo tralle colonne del porfido<sup>8</sup> che vi sono e quelle arche e la porta di San Giovanni<sup>9</sup>, che serrata era, mes-

venevole o sperabile d'ottenere, ma tutto ciò che la lingua può pronunciare, ossia tutto ciò che viene alla bocca». Cosí il Fornaciari che porta esempi del Lasca e del Caro.

<sup>1</sup> gli sembrava che lo meritasse: e per la frase stereotipata cfr. I 1,44 n.

<sup>2</sup> non era mai riuscito.

<sup>3</sup> Cioè di quelli «che l'anima col corpo morta fanno» (*Inf.*, X 15), e che erano genericamente detti seguaci d'Epicuro, come chiarisce il B. stesso nelle *Esposizioni* (X 9 sgg.; e cfr. G. Villani, IV 30). Cfr. anche PARODI e BARBI, *opp. citt.*; e A. FAGGI, *Democrito che il mondo a caso pone*, in «Atti della R. Acc. delle Scienze di Torino», LXXIV, 1938 soprattutto per l'equivalenza allora di epicureismo e ateismo.

<sup>4</sup> I Cavalcanti avevano le loro case fra Por Santa Maria e Orsanmichele (cosí chiamato dalla Chiesa di San Michele in Orto, già distrutta ai primi del Trecento). Quindi Guido, movendo dal celebre edificio (in origine granaio e poi anche chiesa) per la parte alta della odierna via Calzaiuoli (corso Adimari) sarebbe giunto al Battistero.

<sup>5</sup> Cioè era il suo percorso abituale.

<sup>6</sup> *sarcofaghi, sepolture* (I 1,87): questa scenografia e questa presentazione risalgono forse al paesaggio infernale delle «arche» in cui Dante pone gli «epicurei» e Cavalcante (*Inf.*, IX 125).

<sup>7</sup> La chiesa che stava dove Arnolfo di Cambio fece sorgere Santa Maria del Fiore. Quelle «arche», secondo la tradizione popolare, sarebbero appartenute alle famiglie dei primi abitanti di Firenze. Rimosse nel 1296, sono ora in piccola parte nel cortile di Palazzo Medici-Riccardi e attorno al Battistero e nel Museo dell'Opera del Duomo.

<sup>8</sup> Le colonne ancor oggi fiancheggianti le «porte del Paradiso» (poste allora fra Battistero e Duomo); erano state donate nel 1117 ai Fiorentini, in ringraziamento dell'aiuto avuto contro i Lucchesi, dai Pisani (che a lor volta le avevano prese a Maiorca: *Testi fiorentini*, p. 95; G. Villani, IV 31; *Esposizioni*, XV 48 sgg.). Per l'uso dell'articolo cfr. I 1,87 n.

<sup>9</sup> Firenze era ancora chiusa dal «secondo cerchio», essendosi iniziati appena nel 1284 i lavori per il terzo.

- ser Betto con sua brigata a caval venendo su per la piazza di Santa Reparata, vedendo Guido là tra quelle sepolture,
- 11 dissero: «Andiamo a dargli briga<sup>1</sup>»; e spronati i cavalli, a guisa d'uno assalto sollazzevole<sup>2</sup> gli furono, quasi prima che egli se ne avvedesse, sopra e cominciarongli a dire: «Guido, tu rifiuti d'esser di nostra brigata; ma ecco, quando tu avrai trovato che Idio non sia, che avrai fatto?»
- 12 A' quali Guido, da lor veggendosi chiuso<sup>3</sup>, prestamente disse: «Signori<sup>4</sup>, voi mi potete dire a casa vostra ciò che vi piace»; e posta la mano sopra una di quelle arche, che grandi erano, sí come colui che leggerissimo<sup>5</sup> era, prese un salto e fusi gittato<sup>6</sup> dall'altra parte, e sviluppatosi<sup>7</sup> da loro se n'andò.
- 13 Costoro rimaser tutti guatando l'un l'altro, e cominciarono a dire che egli era uno smemorato<sup>8</sup> e che quello che egli aveva risposto non veniva a dir nulla, con ciò fosse cosa che quivi dove erano non avevano essi a fare piú che tutti gli altri cittadini, né Guido meno che alcun di loro.
- 14 Alli quali messer Betto rivolto, disse: «Gli smemorati siete voi, se voi non l'avete inteso: egli ci ha onestamente<sup>9</sup> e in poche parole detta la maggior villania del mondo, per ciò che, se voi riguarderete bene, queste arche sono le case de' morti, per ciò che in esse si pongono e dimorano i morti; le quali egli dice che son nostra casa, a dimostrarci che noi e gli altri uomini idioti<sup>10</sup> e non letterati siamo, a comparazion di lui e degli altri uomini scienziati, peggio

<sup>1</sup> dargli noia, in senso scherzoso («a guisa d'uno assalto sollazzevole»): III 3,30.

<sup>2</sup> scherzoso: e cfr. VI 4,20 n. e V 5,9 n.

<sup>3</sup> circondato: cfr. X 2,7.

<sup>4</sup> «Signori dice, non messeri, perché questo è titolo generico, e quello invece indica effettiva autorità e dominio, come di padroni di casa, in quel luogo» (Zingarelli).

<sup>5</sup> agilissimo.

<sup>6</sup> Per questo particolare uso del trapassato remoto a indicare effetto istantaneo cfr. II 5,58 n.; e anche F. BRAMBILLA AGENO, *Il verbo*, p. 300. E per fusi cfr. IV 10,13 n.

<sup>7</sup> liberatosi, districatosi.

<sup>8</sup> balordo, stordito: II 10,31; VII 6,3 n.

<sup>9</sup> con bel garbo, elegantemente, convenientemente: Intr., 7 n.

<sup>10</sup> incolti, ignoranti: I 2,9 n.: si appone al seguente altri uomini scienziati.

che uomini morti<sup>1</sup>, e per ciò, qui essendo, noi siamo a casa nostra».

- 15 Allora ciascuno intese quello che Guido aveva voluto dire e vergognossi, né mai più gli diedero briga, e tennero per innanzi messer Betto sottile e intendente<sup>2</sup> cavaliere. —

<sup>1</sup> Proprio sulle guardie di un suo autografo, il Riccardiano 1232 contenente il suo *Buccolicum carmen*, il B. noterà, nel suo greco approssimativo e in caratteri latini, la sentenza *Antropos agrumatos fyton acarpon* cioè *l'uomo illetterato [è] pianta senza frutto*: affermazione, simile a questa, di una convinzione fatta ragion di vita. Riecheggia qui probabilmente anche il dantesco: «Questi sciaurati, che mai non fur vivi» (*Inf.*, III 64); e forse dalla «*Vita di Alberto Magno* il suo motto in difesa del morto discepolo san Tommaso, con cui qualificò per *morti*, di fronte alla luce dell'Aquinate, i suoi avversari» (Fornaciari).

<sup>2</sup> *acuto, intelligente*: I 7,27 n. Per tutto lo svolgimento, la topografia e l'interpretazione della novella, cfr. P. WATSON, *On seeing Guido Cavalcanti and the houses of the dead*, in «*Studi sul B.*», XVIII, 1989.

[7]

*Il re Piero, sentito il fervente amore portatogli dalla Lisa inferma, lei conforta e appresso a un gentil giovane la marita; e lei nella fronte basciata, sempre poi si dice suo cavaliere<sup>1</sup>.*

Venuta era la Fiammetta al fin<sup>2</sup> della sua novella, e commendata era stata molto la virile magnificenzia del re Carlo, quantunque alcuna, che quivi era ghibellina, commendar nol volesse; quando Pampinea, avendogliele il re imposto, incominciò:

– Niun discreto<sup>3</sup>, raguardevoli donne, sarebbe che non dicesse ciò che voi dite del buon re Carlo<sup>4</sup>, se non costei che gli vuol mal per altro; ma per ciò che a me va per la

<sup>1</sup> Un episodio, simile in parte a questa novella, alcuni cronisti del secolo XIII narrano di Macalda di Scaletta, che «flamam urentem gerebat inclusam» dopo aver ammirato Re Pietro d'Aragona che entrava vittorioso nella sua terra. Si vedano per es. Bernat Desclot (*Cronica*, ed. Rubio, Barcelona 1950, cap. 96) e Bartolomeo da Neocastro (*RR. II.55<sup>2</sup>, XIII 3*, capp. 50-51); e il poema – perduto ma ancor nel Seicento assai noto – che questi compose sulla materia stessa della sua cronaca poté diffondere e colorire ancor più l'episodio romanzesco. Ove poi la ballata al centro del racconto fosse preesistita e non opera del B. (cfr. 18 n.), si potrebbe anche vedere in questa novella – come già nella IV 5 – una di quelle costruzioni fantastiche sulla tenue filigrana di liriche, di cui sono esempi illustri le famose biografie provenzali. Per la popolarità del tema della povera giovane innamorata del re cfr. Thompson e Rotunda, L 161 sg.; T. 91.9\*, 9.1\*. «Per l'atmosfera di nobiltà che circonda tutti i protagonisti e per la genesi e lo sviluppo della malattia d'amore potremmo ricordare il *fabliau Romanz de un Chivaler et de sa Dame et de un Clerik* (II 50)» (Segre): e qui la II 8,42 sgg. e nn.

<sup>2</sup> Il maschile si alterna in queste espressioni col femminile più corrente: per es. II 4, IV 8, IV 10 ecc. (e cfr. II 5,80 n.).

<sup>3</sup> *Nessuna persona che abbia saggio intendimento, discernimento*: Proemio, 3 n.

<sup>4</sup> Buono era tradizionale per i principi: V 7,3 n.; *Purg.*, XVIII 119: «del buon Barbarossa»; *Convivio*, IV XI 14: «lo buono re di Castela ... o il buono Marchese di Monferrato o il buono conte di Tolosa». Ma qui risponde particolarmente alla venerazione che Carlo d'Angiò godette in Firenze (cfr. per es. G. Villani, VII 1 e in gen. E. GORRA, *Carlo I d'Angiò nel Purgatorio dantesco*, in *Miscellanea ... in onore di A. Graf*, Torino 1903; F. NERI, *art. cit.* a X 6,1 n.; e anche X 6,5 nn.).

memoria una cosa non meno commendevole forse che questa, fatta da un suo avversario<sup>1</sup> in<sup>2</sup> una nostra giovane fiorentina, quella mi piace di raccontarvi.

4 Nel tempo che i franceschi di Cicilia furon cacciati<sup>3</sup>, era in Palermo un nostro fiorentino speciale<sup>4</sup>, chiamato Bernardo Puccini<sup>5</sup>, ricchissimo uomo, il quale d'una sua donna, senza piú<sup>6</sup>, aveva una figliuola bellissima e già da marito<sup>7</sup>. E essendo il re Pietro di Raona<sup>8</sup> signor della isola divenuto, faceva in Palermo maravigliosa festa co' suoi baroni<sup>9</sup>; nella qual festa, armeggiando egli alla catalana<sup>10</sup>, avvenne che la figliuola di Bernardo, il cui nome era Lisa, da una finestra dove ella era con altre donne, il vide correndo egli<sup>11</sup> e sí maravigliosamente le piacque, che una volta e altra poi riguardandolo di lui ferventemente s'innamorò.

6 E cessata la festa e ella in casa del padre standosi, a

<sup>1</sup> Le aspre contese delle fazioni fiorentine si affacciano nella tersa atmosfera del *D.* soltanto come un ricordo lontano, o meglio come uno dei vari motivi usati dal *B.* per intrecciare legami tra novella e novella (cfr. per es. IV 7,5 n.; V 5,3 n.). Ed è anche qui Pampinea, la saggia, che si affretta a dissipare ogni ombra, ogni possibile malinteso (cfr. *Intr.*, 50 sgg. n.; IV 2,5 n.); con costei ella, senza far nomi, aveva indicato sorridentemente quella delle compagne che aveva espresso dissenso (2).

<sup>2</sup> verso: III 6,14 n.

<sup>3</sup> Cioè ai tempi dei Vespri Siciliani (31 marzo 1282), cui il *B.* già aveva alluso in altre novelle (II 5,22 sgg.; II 6,41 n.).

<sup>4</sup> Due endecasillabi e un settenario di seguito aprono il racconto gentilissimo e sognante, punteggiato spesso di versi.

<sup>5</sup> Ben sette famiglie Puccini risultano, per quel periodo, dal cittadinoario fiorentino (Archivio di Firenze): ma non vi figura alcun Bernardo. Si ricordi che la colonia fiorentina in Palermo era numerosa e fiorente (cfr. VIII 10, nn.).

<sup>6</sup> senz'altri figli: II 8,7 n.

<sup>7</sup> Situazione iniziale non peregrina nel *D.* questa della ragazza *matura viro* (IV 1, IV 5 ecc.).

<sup>8</sup> Re Pietro d'Aragona (già ricordato alla II 6,41) sbarcò in Sicilia nell'agosto del 1282. «Lo Re Piero giunse nella città di Palermo e da' Palermitani fu ricevuto a grand' onore e processione come loro Signore ... e a grido di popolo il feciono loro re» (G. Villani, VII 69). Per la simpatia del *B.* vedi specialmente *De casibus*, IX 19; e cfr. il ritratto di Salimbene (*Cronica*, pp. 868 sgg.) e *Purg.*, VII 112 sgg.

<sup>9</sup> Tre endecasillabi e un settenario di seguito impreziosiscono lo scenario fantastico del torneo, splendida occasione all'innamoramento della Lisa.

<sup>10</sup> Cioè secondo i costumi dei tornei che si tenevano in Catalogna (unita all'Aragona fin dal 1137).

<sup>11</sup> *mentre correva*. «Correr era usato specialmente parlando di giuochi ginnastici e giostre: *Inf.* XXII 6 'Fedir torneamenti e correr giostra'» (Fornaciari): e cfr. II 8,3 n. Per il gerundio cfr. IV concl., 16 n.

niun'altra cosa poteva pensare se non a questo suo magnifico e alto<sup>1</sup> amore; e quello che intorno a ciò piú l'offendeva<sup>2</sup> era il cognoscimento della sua infima condizione, il quale niuna speranza appena le lasciava pigliare di lieto fine: ma non per tanto da amare il re indietro si voleva tirare e per paura di maggior noia a manifestar non l'ardiva<sup>3</sup>. Il re di questa cosa non s'era accorto né si curava: di che ella, oltre a quello che si potesse estimare, portava intollerabile dolore. Per la qual cosa avvenne che, crescendo in lei amor continuamente e una malinconia<sup>4</sup> sopr'altra agiugnendosi, la bella giovane piú non potendo infermò, e evidentemente<sup>5</sup> di giorno in giorno come la neve al sole si consumava<sup>6</sup>. Il padre di lei e la madre, dolorosi di questo accidente, con conforti continui e con medici e con medicine in ciò che si poteva l'atavano; ma niente era<sup>7</sup>, per ciò che ella, sí come del suo amore disperata, aveva eletto<sup>8</sup> di piú non volere vivere.

10 Ora avvenne che, offerendole il padre di lei ogni suo piacere<sup>9</sup>, le venne in pensiero, se acconciamente potesse, di volere il suo amore e il suo proponimento, prima che morisse, fare al re sentire; e per ciò un dì il pregò che egli le facesse venire Minuccio d'Arezzo<sup>10</sup>. Era in que' tempi

<sup>1</sup> *nobile*. Gli aggettivi sonanti sottolineano questo amore fatto di patetica ammirazione.

<sup>2</sup> *l'addolorava, la feriva: Inf.*, V 102: «e 'l modo ancor m'offende».

<sup>3</sup> *non osava manifestarlo*: per la costruzione cfr. II 1,20 n.

<sup>4</sup> *dolore, struggimento*: V 9,38 n. Malinconia e eros erano uniti dalla scienza medievale: nello *Speculum doctrinale* di Vincenzo di Beauvais c'è una rubrica «De melancolia ... et de amore qui ereos dicitur».

<sup>5</sup> *a vista d'occhio*: come al 29.

<sup>6</sup> Come la nuora del Re di Francia per il conte d'Anguersa (II 8,18 n.) o Tedaldo per Ermellina (III 7,29 n.): cfr. IX 5,31 n. Ma qui tutto è intonato al *topos* dell'amore segreto e celato.

<sup>7</sup> *ma non giovava nulla* (I 1,19 n.). Situazione analoga a quella di Giachetto struggentesi per l'amore della Giannetta (II 8,42 sgg.); e cfr. anche il *Romanz de un Chivaler* cit.

<sup>8</sup> *scelto*: cfr. *Intr.*, 32 n.

<sup>9</sup> *tutto quello che desiderasse*.

<sup>10</sup> Forse Mino d'Arezzo (CARRAI, *art. cit.*)? Dell'uso di avere cantori e sonatori toscani alle corti di Napoli e Palermo danno notizie il Torraca (*art. cit.*) e la *Storia di Napoli* cit. (IV 11, pp. 102 e 236 sgg.); e specie re Pietro, trovatore anch'egli, si compiacque di accogliere rimatori e musicisti (Salimbene, *Cronica*, p. 686). È noto un Minuccio da Siena notaio e letterato (cfr. G. PAMPALONI, *Elenco dei notari dei secoli XIII, XIV, XV*, in «Bull. Senese», I, 1894, p. 303). È ipocoristico per cui cfr. VIII 8,4 n.



Minuccio tenuto un finissimo cantatore e sonatore e volentieri dal re Pietro veduto, il quale<sup>1</sup> Bernardo avvisò che la Lisa volesse per udirlo alquanto e sonare e cantare: per che fattogliele dire, egli, che piacevole<sup>2</sup> uomo era, incontanente a lei venne e, poi che alquanto con amorevoli parole confortata l'ebbe, con una sua viuola<sup>3</sup> dolcemente sonò alcuna stampita<sup>4</sup> e cantò appresso alcuna canzone, le quali allo amor della giovane erano fuoco e fiamma là dove egli la credea consolare<sup>5</sup>.

- 12 Appresso questo disse la giovane che a lui solo alquante parole voleva dire; per che partitosi ciascun altro, ella gli disse: «Minuccio, io ho eletto te per fidissimo guardatore<sup>6</sup> d'un mio segreto, sperando primieramente che tu quello a niuna persona, se non a colui che io ti dirò, debbi manifestar già mai, e appresso che in quello che per te si possa tu mi debbi aiutare: così ti priego. Dei adunque sapere, Minuccio mio, che il giorno che il nostro signore re Pietro fece la gran festa della sua essaltazione<sup>7</sup>, mel venne, armeggiando egli, in sí forte punto<sup>8</sup> veduto, che dello amor di lui mi s'accese un fuoco nell'anima che al partito m'ha recata che tu mi vedi<sup>9</sup>; e conoscendo io quanto male il mio amore a un re si convenga e non potendolo non che cacciare ma diminuire e egli essendomi oltre modo grave a comportare, ho per minor doglia eletto di voler morire<sup>10</sup>;
- 14 e così farò. È il vero che io fieramente n'andrei sconsolata<sup>11</sup>, se prima egli nol sapesse: e non sappiendo per cui

<sup>1</sup> Si riferisce a Minuccio.

<sup>2</sup> *gentile, compiacente*: II 5,19 n.; X 8,35: «condiscenda piacevole».

<sup>3</sup> Lo strumento solito per questi canti: Intr., 106 n.

<sup>4</sup> Canzonetta amorosa, sonata a ballo: V intr., 3 n.

<sup>5</sup> «Nota» (M.).

<sup>6</sup> *custode*: IV 2,11 n.; *Amorosa Visione*, XLIII 75; *Filostrato*, VII 5.

<sup>7</sup> Cioè: per la sua ascesa, per il suo insediamento sul trono.

<sup>8</sup> *in momento così fatale, predestinato*. Espressione astrologica divenuta corrente nel linguaggio lirico: VII 2,16 n.; Cino da Pistoia: *Oi Dio, come s'accorse in forte punto*; *Convivio*, II xv 7: «forte fu l'ora che la prima dimostrazione di questa donna entrò ne li occhi dello 'ntelletto mio».

<sup>9</sup> *mi ha condotto allo stato in cui mi vedi*: cfr. II 3,12: «a qual partito gli avesse lo sconcio spendere altra volta recati».

<sup>10</sup> *Rime*, LXXVI: «Non so qual i' mi voglia, | O viver o morir per minor doglia».

<sup>11</sup> *morirei profondamente disperata*.

potergli questa mia disposizione fargli<sup>1</sup> sentire piú acconciamente che per te, a te commettere la voglio e priegoti che non rifiuti di farlo; e quando fatto l'avrai, assapere<sup>2</sup> mel facci, acciò che io consolata morendo mi sviluppi da queste pene»; e questo detto piagnendo si tacque.

- 15 Maravigliossi Minuccio dell'altezza dello animo di costei e del suo fiero proponimento e increbbenegli forte; e subitamente nello animo corsogli<sup>3</sup> come onestamente la poteva servire, le disse: «Lisa, io t'obbligò la mia fede<sup>4</sup>, della quale vivi sicura che mai ingannata non ti troverrai; e appresso commendandoti di sí alta impresa, come è aver l'animo posto a così gran re, t'offerò il mio aiuto, col quale io spero, dove tu confortar ti vogli<sup>5</sup>, sí adoperare, che avanti che passi il terzo giorno<sup>6</sup> ti credo recar novelle che sommamente ti saran care; e per non perder tempo, voglio andare a cominciare». La Lisa, di ciò da capo pregatol molto e promessogli di confortarsi, disse che s'andasse con Dio.

- 18 Minuccio partitosi, ritrovò un Mico da Siena<sup>7</sup>, assai

<sup>1</sup> Ripetizione del pronome non insolita, come già si è visto, nel D. (e cfr. qui 46).

<sup>2</sup> Forma intensiva (ripetuta al 20) per cui cfr. III 3,26 n.

<sup>3</sup> *venutogli in mente*: cfr. V 7,35: «subitamente nella memoria gli corse un suo figliuolo».

<sup>4</sup> *ti impegno la mia parola, il mio onore*: cfr. II 9,23.

<sup>5</sup> *a patto che tu stia di buon animo*.

<sup>6</sup> Termine canonico nella novellistica e nel D. stesso (X 5,25; e qui al 23).

<sup>7</sup> Nome ignoto alla storia: anzi il Mazzoni scrisse, riassumendo l'opinione corrente: «Il B. volle fare una specie di onesta falsificazione e noi abbiamo nella ballata 'Muoviti amore' una sedicente poesia del Duecento composta a mezzo il Trecento. Ed ecco perché il certaldese alloggiò quel Minuccio d'Arezzo e quel Mico da Siena in un fatto palermitano, immaginando toscano lo speciale padre della Lisa, Bernardo Puccini da Firenze, sí che da toscano a toscano, dalla Lisa a Minuccio, da Minuccio a Mico fossero meglio verisimili tutti i trapassi necessari al racconto delle confidenze e delle richieste successive. In codesto suo lavoro di rime supposte, a me par chiaro che il B. si studiò infatti di porre una tal quale apparenza arcaica; né gli riuscì gran fatica appunto perché le attribuiva a poeta toscano» (G. MAZZONI, *Mico da Siena e una ballata del D.*, in «Misc. Stor. della Valdelsa», v, 1897). Ma si può escludere del tutto, solo su un argomento *ex silentio*, l'esistenza di un Mico o almeno la preesistenza della ballata? Un «Minum Mocatun senensem», nominato fra i poeti dugenteschi nel *De vulgari eloquentia* (I xiii 1 e comm. cit. del Marigo, p. 111) ci ha lasciato una canzone nel cod. Vaticano lat. 3793; e troviamo isolata in vari mss. la ballata stessa (Riccar-

buon dicitore in rima<sup>1</sup> a quei tempi, e con prieghi lo strinse a far la canzonetta<sup>2</sup> che segue:

- 19 Muoviti, Amore, e vattene a Messere<sup>3</sup>,  
e contagli le pene ch'io sostegno;  
digli ch'a morte vegno,  
celando per temenza il mio volere.
- 20 Merzede, Amore, a man giunte ti chiamo<sup>4</sup>,  
ch'a Messer vadi là dove dimora.  
Dí che sovente lui disio e amo,  
sí dolcemente lo cor m'innamora;  
e per lo foco ond'io tutta m'infiamo  
temo morire, e già non saccio<sup>5</sup> l'ora  
ch'i' parta da sí grave pena dura<sup>6</sup>,  
la qual sostegno per lui disiando,  
temendo e vergognando:  
deh! il mal mio, per Dio, fagli assapere.
- 21 Poi che di lui, Amor, fu' innamorata,  
non mi donasti ardir quanto temenza  
che io potessi sola una fiata

diano 1118, Magliabechiano VII 1040); Mico, ipocoristico di Amico (e derivati, come Bonamico) e di Michele, era diffuso proprio anche a Siena (o. BRATTÒ, *Studi*, p. 100; *Nuovi Studi*, p. 162). Tuttavia sembra probabile che la ballata sia opera del B. Vedi, oltre gli artt. citt., G. BERTONI, *Il Duecento cit.*, pp. 143 sgg.; G. SANTANGELO, *Il siciliano lingua nazionale*, Catania 1948, pp. 46 sgg.; B. BUZZELLI, *Bartolomeo Mocati*, in «Cultura Neolatina», XII, 1952; B. PANVINI, *Le rime della Scuola Siciliana*, Firenze 1962, I, pp. XLVIII e 452 sg.; F. BRAMBILLA AGENO, *Errori d'autore nel D.*, in «Studi sul B.», VIII, 1974.

<sup>1</sup> Cioè poeta in volgare: «dire per rima in volgare tanto è quanto dire per versi in latino» (*Vita Nuova*, xxv 4).

<sup>2</sup> *lo indusse a scrivere la canzonetta*. È «una ballata formata da una ripresa quadrimembre (A B b A) e di tre strofe (C D C D C D D E e A) dove gli endecasillabi, nettamente preponderanti sui settenari, sono disposti in modo che il primo e l'ultimo della ripresa coincide nella rima con il ritornello di ciascuna strofa» (Quaglio).

<sup>3</sup> Cioè all'amato.

<sup>4</sup> *Pietà ... ti chiedo*.

<sup>5</sup> *non vedo l'ora*, cioè *desidero ardentemente*: è locuzione meridionale (A. JEANROY, *À propos de la locution «non veder l'ora»*, in «Bulletin Italien», xv, 1915). E *saccio* è pure forma propria dei dialetti meridionali, e tradizionale nella nostra lirica arcaica (ma anche nel *Ninfa*, 65, 83, 279): come altre, pure di origine provenzale (temenza, spiaccenza, sicuranza, gravanza ecc.) e come la triplice mutazione.

<sup>6</sup> *ch'io mi sciolga da una sofferenza così aspra*. Dura rima imperfettamente con ora («rima siciliana»).

lo mio voler dimostrare in parvenza<sup>1</sup>  
a quegli che mi tien tanto affannata;  
cosí morendo, il morir m'è gravanza<sup>2</sup>!  
Forse che non gli saria spiaccenza<sup>3</sup>,  
se el sapesse quanta pena i' sento,  
s'a me dato ardimento  
avesse in fargli mio stato sapere<sup>4</sup>.

Poi che 'n piacere non ti fu, Amore,  
ch'a me donassi tanta sicuranza<sup>5</sup>,  
ch'a Messer far savessi<sup>6</sup> lo mio core,  
lasso, per messo mai o per sembianza<sup>7</sup>,  
mercé ti chero<sup>8</sup>, dolce mio signore,  
che vadi a lui e donagli membranza<sup>9</sup>  
del giorno ch'io il vidi a scudo e lanza  
con altri cavalieri arme portare<sup>10</sup>:  
presilo a riguardare  
innamorata sí, che 'l mio cor pere<sup>11</sup>.

Le quali parole Minuccio prestamente intonò<sup>12</sup> d'un suono soave e pietoso sí come la materia di quelle richiedeva, e il terzo dí se n'andò a corte, essendo ancora il re Pietro a mangiare; dal quale gli fu detto che egli alcuna cosa cantasse con la sua viuola. Laonde egli cominciò sí dolcemente

<sup>1</sup> *manifestamente, al di fuori*.

<sup>2</sup> *dolore, sofferenza* (prov. *gravanza*).

<sup>3</sup> *non gli dispiacerebbe*.

<sup>4</sup> *purché egli mi avesse dato coraggio sufficiente per poter fargli conoscere lo stato del mio cuore*.

<sup>5</sup> *franchezza, ardire*: Dante, *Rime*, LVII 3-4: «Mi dona sicuranza | Che voi sarete amica di pietate».

<sup>6</sup> *Invece di facessi sapere*: cfr. F. BRAMBILLA AGENO, *Errori d'autore nel D.*, in «Studi sul B.», VIII, 1974.

<sup>7</sup> *col mio aspetto, personalmente*: cioè attraverso un messaggero o di persona.

<sup>8</sup> *chiedo*: forma corrente nella lirica d'arte: cfr. V concl., 19 n. per l'emistichio seguente.

<sup>9</sup> *fagli ricordare, ricordagli*.

<sup>10</sup> *armeggiare con scudo e lanza insieme ad altri cavalieri* (cfr. 5).

<sup>11</sup> *perisce*: cioè che io muoio. Espressione cavalcantiana (per es. V 14, VII 1 sgg., VIII 4 sgg., IX 1 sgg., XI 6, XII 14, XIII 14): cfr. *Vita Nuova*, XIX 9.

<sup>12</sup> *musicò, accompagnò con una melodia*: cfr. Buti, comm. a *Purg.*, II 91 sgg.: «Questo Casella ... fu buono cantatore e intonatore di canti, sicché alcuno de' sonetti o vero canzoni dell'autore intonò».

- sonando a cantar questo suono<sup>1</sup>, che quanti nella real sala n'erano parevano uomini adombrati<sup>2</sup>, sí tutti stavano taciti e sospesi a ascoltare, e il re per poco<sup>3</sup> piú che gli altri. E avendo Minuccio il suo canto fornito, il re il domandò donde questo venisse<sup>4</sup> che mai piú non gli ele pareva avere udito.
- 26 «Monsignore,» rispose Minuccio «e' non sono ancora tre giorni che le parole si fecero e 'l suono»; il quale, avendo il re domandato per cui, rispose: «Io non l'oso scovrir se non a voi».
- 27 Il re, desideroso d'udirlo, levate le tavole<sup>5</sup> nella camera sel fé venire, dove Minuccio ordinatamente ogni cosa udita gli raccontò; di che il re fece gran festa e commendò la giovane assa' e disse che di sí valorosa giovane si voleva<sup>6</sup> aver compassione; e per ciò andasse da sua parte a lei e la confortasse e le dicesse che senza fallo quel giorno in sul vespro la verrebbe a visitare.
- 28 Minuccio, lietissimo di portare cosí piacevole novella, alla giovane senza ristare con la sua viuola n'andò; e con lei sola parlando ogni cosa stata raccontò e poi la canzon cantò con la sua viuola. Di questo fu la giovane tanto lieta e tanto contenta, che evidentemente senza alcuno indugio apparver segni grandissimi della sua sanità; e con disidero, senza sapere o presumere<sup>7</sup> alcun della casa che ciò si fosse, cominciò a aspettare il vespro nel quale il suo signor veder dovea. Il re, il quale liberale e benigno signore era, avendo poi piú volte pensato alle cose udite da Minuccio e conoscendo ottimamente la giovane e la sua bellezza, divenne ancora piú che non era pietoso; e in su l'ora del vespro montato a cavallo, sembante facendo

<sup>1</sup> canzone: X 6,22 n.

<sup>2</sup> *stupelatti, incantati*: Volg. di Girone il Cortese, Verona 1834, p. 216: «Il mio buon compagno aveva cosí gli occhi e il cuore intenti alla colei bellezza ammirare, che per poco pareva uomo adombrato»; e cfr. anche VIII 7,85. Tutta la scena di incanto musicale ricorda quella di Casella nel II del *Purgatorio*, fino a coincidenze verbali (113: «Cominciò elli allor sí dolcemente»; 118 sg.: «Noi eravam tutti fissi e attenti | A le sue note»). E cfr. X 6,22 n.

<sup>3</sup> quasi: II 5,8 n.

<sup>4</sup> *dove l'avesse imparato, da dove l'avesse portato* (Martí).

<sup>5</sup> Cioè alla fine del pranzo: Intr., 106 n.

<sup>6</sup> *si doveva, bisognava*: I 1,26 n.

<sup>7</sup> *sospettare, immaginare*: II 2,40 n.

- d'andare a suo diporto, pervenne là dov'era la casa dello speciale: e quivi, fatto domandare che aperto gli fosse un bellissimo giardino il quale lo speciale avea, in quello smontò e dopo alquanto domandò Bernardo che fosse della figliuola, se egli ancora maritata l'avesse.
- Rispose Bernardo: «Monsignore, ella non è maritata, anzi è stata e ancora è forte malata: è il vero che da nona in qua ella è maravigliosamente<sup>1</sup> migliorata».
- Il re intese prestamente quello che questo miglioramento voleva dire e disse: «In buona fé, danno sarebbe che ancora<sup>2</sup> fosse tolta al mondo sí bella cosa: noi la vogliamo venire a visitare».
- E con due compagni solamente e con Bernardo nella camera di lei poco appresso se n'andò e, come là entro fu, s'accostò al letto dove la giovane alquanto sollevata con disio l'aspettava e lei per la man prese<sup>3</sup> dicendo: «Madonna<sup>4</sup>, che vuol dir questo? voi siete giovane e dovreste l'altre confortare, e voi vi lasciate aver male? Noi vi vogliamo pregare che vi piaccia per amor di noi di confortarvi in maniera che voi siate tosto guerita».
- La giovane, sentendosi toccare alle mani di colui il quale ella sopra tutte le cose amava, come che ella alquanto si vergognasse, pur sentiva tanto piacere nell'animo quanto se stata fosse in Paradiso<sup>5</sup>; e come poté gli rispose: «Signor mio, il volere io le mie poche forze sottoporre a gravissimi pesi<sup>6</sup> m'è di questa infermità stata cagione, dalla quale voi, vostra buona mercé, tosto libera mi vedrete».
- Solo il re intendeva il coperto<sup>7</sup> parlare della giovane e da piú ogn'ora la reputava<sup>8</sup>, e piú volte seco stesso maladis-

<sup>1</sup> Quasi *miracolosamente*.

<sup>2</sup> *cosí presto, già*: IV 8,17 n.; IX 4,13 n.

<sup>3</sup> Solito gesto di nobile cortesia (X 2,17 n.), qui sfumato di affettuosa premura.

<sup>4</sup> Appellativo di solito diretto alle maritate: ma qui disceso dal linguaggio smagato della lirica cortese.

<sup>5</sup> In questa atmosfera di alta gentilezza cortese i ritmi degli endecasillabi sottolineano suggestivamente la gioia della Lisa.

<sup>6</sup> Cioè *a un affetto che di tanto superà le mie deboli forze* (Fornaciari).

<sup>7</sup> *allusivo*: cfr. Inf., IV 51: «E quei che 'ntese il mio parlar coverto».

<sup>8</sup> Ricorda l'impressione del re di Francia di fronte alla marchesana del Monferrato: I 5,11: «tanto nel suo disio piú accendendosi quanto da piú trovava esser la donna».

se la fortuna<sup>1</sup> che di tale uomo l'aveva fatta figliuola; e poi che alquanto fu con lei dimorato e piú ancora confortata, si partí. Questa umanità<sup>2</sup> del re fu commendata assai e in grande onor fu attribuita allo speziale e alla figliuola; la quale tanto contenta rimase quanto altra donna di suo amante (fosse già mai; e da migliore speranza aiutata in pochi giorni guerita, piú bella diventò che mai fosse. )

37 Ma poi che guerita fu, avendo il re con la reina diliberato qual merito<sup>3</sup> di tanto amore le volesse rendere, montato un dí a cavallo con molti de' suoi baroni a casa dello spezial se n'andò, e nel giardino entratosene fece lo spezial chiamare e la sua figliuola: e in questo venuta la reina con molte donne e la giovane tra lor ricevuta, cominciarono  
38 meravigliosa festa. E dopo alquanto il re insieme con la reina chiamata la Lisa, le disse il re: «Valorosa giovane, il grande amor che portato n'avete v'ha grande onore<sup>4</sup> da noi impetrato, del quale noi vogliamo che per amor di noi siate contenta<sup>5</sup>: e l'onore è questo, che, con ciò sia cosa che voi da marito siate, vogliamo che colui prendiate per marito che noi vi daremo, intendendo sempre, non obstante questo, vostro cavaliere appellarci senza piú<sup>6</sup> di tanto amor voler da voi che un sol bacio».

39 La giovane, che di vergogna tutta era nel viso divenuta vermiglia<sup>7</sup>, facendo suo il piacer del re, con bassa voce così rispose: «Signor mio, io son molto certa che, se egli si sapesse che io di voi innamorata mi fossi, la piú della gente me ne reputerebbe matta, credendo forse che io a

<sup>1</sup> Concetto ed espressione ripetuti nel *D.*: per es. III 2,29; IV 1,38 n.; IV 7,4 sgg.; X 2,25: «Maladetta sia la fortuna ...»

<sup>2</sup> *atto cortese e pietoso*: II 2,26: «di questa umanità avendo molto commendata la donna».

<sup>3</sup> *compensò*: II 9,39 n. La regina Costanza, però, non fu mai a Palermo con re Pietro (cfr. per es. Bartolomeo da Neocastro, *Historia* cit., *passim*).

<sup>4</sup> «Conserva il colorito concreto che la parola aveva nel linguaggio feudale e cavalleresco» (Marti).

<sup>5</sup> La solennità regale della dichiarazione si compone in questa preziosa sequenza di due endecasillabi, un settenario, un endecasillabo.

<sup>6</sup> *senza altro*.

<sup>7</sup> Quasi una formula in situazioni simili: per es. I concl., 5; II 8,60; II concl., 3 ecc.

me medesima fossi uscita di mente<sup>1</sup> e che io la mia condizione e oltre a questo la vostra non conoscessi; ma come  
40 Idio sa, che solo i cuori de' mortali vede<sup>2</sup>, io nell'ora che voi prima mi piaceste<sup>3</sup> conobbi voi essere re e me figliuola di Bernardo speziale, e male a me convenirsi in sí alto  
41 luogo l'ardore dello animo dirizzare. Ma sí come voi molto meglio di me conoscete, niuno secondo debita elezione ci s'innamora<sup>4</sup> ma secondo l'appetito e il piacere<sup>5</sup>: alla qual legge piú volte s'opposero le forze mie, e, piú non  
42 potendo, v'amai e amo e amerò sempre<sup>6</sup>. |È il vero che, com'io a amore di voi mi senti' prendere, così mi disposi di far sempre del vostro voler mio<sup>7</sup>; e per ciò, non che io faccia questo di prender volentier marito e d'aver caro quello il quale vi piacerà di donarmi, che mio onore e stato sarà<sup>8</sup>, ma se voi diceste che io dimorassi nel fuoco,  
43 credendovi io piacere, mi sarebbe diletto. Aver voi re per cavaliere sapete quanto mi si conviene<sup>9</sup>, e per ciò piú a ciò non rispondo; né il bacio che solo del mio amor volete  
44 senza licenzia di madama la reina vi sarà concesso. Non dimeno di tanta benignità verso me quanta è la vostra e quella di madama la reina che è qui, Idio per me vi renda e grazie e merito<sup>10</sup>, ché io da render non l'ho»; e qui si tacque.

<sup>1</sup> *Purg.*, VIII 15: «Che fece me a me uscir di mente».

<sup>2</sup> Concetto simile era già ricorso nel *D.* per Violante (II 8,39).

<sup>3</sup> *Vita Nuova*, XXI 3: «è laudato chi prima la vide»: e cfr. tutto il sonetto dantesco.

<sup>4</sup> *per scelta ragionevole si innamora qui, a questo mondo* (IV 2,19).

<sup>5</sup> *secondo l'impulso passionale e il richiamo della bellezza*. È la teoria corrente negli stilnovisti (per es. *Al cor gentil, Donna me prega*), in Dante (*Purg.*, XVIII 19 sgg.) e nel B. stesso (*Filostrato*, II 19: «Amor non ha qual uom ami per legge | Fuor che colei cui l'appetito elegge»; *Amorosa Visione*, XVI).

⊙ Affermazione enfatica dell'eternità dell'amore già risonata altrove in forma identica: II 6,54; III 5,10 sgg.; IV 1,32 n.; *Amorosa Visione*, L 85 sgg.

<sup>7</sup> *Purg.*, XXXIII 130 sg.: «Come anima gentil, che non fa scusa, | Ma fa sua voglia de la voglia altrui»; e cfr. X 8,29 n.

<sup>8</sup> *che mi sarà, che mi darà onorevole stato, onore e autorità*: I 1,15 n.; II 1,30 n.

<sup>9</sup> «Affettuosamente ironica allusione alla sua non nobile origine» (Marti).

<sup>10</sup> *compensò*, come sopra (37).

- 45 Alla reina piacque molto la risposta della giovane, e parvele così savia come il re l'aveva detto. Il re fece chiamare il padre della giovane e la madre: e sentendogli contenti di ciò che fare intendeva, si fece chiamare un giovane, il quale era gentile uomo ma povero, ch'avea nome Perdicone<sup>1</sup>, e postegli certe anella in mano a lui non recuante<sup>2</sup> di farlo fece sposare la Lisa.
- 46 A' quali incontanente il re, oltre a molte gioie e care che egli e la reina alla giovane donarono, gli<sup>3</sup> donò Cefalù e Calatabellotta<sup>4</sup>, due bonissime terre e di gran frutto, dicendo: «Queste ti doniam noi per dote della donna; quello che noi vorremo fare a te, tu tel vedrai nel tempo avvenire»; e questo detto, rivolto alla giovane disse: «Ora vogliam noi prender quel frutto<sup>5</sup> che noi del vostro amore aver dobbiamo»; e presele con amenduni le mani il capo le basciò la fronte.
- 47 Perdicone e 'l padre e la madre della Lisa, e ella altresì, contenti grandissima festa fecero e liete nozze; e secondo che molti affermano, il re molto bene servò alla giovane il convenente<sup>6</sup>, per ciò che mentre visse sempre s'appellò suo cavaliere né mai in alcun fatto d'arme andò che egli altra sopransegna<sup>7</sup> portasse che quella che dalla giovane mandata gli fosse.
- 48 Così adunque operando si pigliano gli animi de' soggetti, dassi altrui materia di bene operare e le fame<sup>8</sup> eterne s'acquistano: alla qual cosa oggi pochi o niuno ha l'arco

<sup>1</sup> Nome di origine provenzale (si conosce anche un trovatore così chiamato): in Catalogna pure erano diffusi nomi simili (II 7,17 n.).

<sup>2</sup> Participio presente in funzione d'attributo (IX 7,6 n.).

<sup>3</sup> «Pleonasma proprio del parlar famigliare e utile alla chiarezza. Avverti la distinzione fra i doni convenienti alla regina e al re insieme, come le gemme; e quelli che soli erano di competenza del re, cioè i territori» (Fornciacari). Per gli plurale cfr. IX 9,16 n.

<sup>4</sup> Ora rispettivamente in provincia di Palermo e di Agrigento.

<sup>5</sup> Secondo il solito e canonico linguaggio d'amore: cfr. X 6,36 n.

<sup>6</sup> *il patto, il convenuto*: IV 2,19 n.

<sup>7</sup> Cintura o nastro o sciarpa o altro oggetto simbolico che la dama donava al cavaliere da portare sull'armatura: come Bianciflore a Fileno (*Filocolo*, III 16).

<sup>8</sup> Cfr. Petrarca, *Tr. Fame*, III 54: «Cercando ambeduo fame indegne e false»; *Tr. Eternitatis*, 80: «fame mortali»; e anche Boccaccio, *Epistole*, xviii.

teso dello 'ntelletto<sup>1</sup>, essendo li piú de' signori divenuti crudeli e tiranni<sup>2</sup>. —

<sup>1</sup> *volge la mente*: *Purg.*, XVI 47 sg.: «Del mondo seppi, e quel valore amai | Al quale ha or ciascun disteso l'arco». L'amara nostalgia per l'antica società cortese che colora di sé questa conclusione era già nel passo dantesco ed è diffusa in tutto il novellare del B. e particolarmente, oltre che in questa, nella I e V giornata (cfr. specie I 7, 8 e 10; V 8 e 9; e *Ep.*, xviii; Petrarca, cxxxviii).

<sup>2</sup> Il M., segnando tutto il periodo, chiosa: «Nota». Ultimamente G. GORNI, *Note sulla ballata*, in «*Metrica*», 1, 1978, ha confermato con vari argomenti la probabilità della paternità boccacciana per la ballata *Muoviti, Amore, e vattene a Messere*; ha segnalato numerose riprese dantesche; ha rilevato l'artificio stilistico «nella presenza, in ogni verso della ripresa e delle tre strofe, della parola *Amore* e nell'ultimo di *mio*: va avvertito che un vezzo analogo (ma nel penultimo e ultimo verso, e sono parole-rima) si riscontra nella ballata di Emilia *Io son sí vaga della mia bellezza*, nella prima giornata del D.». Un dibattito sulla possibile personalità e identificazione di Mico da Siena, e sulla possibile paternità boccacciana della ballata si è svolto fra Armando Balduino e Stefano Carrai negli «*Studi sul B.*», XII, 1980.

I.

Tradizione latina e origini romanze

Gian Carlo Alessio

*La cultura dei «clerici»*

Il ripristino del latino nelle sue forme classiche e patristiche voluto dai fondatori della dinastia carolingia, da Pipino il Breve e, con maggior impegno politico e culturale, dal suo successore Carlomagno, fissa, in tutte le regioni della Romània occidentale, una radicale separazione fra lingua scritta, letteraria, conosciuta da una cerchia assai ristretta di uomini di cultura, appartenenti pressoché senza eccezioni all'ordine ecclesiastico (i *clerici* o *litterati*), e la lingua utilizzata nella comunicazione orale, la sola lingua di cui il popolo, la massa degli *illitterati* (o *laici*), era in grado di servirsi. Viene così interrotto, con una imposizione dall'alto, il faticoso e disorganico processo di avvicinamento della lingua scritta alla lingua parlata, avviato dal latino merovingico e testimoniato, prima, dalla riforma dell'ortografia tentata dal sovrano di Neustria Chilperico (539 ca-584), che, consapevole dell'evoluzione fonetica raggiunta dalla lingua, aveva stabilito, senza ottenere risultati nella consuetudine scrittoria, di aggiungere all'alfabeto latino quattro nuovi grafemi coi quali rappresentare i suoni entrati nella pronuncia; poi, fra VII e IX secolo, da una serie di scritture, intermedie fra latino e volgare, in cui le alterazioni delle regole di scrittura del latino non sono dovute a ignoranza dei loro autori ma costituiscono una particolare miscela, composta dal sovrapporsi della lingua parlata alle norme della latinità di cultura.

Della riforma di Chilperico ha lasciato memoria Gregorio di Tours (538-590):

Addit autem et litteras litteris nostris, id est w, sicut Graeci habent, ae, the, uui ... misit epistulas in universis civitatibus regni sui, ut sic pueri docerentur (V 44).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Gregorii episcopi Turonensis *Libri Historiarum X*, a cura di B. Krusch e W. Levison, in *MGH. Scriptores rerum Merovingicarum*, I, 1, Hannoverae 1851.

[Aggiunse al nostro alfabeto le lettere w, come hanno i Greci, ae, the, uui ... e mandò epistole in tutte le città del suo regno perché così venisse insegnato ai fanciulli.]

In Italia, scritture situabili nella zona franca tra latino e volgare, sebbene già risolutamente orientate verso il volgare, perché in esse, meno che in altre simili e coeve, traspare la permanenza di abitudini grafiche ancora obbedienti alla consuetudine scrittoria imposta e trasmessa dalla scuola, sono testi quali l'*Indovinello veronese* e il graffito della catacomba di Commodilla in Roma.

L'*Indovinello veronese*, una prova di penna conservata nel codice LXXXIX della Biblioteca Capitolare di Verona, è databile fra la fine dell'VIII e l'inizio del IX secolo: «Se pareba boves, alba pratalia araba / et albo versorio teneba et negro semen seminaba. / Gratias agimus tibi omnipotens sempiterne deus»<sup>2</sup> [Spingeva avanti i buoi, arava un prato bianco, teneva un bianco aratro, seminava un seme nero. Ti rendiamo grazie Dio onnipotente ed eterno]. Scoperti nel 1924, i due esametri furono dapprima ritenuti testimonianza di un canto rustico; solo qualche tempo dopo vi fu riconosciuto un indovinello, a diffusione popolare, legato all'atto dello scrivere: il prato bianco è la pergamena su cui si scrive, l'aratro bianco la penna d'oca, il seme nero l'inchiostro. Simile assetto linguistico presenta l'iscrizione graffita della catacomba di Commodilla in Roma, databile alla prima metà del IX secolo, in cui si rammenta al celebrante di non recitare a voce alta le preghiere che precedono la consacrazione, secondo l'uso liturgico che s'era originato in Francia e si andava diffondendo in Italia: «Non dicere ille secreta abboce»<sup>3</sup> [non recitare a voce alta le preghiere segrete].

Il documento che più compiutamente esplicita i fini sottesi al tentativo di migliorare e diffondere la conoscenza del latino – operazione funzionale al programma carolingio di restaurazione dell'Impero cristiano, poiché da quasi sette secoli il latino era lingua ufficiale della Chiesa – è l'epistola *De litteris colendis*, scritta fra il 780 e l'800 dalla mano di Alcuino e inviata dapprima a Baugulfo, abate del monastero benedettino di Fulda, e poi diramata come circolare a tutti gli abati e vescovi del Regno franco. L'epistola muove dalla constatazione della povertà culturale del clero:

Nam, cum nobis in his annis a nonnullis monasteriis saepius scripta dirigerentur, in quibus quod pro nobis fratres ibidem commorantes in sacris et piis orationibus decertarent, significaretur, cognovimus in plerisque praefatis conscriptionibus eorundem et sensus rectos et sermones incultos; quia quod pia devotio interius fideliter

<sup>2</sup> Latino «circa romançum» e «rustica romana lingua». Testi del VII, VIII e IX secolo, a cura di d'A. S. Avalle, Padova 1970<sup>2</sup>, p. 20. Non è risolta in modo univoco l'interpretazione di «se pareba»: la traduzione che se ne offre riflette l'opinione vulgata.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 36. Cfr. F. Sabatini, *Un'iscrizione volgare romana della prima metà del secolo IX*, «Studi linguistici italiani», 6, 1966, pp. 72-73.

dictabat, hoc exterius, propter negligentiam discendi, lingua inerudita exprimere sine reprehensione non valebat.<sup>4</sup>

[Infatti essendo assai sovente in questi anni a noi indirizzati scritti dai monasteri nei quali si significava che i monaci ivi dimoranti si impegnavano in sacre e pie orazioni per noi, abbiamo rilevato nella più parte di quelle scritture retti sentimenti ma espressioni incolte, perché quello che la pia devozione dettava internamente con schiettezza la lingua inerudita per negligenza di studio non era capace di manifestare esternamente senza scorrettezze.]

La constatazione non era di maniera: ancora pochi decenni prima la conoscenza della lingua latina negli uomini di Chiesa appariva scaduta al punto che Bonifacio (675-754), il fondatore del monastero di Fulda, poteva raccontare di avere udito un prete amministrare un battesimo di dubbia validità: «sacerdos qui Latinam linguam penitus ignorabat et dum baptizaret ... diceret: "Baptizo te in nomine patria et filia et spiritus sancti"»<sup>5</sup> [un sacerdote che ignorava quasi del tutto la lingua latina, mentre battezzava ... diceva: «Ti battezzo nel nome della patria, della figlia e dello spirito santo»].

Dello scadimento culturale era stata causa la contrazione e l'impoverimento dell'organizzazione scolastica seguita al dissolvimento delle strutture della società romanizzata nell'età delle invasioni barbariche e delle guerre fra Ostrogoti e Bizantini per la conquista d'Italia (535-55). Dopo la chiusura delle ultime scuole pubbliche, nella seconda metà del VI secolo, le poche mantenute in vita dalle istituzioni religiose – dal canto loro piuttosto votate all'ascesi che interessate alla cultura – non sembrano, nel migliore dei casi, spingersi molto oltre l'insegnamento elementare del latino per consentire la lettura della Bibbia e del Salterio. Nemmeno le fondazioni monastiche stabilite nel VI secolo dall'irlandese Colombano sul continente (Luxeuil in Borgogna nel 590, Bobbio in Italia nel 614 e San Gallo in Svizzera nel 613), sino alla prima metà del VII secolo, sono centri di studi tali da potersi paragonare a quelli della Spagna visigotica, dell'Irlanda e dell'Inghilterra. E anche dopo, sul finire del secolo, quando la pratica ascetica fa luogo a una più sollecita attenzione alla formazione intellettuale, i monasteri appaiono impegnati nei soli studi di grammatica entro cui sono ricondotte le letture degli autori pagani, «neutralizzati» nei trattati grammaticali in funzione dell'apprendimento della lingua. Studi grammaticali che per null'altro si giustificano se non

<sup>4</sup> *Encyclica de litteris colendis*, in *MGH. Leges*, I, a cura di G. H. Pertz, Hannoverae 1835, p. 52.

<sup>5</sup> S. Bonifatii et Lulli *Epistolae*, a cura di E. Dümmler, in *MGH. Epistolae Merovingici et Karolini aevi*, I, Berolini 1892, p. 300.

per essere strumento indispensabile alla comprensione del testo sacro, fine ultimo di ogni impegno culturale:

sancta scriptura ceteris scripturis omnibus non solum auctoritate, quia divina est, vel utilitate, quia ad vitam ducit aeternam, sed et antiquitate et ipsa praeceminet positione dicendi.<sup>6</sup>

[la Sacra Scrittura è superiore a tutti gli altri testi non solo per la sua autorità, poiché essa è divina, o per la sua utilità, poiché essa conduce alla vita eterna, ma anche per la sua antichità e la sua forma.]

Che questo modo di intendere il rapporto con la lingua e la cultura antica sia profondamente radicato nel monachesimo insulare riceve conferma dagli ammaestramenti dell'inglese Aldelmo di Malmesbury (640-709):

Si quid vero praeterea saecularium litterarum nosse laboras, ea tantummodo causa id facias ut, quoniam in lege divina vel omnis vel paene omnis verborum textus artis omnino grammaticae ratione consistit, tanto eiusdem eloquii divini profundissimos atque sacratissimos sensus facilius legendo intelligas, quanto illius rationis, qua contextitur diversissimas regulas plenius didiceris (viii).<sup>7</sup>

[Se, inoltre, vuoi conoscere qualcosa delle lettere secolari, fallo soprattutto con l'intento seguente: poiché nella Sacra Scrittura tutto o quasi tutto il concatenamento delle parole è retto interamente dalle ragioni della grammatica, tu comprenderai tanto più facilmente con la lettura i più profondi e sacri sensi di questo linguaggio divino quanto più pienamente avrai appreso le diverse regole dell'arte che forma la sua trama.]

Nel corso dell'VIII secolo si infittiscono i segni di una rinascita culturale e si vengono costituendo nei principali monasteri – a Fulda, a Corbie, a San Martino di Tours, a San Gallo, a Bobbio – centri assai attivi, dove si studiano i testi e si copiano manoscritti. Il programma carolingio non nasce dunque dal nulla ma si sovrappone a stimoli preesistenti: quello che in esso è nuovo è semmai la preoccupazione di assicurare alla scuola una diffusione «per singula monasteria vel episcopia» [in ogni monastero o vescovado]; perché è la scuola lo strumento con cui va realizzata l'elevazione culturale e linguistica del clero.

Le maglie del sistema scolastico istituito dai Carolingi appaiono particolarmente fitte in un'area che si estende, all'ingrosso, fra la Loira e

<sup>6</sup> Beda, *De schematibus et tropis*, in *Rhetores latini minores*, a cura di C. Halm, Lipsiae 1863, p. 607.

<sup>7</sup> Aldhelmi *Epistulae*, in *Aldhelmi Opera*, a cura di R. Ehwald, in *MGH. Auctores antiquissimi*, XV, Berolini 1913.

il Reno. Centro propulsore, situato nel mezzo dell'Impero, la corte carolingia di Aquisgrana agisce da polo di attrazione e, per avviare il progetto culturale, drena intellettuali dal resto d'Europa, anche dall'Italia, dove, a cavallo fra VII e VIII secolo, va costituendosi un nucleo di uomini di cultura legati alla corte longobarda di Pavia. Pietro da Pisa, maestro di grammatica alla corte di Desiderio, autore di un'*ars grammatica* e di alcune composizioni poetiche, si trasferisce presso Carlomagno nel 774; insieme con lui emigrano Paolino di Aquileia, che ritorna in Italia nel 787 come arcivescovo del Friuli, e la figura più solida, Paolo Diacono, anch'egli rientrato a Montecassino nel 787. L'assenza di un forte movimento culturale, il particolarismo della corte pontificia e la esilità del superstrato franco fanno sì che le prospettive aperte da Carlomagno stentino a penetrare in Italia: dove la stessa scrittura rinnovata, la carolina, non sembra essere stata in uso prima della fine del IX secolo. E anche quando gli stimoli di rinnovamento riusciranno a filtrare, farà sempre parte a sé l'Italia meridionale, dove la classe dirigente longobarda elabora «una tipologia della cultura, separata, diversa, opposta, in contestazione continua rispetto a quella carolingia». <sup>8</sup> Toccherà ai Normanni, nell'XI secolo, trasferire nel Mezzogiorno fermenti di cultura europea, che daranno origine, nel secolo successivo, a manifestazioni culturali di prim'ordine.

Come era da sempre in Irlanda e in Inghilterra, dove era conosciuto esclusivamente come lingua di cultura, il latino è ora anche sul continente una lingua che deve essere appresa sin dai primi elementi, con l'ausilio di una strumentazione complessa: anzitutto grammaticale, indirizzata alla conoscenza pratica della lingua; poi retorica, perché il tirocinio retorico era condizione per l'acquisizione dei procedimenti stilistici. Regole grammaticali e retoriche che venivano certo trasferite al discente attraverso una manualistica appropriata ma che, più spesso, erano colte e verificate con una lunga frequentazione di testi letterari latini – pagani e cristiani – da interpretare nel loro complesso e da utilizzare quali modelli di scrittura e fonti di regole. La lettura degli *auctores* era organizzata secondo una progressione crescente di difficoltà, che prende avvio dai testi più semplici (*Aesopus latinus*, *Disticha Catonis*, il diffusissimo poemetto didascalico-morale composto nel III secolo), passa attraverso i testi della letteratura cristiana (Cipriano, Lattanzio, Gerolamo, Agostino, Prudenziolo, Sedulio, Giovanni, Prospero d'Aquitania, Aratore, Sidonio Apollinare) e giunge ai

<sup>8</sup> G. Cavallo, *Introduzione a Le biblioteche nel mondo antico e medievale*, Roma-Bari 1989<sup>2</sup>, p. xx.



*magni auctores*, Virgilio, Stazio, Ovidio, Lucano, Cicerone, Seneca, Sallustio. La loro lettura, anche se raramente integrale (di Virgilio, per esempio, erano assai lette le *Egloghe* e l'*Eneide*, meno le *Georgiche*), veniva guidata dall'esposizione che di essi faceva il maestro o che veniva autonomamente acquisita attraverso la parallela lettura di un commento. Senza la guida di un commento, infatti, l'interpretazione dei testi non procedeva oltre il mero valore della *littera*, vale a dire della loro struttura sintattica:

Qui sine commento rimaris scripta Maronis,  
innunis nuclei solo de cortice rodis.<sup>9</sup> (vv. 923-24)

[Se leggi gli scritti di Virgilio senza commento, non raggiungi il nocciolo ma rosicchi solo la corteccia.]

Era la chiosa, infatti, che permetteva non soltanto di acquisire perfettamente il significato dei vocaboli ma anche, attraverso l'esegesi allegorica, di penetrare il senso riposto del testo, di verificarne il rapporto con le verità presenti e, attraverso la lettura tropologica, di stabilirne, – come precisavano tutti gli *accessus* – il valore «ad institutionem et correctionem morum» [per regolare e correggere i costumi].

Non tutti gli autori erano studiati: fra v e vii secolo viene fissandosi il canone degli autori «classici» (termine entrato nell'uso a partire dal ii secolo per indicare quegli autori degni di servire da modello) che resta fluttuante sino al x secolo, quando si stabilizza a comprendere, in linea di massima, gli autori considerati esemplari all'interno di un genere letterario: così Virgilio sarà il classico per la poesia epica, Orazio per quella satirica, Terenzio per quella comica, Lucano per quella storica, Ovidio per quella lirica, Cicerone per la prosa.

L'acquisizione di una competenza linguistica attraverso la lettura di testi esemplari non era ovviamente possibile senza una biblioteca sufficientemente attrezzata che li ponesse a disposizione. Non siamo molto informati su quanto, nel continente, era sopravvissuto alle distruzioni dell'età barbarica. Certo, molto doveva essere rimasto in Spagna – come da sole valgono a provare le *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia, la più fortunata delle enciclopedie medievali, in tutto dipendente da testi antichi –, molto in Irlanda e in Inghilterra e molto, nonostante barbari e Bizantini, in Italia. Le biblioteche, nell'Impero di Carlomagno, paiono comunque, nella maggioranza dei casi, doversi costituire dal nulla. Ed è gloria della Rinascita carolingia avere avviato un imponente programma di ricerca e trascrizione di testi che ha salvato tutto quanto oggi posse-

<sup>9</sup> Egberts von Lüttich *Fecunda ratis*, a cura di E. Voigt, Halle a. S. 1889.

diamo della letteratura classica latina. Nei monasteri dotti abati organizzano gli *scriptoria*, ricercano, prestano, fanno emendare i testi antichi. Termini come *bibliotecarius*, *librarius*, *armarius* entrano nell'uso delle istituzioni monastiche proprio con il ix secolo, come indicatori di una attività che era divenuta specifica e parte essenziale della vita del monastero. Gli imperatori stessi, Carlomagno e Ludovico il Pio, raccolgono ricche biblioteche di testi grammaticali, autori antichi e rarità letterarie e le rendono accessibili ai dotti della corte.

Da quali testi fosse composta una grande biblioteca monastica dell'età carolingia appare nel celebre catalogo poetico dei manoscritti custoditi a York, scritto, forse fra il 780 e il 782, da Alcuino, che appunto a York si era formato:

Illic invenies veterum vestigia patrum,  
quidquid habet pro se Latio Romanus in orbe,  
Graecia vel quidquid transmisit clara Latinis,  
Hebraicus vel quod populus bibit imbre superno,  
Africa lucifluo vel quidquid lumine sparsit.  
Quod pater Hieronymus, quod sensit Hilarius atque  
Ambrosius praesul, simul Augustinus, et ipse  
Sanctus Athanasius, quod Orosius edit avitus:  
quidquid Gregorius summus docet et Leo papa;  
Basilius quidquid, Fulgentius atque coruscant.  
Cassiodorus item, Chrysostomus atque Iohannes.  
Quidquid et Althelmus docuit, quid Beda magister,  
quae Victorinus scripsere Boetius atque,  
historici veteres, Pompeius, Plinius ipse  
acer Aristoteles, rhetor quoque Tullius ingens.  
Quod quoque Sedulius, vel quid canit ipse Iuvenus,  
Alcimus et Clemens, Prosper, Paulinus, Arator,  
quid Fortunatus, vel quid Lactantius edunt.  
Quae Maro Virgilius, Statius, Lucanus et auctor,  
artis grammaticae vel quid scripsere magistri;  
quid Probus atque Focas, Donatus Priscianusve,  
Servius, Euticius, Pompeius, Comminianus.  
Invenies alios, perplures, lector, ibidem  
egregios studiis, arte et sermone magistros,  
Plurima qui claro scripsere volumina sensu.<sup>10</sup>

(*Versus de patribus regibus et sanctis Euboricensis Ecclesiae*, vv. 1535-61)

[L] troverai le vestigia degli antichi padri, ciò che Roma ha creato nell'orbe latino e quello che la nobile Grecia ha trasmesso ai Latini e ciò che il popolo ebraico ha bevuto dalla pioggia celeste e l'Africa ha diffuso con luce abbagliante. Troverai il

<sup>10</sup> Alcuini *Carmina*, in *MGH. Poetae Latini aevi Carolini*, I, a cura di E. Dümmler, Berlino 1881, pp. 203-04.

pensiero di Gerolamo, di Ilario, del vescovo Ambrogio, di Agostino, di Atanasio e le opere dell'antico Orosio; troverai quel che insegnarono il sommo Gregorio, Leone papa e Basilio e Fulgenzio e Cassiodoro e Crisostomo e Giovanni, Aldelmo e il maestro Beda; troverai quel che scrissero Vittorino e Boezio e gli antichi storici, Pompeo, Plinio e l'acuto Aristotele e anche il gran retore Tullio. Troverai i carmi di Sedulio, di Giovenco, di Alcimo e Clemente, di Prospero, Paolino e Aratore. Troverai le opere di Fortunato e Lattanzio e quel che scrissero Virgilio Marone, Stazio, Lucano, o gli autori dell'arte di grammatica, Probo, Foca, Donato, Prisciano, Servio, Eutiche, Pompeo, Comminiano. Ed anche altri maestri ivi troverai, lettore, illustri per studi, arte e stile, che scrissero moltissimi testi dal chiaro senso.]

Sono, in tutto, una quarantina di volumi che ci dicono quanto esile fosse la consistenza di una biblioteca e come limitato l'orizzonte culturale di un dotto del tempo. Il progresso è lento e pur sempre entro questi ordini di grandezza: nell'XI secolo, in una biblioteca rinomata come quella di Toul si contavano 270 volumi e in quella della celebre abbazia di Corbie, intorno al 1200, erano disponibili 342 manoscritti. Il catalogo della biblioteca di York riflette tuttavia abbastanza fedelmente la composizione della biblioteca di un grosso centro di studi: le Sacre Scritture e i loro commenti, i manuali tecnici, grammatiche e retoriche (cui poteva aggiungersi qualche testo di diritto, civile o canonico), la storia ecclesiastica, la letteratura monastica e, soprattutto i testi dei Padri della Chiesa, cui si accompagna la letteratura classica, punto di riferimento costante – nonostante qualche temporanea eclissi (come nella prima metà del XIII secolo) – per la civiltà letteraria del Medioevo.

La ricchezza di una biblioteca non sempre però è indice di vivo interesse per gli studi: nei monasteri, come, assai più tardi, nelle biblioteche dei principi laici ed ecclesiastici dell'Umanesimo, i manoscritti entravano sovente in ragione del loro alto valore patrimoniale: la produzione di un manoscritto era infatti operazione complessa e costosa. Il monaco che scrisse, nella seconda metà dell'XI secolo, la cronaca dell'abbazia benedettina di Novalesa assimila il valore dei libri a quello del tesoro dell'abbazia narrando del loro trasferimento a Torino per sottrarli al saccheggio del monastero a opera dei Saraceni nel 906: «qui venientes in iamdictam civitatem non habebant domos, ubi tantos libros et tantum thesaurum custodire quievissent» (IV xxv)<sup>11</sup> [quando giunsero nella predetta città, non avevano case dove potessero custodire tanti libri ed un tesoro così prezioso]. La memoria che le cronache danno di abati solleciti a promuovere l'attività dello *scriptorium* non accenna quasi mai

<sup>11</sup> *Cronaca di Novalesa*, a cura di G. C. Alessio, Torino 1982.

al valore culturale della loro opera e appare piuttosto elogiativa della loro capacità di accrescere il patrimonio dell'istituzione.

Nonostante il complesso apparato messo in opera per sorreggerla, nella formazione linguistica e culturale dei *clerici* non mancano notevoli differenze qualitative. Le avverte Lupo di Ferrières (805 ca-859), uno degli esponenti maggiori della filologia carolingia, quando pone a raffronto una lettera di Eginardo con altri prodotti della letteratura coeva:

cum deinde auctorum voluminibus spatium aliquantulum coepissem, et dictatus nostra aetate confecti displicerent, propterea quod ab illa Tulliana ceterorumque gravitate, quam insignes quoque christianae religionis viri aemulati sunt, oberrarent, venit in manus meas opus vestrum, quo memoratis imperatoris clarissima gesta ... clarissime litteris allegastis. Ibi elegantiam sensuum, ibi raritatem coniunctionum, quam in auctoribus notaveram, ibi denique non longissimis perihodis impeditas et implicitas, at modicis absolutas spatium sententias inveniens amplexus sum (I).<sup>12</sup>

[mi ero messo a leggere con attenzione le opere di vari autori e m'erano poco piaciute quelle composte al tempo nostro, perché si discostavano dalla gravità di Cicerone e degli altri classici, che invece gli insigni scrittori della religione cristiana avevano imitato. Poi mi è venuta fra le mani la vostra opera, in cui, con lucidissime parole ... fate memoria delle gesta illustri dell'imperatore. Ivi ho trovato e apprezzato l'eleganza del pensiero, ivi la rarità delle costruzioni, proprio quella che avevo osservato negli autori antichi, ivi infine la sveltezza delle frasi mantenute entro ragionevole estensione e non costrette o avviluppate in periodi lunghissimi.]

Ma, il più sovente invece, l'attrezzatura culturale del clero si esauriva in una rudimentale conoscenza della lingua. Se ne cruccia san Pier Damiani nel *Contra inscitiam et incuriam clericorum*:

Per episcopalis enim torporis ignaviam ita nunc presbyteri litterarum reperiuntur expertes, ut non modo eorum, quae legerint, intelligentiam non attingant, sed syllabatim quoque vix ipsa decurrentis articuli elementa balbutiant. Et quod iam pro populo in suis precibus supplicat, qui quod loquitur ipse velut alienus ignorat?<sup>13</sup>

[A motivo dell'ignavia di vescovi sonnolenti troviamo ora preti così privi di istruzione che, non soltanto non riescono a capire quello che leggono, ma riescono appena a balbettare sillabando le lettere del testo che hanno sott'occhio. E in che modo nelle preghiere potrà supplicare a nome del popolo chi ignora addirittura il senso di quello che dice?]

La conoscenza del latino, e anche ben dopo la riforma carolingia, non appare certo generalizzata all'interno dello stesso ordine ecclesiastico,

<sup>12</sup> Lupi abbatiss Ferrariensis *Epistolae*, a cura di E. Dümmler, in *MGH. Epistolae*, IV, Berolini 1902.

<sup>13</sup> S. Petri Damiani *Opuscula*, in *PL*, CXLV, 1853, col. 497.

che si serviva verosimilmente del volgare in tutte le circostanze della vita quotidiana. Pietro di Cluny (1092/94-1155) racconta che il priore del monastero femminile di Marcigny, in punto di morte, pronunciò, in presenza dei confratelli, una frase in latino: che doveva essere lingua di uso non corrente se il priore la utilizza nel momento del trapasso, quando si riteneva che le facoltà conoscitive dell'uomo potessero miracolosamente ampliarsi in virtù del più diretto rapporto con la divinità che stava per accoglierlo e giudicarlo:

Qua de causa frater quidam ex hiis qui astabant Vunfredus nomine ... ad eum se inclinavit, et si aliquid videret spiritualium rerum quaesivit. Ad quem ille his verbis: «Vidi, ait, Dominum, et dulce consortium eius». Hoc cum non vulgaribus sed ita ut expressi verbis latinis dixisset, parvo interveniente temporis spatio defunctus est (I 21).<sup>14</sup>

[Per questa ragione, uno di quelli che gli stavano intorno, di nome Vunfredo ... si piegò su di lui e gli chiese se vedesse qualcosa del mondo celeste. Quegli così gli rispose: «Ho visto il Signore e la dolce comunanza con lui». Disse queste parole non in volgare ma in latino, così come le ho riferite, e non molto tempo dopo morì.]

L'epistola *De litteris colendis* non indica soltanto gli strumenti ma precisa i fini e la base ideologica del progetto culturale: gli studi letterari, per Carlomagno, come già era stato per il monachesimo anglosassone e benedettino, non conducono alla conoscenza umanistica del patrimonio letterario dell'antichità ma devono essere mirati alla corretta interpretazione dei testi sacri.

Unde factum est, ut timere inciperemus, ne forte, sicut minor erat in scribendo prudentia, ita quoque et multo minor esset quam recte esse debuisset in sanctarum scripturarum ad intellegendum sapientia. Et bene novimus omnes, quia quamvis periculosi sint errores verborum, multo periculosiores sunt errores sensuum. Quamobrem hortamur vos litterarum studia non solum non negligere, verum etiam humillima et Deo placita intentione ad hoc certatim discere, ut facilius et rectius divinarum scripturarum mysteria valeatis penetrare. Cum autem in sacris paginis schemata, tropi, et caetera his similia inserta inveniuntur, nulli dubium est, quod ea unusquisque legens tanto citius spiritualiter intelligit, quanto prius in litterarum magisterio plenius instructus fuerit.<sup>15</sup>

[Da ciò è avvenuto che abbiamo cominciato a temere che forse, come minore era la prudenza nello scrivere, così anche, e forse addirittura minore del dovuto, fosse il sapere posto nell'intelligenza delle Sacre Scritture. E bene sappiamo tutti che, sebbene gli errori di parola siano pericolosi, molto più pericolosi sono gli errori di

<sup>14</sup> Petri Cluniacensis abbatis *De miraculis libri duo*, a cura di D. Bouthillier, Turnholti 1988.

<sup>15</sup> *Encyclica de litteris colendis*, pp. 52-53.

senso. Perciò vi esortiamo non soltanto a non trascurare lo studio delle lettere ma a gareggiare in questo apprendimento con intento umilissimo e grato a Dio, per rendervi abili a penetrare più facilmente e più rettamente i misteri delle Divine Scritture. Poiché nelle sacre pagine troviamo inserite costruzioni e figure retoriche e ogni altra ornamentazione di tal fatta, non v'è dubbio che ognuno leggendole tanto più prontamente ne afferrerà lo spirito, quanto più pienamente sarà prima stato istruito nella disciplina letteraria.]

Una retta interpretazione può essere fondata solo su un testo filologicamente attendibile, la cui presenza – prescrive il Capitolare del 789 – nelle istituzioni religiose è necessaria:

per singula monasteria vel episcopalia, et libros catholicos bene emendatos; quia saepe dum bene aliqui Deum rogare cupiunt, sed per inemendatos libros male rogant.<sup>16</sup>

[In ogni monastero, in ogni vescovado ... vi siano libri corretti con molta cura, perché sovente gli uomini che vogliono pregare Dio lo pregano male a causa dei libri scorretti che essi hanno.]

Recuperare, studiare, seguire nella pratica letteraria le vestigia «veterum patrum» non può dunque che essere funzionale a questo restauro ed esclude una adesione a valori culturali e spirituali diversi: assumere la cultura classica come sistema di valori da sostituirsi a quelli cristiani è peccato ed è giudicato seduzione diabolica. La linea rigorista parte da lontano, dai primi secoli della Chiesa, come testimonia l'intransigenza di san Gerolamo:

Daemonum cibus est carmina poetarum, saecularis sapientia, rhetoricorum pompa verborum ... Verum ubi summo cum studio fuerint ac labore perfecta, nihil aliud nisi inanem sonum et sermonum strepitus suis lectoribus tribuunt. Nulla ibi saturitas veritatis, nulla iustitiae refectio reperitur (xxi).<sup>17</sup>

[I carmi dei poeti sono cibo del diavolo, sapienza mondana, pompa di parole vuote ... E quando essi saranno stati letti con grandissimo impegno e fatica, non lasceranno nei loro lettori null'altro se non un suono vuoto e strepito di parole. Non v'è in essi né pienezza della verità né insegnamento di giustizia.]

In età carolingia viene giudicato meritorio di tormento diabolico persino l'amore di Alcuino per Virgilio:

O domine Iesu, si me nunc istorum eruis manibus cruentis, et post hoc sollicitus erga ecclesiae tuae vigilias ministeriaque laudum non fuero, plusque ultra Virgilium quam psalmodiarum modulationem amavero, tunc tale sortiar castigationis flagellum.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> *Encyclica de litteris colendis*, p. 65.

<sup>17</sup> Sancti Eusebii Hieronymi *Epistolae*, a cura di I. Hilberg, I, Vindobonae-Lipsiae 1910.

<sup>18</sup> *Vita Alcuini*, a cura di W. Arndt, in *MGH. Scriptores*, XV, Hannoverae 1887, p. 185.

[O signore Gesù, se tu mi libererai dalle mani insanguinate di questi diavoli e, dopo questa esperienza, non sarò sollecito alle veglie della tua Chiesa e alla pratica delle lodi, se amerò più Virgilio che il canto dei salmi, allora possa ben io avere il tormento di questo castigo.]

Ma nel IX secolo si fissano anche i principi di un diverso rapporto con la letteratura classica, che perfezionano i tentativi di conciliazione esperiti nei secoli precedenti: da Gregorio Magno (540 ca-604), per esempio, che mostra di considerare la sapienza degli antichi pagani quale veicolo alla migliore intelligenza delle verità cristiane:

Ad hoc quidem tantum liberales artes descendae sunt, ut per instructionem illarum divina eloquia subtilius intelligantur ... Hanc quippe secularem scientiam omnipotens Deus in plano anteposuit, ut nobis ascendendi gradum faceret, qui nos ad divinae Scripturae altitudinem levare debuisset. Idcirco eam praemittere voluit, ut in ipsa nos instrueret ad spiritualia transire (V 30).<sup>19</sup>

[Per questo soltanto le arti liberali devono essere studiate: perché attraverso la loro conoscenza possano essere conosciute più profondamente le parole divine ... Dio onnipotente ha certo voluto far sì che questa scienza secolare venisse prima perché ci offrisse un gradino per elevarci all'altezza della Scrittura Divina. Pertanto egli volle premetterla per istruirci, per suo mezzo, ad ascendere alle verità dello spirito.]

Teodulfo, vescovo di Orléans (760-821 ca), legittima l'interpretazione allegorica dei testi degli antichi e riconosce che negli scrittori pagani sotto bella menzogna si cela una verità, certo qualitativamente diversa da quella cristiana, ma non meno degna di essere conosciuta:

Et modo Pompeium, modo te, Donate, legebam,  
et modo Virgilium, te modo, Naso loquax.  
In quorum dictis quamquam sint frivola multa,  
plurima sub falso tegmine vera latent.<sup>20</sup>

(De libris quos legere solebam et qualiter fabulae poetarum  
a philosophis mystice pertractentur, vv. 17-20)

[Ora leggevo Pompeo Festo, ora te Donato, ora te Virgilio, ora te Ovidio loquace. Nelle vostre parole, sebbene molte siano le cose frivole, tuttavia moltissime verità si nascondono sotto un falso travestimento.]

Sono questi i limiti entro i quali viene tenuto, anche nei secoli che seguiranno, il rapporto con gli autori pagani. Giovanni di Salisbury (1120-1180 ca) scriverà che «mendacia poetarum inserviunt veritati»<sup>21</sup> [le

<sup>19</sup> Gregorii Magni *Commentarii in librum I Regum*, in *Opera omnia*, in PL, LXXIX, 1849.

<sup>20</sup> Teodulphi *Carmina*, in MGH. *Poetae Latini aevi Carolini* I, p. 543.

<sup>21</sup> Ioannis Saresberiensis *Policratici sive De nugis curialium et vestigiis philosophorum libri VIII*, a cura di C.C.I. Webb, Oxonii 1909, p. 186 (rist. anast. Frankfurt a.M. 1965).

menzogne dei poeti sono al servizio della verità) e utilizzando le stesse parole di Teodulfo dirà nell'*Entheticus de dogmate philosophorum*:

... insta,  
ut sit Mercurio Philologia comes,  
non quia numinibus falsis reverentia detur,  
sed sub verborum tegmine vera latent.<sup>22</sup> (vv. 184-87)

[sforzati di far sì che la Filologia sia compagna di Mercurio, non per riverire i falsi dei, ma perché sotto il rivestimento delle parole si nascondono verità.]

Spingersi più in là valica l'ortodossia: addirittura eretico è giudicato Vilgario, grammatico ravennate, quando sostiene che le parole dei poeti in tutto sono vere:

Quidam igitur Vilgardus dictus, studio artis grammaticae magis assiduus quam frequens ... is enim, cum ex scientia suae artis cepisset inflatus superbia stultior apparere, quadam nocte assumpserunt demones poetarum species Virgilii et Oratii atque Iuvenalis, apparentesque illi fallaces retulerunt grates quoniam suorum dicta voluminum carius amplectens exerceret, seque illorum posteritatis felicem esse precorem; promiserunt ei insuper suae glorie postmodum fore participem. Hisque demonum fallaciis depravatus cepit multa turgide docere fidei sacre contraria, dictaque poetarum per omnia credenda esse asserebat. Ad ultimum vero hereticus est reperiatus atque a pontifice ipsius urbis Petro dampnatus (II xxiii).<sup>23</sup>

[Un certo Vilgario, cultore diligente, anzi appassionato, dello studio della grammatica, cominciò a insuperbire per la conoscenza che aveva della sua arte, e a mostrarsi sempre più insensato. Un giorno certi diavoli presero l'aspetto dei poeti Virgilio, Orazio e Giovenale e, comparandogli innanzi, gli dimostrarono perfidamente grande riconoscenza perché con tanto zelo e amore si dedicava ai libri contenenti le loro opere e se ne faceva fortunato annunziatore presso la posterità; gli promisero quindi che lo avrebbero reso partecipe della loro gloria. Corrotto dall'inganno dei diavoli, si mise allora presuntuosamente a sostenere varie dottrine contrarie alla fede cattolica, asserendo che bisognava credere in tutto e per tutto alle parole dei poeti. Infine fu smascherato come eretico e venne condannato da Pietro, vescovo di quella città.]

Il sistema scolastico, ereditato dalla tradizione antica, viene trasmesso dall'età carolingia ai secoli successivi, dove mantiene sostanziale uniformità di contenuti e relativa staticità di organizzazione e dove pure riaffiorano a tratti scrupoli rigoristi, talora espressi con toni accesi, come nei brillanti esercizi retorici di san Pier Damiani, cui pure un tempo la lettura di Cicerone era stata dolce:

Quid enim insanientium poetarum fabulosa commenta? Quid mihi tumentium tragicorum cothurnata discrimina? Desinat iam comicorum turba venena libidinum

<sup>22</sup> Ioannis Saresberiensis *Opuscula, Diplomata, Epistolae*, in PL, CXCIX, 1855.

<sup>23</sup> Rodolfo il Glabro, *Cronache dell'anno Mille*, a cura di G. Cavallo e G. Orlandi, Milano 1989.

crepitantibus buccis effluere: cesset satyricorum vulgus suos carnos captoriae detractiois amaris dapibus onerare: non mihi Tulliani oratores accurata lepidae urbanitatis trutinent verba ... Christi me simplicitas doceat, vera sapientium rusticitas ambiguitatis meae vinculum solvat.<sup>24</sup>

[A che mi valgono i fantasiosi commenti degli sciocchi poeti? A che i versi coturnati degli ampollosi tragici? La cricca dei comici smetta di spargere il veleno delle libidini dalle sue trombe gracchianti; smetta la folla dei satirici di riempire i piatti con i cibi amari della detrazione; non macinino più per me gli oratori ciceroniani parole scelte accuratamente, polite, rileccate ... Mi ammaestri la semplicità di Cristo, e la rozzezza dei veri sapienti sciolga le catene della mia ambiguità.]

L'organizzazione e la pratica scolastica restano impennate sul sistema delle arti liberali (in particolare su quelle del trivio: grammatica, retorica, dialettica), che costituiscono, sino al XII secolo, il normale curriculum degli studi. Poiché metodi e contenuti dell'insegnamento sono uguali, ne deriva una sostanziale uniformità della cultura in tutto l'Occidente europeo: un connettivo che collega e identifica non solo i membri della *res publica clericorum* ma si estende a conferire il tono di fondo alla cultura dei laici che, come si vedrà, si formano a diretto contatto dell'ambiente latino.

Un ampliamento e una gerarchizzazione dei contenuti culturali si avviano nel corso del XII secolo e ricevono sistemazione compiuta nel XIII, quando la scuola tenderà soprattutto a soddisfare le necessità dell'organizzazione sociale (si pensi all'insegnamento della retorica epistolografica, legata alle esigenze delle amministrazioni pubbliche, laiche ed ecclesiastiche) e si affermano le università, dominate dalla logica, dalla filosofia, dalla teologia, dalla medicina e dal diritto, che relegano in secondo piano la formazione umanistica, indifferenziata e polivalente, dei secoli precedenti.

È l'ingresso di Aristotele nel circuito della conoscenza che pone in crisi l'antica tradizione grammaticale – «Temporibus nostris iam nova sola placent» (*Enth.* 60) [Oggi nient'altro piace se non le novità] – e si avvia a creare una frattura assai più profonda che porrà in discussione le basi stesse della civiltà medievale, erigendo, accanto alla concezione globale della realtà racchiusa nella Bibbia, una visione altrettanto globale che spiegava in base alla ricerca razionale tutti i fenomeni naturali, da quello del mondo inorganico a quello della vita intellettuale.

Il rinnovamento non riesce però, nel XII secolo, a cancellare del tutto la tradizione precedente, come pare invece di poter cogliere nella prima

<sup>24</sup> Petri Damiani *Opuscula*, coll. 232-33.

metà del secolo successivo. Gli *auctores*, che pur devono convivere con altri valori, conoscono ancora una fortuna senza uguali: basterà ricordare che dei testi classici sopravvivono oggi 1406 manoscritti copiati nel XII secolo a fronte dei 1028 codici lasciati dai secoli precedenti. Tuttavia il XII secolo porta un segno dell'indipendenza intellettuale che lo caratterizza anche entro la tradizione collaudata e progetta un rapporto che vuole essere parzialmente autonomo con la classicità: si abbandonano i commenti ai classici ereditati dalla scuola tardoantica – di fatto il deposito di buona parte delle conoscenze che il Medioevo ebbe del mondo antico – e se ne allestiscono di nuovi, che tengono conto delle diverse e specifiche esigenze di un pubblico più ampio, selezionando all'interno del materiale glossografico ricevuto dal passato. Una situazione al tempo stesso di dipendenza e di autonomia rispetto alle epoche precedenti, che bene viene raffigurata dalla celebre similitudine di Bernardo di Chartres, riferita da Giovanni di Salisbury nel *Metalogicon*:

Dicebat Bernardus Carnotensis nos esse quasi nanos, gigantium humeris incidentes, ut possimus plura eis et remotiora videre, non utique proprii visus acumine, aut eminentia corporis, sed quia in altum subvehimur et extollimur magnitudine gigantea (III iv).<sup>25</sup>

[Diceva Bernardo di Chartres che noi siamo come nani che stanno issati sulle spalle di giganti, così che possiamo vedere di più e più lontano di loro, ma non certo per l'acutezza della nostra vista e neppure per l'altezza del corpo, ma perché siamo sollevati ed elevati dall'altezza del gigante.]

La modificazione dei contenuti e dei metodi della conoscenza è dunque un prodotto del fervore intellettuale e del vivacissimo fiorire di letteratura, arti e scienze che caratterizza la Francia e, a sua imitazione e in misura minore, le altre nazioni europee – Inghilterra, Italia, Germania, Spagna – fra la seconda metà dell'XI secolo e il XII. La Francia consolida la supremazia culturale che già aveva raggiunto nell'età carolingia. Parigi diviene la nuova Roma in cui si concentrano gli studi e l'attività letteraria. Studi non solo di logica e filosofia: francesi sono anche i grandi esempi della spiritualità, col cistercense san Bernardo di Clairvaux e il cluniacense Pietro il Venerabile; e francesi i prodotti più significativi della poesia latina, lirica ed epica, con Marbodo, Balderico di Bourgueuil, Ildeberto di Lavardin, Ugo di Orléans, Gautier di Châtillon, Adamo di San Vittore. Non solo, ma alla società francese guardano le altre nazioni europee quale modello cui ispirarsi nei costumi e nella

<sup>25</sup> Ioannis Saresberiensis *Opuscula, Diplomata, Epistolae*.

vita sociale. Una società in cui i *laici* acquistano sempre maggiore coscienza del proprio peso e, quindi, della importanza delle loro lingue, il francese e il provenzale, che, con molto anticipo sull'italiano, chiedono e ottengono dignità e autonomia di lingue letterarie.

A fronte della vivacità culturale francese, l'Italia appare chiusa tra la fortunatissima, ma settoriale, retorica dell'*ars dictaminis*, il diritto e la medicina: entro interessi, quindi, del tutto pratici e tradizionali. La produzione letteraria resta infatti esclusivamente latina, accentrata nel Mezzogiorno e prevalentemente collegata alle vicende politiche del tempo (si pensi ai *Gesta Frederici imperatoris in Lombardiam* o alla storiografia della dinastia normanna) e comunque di livello inferiore rispetto a quella coeva francese, così come senza confronto minore appare quella in volgare, ridotta, come si sa, a pochi documenti d'ambito religioso o notarile, in cui la lingua non mostra ancora di avere coscienza della propria autonomia e valore artistico. Le premesse non erano state certo tali, nonostante le grandi trasformazioni politiche e sociali, da porre la cultura e la scuola italiana su piani di competizione: il turbolento periodo del Regno italico indipendente, negli anni che vanno dall'888, quando Berengario I cinge la corona d'Italia, al 951, quando Ottone I sconfigge Berengario II e si proclama re d'Italia, non è certo favorevole alla diffusione della cultura e alla tranquillità delle lettere. Il periodo ottoniano aveva visto rinnovarsi l'emigrazione verso la corte imperiale dei maggiori intellettuali del tempo (Gunzone da Novara, Liutprando da Cremona). E nell'XI secolo la lotta per le investiture aveva riservato gli spazi più significativi a una letteratura e a una libellistica tese prevalentemente a giustificare le ragioni dei due contendenti.

Indipendentemente dall'altezza dei risultati raggiunti, nel XII secolo la cultura dilata ovunque il suo pubblico, in conseguenza di modificazioni profonde nella struttura socioeconomica, che da rurale va trasformandosi in urbana. S'inizia nel XII secolo – e si perfeziona nel successivo – il passaggio da una società in cui il possesso della parola scritta coincideva con quello del latino e apparteneva in esclusiva all'ordine ecclesiastico a una più articolata, in cui il possesso della scrittura può appartenere anche ai *laici*. L'opposizione dei *clerici* agli *illitterati*, a coloro che non sono in grado di scrivere, equivalenti quindi agli *idiotae*, si complica nell'opposizione fra *litterati*, che sanno il latino e *illitterati*, termine con cui si indicano anche coloro che conoscono la scrittura ma scrivono in volgare e che si formano a stretto contatto con le scuole e i contenuti dell'insegnamento propri dei chierici. La supremazia culturale dei *cle-*

*rici*, che era stata tale in virtù della sola capacità di usare la scrittura, non sembra tuttavia in discussione. Il *clericus*, a differenza del laico, era percepito dalla coscienza collettiva e dalla autocoscienza del gruppo sociale cui apparteneva quale unità inscindibile di due iniziazioni: culturale e religiosa. *Clericus* era chi sapeva utilizzare la scrittura latina – che valeva di per sé a individuare un patrimonio culturale da cui tutti gli altri restavano esclusi – e, al tempo stesso, il tramite del messaggio divino e dei sacramenti. Egli era, dunque, come sente Ugo Primate di Orléans, assieme «enutritus in Piero», provvisto degli ordini sacri, ed «eruditus sub Homero»,<sup>26</sup> custode della tradizione classica.

Tanto fa sì che la differenziazione resti nell'uso anche quando le sfumature culturali si fanno più tenui, quando cioè i laici si impadroniscono dello strumento linguistico dei *clerici*. Così nel *De institutione clericorum* di Filippo di Hargveng:

loquendi usus obtinuit, ut quem viderimus litteratum statim clericum nominemus ... Si quis igitur litteratum militem idiotae presbytero conferat ... affirmabit eundem militem meliorem presbytero clericum esse; quia scilicet miles legit, intellegit, dictat, versificatur et inter clericos linguam Latinam proferens, soloecismi nescius approbatur, presbyter vero non solum nescit orationem grammaticam irreprehensibiliter informare, sed forte ne Completorium solus regulariter cantare (IV cx).<sup>27</sup>

[il modo di dire designa con «chierico» ogni letterato che vediamo ... Tuttavia se qualcuno paragona un cavaliere letterato a un prete ignorante ... dovrà affermare che il cavaliere è migliore del prete, perché il cavaliere legge, comprende, compone in prosa e versi e parlando in latino fra i chierici non commette solecismi; il prete invece non soltanto non sa mettere insieme un discorso corretto in latino ma talora neppure cantare correttamente compieta.]

L'autodifesa dell'intellettuale dinanzi all'affermarsi della classe laica e mercantesca, che considera secondario o, al più, strumentale lo studio e dinanzi alla quale in nessuna maniera il *clericus* poteva scendere ad ammettere la pari dignità, traspare dal giudizio di Boncompagno da Signa sul latino dei laici:

Mercatores in suis epistolis verborum ornatum non requirunt, quia fere omnes et singuli per idiomata propria seu vulgaria vel corruptum latinum ad invicem sibi scribunt et rescribunt.<sup>28</sup>

[I mercanti, nelle loro lettere, non danno ornamentazione al discorso, poiché quasi tutti si scrivono e riscrivono con i propri idiomi o con un latino corrotto.]

<sup>26</sup> W. Meyer, *Die Oxforder Gedichte des Primas*, Berlin 1907, p. 161.

<sup>27</sup> Philippi de Hargveng abbatiss Bonae Spei *Opera omnia*, in PL, CCIII, 1855.

<sup>28</sup> L. Rockinger, *Briefsteller und Formelbücher des elften bis vierzehnten Jahrhunderts*, I, München 1863, p. 173.

Ed ancora, puntando sulla funzione di lingua speciale, iniziatica del latino clericale, nell'autore di una *Vita di Virgilio* di origine iberica, composta nel 1290:

Qui custodit linguam suam sapiens est. Ille est vituperandus qui loquitur latinum circa romançum, maxime coram laicis, ita quod ipsi met intelligunt totum; et ille laudandus qui semper loquitur latinum obscure, ita quod nullus intelligat eum nisi clerici; et ita debent omnes clerici loqui latinum suum obscure in quantum possunt et non circa romançum. Si vis esse sapiens alicui viventi non dicas secretum tuum.<sup>29</sup>

[Colui che frena la sua lingua è sapiente. Deve essere biasimato quello che parla un latino prossimo alla lingua volgare, soprattutto in presenza di laici, per modo che essi intendano tutto; e deve invece essere lodato colui che sempre parla latino in modo oscuro, così che nessuno lo capisca, tranne i chierici; i quali tutti devono, di conseguenza, far sì che il loro latino parlato sia oscuro e non prossimo alla lingua volgare. Se vuoi essere sapiente non dire il tuo segreto a nessuno.]

Poiché il contenuto culturale è implicato nella forma, quando, nel XIII secolo, i volgari si consolidano nell'uso scritto, anche prosastico, uscendo dallo spazio della espressione lirica, sacra e mondana, loro concesso, diviene urgente l'elaborazione di nuovi principi che valgano a giustificare la preminenza di una lingua (e quindi di una cultura) sull'altra. E v'era da opporsi alla filosofia aristotelica – replicata dall'autorità di Tommaso d'Aquino: «Semper enim quod naturalius est, prius est»<sup>30</sup> (Ia IIac 49 2c.) [Sempre ciò che è naturale viene prima] – che offriva giustificazione a una egemonia del volgare, in quanto affermava che ciò che è natura è superiore a ciò che è arte o artificio «Semper enim quae ante est magis est, et quae posterior non est» (Met. II 2 994b 15)<sup>31</sup> [Sempre infatti ciò che viene prima è più significativo e ciò che vien dopo non lo è]: e il latino era appunto considerato costruzione artificiale.

Il fronte difensivo dei *clerici* si attesta a sostenere la preminenza del latino in quanto lingua sacra, veicolo della parola di Dio. Così argomenta Brunetto Latini:

mais puis que la diversité des langues vint entre le homes, sor les autres en furent iii sacrees, ebieu, grieu, latin (III 1 3).<sup>32</sup>

[ma dopo che la diversità delle lingue venne fra gli uomini, tre lingue sopra le altre furono sacre: l'ebraica, la greca e la latina.]

<sup>29</sup> R. Menéndez Pidal, *Orígenes del español*, Madrid 1954<sup>4</sup>, p. 459.

<sup>30</sup> Tommaso d'Aquino, *Summa Theologiae*, a cura di P. Caramello, Genova 1986<sup>2</sup>, 4 voll.

<sup>31</sup> *Aristoteles Latinus*, XXV, 2, a cura di G. Vuillemin-Diem, Leiden 1976.

<sup>32</sup> Brunetto Latini, *Li livres dou Tresor*, a cura di F.J. Carmody, Berkeley-Los Angeles 1948.

Egli ripropone un concetto messo a punto, nel VII secolo, dalle *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia:

Tres sunt autem linguae sacrae: Hebraea, Graeca, Latina, quae toto orbe maxime excellent. His enim tribus linguis super crucem Domini a Pilato fuit causa eius scripta. Unde et propter obscuritatem sanctorum scripturarum harum trium linguarum cognitio necessaria est, ut ad alteram recurratur dum siquam dubitationem nominis vel interpretationis sermo unius linguae adtulerit (I x 1).<sup>33</sup>

[Tre sono poi le lingue sacre, l'ebraica, la greca e la latina, che hanno assoluta preminenza in tutto il mondo. Con queste tre lingue da Pilato fu scritta sopra la croce di Cristo la motivazione della condanna. E anche, a causa dell'oscurità delle Sacre Scritture, è necessaria la conoscenza di queste tre lingue, in modo che si possa ricorrere a un'altra di esse se il testo sacro presenti, in una lingua, dubbi su un nome o su una interpretazione.]

Su un altro piano di osservazioni, il latino appare un riflesso dell'unità linguistica prebabelica: riattuata dalla ragione umana a partire dalla molteplicità dei volgari che lo precedono, lingua che sola ristabilisce un ordine e una unità perduta all'interno della mutevolezza (quindi della imperfezione) degli idiomi naturali. È quanto dice Robert Kilwardby:

Et forte impositiones primae quae fiunt in Latino sermone acceptae sunt iuxta idioma vulgaria linguae Latinae, sed aequaliter differunt in scriptura et in flexionibus, et hoc satis patet intuitu. Nam vocabulum quod est in idiomate vulgari est Latinum apud omnes, ut patet in hiis dictionibus «dona», «Roma», quae sunt vulgaria et Latina. Et similiter forte est in aliis, licet ignoretur (XXV).<sup>34</sup>

[E forse le prime attribuzioni che avvennero nella lingua latina sono state ricavate dagli idiomi volgari della lingua latina, anche se in qualche misura differiscono nella scrittura e nella declinazione; questo può verificarsi bene da chi osservi, perché un vocabolo di un idioma volgare è latino presso tutti, come si vede in queste parole: «dona», «Roma», che sono al tempo stesso volgari e latine. E similmente è forse anche in altri casi, sebbene si ignorino.]

Così anche Ruggero Bacone nella *Grammatica* greca:

In lingua enim Latina quae una est, sunt multa idioma. Substantia enim ipsius linguae consistit in hiis in quibus communicant clerici et litterati omnes. Idioma vero sunt multa secundum multitudinem nationum utentium hac lingua. Quia aliter in multis pronunciant et scribunt ytalici, et aliter hispani, et aliter gallici, et aliter teutonici, et aliter anglici, et ceteri.<sup>35</sup>

<sup>33</sup> Isidori Hispalensis episcopi *Etymologiarum sive Originum libri XX*, a cura di W.M. Lindsay, Oxonii 1911, 2 voll.

<sup>34</sup> AA.VV., *The Commentary on «Priscianus maior» ascribed to Robert Kilwardby*, «Cahiers de l'Institut du Moyen Âge Grec et Latin», 15, 1975, pp. 77-78.

<sup>35</sup> Rogeri Baconi *Opera quaedam hactenus inedita*, a cura di R. Steele, XV: *Summa grammatica ... necnon Summule dialectices*, Oxonii 1940, pp. 26-27.

[Nella lingua latina, che è una sola, esistono molti idiomi. La sostanza di questa lingua consiste in quello che i chierici e tutti i letterati utilizzano per comunicare. Gli idiomi, in verità, sono molti a seconda delle diverse nazioni che utilizzano questa lingua, perché in un modo la pronunciano e scrivono gli italiani, in un altro gli spagnoli, in un altro i francesi, in un altro i tedeschi, in un altro ancora gli inglesi.]

In quanto tale, il latino non è sottoposto alle leggi del divenire, cui obbediscono le lingue naturali:

lo latino è perpetuo e non corruttibile, e lo volgare è non stabile e corruttibile. Onde vedemo ne le scritture antiche delle comedie e tragedie latine, che non si possono transmutare, quello medesimo che oggi avemo (I v 8).<sup>36</sup>

E non è limitato dallo spazio, come è per le parlate volgari:

E lo latino non l'averebbe esposte se non a' litterati, ché gli altri non l'averebbero inteso ... Anche, lo latino l'averebbe esposte a gente d'altra lingua, sì come a Tedeschi e Inghilesi e altri (*Conv.* I VII 12-13).

Degli stessi argomenti si avvale, qualche tempo dopo Dante, il commento ai *Modi significandi* di Jean Josse di Marville scritto da Enrico di Crissey (prima metà del XIV secolo):

Latinorum populorum quidam laici dicuntur, et quidam clerici ... Laici vero dicuntur habere ydiomata vocum impositarum ad placitum, que ydiomata docentur pueris a matribus et a parentibus; et ita ydiomata multiplicia sunt apud Latinos, quia aliud est apud Gallos, aliud apud Germanos, aliud apud Lombardos seu Ytalicos. Clerici vero Latini dicuntur habere ydioma idem apud omnes eos, et istud docetur pueris in scholis a gramaticis.<sup>37</sup>

[All'interno dei popoli latini alcuni sono laici, alcuni chierici. Si dice che i laici hanno le parole imposte convenzionalmente e le loro lingue sono insegnate ai bambini dalle madri e dai genitori: di conseguenza presso i latini ci sono molteplici lingue, poiché una è la lingua dei francesi, un'altra quella dei tedeschi, un'altra ancora quella dei lombardi, o italiani. I chierici presso i latini sono detti avere una sola lingua che viene insegnata ai fanciulli dai grammatici nella scuola.]

Il rapporto di tensione fra latino e volgare (soprattutto fra latino e francese perché il problema, prima di Dante, è scarsamente avvertito, almeno a livello teorico, in Italia, dove il volgare letterario sta semmai identificandosi proprio col francese stesso) s'inizia già nella scuola, dove la lingua naturale è il punto di partenza per l'apprendimento del latino, dinanzi al quale poi il volgare deve essere occultato.

<sup>36</sup> Dante Alighieri, *Convivio*, a cura di C. Vasoli e D. De Robertis, in *Opere minori*, I, 2, Milano-Napoli 1988.

<sup>37</sup> *Extraits de divers manuscrits latins pour servir à l'histoire des doctrines grammaticales au Moyen Âge*, a cura di C. Thurot, Paris 1869, p. 131 (rist. anast. Frankfurt a. M. 1964).

È del XIII secolo la testimonianza dei metodi di insegnamento lasciati da Humbert de Romans:

Item pueris in scholis, quibus imposita est lex loquendi latinum et non romantium, quando incidunt etiam casualiter in verbum romantium, statim puniuntur cum ferula in confusionem suam (VIII xxxix).<sup>38</sup>

[Così i fanciulli nelle scuole, ai quali è stata imposta la regola di parlare latino e non la lingua romanza, quando cadono, anche casualmente, in una parola romanza subito vengono puniti con la ferula per loro vergogna.]

Al medesimo fine, l'occultamento del volgare, sembra mirare la riscrittura in latino di proverbi, detti, piccoli racconti a sfondo moraleggiante, tramandati oralmente entro il patrimonio culturale del popolo, approntata dalla *Fecunda ratis* di Egberto di Liegi nei primi decenni dell'XI secolo, quando l'ambiente dei *clerici* comincia a farsi più disponibile ad accogliere gli stimoli culturali che giungono dal mondo degli *illitterati*:

In communi enim sermone multi sepe multa loquuntur, et plurimis ad usum necessariis exemplis illa vulgi sententia profertur; quod quidem hausi, mecum id reputans, quod in his plurima versarentur utilia, et si aliquatenus retineri possent utilia, quæ, quoniam nusquam scripta fuissent, quo magis memori pectore servarentur, indiligentes propterea facerent auditores. Unde ego, quæ comminisci per horas interdum noctuque potui, singulis ea versiculis, sepe duobus, interdum tribus, uti in ordine scriptos videbis, mandans, præterea novis atque vulgaribus fabellis aliquot divinis interserens, in duobus tantum coacervavi libellis. Nam ... formidolosis adhuc sub disciplina pueris operam dedi, ut, dum absentibus interdum preceptoribus illa manus impuberum quasdam inter se ... nenias agarriret uti in his exercendis et crebro cantandis versiculis ingeniolium quodammodo acueret, tum istis potius uteretur.<sup>39</sup>

[Nel discorso di tutti i giorni molti inseriscono molti esempi che sono utili da usare. Li ho raccolti, ritenendo che in essi stessero nascosti molti giovevoli principi e anche ritenendo, sebbene le cose utili vengano ricordate, che il loro ascolto in lingua volgare rendesse meno diligenti gli uditori, poiché non erano mai state confidate alla scrittura, per essere meglio affidate alla memoria. Pertanto, tutto ciò che ho potuto richiamare a mente, di notte e di giorno, l'ho affidato a un verso, più spesso a un distico, talvolta a un tristico, come vedrai procedendo nella lettura e, inserendo nelle storielle popolari qualcosa delle Divine Scritture, l'ho raccolto in due libri. L'ho fatto ... pensando ai fanciulli timorosi che ancora stanno sottoposti alla disciplina perché, invece di approfittare dell'assenza dei precettori per canticchiare canzonette in volgare, si servano del mio testo per fare esercizio e per acuire l'ingegno, ripetendo spesso questi versi.]

<sup>38</sup> Humbert de Romans, *De eruditione prædicatorum*, in *Opera de vita regulari*, a cura di J. J. Berthier, II, Roma 1889.

<sup>39</sup> Egberts von Lüttich *Fecunda ratis*, pp. 1-2.



La stessa tensione si riproduce nella considerazione dei rispettivi prodotti letterari. In quanto prodotto della speculazione umana il latino è creazione perfetta della mente dei sapienti, in grado di dar voce ai contenuti in cui si identifica la cultura alta, non esprimibili per mezzo della lingue naturali, destinate alle funzioni culturali basse. Secondo Ruggero Bacone

Et hoc potest quilibet probare, si scientiam quam novit velit in linguam maternam convertere. Certe logicus non poterit exprimere suam logicam si monstrasset per vocabula linguae maternae; sed oporteret ipsum nova fingere, et ideo non intelligeretur nisi a se ipso (XXV).<sup>40</sup>

[E questo chiunque può provarlo, se vuole tradurre la scienza che conosce nella sua lingua materna. Certamente il logico non riuscirebbe a esprimere i suoi concetti se tentasse di farlo con i vocaboli in uso nella lingua materna; così dovrebbe crearne di nuovi e, di conseguenza, non verrebbe capito se non da se stesso.]

Il pensiero di Ruggero Bacone è accolto dal *De regimine principum* (1277-79) dell'agostiniano Egidio Romano:

Videntes enim philosophi nullum idioma vulgare esse completum et perfectum per quod perfecte exprimere possent naturas rerum et mores hominum et cursus astrorum, et alia de quibus disputare volebant, invenerunt sibi quasi proprium idioma, quod dicitur latinum, vel idioma literale: quod constituerunt adeo latum et copiosum, ut per ipsum possent omnes suos conceptus sufficienter exprimere (II II 7).<sup>41</sup>

[I filosofi s'avvidero che nessun idioma volgare era così completo e perfetto da consentire loro di raffigurare la natura delle cose, i costumi degli uomini, il corso degli astri e le altre questioni di cui volevano discutere. Perciò inventarono per i loro scopi quasi un proprio linguaggio, che è detto latino o lingua letteraria. E lo fecero esteso e ricco al punto da poter esprimere senza difficoltà ogni loro pensiero.]

E, di lì, dal *Convivio* di Dante:

così lo sermone, lo quale è ordinato a manifestare lo concetto umano, è virtuoso quando quello fa, e più virtuoso quello che più lo fa; onde, con ciò sia cosa che lo latino molte cose manifesta concepute ne la mente che lo volgare far non può, sì come sanno quelli che hanno l'uno e l'altro sermone, più è la virtù sua che quella del volgare (I v 12).

Il latino è dunque la lingua della filosofia e della teologia, almeno nel XIII secolo: settori che non riguardano gli idiomi naturali così come non

<sup>40</sup> Fr. Rogeri Bacon *Opus tertium*, in *Opera quaedam hactenus inedita*, a cura di J.S. Brewer, London 1859.

<sup>41</sup> Aegidii Columnae Romani *De regimine principum. Libri III*, a cura di G. Samaritani, Romae 1607 (rist. anast. Aalen 1967).

riguardano i laici. La rottura clamorosa del sistema giunge con la *Commedia* di Dante, un'opera di teologia e filosofia, ma scritta in volgare: un'operazione dinanzi alla quale la reazione dei *clerici* non tarda. Fra il 1319 e il 1320 Giovanni del Virgilio, un esponente del «mester de clerecia», insegnante a Bologna, gliene chiederà ragione: «tanta quid heu semper iactabis seria vulgo, / et nos pallentes nichil ex te vate legemus?» (I 6-7)<sup>42</sup> [e perché continuerai a gettare in pasto al volgo cose tanto sublimi e noi, pallidi per lo studio, non potremo leggere nulla di tuo?]. E continuando la provocazione, alla possibile risposta di Dante essere la sua poesia diretta a quelli fatti esperti dallo studio, Giovanni ha buon gioco a obiettare: «carmine sed laico: clerus vulgaria tempnit, / et si non varient, cum sint ydiomata mille» [ma con un poema in volgare: il clero disprezza le lingue volgari, anche se non mutassero; e invece ci sono mille idiomi] e a ricordargli che «nullus, quos inter es agmine sextus, / nec quem consequeris celo, sermone forensi descripsit» (I 14-19) [nessuno di quelli della cui schiera sei sesto e neppure quello che ti ha accompagnato al cielo ha scritto col linguaggio della piazza].

#### La cultura dei «laici»

Se la cultura dei *clerici* è scritta e in latino, caratteristica della cultura dei *laici* – sia essa riflesso di quella scritta, acquisito per via mediata, sia prodotto autonomo dello spirito popolare – è la sua fondamentale oralità e il suo rapporto privilegiato con le lingue volgari. Di qui l'impedimento, per noi, a coglierla e valutarla nella sua ampiezza, varietà e complessità e la possibilità di intuirlo solo attraverso la selezione e gli adattamenti che ne ha fatto la sua riduzione nello scritto.

Anche il latino serviva alla comunicazione orale: ma pur sempre contenuta in situazioni e ambiti specifici: nell'insegnamento (dove l'oralità ha un ruolo fondamentale, dato l'alto costo e la conseguente rarità del libro), nella comunicazione fra appartenenti a nazioni diverse (si pensi, per esempio, al cosmopolitismo della docenza e degli studenti nelle università del Duecento) e nella comunicazione quando circoscritta agli esponenti dell'ordine ecclesiastico:

Vulgari plebem, clerum sermone Latino  
erudit et satiat magna dulcedine verbi.<sup>43</sup> (vv. 5-6)

<sup>42</sup> Dante Alighieri, *Egloge*, a cura di E. Cecchini, in *Opere minori*, II, Milano-Napoli 1972.

<sup>43</sup> Aegidii Aureaevallensis *Gesta episcoporum Leodiensium*, a cura di I. Heller, in *MGH. Scriptores*, XXV, Berolini 1880, p. 62.

[Con grande dolcezza di eloquio istruisce e sazia la plebe con parole in volgare, il clero con parole latine.]

L'esistenza delle lingue naturali, dai primi secoli del Medioevo sino al XII secolo, non suscita interessi, pur essendo esse il normale – e talora esclusivo – strumento di comunicazione anche per i *clerici*. Se di esse si parla è per segnalarne le interferenze negative col latino: la causa di un errore nella declinazione di un sostantivo, per cui era stato deriso dai monaci di Reichenau, sta – spiega Gunzone da Novara nell'*Epistola ad Augienses* del 965 – nell'impaccio che gli viene «usu nostrae vulgaris linguae quae latinitati vicina est»<sup>44</sup> [dall'abitudine a usare la nostra lingua volgare che è vicina a quella latina]; oppure per riconoscerne la funzione di intermediario fra testo scritto e masse popolari, come appare nel canone XVII del Concilio di Tours (813):

Visum est unanimati nostrae ... ut easdem omelias quisque aperte transferre studeat in rusticam Romanam linguam aut Thiotiscam, quo facilius cuncti possint intellegere quae dicuntur.<sup>45</sup>

[All'unanimità abbiamo deliberato che ogni vescovo si ingegni a tradurre in modo chiaro le omelie nella lingua romana rustica o in tedesco, perché tutti possano comprendere più facilmente quello che viene detto.]

A una lingua volgare in sé considerata non viene concessa attenzione prima della seconda metà del XIII secolo, quando il francescano inglese Ruggero Bacone tenta, nell'*Opus maius*, un elenco sommario delle parizioni dialettali del francese:

Nam et idiomatica eiusdem linguae variantur apud diversos, sicut patet de lingua Gallicana, quae apud Gallicos et Picardos et Normannos et Burgundos multiplici variatur idiomate. Et quod proprie dicitur in idiomate Picardorum horrescit apud Burgundos, immo apud Gallicos viciniore: quanto igitur magis accidet hoc apud linguas diversas? (III).<sup>46</sup>

[I dialetti di una medesima lingua variano a seconda dei diversi utenti, come si vede nella lingua francese che assume varianti dialettali presso i francesi, i piccardi, i normanni e i borgognoni. E quello che si dice correttamente nell'idioma dei piccardi fa orrore ai borgognoni e ancor più ai loro vicini più prossimi, i francesi: quanto questo si produrrà in misura ancor più sensibile in lingue differenti?]

<sup>44</sup> *Epistula Gunzonis*, a cura di K. Manitius, in *MGH. Quellen zur Geistesgeschichte des Mittelalters*, II, Weimar 1958, pp. 19-57.

<sup>45</sup> *MGH. Concilia*, II, a cura di A. Werminghoff, Berolini 1906, p. 288.

<sup>46</sup> *The Opus maius of Roger Bacon*, a cura di J.H. Bridges, Oxford 1897-1900, 3 voll.

Delle varianti dialettali dell'italiano si occupano i capitoli x-xv del primo libro del *De vulgari eloquentia* di Dante: intorno al 1305. All'infuori delle affermazioni contenute nel trattato dantesco – «Harum quoque duarum nobilior est vulgaris» (I 14)<sup>47</sup> [Di queste due lingue la più nobile è quella volgare] – non avviene di leggere giudizi preferenziali o anche solo valutazioni positive sul volgare, se considerato a fronte e in opposizione al latino; essi sono espressi sul francese, ma se opposto, su un piano di omogeneità, alle altre lingue nazionali. L'opinione dell'eccellenza della lingua francese appare ben radicata negli scrittori del Duecento, non solo francesi. Altissima opinione della propria lingua ha il generale dell'ordine domenicano Humbert de Romans (1200 ca-1277):

Et ideo cum vadunt per mundum, non debent dimittere linguam coelestem propter linguam mundi, sicut Gallicus, quocunque vadat, non de facili dimittit linguam propter aliam, et propter nobilitatem linguae suae et patriae suae (*De erud. praed.* VIII xxxix).

[È per questo che quando (i predicatori) vanno per il mondo essi non devono rinunciare alla lingua celeste per la lingua del mondo, così come un francese, dovunque vada, non rinuncia facilmente alla sua lingua per un'altra, a ragione della nobiltà della sua lingua e della sua patria.]

In Italia dove il volgare era ancora dialettalmente, funzionalmente e stilisticamente troppo differenziato e sprovvisto di autori e opere di autorità per imporsi come opzione preminente entro il plurilinguismo della letteratura delle origini, il provenzale aveva per tempo avanzato credenziali come lingua letteraria concorrente al volgare nella lirica. Nel *Contrasto* di Raimbaut de Vaqueiras, che, forse nel 1190, segna la nascita della tradizione lirica in italiano, la lingua letteraria, utilizzata dal poeta, è appunto il provenzale mentre il volgare italiano, parlato dalla donna, è adoperato proprio nella sua qualità di dialetto, come strumento di espressività coloristica e di realismo comico:

Jujar, voi no sei corteso  
que me chaidejrai de zo,  
que nogeto no farò.  
Ance fossi voi apeso!  
Vostr'amia non sarò.  
Certo ja ve scanerò,  
provenzal malauro!

<sup>47</sup> Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, a cura di P. V. Mengaldo, in *Opere minori*, II, Milano-Napoli 1979.

Tal enojo ve dirò:  
sozo mozo esclavao!  
Ni ja voi non amerò  
qu'eu chu bello mari ò  
que voi no sei, ben lo so.  
Andai via, frar', eu temp'ò  
meill aurà.<sup>48</sup>

Dal canto suo, il francese si era affiancato al latino, quale lingua della prosa, con pretese di sostituirlo addirittura nella funzione di lingua universale.

Con il *Tresor Brunetto Latini* spezza infatti il monopolio del latino nell'ambito della *communicatio scientiae*, della letteratura filosofica e scientifica, un'area di pertinenza in cui solo il latino aveva diritti riconosciuti di accesso. Brunetto dichiara di scrivere in francese perché «La parleure est plus delitable et plus commune a toutes gens» (I 1) [La lingua più gradevole e accessibile a tutti]. Dopo di lui Martin da Canal giustificherà il francese delle sue *Estoires de Venise* «porce que la lengue françoise cort parmi le monde, et est la plus delitable a lire et a oïr que nule autre»<sup>49</sup> [il francese corre per il mondo, ed è la lingua più piacevole di tutte a leggerla e a udirla]. Persino la parola di Dio che giungeva a san Francesco d'Assisi nei momenti di estasi, di superamento del limite imposto dalla condizione umana, veniva tradotta all'esterno, se si sta alla testimonianza del suo primo biografo, Tommaso da Celano, non in latino, come nel caso del priore morente di Marcigny, ma in francese:

Dulcis melodia spiritus intra ipsum ebulliens exterius gallicum dabat sonum et vena divini susurri quam auris eius suscipiebat furtive, gallicum erumpebat in iubilum (XC 127).<sup>50</sup>

[Quando la dolce melodia dello spirito gli ferveva dentro, si manifestava all'esterno con parole francesi e la vena della parola divina a lui sussurrata, che il suo orecchio percepiva furtivamente, prorompeva in giubilo con espressione francese.]

Anche Dante, che pure nel *Convivio* biasima «li malvagi uomini d'Italia che commendano lo volgare altrui e lo proprio dispregiano» (I x 11), riconoscerà, nel *De vulgari eloquentia*, la preminenza e l'esemplarità della lingua francese nella prosa:

<sup>48</sup> J. Linskill, *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague 1964.

<sup>49</sup> Martin da Canal, *Les estoires de Venise. Cronaca veneziana in lingua francese dalle origini al 1275*, a cura di A. Limentani, Firenze 1972, p. 2.

<sup>50</sup> Tommaso da Celano, *Vita secunda sancti Francisci*, «Analecta Franciscana», 10, 1926, pp. 128-68.

propter sui faciliorem ac delectabiliorem vulgaritatem, quicquid redactum sive inventum est ad vulgare prosaicum, suum est (I x 2).

[per la natura più agevole e piacevole del suo volgare, tutto quello che è stato desunto o inventato in volgare prosaico, le appartiene.]

Ma anche quando confinati nella pura oralità, come era stato per molti secoli, non bisogna credere che gli *illitterati* fossero del tutto privi di manifestazioni e richieste culturali. Essi costituivano il pubblico cui giungeva in via mediata la cultura dei *clerici*, ma anche, e soprattutto, il pubblico (e talora i produttori) di una cultura che esauriva il suo percorso entro l'oralità.

La cultura degli ecclesiastici si allargava verso il basso attraverso la predicazione e la lettura di testi disposti alla guida spirituale delle masse: le parafrasi evangeliche, le omelie, i volgarizzamenti delle vite dei santi, consegnate al pubblico anche nella forma di «canzoni dei santi»: l'autore della *Vita* del vescovo Altmann, verso il 1130, ricorda il chierico Enzo che compose in tedesco una *Cantilena de miraculis Christi* («scholasticus Ezzo cantilenam de miraculis Christi patria lingua nobiliter composuit»<sup>51</sup> [lo *scholasticus* Enzo compose una nobile canzone sui miracoli di Cristo nella sua lingua nazionale]).

La manifestazione dei valori religiosi era però certo uno degli ambiti in cui la cultura non scritta del popolo doveva trovare elaborazione ed espressioni autonome: nel canto religioso, nel racconto esemplare attinto dalle vite dei santi, nel gusto per il miracoloso. Bernardo di Angers, nel *De miraculis sanctae Fidis* (1029), racconta che i pellegrini solevano accompagnare con cantilene rustiche le funzioni notturne nella chiesa di Conques, sino a che l'abate, per far cessare quell'uso, prescrisse di chiudere le porte del monastero durante le funzioni per impedire l'accesso ai fedeli. Precauzione inutile perché le porte si aprirono miracolosamente dinanzi alla folla in attesa. E Bernardo, raggiunta la prova che Dio gradiva le canzoni anche se in lingua popolare, conclude: «Innocens cantilena, licet rustica, tolerari potest»<sup>52</sup> [Una canzone innocente, anche se rustica, può essere tollerata]. La resistenza della Chiesa ad ammettere l'«innocens cantilena» nell'ambito delle funzioni liturgiche lascia pensare che essa facesse parte del patrimonio culturale collegato alla tradizione religiosa, posseduto in proprio dal popolo ed espresso in forma rozza

<sup>51</sup> P. Wapnewski, *Deutsche Literatur des Mittelalters*, Göttingen 1980, p. 33.

<sup>52</sup> J. Zaal, *A lei francesca. Étude sur les chansons des saints galloromanes du XI<sup>e</sup> siècle*, Leiden 1962, pp. 58-60.

letteraria, e non provenisse da interpreti o creatori di poesia autorizzati dalla Chiesa stessa.

La cultura popolare che si traduceva nelle manifestazioni spontanee e libere, legate al momento del gioco, dell'evasione e del riso, non ci è giunta se non attraverso la segnalazione della sua esistenza che danno le reiterate formule ecclesiastiche di condanna e di divieto delle «scurrilates et stultiloquia et histrionum obscoenas jocationes et caeteras vanitates»<sup>53</sup> [scurrilità, discorsi sciocchi, giochi osceni degli istrioni e altre vanità], dei *cantica* «diabolica, luxuriosa, amatoria, obscaena, turpia» [canti diabolici, lussuriosi, erotici, osceni, vergognosi].

Quali fossero i contenuti e le forme dei *cantica* non riesce di conoscere: irrimediabilmente perduti perché non considerati degni di essere trasferiti nella scrittura. La fase preletteraria di una poesia erotica nella sua forma di «canzoni di donne» può forse intuirsi nella allusione di Cesario di Arles: «Quam multi rustici et quam multae mulieres rusticae cantica diabolica, amatoria et turpia memoriter retinent et ore decantant!»<sup>54</sup> [Quanti contadini e quante contadine tengono a mente e cantano canzoni diaboliche, erotiche e vergognose!]. E i padri del Concilio di Roma dell'835 menzionano canzoni femminili dalle «parole vergognose» che accompagnano le ronde.<sup>55</sup> I segni lasciati nella letteratura da questa poesia saranno da ricercare, secondo Paul Zumthor, in «molti dei ritornelli inseriti nelle canzoni cortesi francesi del XII e del XIII secolo, e delle strofe riutilizzate dagli autori dei *Carmina burana* o da certi *Minnesänger*», una tradizione «il cui vigore si manifesterà ancora, a partire dal XIII secolo, in certi *villancicos* spagnoli, nelle *cantigas de amigo* portoghesi, o nelle *chansons de toile* e nelle «malmaritate» francesi, e senza dubbio in molte canzoni di danza, quali le *carols* d'Inghilterra».<sup>56</sup>

La tradizione preletteraria del canto epico si manifesta nella celebrazione dei valori e delle figure esemplari espresse dalle classi dominanti, dei nobili e dei *bellatores*. Celebrazione che prende origine da concrete vicende storiche, familiari o nazionali e che transita poi, arricchendosi, sul piano della leggenda.

La idealizzazione dei valori espressi da una società, utilizzando un esile canovaccio di notizie storiche e integrandolo coi dati assunti dalla memoria collettiva di un popolo, proiettata in immagini esemplari, sembra leggersi in quella che potrà chiamarsi la «leggenda di Algiso», inse-

<sup>53</sup> P. Zumthor, *La lettera e la voce. Sulla «letteratura» medievale*, Bologna 1990, p. 65 (ed. orig. 1987).

<sup>54</sup> Sancti Caesarii Arelatensis *Sermones*, a cura di G. Morin, Turnholti 1953, p. 32.

<sup>55</sup> Cfr. A. S. Romeralo, *El villancico*, Madrid 1969, pp. 365-66.

<sup>56</sup> Zumthor, *La lettera e la voce*, p. 67.

rita nel racconto del monaco cronista cui dobbiamo un capolavoro della cronachistica monastica, il *Cronicon novaliciense*, compilato intorno al penultimo decennio dell'XI secolo.

Dopo la battaglia alle Chiuse di Susa, in cui l'esercito di Carlomagno sconfigge quello di Desiderio, non per suo valore o per codardia dei Longobardi, come riferivano le cronache ufficiali, ma per il tradimento del giullare longobardo che indica al re franco una strada per aggirare l'esercito di Desiderio, il re e suo figlio Algiso si rifugiano a Pavia. La città non può essere presa perché difesa dalla protezione divina che si manifesta nella miracolosa apertura delle porte delle chiese dinanzi a Desiderio. Solo il tradimento della figlia del re, che promette a Carlomagno l'ingresso in città se egli la farà sua sposa, consente ai Franchi di impadronirsi di Pavia. Desiderio viene imprigionato e Algiso fugge a Brescia. Di lì ritorna a Pavia in incognito, entra nel palazzo del re e partecipa senza essere riconosciuto al banchetto di Carlomagno e dei suoi fidi. La forza con cui spezza le ossa di cervi e orsi serviti nel banchetto porta al riconoscimento e Algiso deve fuggire, sottraendosi con l'astuzia allo stratagemma di Carlomagno che, timoroso della sua forza, vuole farlo uccidere.

La costruzione del racconto presenta alcuni spunti storici e molte intrusioni leggendarie, non testimoniate altrove, che difficilmente avrebbero potuto essere immaginate da un monaco che scrive nell'avanzato XI secolo e che contraddicono le versioni della storiografia ufficiale carolingia e postcarolingia, concordemente filoeclesiastica e filofranca. Sicché pare più agevole supporre che il racconto non sia una invenzione del cronista ma la registrazione della sopravvivenza di un antico tentativo di dar vita a una «leggenda di Algiso», che valesse a sostenere la coscienza nazionale del popolo longobardo e ad alimentare la speranza di riscossa dal dominio franco.

Obbedisce ai medesimi intenti la celebrazione dei grandi personaggi defunti, genere assai antico e fortemente radicato nella consuetudine. Ancora agli inizi del XIII secolo Boncompagno da Signa descrive i modi in cui il lamento funebre viene eseguito presso tredici popoli diversi:

Ducuntur etiam Rome quedam femine precio nummario ad plangendum super corpora defunctorum, que computatrices vocantur, ex eo quod sub specie rithmica nobilitates divicias formas fortunas et omnes laudabiles mortuorum actus computant seriatim.<sup>57</sup>

[In Roma alcune donne sono condotte a prezzo perché piangano sopra i corpi dei defunti e vengono chiamate computatrici, perché con versi ritmici riferiscono in ordine le ricchezze, i pregi fisici, le fortune e tutti i lodevoli atti dei defunti.]

Trasferita sul piano letterario, questa tradizione entra nella produzione lirica del Medioevo latino (per esempio il *planctus* di Eginardo per

<sup>57</sup> Rockinger, *Briefsteller und Formelbücher des elften bis vierzehnten Jahrhunderts*, p. 141.

la morte di Carlomagno), nelle canzoni di gesta e viene coltivata dai trovatori del XII secolo (i *planhs*). Un testo letterario del Quattrocento napoletano avanzato sembra poter bene iniziarci ai contenuti sui quali il popolo basava una celebrazione spontanea in morte di un personaggio illustre. Nei *planctus* per la morte di Ippolita Sforza (1488), moglie di Alfonso duca di Calabria, personaggio-simbolo entro la corte aragonese e nell'ambito della cultura umanistica, si impegnarono alcuni fra i maggiori letterati del tempo. A garantire l'esemplarità della vita cristiana di Ippolita e quasi a servire da documentazione per promuoverne il culto era invece assai probabilmente destinato il *planctus* in volgare in ottava rima, ancora del tutto sconosciuto, composto dal francescano Bernardino Renda da Patti, che raccoglie in una forma letteraria vicinissima alla parlata del popolo quanto della vita e dei costumi della duchessa doveva avere colpito la fantasia e il sentimento popolare.

Espressione degli stessi valori e ideali erano i canti guerrieri declamati prima o durante il combattimento. Caso celebre, sebbene contestato, è quello narrato da Guglielmo di Malmesbury, nei suoi *Gesta regum Anglorum*. Nella battaglia di Hastings (1066) un giullare avrebbe preceduto l'esercito normanno di Guglielmo il Conquistatore e avrebbe dato con il suo canto il segnale della battaglia: «Tunc cantilena Rollandi inchoata, ut martium viri exemplum pugnaturus accenderet, inclamatoque Dei auxilio, proelium consertum» (III).<sup>58</sup> [Intonata allora la canzone di Orlando per eccitare un sentimento guerriero nei combattenti, invocato l'aiuto di Dio, si attaccò battaglia].

Ancor più labili e sfuggenti sono le testimonianze del vasto settore del racconto, in tutto il suo registro di esecuzioni. È noto l'episodio che la *Cronaca di Novalesa* costruisce sull'eroe epico tedesco Waltario che, secondo un cliché diffuso, sarebbe divenuto monaco appunto nel monastero novaliciense. Pregato dall'abate di recuperare alcuni beni del monastero sottratti da una banda di briganti, li affronta ma viene da questi spogliato dei vestiti e persino delle brache: sinché, ritenendo di avere ormai ottemperato al precetto dell'umiltà e dell'obbedienza impostogli dalla regola monastica, affronta armato i predoni, li vince e recupera i beni dell'abbazia. Il racconto, che riaffiora in alcuni testi epici romanzati, ha il suo archetipo nella *Fecunda ratis* di Egberto di Liegi: un testo in latino – come è in latino il testo della cronaca – ma tratto, ci ha assicurato Egberto nel proemio alla sua opera, da quanto egli aveva sentito raccontare, in volgare, dai suoi discepoli.

<sup>58</sup> Willelmi Malmesbiriensis monachi *De gestis regum Anglorum*, a cura di W. Stubbs, II, London 1887, p. 302.

Se con l'episodio della brache di Waltario siamo nell'ambito del racconto comico e parodistico, nato probabilmente nei monasteri come *iocum monachorum* e poi sfuggito e divenuto parte del patrimonio narrativo popolare, differente esempio, stimolato questa volta dal gusto del meraviglioso e del fantastico, può raccogliersi sempre dalla *Cronaca di Novalesa*, nella narrazione della tentata ascensione al monte Romuleo da parte del valligiano Clemente. Qui il racconto è costruito inserendo nell'ampio repertorio delle leggende alpine – significate nell'interdetto che grava sul monte Romuleo – la leggenda del re malato: essa circola nella cultura orale, come garantisce lo stesso testo scritto che l'ha conservata, ben prima di venire raccolta, arricchita e, in parte, trasformata entro l'organismo compiutamente artistico delle leggende arturiane:

Ad dexteram namque huius monasterii partem habetur montem Romuleum excelsoiorem cunctis montibus sui adherentibus. In hunc ergo montem fertur quondam habitasse estivis temporibus Romulus, quidam rex elefantiosissimus, a quo et nomen accepit, propter refrigerium et amoenitate loci vel lacu ... Dicunt autem quod in isto monte Romuleo inormem quondam congregasset pecuniam predictus Romulus, cum in eo maneret, ubi nullus qui sponte velit pergere, aliquando ascendere valet. Hic autem senex, qui mihi tanta de eodem loco retulit, insinuavit mihi, quod quodam tempore ipse observasset magnam cęli serenitatem, in qua, summo surgens mane, cum comite quodam nomine Clemente ad eundem quantocius festinavit pergere monte (II v).

[Sulla parte destra del monastero s'innalza, e sovrasta tutte le cime ad esso contigue, il monte Romuleo, su cui si racconta che per la frescura e l'amenità del sito e per la presenza di un lago abitasse, durante l'estate, Romolo, un re lebbroso, da cui la montagna prese il nome ... Si dice ancora che il re Romolo avesse ammassato un tesoro immenso mentre stava sul monte Romuleo, dove nessuno riesce a salire, quand'anche lo voglia. Il vecchio che con tanta larghezza mi raccontò di quel luogo, mi confidò anche che un giorno, avendo notato la straordinaria limpidezza del cielo, si era alzato di primissimo mattino e con un suo amico, di nome Clemente, si era accinto di buona lena a salire l'erta del monte.]

L'ascensione viene impedita da una serie di prodigi, gli stessi che rendono vano il successivo tentativo di Arduino, marchese di Ivrea, che, bramoso di mettere le mani sul tesoro di Romolo, tenta di esorcizzare l'interdetto salendo il monte preceduto da una processione di chierici.

Il travaso di queste esperienze entro una forma artistica consapevole s'avvia assai presto, iniziando, come avviene di solito quando una letteratura si costituisce, dai testi collegati all'esperienza religiosa. È alla Francia che spetta, con la sequenza di santa Eulalia, composta nel X secolo per essere cantata in occasione o a ricordo della traslazione delle reli-

quie della santa nel monastero femminile di Hasnon, vicino a Saint-Amand, il primato di avere dato forma artistica e letteraria ai contenuti della tradizione popolare, di avere gettato – verosimilmente a opera di un *clericus* – il ponte fra arte scritta e pubblico illetterato. Alla sant'Eulalia tiene dietro una catena di prodotti sempre più maturi e complessi, che culminano nella vita di sant'Alessio, composta verso il 1040.

La tradizione lirica laica, la sua tematica umoristica, sentimentale ed erotica, riceve forma scritta con Guglielmo IX duca di Aquitania (1071-1126), «*facetos etiam histriones facetiis superans*»<sup>59</sup> [che superava in buffoneria anche i buffoni], che lancia una moda che diviene movimento letterario. È del pieno XII secolo la prima testimonianza scritta dell'epica, consegnata alla più antica delle canzoni di gesta, la *Chanson de Roland* contenuta nel codice Digby 23 della Biblioteca Bodleiana di Oxford, anche se il testo ivi trádito sembra di un secolo anteriore. E sempre intorno alla metà del XII secolo, nel 1155, il *Roman de Brut* di Wace, un chierico legato alla corte dei Plantageneti, trasporta nel verso le tradizioni cronachistiche e leggendarie della Britannia, traducendo la *Historia regum Britanniae* di Goffredo di Monmouth e divenendo punto di riferimento per motivi, nomi e personaggi dei successivi romanzi arturiani. Fra il 1155 e il 1165, quindi di poco posteriori al *Brut*, i romanzi di Enea di Troia e di Tebe reinterpretano, su uno sfondo di vita cortese tipicamente medievale, figure e leggende dell'antichità classica.

Ma sia nel caso della lirica religiosa, sia, e a maggior ragione, in quello di Guglielmo IX e della poesia trobadorica, sia infine nelle *chansons de geste* e nei romanzi legati alla materia antica, la composizione volgare non si costituisce dall'aggregazione spontanea di elementi tradizionali. Sono invece prodotti che nascono pienamente letterari, anche se destinati a un pubblico diverso da quello dei *clerici*, e previsti, a differenza del testo latino, composto per essere letto con gli occhi, per una diffusione orale, attraverso la liturgia o la recitazione giullaresca.

La diversità del pubblico e dei modi di diffusione e la conseguente individualità dei temi e delle tecniche compositive non fa tuttavia della tradizione culturale scolastica e della letteratura romanza due mondi separati. Esse rappresentano semmai due aspetti interconnessi di uno stesso mondo. Occorre non dimenticare che i più antichi testi romanzati sono opera di chierici. Ma certo era provvisto di una solida formazione letteraria anche il laico Guglielmo IX. Il suo avo Guglielmo il Grande (morto nel 1030), amico di Fulberto di Chartres e del dotto

<sup>59</sup> A. Roncaglia, *Antologia delle letterature medievali d'oc e d'oïl*, Milano 1973, p. 267.

abate di Cluny Odilone, custodiva nel suo palazzo una ricca collezione di libri, secondo quanto attesta Ademaro di Chabannes («*a pueritia doctus litteris ... librorum copiam in palatio suo servavit*», xx<sup>60</sup> [istruito nelle lettere sin dalla puerizia ... raccolse nel suo palazzo una gran quantità di libri]), alla cui lettura e meditazione sempre si dedicava non appena libero dalla fatica delle guerre.

Ma anche quando i produttori di poesia saranno espressi da una classe intellettuale nuova, alimentata dalla crescita sociale e culturale dei *laici*, dalla loro sempre maggiore presenza, peso e autonomia nella società, non verrà meno una loro fondamentale omogeneità culturale coi *litterati*. Il componimento in volgare, al pari di quello latino, nasce ora come testo scritto, uscendo dal circolo dell'oralità entro cui il contadino analfabeta Caedmon, come racconta Beda nella *Historia Anglorum* (I xxiv), poteva comporre poemi, per miracolosa ispirazione; o entro cui erano costruiti e diffusi i testi dei giullari, che l'uso della scrittura obbliga a costituirsi come categoria distinta da quella dei poeti, dei creatori (i trovatori), e tende a confinare nel mero ruolo di interpreti.

Chiunque sapesse scrivere doveva avere frequentato una scuola: e, almeno sino al XIII secolo, le scuole, anche se aperte ai laici, rimangono saldamente collegate alle istituzioni religiose, monastiche o episcopali, e al programma di studi che le caratterizza, basato sull'apprendimento del latino e della cultura classica e patristica.

Arnaut Daniel (attivo fra il 1180 e il 1210), il trovatore menzionato da Dante nel xxvi canto del *Purgatorio*, divenne giullare dopo avere imparato «*las letras*», che è quanto dire il latino; la poetessa Maria di Francia scrive nel prologo alla sua raccolta di *lais* di avere pensato di fare opera utile traducendo dal latino in romanzo:

Mais ne me fust guaires de pris:  
itant s'en sunt altre entremis!<sup>61</sup> (vv. 32-33)

[Ma mi accorsi che non valeva la pena: tanti altri si sono provati!]

Della compresenza di latino e volgare nel patrimonio linguistico dei compositori medievali testimoniano le stesse opere letterarie: nel caso che segue – una strofa tratta da una pastorella – il primo emistichio è francese, il secondo latino:

En may quant dait e foil et fruit parens natura parere  
e cist oysiau s'aforcent tous cantus amenos promere

<sup>60</sup> Adimar de Chabannes, *Chronique*, a cura di J. Chavannon, Paris 1897.

<sup>61</sup> *Les Lais de Marie de France*, a cura di J. Rychner, Paris 1966.

une pucele sans conduit, in cultu latens paupere,  
par un matin vet en deduit, iam lucis orto sidere.<sup>62</sup> (vv. 1-4)

[In maggio quando la natura creatrice genera foglie e frutti e gli uccelli tutti modulano dolci canti, una fanciulla senza compagnia, che se ne stava in un povero campo, si mise in strada un mattino, appena sorto il sole.]

L'apprendimento del latino portava con sé una familiarità, più o meno profonda, con la lingua, con gli strumenti che consentivano l'accesso alla letteratura e alla composizione in latino: la disciplina grammaticale, l'ornato retorico, la consuetudine con le forme e i contenuti degli *auctores* classici e medievali. In primo luogo competenza retorica. Studiata sui manuali o verificata sui testi degli *auctores*, la retorica segna profondamente entrambe le letterature del Medioevo. Essa infatti offriva le tecniche per sviluppare un argomento e per arricchire la forma con l'ornamentazione del linguaggio. Particolarmente frequentata ed efficace, a livello di costruzione del testo letterario, è l'*amplificatio*, che insegnava ad ampliare un argomento per mezzo di una serie di artifici retorici. Fra le modalità di realizzazione dell'*amplificatio* è usufuita con alta frequenza la *descriptio* di persone e luoghi, che si fissa presto in una serie di luoghi comuni (o *topoi*), frequentemente utilizzati nella poesia latina e romanza. La fortuna del luogo comune sta nella garanzia che esso offre al compositore di rispettare i confini della *convenientia*, del livello stilistico, cioè, che si riteneva dovesse afferire a persone o situazioni per garantire loro sufficiente dignità letteraria.

Entro la descrizione dei personaggi, uno dei luoghi comuni più intensamente sfruttati è la descrizione della donna (bella), che propone un canone rigidamente osservato da tutte le scuole poetiche: i cui limiti di libertà, che valgono appunto a caratterizzare singoli testi o scuole, non vanno oltre la possibilità per l'autore di operare scelte entro la totalità degli elementi proposti dal canone. La descrizione della donna doveva procedere dall'alto in basso (perché Dio aveva creato l'uomo cominciando dalla testa); i tratti somatici apparivano sempre con le stesse caratteristiche. Il canone della bellezza voleva infatti che i capelli della donna fossero biondi, la fronte ampia, il colorito bianco e roseo, le labbra turgide, e via discorrendo, secondo quanto insegna l'*Ars versificatoria* di Matteo di Vendôme, una diffusa guida per comporre versi, scritta nel 1176:

Auro respondet coma

...

Pagina frontis habet quasi verba faventis

...

<sup>62</sup> P. Meyer, *Mélanges de poésie anglo-normande*, «Romania», 4, 1875, p. 381.

Blanda supercilia via lactea separat

...

Stellis preradiant oculi

...

Candori socio rubor interfusus in ore militat, a roseo flore tributa petens

...

Linea procedit naris non ausa iacere aut inconsulto luxuriare gradu.

Oris honor rosei suspirat ad oscula risu succincto, modica lege labella rubent

...

Dentes contendunt ebori

...

Colla polita nivem certant superare.<sup>63</sup> (I LVI 7-24)

[La chioma è simile all'oro ... La pagina della fronte è come se parlasse ... Una via latteata separa le sottili sopracciglia ... Gli occhi sono più brillanti delle stelle ... Il rosso sta insieme al bianco sul viso, chiedendo tributi ad un fiore roseo ... La linea del naso è diritta, senza smodatamente inclinarsi in basso o verso l'alto. La bellezza della rosea bocca spinge a sospirare baci, le labbra, di un rosso appena accennato, si aprono in un frenato sorriso ... I denti gareggiano con l'avorio ... Il collo levigato vuol superare la neve.]

Del luogo comune usufruiscono i romanzi in versi e i poeti provenzali:

las votras belas sauras cris,  
el vostre fron plus blanc que lis,  
los vostres olhs vairs e rizens,  
el nas qu'es dreitz et be sezens,  
la fassa fresca de colors,  
blanca, vermelha plus que flors,  
petita boca, blancas dens,  
plus blancas qu'esmeratz argens,  
menton e gola e peitrina  
blanca com neus ni flor d'espina.<sup>64</sup>

[Le vostre belle chiome dorate, la vostra fronte più bianca del giglio, i vostri occhi brillanti e ridenti, il naso diritto e ben collocato, il volto fresco di colori, bianco, vermiglio più di un fiore, la bocca piccola, i denti bianchi, più bianchi di argento fino, il mento, la gola e il seno bianchi come neve o biancospino.]

A esso si dimostra assai sensibile la poesia lirica italiana prestilnovistica. Un caso in Chiaro Davanzati:

Li suoi cavei dorati  
e li cigli neretti

<sup>63</sup> Mathei Vindocinensis *Opera*, a cura di F. Munari, III, Roma 1988.

<sup>64</sup> R. Renier, *Il tipo estetico della donna nel Medioevo*, Ancona 1885, pp. 2-4.

e vòlti com'archetti,  
 con due oc(c)hi morati,  
 li denti minotetti  
 di perle son serrati;  
 la(b)bra vermiglia, li color' rosati.<sup>65</sup> (vv. 25-31)

Allo stesso modo, una descrizione di paesaggio, cornice di un accadimento importante quale la vicenda d'amore, si organizza secondo uno schema descrittivo fisso. Il paesaggio entro cui l'amore si manifesta è quasi sempre primaverile, ricco d'erbe e variopinto di fiori, allietato dal canto degli uccelli. E questo sia in latino sia in volgare:

Redit estas cunctis grata,  
 viret erba iam per prata;  
 nemus frondibus ornatur,  
 sic per frondes renovatur

...  
 Philomena cantilena  
 replet nemoris amena.<sup>66</sup>

[Ritorna il bel tempo a tutti gradito, e l'erba ormai verdeggia nei prati; il bosco si adorna di foglie e si rinnova con le nuove foglie ... L'usignolo riempie il bosco del suo canto armonioso.]

Ab la dolchor del temps novel  
 foillo li bosc, e li aucel  
 chanton, chascus en lor lati,  
 segon lo vers del novel chan:  
 adonc esta ben c'om s'aisi  
 d'acho dont hom a plus talan.<sup>67</sup> (vv. 1-6)

[Per la dolcezza della nuova stagione i boschi mettono le foglie e gli uccelli cantano, ciascuno nella sua lingua, secondo la melodia del nuovo canto: dunque è bene che ognuno si volga a ciò che più desidera.]

Non sarebbe difficile estendere l'esemplificazione a carico dei luoghi comuni, come non sarebbe difficile la verifica della presenza, anche all'interno delle composizioni in volgare, dell'altro fondamentale strumentario retorico, quello delle figure di parola e di pensiero, i *colores rhetorici*.

Se l'uso del volgare non è semplicemente suggerito dall'intento di evidenziare la *vis comica* della scena, un esempio di una figura di pensiero, la *notatio* – «quando per dicta vel facta virtus sive vitium alicuius nota-

<sup>65</sup> Chiaro Davanzati, *Rime*, a cura di A. Menichetti, Bologna 1965, p. 137.

<sup>66</sup> F.J.E. Raby, *A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages*, II, Oxford 1934, p. 245.

<sup>67</sup> Guglielmo IX, *Poesie*, a cura di N. Pasero, Modena 1973, p. 250.

tur»<sup>68</sup> [quando attraverso le parole o le azioni si osservano la virtù o i vizi di qualcuno] – può essere offerta dal primo testo della lingua italiana, in cui il volgare viene utilizzato con preciso intento stilistico, sfruttando, a fini espressivi, la sua posizione, nella coscienza degli utenti, tenacemente subordinata a quella del latino.

Nella chiesa inferiore di San Clemente in Roma, in data collocabile fra il 1084 e la fine del secolo, venne affrescato un episodio della vita di san Clemente, tratto dalla *Passio sancti Clementis*, dove si narra come il pagano Sisinnio, convinto che il santo gli abbia stregato la moglie, convertita al cristianesimo, con l'intento di insidiarla, dia l'ordine ai servi di arrestarlo. Il santo sfugge però all'arresto traendo in inganno i servi che, in suo luogo, legano e trascinano pesanti colonne. L'affresco rappresenta appunto il miracolo: due servi trascinano la colonna con funi e un terzo la sospinge con l'aiuto di un palo, mentre Sisinnio sta sulla destra della scena in atto di comando. I personaggi sono indicati coi loro nomi e le parole di Sisinnio sono raffigurate sotto di lui:

Fili de le pute, traite!  
 Gosmari, Albertel, traite!  
 Fàlite deretro co lo palo, Carvoncelle!<sup>69</sup>

Sopra la colonna vennero invece scritte le parole pronunciate dal santo, la cui immagine non appare nel complesso iconografico: «Duritiam cordis vestri ... saxa traere meruistis» [per la durezza del vostro cuore avete meritato di trascinare pietre]. L'operazione è singolare, in quanto l'apposizione delle scritte non è a rigore richiesta dal contesto pittorico, che, come «libro» di chi non sapeva intendere messaggi scritti, era dotato di piena autonomia di significato, perché o glossabile da un eventuale illustratore o riconoscibile e interpretabile dai fedeli. Gregorio Magno sapeva bene che «pictura in ecclesiis adhibetur, ut hi qui litteras nesciunt saltem in parietibus videndo legant, quae legere in codicibus non valent» (IX 208 21-23)<sup>70</sup> [nelle chiese si usa la pittura perché coloro che non sanno leggere, osservando le pareti, leggano quello che non sono in grado di leggere nei codici].

Neppure l'impiego dei due registri linguistici ha carattere di necessità, perché la scritta, nel suo complesso, era ovviamente diretta a chi

<sup>68</sup> Bene Florentini *Candelabrum*, a cura di G.C. Alessio, Padova 1983, p. 79.

<sup>69</sup> Per l'edizione e lo studio dell'iscrizione si veda A. Roncaglia, *Le origini*, in *SLI*, I, 1965, pp. 176-78.

<sup>70</sup> Gregori I papae *Registrum epistolarum*, a cura di P. Ewald e L.M. Hartmann, in *MGH. Epistolae*, II, Berolini 1895.



sapeva leggere: cui, a quest'altezza, era certo più congeniale il latino, al caso agevolmente traducibile per gli illetterati. Può allora ritenersi verosimile che l'anonimo autore abbia voluto caratterizzare i personaggi anche attraverso le loro parole (secondo quanto prescriveva la *notatio*), attribuendo a ciascuno di essi non solo espressioni ma anche una forma linguistica omogenea al loro *status* sociale e morale. Il prestigio del latino sottolinea l'altezza spirituale del santo; il volgare, avvertito come lingua *bassa*, ribadisce la bassezza morale del persecutore e dei suoi accoliti.

Travasi di esperienze poetiche fra i due mondi traspaiono anche a livello delle forme metriche o strofiche. La rima, che tanta parte ha nella composizione poetica volgare, era stata ampiamente esplorata dalla poesia metrica e ritmica latina; il decasillabo epico esiste già in canti latini del X e dell'XI secolo; la tecnica del doppio *refrain*, da cui derivano forme romanze quali la ballata o, in Italia, la lauda, appare nelle poesie cristiane dei primi secoli destinate al canto collettivo.

Il bilancio del mondo latino non è però solo in dare: in qualche caso è la versificazione mediolatina che mutua tecniche nate entro la poesia in volgare. La conquista araba della Spagna (711) crea una vivacissima fioritura culturale senza interrompere il vigore delle lettere latine: nel IX secolo la Spagna offre ancora letterati e amministratori ecclesiastici di assoluto rilievo, quali Teodolfo di Orléans, Agobardo di Lione, Claudio di Torino. È dalla poesia lirica araba che giunge – forse col tramite di testi poetici ebraici – un contributo tecnico alla prima lirica occitanica, imitato anche nella lirica italiana, per esempio, nel laudario di Iacopone da Todi. Si tratta della struttura strofica della *strofa* «zagialesca»:

O amor de povertate,  
renno de tranquillitate!  
Povertat'è via segura:  
non à lite né rancura,  
de latrun non ha pagura,  
né de nulla tempestate.  
...  
Povertate, alto sapere:  
a nulla cosa suiacere  
e 'n desprezzo possedere  
tutte le cose create.<sup>71</sup>

(vv. 1-6, 15-18)

È un tristico monorimo, con rima variabile da strofa a strofa, più un verso di volta a rima costante che lega tutto il componimento. Come nel caso di Iacopone, la strofa può essere preceduta da un distico intro-

<sup>71</sup> Iacopone da Todi, *Laude*, a cura di E. Mancini, Bari 1974, pp. 97-98.

duttivo con la stessa rima dei versi di volta che può avere – e questa era presumibilmente la sua funzione originaria – funzione di ritornello.

Lo schema, utilizzato nella poesia arabo-ispánica sin dal X secolo, ebbe molta fortuna sia nella poesia romanza – dove appare col primo trovatore, Guglielmo IX – sia in quella ritmica latina. Così lo ricrea una strofa di Filippo il Cancelliere (morto nel 1236):

Simon cubat ianuis,  
spem precidens vacuis,  
Simon in assiduis  
laborat contractibus.  
Argus circa loculos  
centum gyrat oculos,  
Briareus sacculos  
centum tollit manibus.<sup>72</sup>

[Simone si acquatta su ogni porta, toglie ogni speranza a chi non ha soldi e lavora assiduamente a far contratti. Argo gira con cento occhi attorno alle borse; Briareo prende i denari con cento mani.]

Lo studio del latino, che consentiva al poeta romanzo di mutuare uno strumentario tecnico, consente anche l'accesso a un patrimonio culturale specifico che, selezionato funzionalmente rispetto alle scelte che al suo interno poteva fare il *clericus*, entra a far parte della formazione intellettuale dei compositori in volgare: i testi sacri, i Padri della Chiesa, gli insegnamenti filosofici sulla natura e sull'amore, alcuni testi classici (Virgilio, Stazio, Ovidio), da cui viene tratto il tessuto narrativo dei racconti di Enea, Tebe e Troia o la psicologia amorosa dei personaggi.

Nella definizione dello scenario dovrà essere compresa anche la produzione letteraria mediolatina. Gli esperimenti di Guglielmo IX nascono nel clima creato fra XI e XII secolo dal rifiorire della poesia latina profana, satirica e amorosa, a opera dei *clerici vagantes*, dei chierici, cioè, che si spostavano di scuola in scuola e che vivevano un'esistenza assai simile a quella dei giullari. E una circolazione e scambio di temi, o di elementi di temi, fra poesia latina e volgare non può essere posta in dubbio. È però forse improprio, come si è detto, supporre che il mondo volgare sia sempre il debitore: non si sa molto infatti del repertorio volgare prima del 1100, quando ne inizia una tradizione manoscritta e la tradizione orale, del tutto perduta, non consente di controllare la profondità di una sua eventuale presenza all'interno della produzione in latino. Quel che sappiamo è che lo stesso ambiente ecclesiastico era assai sensibile

<sup>72</sup> Raby, *A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages*, p. 234.

al fascino della poesia profana, al punto che alcuni preti giungevano a farla recitare nelle chiese, poco frenati dall'autorità dei concili che intervergono per condannare l'abuso: «Presbyteri saecularium poetarum modo in ecclesia ... garrant, et tragico sono sacrorum verborum compositionem ac distinctionem corrumpant vel confundant»<sup>73</sup> [I preti cantano nelle chiese a guisa di poeti secolari e con le canzoni epiche corrompono e confondono l'armonia e la chiarezza delle parole sacre]. E fra le mani dei novizi intuivamo i testi delle leggende arturiane: «Nam et in fabulis, quae vulgo de nescio quo finguntur Arcturo, memini me nonnunquam usque ad effusionem lacrymarum fuisse permotum» (II xvii)<sup>74</sup> [Infatti ricordo che nella lettura delle favole che si raccontano di un non so quale Arturo talvolta mi commuovevo sino alle lacrime].

Quello che possiamo verificare, senza spingerne troppo oltre le implicazioni, è che una poesia d'amore, più o meno cortese, si era sviluppata prima del XII secolo in testi latini scolastici, ispirati a Ovidio. È addirittura del X secolo la prima canzone cortese in latino:

Deus amet puellam  
claram et benivolam,  
Deus amet puellam.

Quae sit mente nobilis  
ac amico fidelis.  
Deus amet puellam.

Constans gemmis similis  
atque claris metallis,  
Deus amet puellam.

Candidior nivis  
dulcior est et favis.  
Deus amet puellam.

Cedunt illi rosae  
simul atque liliae,  
Deus amet puellam

...  
Stringe tuum amicum,  
iunge tuum amicum,  
Deus amet puellam,

qui tibi noctu dulcia  
dare poscit oscula,  
Deus amet puellam.<sup>75</sup>

(strofe 1-5, 12-13)

<sup>73</sup> A. W. Haddan - W. Stubbs, *Councils and Ecclesiastical Documents Relating to Great Britain and Ireland*, III, Oxford 1878, p. 360.

<sup>74</sup> Beati Aelredi abbatis Rievallensis *Speculum charitatis*, in PL, CXCIV, 1855.

<sup>75</sup> MGH. *Poetae Latini medii aevi*, a cura di K. Strecker, V, 1, Leipzig 1937, p. 553.

[Dio voglia il bene della fanciulla, illustre e benevola. Dio voglia il suo bene. Ella è nobile di mente e fedele al suo amico. Dio voglia il bene della fanciulla. Che è simile alle gemme e ai metalli polito. Dio voglia il bene della fanciulla. È più candida della neve e più dolce dei favi. Dio voglia il bene della fanciulla. Cedono dinanzi a lei i gigli e le rose. Dio voglia il bene della fanciulla ... Stringi il tuo amico, congiungiti col tuo amico: che ti possa dare nella notte dolci baci.]

Certo, la sensazione di essere in presenza di affinità tematiche minimali, che non necessitano, per diffondersi e riprodursi, di un contatto fra testi (o esperienze) induce alla cautela. D'altra parte, dal punto di vista dei temi, al canto cortese possono affiancarsi non soltanto le esperienze latine. Provengono infatti dalla cultura mozarabica i più antichi documenti lirici in un volgare mediolatino. Sono le *khàragiat*, le strofe di uscita delle *muwaššahat* sia ebraiche sia arabe che, in quanto si fingono pronunciate da un personaggio, per lo più femminile, vengono redatte nella forma stilistica che gli è confacente, quindi in arabo volgare o, in qualche caso, in volgare romanzo, nel dialetto spagnolo dei Mozarabi. Si tratta di semplici componimenti che contengono per lo più le manifestazioni d'amore di donne innamorate, che presentano elementi tematici in comune con la poesia provenzale, francese, galego-portoghese e italiana: forse trasferiti in ambito europeo a opera dei giullari. Eccone un esempio:

Garid vos, ay, yermanellas,  
com contenir a meu male?  
Sin el habib non vivreyu:  
ad volerey demandare?<sup>76</sup>

(vv. 1-4)

[Dite, voi, sorelline, come vincerò la mia pena? Senza l'amico non vivrò: dove andrò a cercarlo?]

Quel che si nota è che tutte le operazioni che collegano la cultura e la lingua dei *clerici* a quella dei laici avvengono per così dire di contrabbando. Solo assai tardi, nel primo Trecento e in un ambiente, quale quello italiano, fortemente condizionato dalla presenza di Dante, viene teorizzata (dopo gli esempi che Dante offre in *DVE II*), l'opportunità dell'innesto della cultura e letteratura latina e degli inerenti strumenti espressivi sul ceppo, ormai vigoroso, della poesia volgare: con la *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis* (1332) di Antonio da Tempo:

sciendum est quod quemadmodum in dictamine literali possunt componi colores rethorici, sic et in vulgari rithimo ... Unumtamen loquor, videlicet quod non pote-

<sup>76</sup> S. Stern, *Les Chansons mozarabes*, Oxford 1964, pp. 4-5.

rit aliquis esse bonus rithimator vulgaris, nisi saltem gramaticalibus studiis sit imbutus ... Verumtamen quidam etiam qui non sunt aliqualiter literati ex industria sensus naturalis sciunt aliquos vulgares rithimos compilare, licet non habeant eam auctoritatem quam haberent si saltem gramaticae notitiam aliquam habuissent (*Pr.* II).<sup>77</sup>

[è da sapere che, come nella composizione in latino possono essere usati i colori retorici, così può farsi nel ritmo in volgare ... Questo solo dico, che nessuno potrà essere buon rimatore in volgare se non sarà istruito negli studi grammaticali ... A dire il vero si dà che alcuni, pur non avendo conoscenza di lettere, per sola forza di ingegno giungono a comporre versi in volgare: e tuttavia questi non hanno l'autorità che avrebbero se anche solo possedessero qualche conoscenza della grammatica.]

<sup>77</sup> Antonio da Tempo, *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, a cura di R. Andrews, Bologna 1977.

Esercizio d'interpretazione  
sopra un sonetto di Dante

Tanto gentile e tanto onesta pare  
la donna mia, quand'ella altrui saluta,  
ch'ogne lingua deven, tremando, muta,  
e li occhi no l'ardiscon di guardare.

Ella si va, sentendosi laudare,  
benignamente d'umiltà vestuta,  
e par che sia una cosa venuta  
da cielo in terra a miracol mostrare.

Mostrasi sí piacente a chi la mira  
che dà per li occhi una dolcezza al core  
che 'ntender no la può chi no la prova;

e par che de la sua labbia si mova  
un spirito soave pien d'amore  
che va dicendo a l'anima: «Sospira».

Non parrebbe che ci fosse bisogno di giustificare la scelta dell'esemplare: considerato tipico della lirica di Dante, o piú esattamente della fase stilnovistica della sua lirica giovanile, e come tale mandato a memoria da ogni italiano mediocrementemente colto fin dai suoi anni liceali. Ora noi ambiremmo a che questo esercizio d'interpretazione cadesse specialmente sotto occhi liceali; sí che, entrando nella memoria, questa poesia vi s'imprimesse con un significato diverso da quello che di solito ritiene. Passa per il tipo di componimento linguisticamente limpido, che non richiede spiegazioni, che potrebbe «essere stato scritto ieri»; e si può dire invece che non ci sia parola, almeno delle essenziali, che abbia mantenuto nella lingua moder-

na il valore dell'originale. Si pone dunque, anzitutto, un problema di esegesi letterale, anzi lessicale.

Che cosa dirà, al massimo, un commentatore? Che *labbia*, scomparso dalla lingua moderna, significa 'volto' conforme a un frequente uso dantesco (così *Inf.* VII 7, *l'infciata labbia* di Pluto; XIV 67, *la miglior labbia* di Virgilio quando da Capaneo passa a Dante; XXV 21, il centauro Caco coperto di bisce fin dove *comincia nostra labbia*, cioè l'aspetto umano dell'essere biforme; *Purg.* XXIII 47, *la cangiata labbia* di Forese, specificata quindi in *faccia*); ma poiché dagli esempî risulta che la portata di *labbia* e quella di 'volto' non si ricoprono esattamente (più fisico il secondo, più morale il primo e perciò stesso fisicamente più esteso, come nel caso di Caco), poiché *labbia* si differenzia da *faccia*, concluderemo per 'fisionomia' come traduzione meno imprecisa. Tradurre non significa infatti altro se non determinare il nuovo rapporto dei sinonimi e affini nella cultura rappresentata dalla nostra lingua, la nuova ripartizione, per dir così, in parole della realtà che si considera come oggettiva e costante. Notevole, intanto, in ordine alla caratteristica di Dante, o almeno di questa sua lirica, che la parola più materiale e fisica riferita alla donna si risolve nella sua relazione rispetto al soggetto: scompare il 'volto' e sottentra la 'fisionomia'.

E poi che dirà il commentatore? Potrà insistere diligentemente su fatti grammaticali, apparentemente minimi, ma che servono a situare l'italiano arcaico. Sul valore di pronomi impersonale che ha *altrui* (caso oggetto di *altri*); la cui vera funzione è di dare un oggetto a un verbo transitivo che rimane senza termine preciso, che diventa neutro, *salutare* come per esempio *camminare*. Sulla collocazione del pronome oggetto del v. 4, che precede il verbo da cui dipende l'infinito che lo regge, benché non si tratti di verbo servile e anzi ci sia di mezzo una preposizione: l'italiano moderno non può affermare una tale solidarietà dei due verbi (cioè interpenetrazione di azione) oltre casi come *non la possono guardare*. Sulla portata 'media' o 'deponente' di *si va*, azione riflessa sul soggetto, ormai smarrita nel fossile *se ne va*. Sull'assenza d'articolo (dopo la preposizione) innanzi a *cielo*, allora non meno

normale che innanzi a *terra*, comprensibile solo che si scriva *da Cielo in Terra*. Sulla collocazione dell'oggetto *miracol* (probabilmente, ma non inevitabilmente, singolare) fra la preposizione e il verbo reggente, ad affermare una solidarietà, affine alla già descritta, di oggetto e verbo nell'azione (in altro sonetto: *per mia lettera mandare*). Sull'obbligatorietà di *Mostrasi*, niente affatto permutabile con *si mostra*, poiché all'inizio di periodo (e primitivamente anche dopo *e, ma*) la particella non accentata può stare solo dopo il verbo: è la cosiddetta legge di Tobler e Mussafia, cioè un legame sintattico scoperto per l'antico francese dal primo, uno svizzero professore a Berlino, e verificato in antico italiano dal secondo, un dalmata che onorava la cultura italiana a Vienna. Sul vero significato del *che* ad apertura del v. 11, il quale non è affatto una congiunzione ('una dolcezza tale che...'), bensì — oggi sarebbe un anacoluto da estirpare nella scuola elementare — un pronome relativo, con un pleonastico *la* (né mancano gli esempî paralleli, in Dante stesso a tacere dei contemporanei: in *Inf.* v 69, «ombre... / ch'amor di nostra vita dipartille»; nella canzone *Poscia ch'Amor*, «cosa / che lo 'ntelletto cieco non la vede»). Sopra la regolarità di *un* innanzi a *spirito*, come spesso in Dante, e ci sono esempî analoghi nel soavissimo Petrarca (vorrà dire che non sempre l'*s* detta impura postulava l'intervento d'una vocale, *ispirito*, da cui scenderebbe inevitabilmente l'articolo *uno*; ma vuol dire soprattutto che non bisogna misurare la cosiddetta eufonia su un gusto soggettivo e arbitrario o su una tradizione ristretta). Con questi appunti pedanteschi, che frattanto servono a storicizzare la lingua (altro che armonia naturale della lingua!), è da ritenere terminato il compito del commentatore ordinario. Ora comincia il più importante.

Ben tre vocaboli del primo verso stanno in tutt'altra accezione da quella della lingua contemporanea. *Gentile* è 'nobile', termine insomma tecnico del linguaggio cortese; *onesta*, naturalmente latinismo, è un suo sinonimo, nel senso però del decoro esterno (si ricordi l'*onestade* di Virgilio compromessa dalla fretta); più importante, essenziale anzi, determinare che *pare* non vale già 'sembra', e

neppure soltanto 'appare', ma 'appare evidentemente, è o si manifesta nella sua evidenza'. Questo valore di *pare*, parola-chiave, ricompare nella seconda quartina e nella seconda terzina, cioè, in posizione strategica, in ognuno dei periodi di cui si compone il discorso del sonetto<sup>1</sup>. Sembra assente dalla prima terzina, ma solo perché essa si inizia con l'equivalente *Mostrasi*, il quale riprende l'ultima parola della seconda quartina: non si scordi che il sonetto è una strofe di canzone, in cui le quartine sono i piedi della fronte, le terzine le volte della sirma; e concluderemo che un tal collegamento tra fronte e sirma è quello medesimo che s'incontra con tanta frequenza tra le strofi della canzone arcaica (*coblas capfinidas* in provenzale), mettiamo la celeberrima *Al cor gentil* del Guinizzelli. Questo ci ha permesso di metter la mano sul concetto strutturalmente capitale del componimento. Proseguendo, s'avrà minor occasione di scoperte. Ma è opportuno segnare che *donna* ha esclusivamente il suo significato primitivo di 'signora (del cuore)', è insomma un termine con desinenza femminile puramente grammaticale, in cui il genere non segna opposizione (si pensa alla poesia portoghese del tempo, dove si può apostrofare col maschile *senhor* l'amata, si pensa al provenzale *midons*); per 'donna' la prosa-commento della *Vita Nuova* usa, in opposizione ad *angeli*, *femmina*. Ma a proposito: non bisogna attribuire a codesta prosa sopraggiunta un soverchio valore esegetico nella direzione che c'interessa: si rischierebbe di riferire (come 'discreta') l'*onesta* del sonetto alla «dolcezza onesta e soave» ricevuta in cuore dai contemplanti, o addirittura all'*onestade* dell'intimidito guardatore, mentre a rovescio queste ne sono una conseguenza. E così non bisogna limitare la portata del v. 6 con la glossa «nulla gloria mostrando di ciò ch'ella veda e udia», che invece ne riceve luce come corollario: quell'*umiltà*, confermata dal *benignamente*, è al modo cortese l'opposto della crudeltà e fierezza della insensibile, è la benevolenza. La me-

<sup>1</sup> Seppure attenuata, quest'accezione di *par che* (qui didascalicamente un po' caricata) permane in Petrarca (LXIV: «Ché gentil pianta in arido terreno Par che si disconvenga, et però lieta Naturalmente quindi si diparte»).

tafora della veste, così frequente in Dante e nello Stil Novo, ci riporta a quella manifestazione visibile d'un sentimento e d'una qualità che s'è vista concentrata nella parola *pare*. Anche *cosa* sta in una rete di rapporti tutta diversa dalla moderna: oggi una cosa è sotto il livello ontologico della persona (una donna può diventare per abnegazione la cosa dell'amante, strumento, oggetto senz'autonomia<sup>1</sup>), qui *cosa* è più largamente un essere in quanto, precisamente, causa di sensazioni e impressioni. Qui l'effetto è un *miracol*, glossato dalla prosa come *maraviglia*; e ciò sarebbe equivoco, una volta di più, se non s'aggiungesse una benedizione al Signore, «che sí mirabilmente sae adoperare» (cioè la prosa riceve luce dalla poesia, non viceversa). «Questo sonetto è sí piano ad intendere», aggiunge il commento stesso, e le terzine descrivono il processo della fisica amorosa in termini tanto ordinari, che poco rimane da aggiungere; ma sempre qualcosa. *Piacente* (che del resto è l'occitanico *plazen*) non significa la semplice gradevolezza soggettiva per il contemplante: come tutto insiste sulla manifestazione delle qualità, sui rapporti delle sostanze, da un punto di vista dinamico e non statico (e per esempio si ha non 'volto' ma 'fisionomia'), così *piacente* allude a un attributo oggettivo in quanto si palesa, 'fornita di bellezza', 'determinante l'effetto che la bellezza necessariamente produce'. Non per nulla *piacere* significa nel linguaggio stilnovistico 'bellezza', addirittura 'bel volto', e la prosa stessa dichiara: «ella si mostrava sí gentile e sí piena di tutti li piaceri». Il tema del v. 11, circa l'incomunicabilità dell'esperienza, si ritroverà fin sull'inizio del *Paradiso*:

Trasumanar significar per verba  
non si poria: però l'esempio basti  
a cui esperienza grazia serba.

<sup>1</sup> Per esempio in Balzac (*Splendeurs et misères des courtisanes*): «cette bonne fille [...] qui fut si bien ta chose» (Esther, di Lucien de Rubempré); «il en avait fait sa chose» (Vautrin, di Lucien). L'accezione naturalistica può aversi anche in altra specificazione: «Le train s'éloigna, et je la vis, petite chose résignée, évoluer à travers les gros colis vers la sortie de la gare» (Barrès, *Le jardin de Bérénice*, citato dal Lanson).

Impossibile trascrivere, come puntualmente tecnico, il tipico *spirito*, ipostasi d'un'attività vitale. Infine una precisazione su *va dicendo*: una simile perifrasi oggi ha una portata nettamente iterativa, non può riferirsi che a un'azione ripetuta e ripresa; nella lingua antica essa si oppone naturalmente al verbo semplice in quanto questo rappresenta un'azione assolutamente istantanea (sia cioè, secondo la terminologia relativa alla categoria dell'aspetto verbale, tanto importante per la grammatica greca e slava, perfettivo), ma allude a una durata così generica (aspetto imperfettivo) che oggi, sfuggita la sfumatura, essa si assorbe nel verbo semplice. Qualche esempio nel canzoniere dantesco. In *Movì, ballata, senza gir tardando*, rivolto alla lirica stessa (la dubbia *In abito*), si ha qualcosa come un «tardare» durativo, un 'indugiare'. In *Non v'accorgete voi d'un che si smore / e va piangendo*, inizio d'un sonetto più probabilmente di Cino che di Dante, la perifrasi vale quasi 'non cessa di piangere'. Nell'inizio d'un sonetto certo: *O dolci rime che parlando andate*; e anche alla canzone *Amor, da che convien* è detto: *va' dicendo*. Così una poesia ipostatizzata come uno *spirito*, ch'è un'affine personificazione, più che 'dire' e 'parlare' momentaneamente, 'esprimono', infatti, nella loro continua e non fisica attività.

Riassumendo in uno schema di parafrasi la nostra esposizione, si ottiene press'a poco:

«Tale è l'evidenza della nobiltà e del decoro di colei ch'è mia signora, nel suo salutare, che ogni lingua trema tanto da ammutolirne, e gli occhi non osano guardarla. Essa procede, mentre sente le parole di lode, esternamente atteggiata alla sua interna benevolenza, e si fa evidente la sua natura di essere venuto di cielo in terra per rappresentare in concreto la potenza divina. Questa rappresentazione è, per chi la contempla, così carica di bellezza che per il canale degli occhi entra in cuore una dolcezza conoscibile solo per diretta esperienza. E dalla sua fisionomia muove, oggettivata e fatta visibile, una soave ispirazione amorosa che non fa se non suggerire all'anima di sospirare».

Non occorre dire che una simile parafrasi è puramente

semantica, e in questa equivalenza semantica calca i nessi e i rapporti logici. È una specie di filigrana da intercalare dietro al testo quale risiede nella nostra memoria (con gratitudine verso chi ce lo mise) per correggere con la minor violenza possibile un'involontaria interpretazione conforme al sistema attuale della lingua. La «traduzione» che si ottiene – e i filosofi osservano giustamente che ogni testo (anzi, si corregga, ogni opera di ogni arte) va inevitabilmente tradotto – parrà certo insufficiente, anzi deformante, in quanto tiene conto solo dei valori strumentali della lingua, non di quelli propriamente espressivi; e perciò squilibra la poesia, la logicizza, né il residuo è molto significativo. Vero è, intanto, che al riconoscimento oggettivo dei valori espressivi non si può giungere se non dopo sgombrato il terreno dell'ignoranza dei valori strumentali (chi meglio del filologo riconosce la portata negativa della propria operazione esegetica?); mentre una lettura vaga e ineffabile di testo così razionalmente preciso rischia di aggiungergli un alone d'incanto spurio, e si può ormai dire senz'altro che sopravvaluta il sonetto nel quadro generale della produzione lirica di Dante. Resterà da ricostruire mentalmente coi nuovi elementi semantici il fascino del sonetto. Ma perciò occorrerà averlo definito fin da prima della nuovamente tentata interpretazione. Si dirà probabilmente: valori fonici; precisando magari che si tratta di valori fonici puri, cioè manifestamente estranei alla risonanza, sempre insomma culturale, dei vocaboli come vocaboli (conforme all'estetismo parnassiano, dannunziano, rilkiano ecc.: piacere della parola-oggetto). Ma che senso avrebbe qui (qui, perché qualche senso l'avrebbe se ricavata da un testo di Luzi o di Gatto) una mera partitura sonora nella quale, per esempio, si sottolineassero le vocali toniche logicamente più eminenti (da almeno due a quattro per verso), subordinando loro gli elementi restanti? Da questo tentativo potrebbe emergere solo un risultato importante, verificabile però non più in sede «sonora» che in sede «semantica»: che l'espressione fa a meno d'ogni intenzione e tensione d'espressività, al contrario di quanto avviene per esempio nella poesia in largo senso «petrosa» dello stesso Dante e in

uno dei toni dominanti della *Commedia*. Per questo verso la nostra «traduzione» non detrae né aggiunge nulla: in quanto, normalità rispetto alla lingua media d'oggi, normalità rispetto alla lingua media della fine del Duecento, l'equilibrio dell'energia semantica non risulta affatto spostato. La nostra deformazione anacronistica lasciava tuttavia immutato e illeso un aspetto essenziale della poesia. Inoltre, come s'è implicitamente accennato, l'immaginata partitura sonora sarebbe assolutamente inconcepibile fuori del ritmo: e qui è certo che l'endecasillabo è molto piú lento (s'invochi, se si vuole, la metafora di «largo» o «andante») per esempio dell'endecasillabo della *Commedia*, e che frequente è la presenza di tre forti accenti logici (particolarmente tipici i vv. 1, 4, 6 e piú altri) o addirittura d'incisi (3) e di sostantivi analiticamente serciati (8, 10), a complicare e frenare il movimento del verso. Ma ciò val poi quanto dire, semplicemente, che gli enunciati mitico-razionali diventano oggetto di una calma, agiata, assorta contemplazione.

Si può indicare come si deve leggere il sonetto, ma si può anche indicare come non si deve leggere. Interpretarlo con anacronismi lessicali è molto meno grave che giustapporre al testo, mentalmente, una figurazione visiva. Ciò accade almeno dal Rossetti *junior* e dal suo preraphaelitismo in giù; e la beatrice non è certo identificata plasticamente con la robusta struttura delle femmine giottesche (o dei maggiori scultori pisani), le divinità telluriche di cui discorre un po' enfaticamente Emilio Cecchi, e neppure coi moduli di Cimabue (spiritualmente il meno remoto dai simboli di Dante) o della pittura senese, bensì con gli squisiti, esili, esangui schemi d'un Botticelli: cronologicamente il preraphaelitismo non va troppo per il sottile, quasi che poi Raffaello non rappresentasse a sua volta il culmine d'una lunga aspirazione alla bellezza oggettiva. La beatrice è piú o meno consciamente tradotta (e questa sí è una traduzione pericolosa) in una «gelida virgo preraphaelita», liliata, nivea e longilinea. Il fatto è che, non che questa, balordamente estetizzante, qualunque visualizzazione è estranea alla figurazione dantesca. Il problema espressivo di Dante non è affatto quello di rap-

presentare uno spettacolo, bensì di enunciare, quasi teoreticamente, un'incarnazione di cose celesti e di descrivere l'effetto necessario sullo spettatore. A Dante, qui, non interessa punto un visibile, ma, ch'è tutt'altra cosa, una visibilità. Non si preoccupa di sensazioni, ma di metafisica amorosa e di psicologia generale. Sarà bene su questa linea di tradizione ontologica, che è poi quella dei veri amanti, il Magalotti, quando, a quattro secoli di distanza, canterà platonicamente la donna immaginaria; quasi preludendo alla donna del canto leopardiano. Ma cessiamo questi richiami un po' svagati e torniamo al testo. Dove si vede la donna? Un solo cenno è nel suo non perturbato andare: *Ella si va...* Tuttavia anche questo cenno è in una situazione strategicamente ben riparata. Gli va innanzi il primo *pare*, allusivo all'evidenziazione della donna, e la descrizione dell'effetto fisico in altrui. Il cenno stesso è subito corretto, nel verso successivo, dall'affermazione della corrispondenza di esterno a interno; segue il secondo *par*, segue *mostrare*. E le terzine, la prima incardinata sulla ripresa *Mostrasi*, la seconda sull'ultimo *par*, sono esclusivamente dedicate agli effetti sullo spettatore. Piú oggettivo per un verso e per un altro piú soggettivo o addirittura piú fenomenico della mentalità moderna, in una parola piú speculativo: è lecito riassumere in questa qualificazione la *chiquenaude* (in senso pascaliano) che conviene imprimere alla mente di chi studia il sonetto della *Vita Nuova* per deviarla dall'usuale manomissione delle scuole.

[Da «L'Immagine», fascicolo 5, novembre-dicembre 1947].



## VISIONE, IMMAGINAZIONE E FANTASIA NELLA VITA NUOVA

IGNAZIO BALDELLI

*Sommario.* Nella *Vita Nuova*, che è tutta intessuta di apparizioni, hanno particolare rilievo due sogni e una *fantasia* durante la malattia: la trattatistica medico-filosofica del tempo pareggiava il sonno e le infermità in questo punto, in quanto, debilitando il corpo e impedendo così *intellectum et cognitionem*, rendono l'*immaginazione* libera di operare. Appare poi certo che tali *immaginazioni* abbiano (o possano avere) carattere profetico, quando siano preparate, per così dire, da intenso *pensamento*. Eppure, almeno nella *Vita Nuova*, si direbbe che Dante faccia distinzione fra apparizione nel sonno e nella veglia (sia pure durante l'infermità): egli usa, e frequentemente, la parola *visione* soltanto in riferimento agli accadimenti del sogno, mentre indica le apparizioni in veglia soltanto con *immaginazione* o *fantasia*.

A questo punto potrebbe essere significativo, anche da questo punto di vista, che il 'finale' dell'opera, che si spalanca sul 'dopo' della *Vita Nuova*, così inizi: « Appresso questo sonetto apparvè a me una mirabile visione ».

\* \* \*

È un sogno che non si sa nemmeno se è nato come sogno il primo illustre sogno della letteratura italiana, quello che avvia la prima lirica della *Vita Nuova* (e lo stesso si può dire del secondo sogno della stessa opera). Proprio nell'avvio della *Vita Nuova*, Beatrice appare per la prima volta a Dante « vestita di nobilissimo colore, umile e onesto, sanguigno », II, 3 (cioè il colore « delle più alte dignità »); pochi giorni dopo gli appare di nuovo « vestita di colore bianchissimo », il colore angelico. L'una e l'altra volta in contesti biblici intessuti appunto di riflessi scritturali. La prima volta, « Ecce deus fortior me, qui veniens dominabitur michi », « Apparuit iam beatitudo vestra »<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> « Ecce Dominus Deus in fortitudine veniet », *Isaia*, XL, 10; « Apparuit enim gratia Dei salvatoris nostri », *Tit.*, II, 11 e III, 4, riscontri interpretati in chiave di 'natività'.

La seconda volta, Beatrice appare « in mezzo a due gentili donne, le quali erano di più lunga etade; e passando per una via volse li occhi verso quella parte ov'io era molto pauroso » e « mi salutoe molto virtuosamente », III, I<sup>2</sup>. Dante allora « come inebriato » si allontanò « da le genti, e ricorsi a lo solingo luogo d'una mia camera, e puosimi a pensare di questa cortesissima. E pensando di lei mi sopraggiunse uno soave sonno, ne lo quale m'apparve una maravigliosa visione », III, 2.

Il sogno-visione si svolge in una nuvola del colore del fuoco, dentro cui si vede « uno signore di pauroso aspetto », che cioè suscitava paura in chi lo guardasse, mentre « quanto a sé » appariva di grande « letizia », III, 3. Nelle sue parole, Dante coglie soltanto « Ego dominus tuus »<sup>3</sup>. Fra le sue braccia una donna nuda, involta « in un drappo sanguigno leggermente », in cui Dante riconosce la donna che lo aveva degnato di salutare. In una sua mano egli tiene un cuore ardente e dice « Vide cor tuum »; sveglia la donna e le fa mangiare il cuore; con paura (*dubitosamente*) la donna mangia il cuore ardente, ed egli converte la sua letizia « in amarissimo pianto »; e raccolta la donna nelle sue braccia con lei se ne ascende verso il cielo. La grande angoscia rompe il « deboletto sonno » di Dante. Subito si stabilisce un rapporto numerico-orario col nove (del resto « l'ora che lo suo dolcissimo salutare mi giunse, era fermamente nona di quello giorno », III, 2), la misura numerico-astronomica di tutta la vita di Beatrice (« questa donna fue accompagnata da questo numero del nove a dare ad intendere ch'ella era uno nove, cioè uno miracolo, la cui radice, cioè del miracolo, è solamente la mirabile Trinitade », XXIX, 3)<sup>4</sup>. Decide quindi di fare un sonetto e di inviarlo ai fedeli d'amore, pregandoli di giudicare la sua visione. Ecco il sonetto:

A ciascun'alma presa e gentil core  
nel cui cospetto ven lo dir presente,  
in ciò che mi rescrivan suo parvente,  
salute in lor signor, cioè Amore.  
Già eran quasi che atterzate l'ore  
del tempo che onne stella n'è lucente,

da V. BRANCA, *Poetica del rinnovamento e tradizione agiografica nella «Vita Nuova»*, in *Studi in onore di Italo Siciliano*, Firenze, 1967.

<sup>2</sup> « Et apparuit illis Elias cum Moyses... erant enim timore exterriti », Marco, X, 2, 5.

<sup>3</sup> « Ego sum Dominus Deus tuus », Esodo, XX, 2.

<sup>4</sup> Ma vedi almeno tutto il capitolo XXIX: « secondo l'usanza d'Arabia, l'anima sua nobilissima si partio ne la prima ora del nono giorno del mese, e secondo l'usanza di Siria, ella si partio nel nono mese de l'anno... e secondo l'usanza nostra... » e così via e così via; per il significato del *nove* nella *Vita Nuova*, vedi G. R. SAROLLI, *Il numero in Dante*, in *Analitica della «Divina Commedia»*, Firenze, 1974.

quando m'apparve Amor subitamente,  
cui essenza membrar mi dà orrore.  
Allegro mi sembrava Amor tenendo  
meò core in mano, e ne le braccia avea  
madonna involta in un drappo dormendo.  
Poi la svegliava, e d'esto core ardendo  
lei paventosa umilmente pascea:  
appresso gir lo ne vedea piangendo.

Secondo la narrazione di Dante, il sonetto sarebbe stato scritto nel 1283 e dato che ad esso risposero *per le rime* almeno tre poeti, Guido Cavalcanti, Cino da Pistoia (o Terino da Castelfiorentino) e Dante da Maiano<sup>5</sup> la datazione sarà esatta, per possibilità di controllo dei corrispondenti appunto (per di più, tutta la struttura ritmico-linguistica del sonetto ne garantisce l'appartenenza alla primissima attività poetica dantesca)<sup>6</sup>. Il sonetto, pensato come una apparizione-questione da sottoporre ai rimatori del tempo, è stato dunque utilizzato una decina di anni dopo nell'avvio della *Vita Nuova* come primo presagio della morte di Beatrice (quella morte che è il perno di tutta l'opera). Nel sonetto non c'è il saluto della donna, occasione immediata della visione, non si dice che l'andarsene di Amore è un andarsene verso il cielo, punto finale ed essenziale della stessa visione come presagio di morte; infine, l'indicazione oraria del sonetto viene stiracchiata nella prosa per stabilire il solito rapporto numerico col nove<sup>7</sup>.

Stando così le cose, si capisce perché « lo verace giudizio del detto sogno non fue veduto allora per alcuno, ma ora è manifestissimo a li più semplici », III, 15. E ci spieghiamo anche le risposte che Dante ebbe, nessuna delle quali alludenti al fatto che la visione sia avvenuta in sogno. Cavalcanti risponde dichiarando Dante ben esperto di Amore e che il pianto na-

<sup>5</sup> Per l'edizione di tali risposte e per le questioni, anche di attribuzione, vedi *Rime della «Vita Nuova» e della giovinezza*, ed. M. BARBI e F. MAGGINI, Firenze, 1955, specialmente alle pp. 20-25 e 30-31 dovute al Barbi; vedi anche *Dante's Lyric Poetry*, ed. K. FOSTER e P. BOYDE, Oxford, 1967, II, pp. 29-31; nell'*Enciclopedia dantesca*, Roma, 1970-1978, l'esposizione di M. PAZZAGLIA sulle tre rime di risposta secondo gli incipit: « Vedeste, al mio parere onne valore »; « Naturalmente chere ogni amadore »; « Di ciò che stato sei dimandatore ».

<sup>6</sup> I. BALDELLI, *Lingua e stile delle opere in volgare di Dante*, in *Enciclopedia Dantesca*, Appendice, Roma, 1978, ai paragrafi 6. *Sicilianismi e gallicismi nelle liriche della prima giovinezza*, pp. 62-63, 7. *Complessità sintattica dei sonetti della prima giovinezza*, p. 63, con l'esame formale del sonetto in questione; Id., *Sonetto in Enciclopedia dantesca*, cit.

<sup>7</sup> Nel sonetto si dice « Già eran quasi che atterzate l'ore / del tempo che onne stella n'è lucente », che viene tradotto nella prosa « mantenevate cominciati a pensare, e trovai che l'ora ne la quale m'era questa visione apparita, era la quarta de la notte stata; sì che appare manifestamente ch'ella fue la prima ora de le nove ultime ore de la notte ».

sce dal rammarico della fine del bel sogno. Cino da Pistoia spiega quel pianto perché l'amore darà tormento alla donna e si ha pietà di lei. Dante da Maiano consiglia a Dante larghi lavaggi ai testicoli (« che lavi la tua coglia largamente ») per estinguere *lo vapore* che lo fa parlare; e se si tratta di infermità cerebrale sarà bene sottoponga ad esame medico la sua urina<sup>8</sup>. Le tre risposte di rimatori, peraltro ben esperti delle sottigliezze del linguaggio amoroso, sono comparabili al sonetto, ma assolutamente incomparabili alla prosa sovrapposta dieci anni più tardi da Dante al tenue episodio poetico<sup>9</sup>.

Nel sogno prima detto, i termini *sogno* e *visione* giungono a intercambiarsi, concludendosi il capitolo con « lo verace giudicio di detto sogno » e aprendosi il seguente con « da questa visione innanzi ».

Il secondo sogno della *Vita Nuova*, XII, scaturisce e appare strutturato in maniera rigorosamente parallela al primo:

## I SOGNO:

a) saluto della mirabile donna;

b) la dolcezza che lo inebria quasi lo costringe a partirsi dalle genti e a rifugiarsi « a lo solingo luogo d'una mia camera, e puosemi a pensare di questa cortesissima »;

c) pensando a lei, mi sopraggiunse un soave sonno;

## II SOGNO:

a) negazione del saluto della gentilissima;

b) « tanto dolore, che partito me da le genti, in solinga parte andai a bagnare la terra d'amarissime lagrime »;

c) attenuatosi il pianto « misimi ne la mia camera », e qui, dopo lamenti e invocazioni, « m'addormentai come uno pargoletto battuto lagrimando »;

<sup>8</sup> Tale risposta è stata variamente interpretata: come un attacco virulento (Carducci); come una risposta in stile 'comico' che era anche nell'uso delle tenzoni (Barbi). Il Nardi afferma (B. NARDI, *L'amore e i medici medievali*, in *Studi in onore di A. Monteverdi*, II, Modena, 1959, pp. 517-542) che nel sonetto di Dante da Maiano non vi sarebbe altro che linguaggio medico senza niente « di ironico, di sgarbato o di volgare », stabilito il rapporto fra la definizione medica del 'mal d'amore', la cura di esso e quanto è nel sonetto. Giustamente è stato obiettato (nel commento K. FOSTER-P. BOYDE, *op. cit.*, II, pp. 29-30) che questa diagnosi scopre intenzionalmente il suo obiettivo burlesco-volgare, indicando quella particolare cura e quella particolare indagine attraverso anche termini tutt'altro che tecnici come *coglia*. La mescolanza di tecnicismi e di volgarismi è tipica manifestazione di intenzioni 'comiche'.

<sup>9</sup> L'occasione non se la lasciò sfuggire, più di sei secoli dopo, G. D'ANNUNZIO nella sua tragedia *Francesca da Rimini* (del 1902) di far rispondere nientemeno che da Paolo Malatesta al sonetto di Dante, interpretato, appunto alla luce della prosa della *Vita Nuova*, come presentimento della morte dell'amata: del resto si dilettavano o no « li duo cognati » di leggere « versi d'amore e prose di romanzi »? Anche la canzone di dedica *Alla Divina Eleonora Duse* e il *Commiato* (in quarantadue terzine) alla tragedia sono quasi centoni di luoghi danteschi; la ballata cantata nella scena IV dell'atto III è cibreo di luoghi lirici due- e trecenteschi, squisitamente intessuti, ricorrendo anche alla rima interna. Dal corno opposto del *Kitsch* dannunziano, l'arguta filologia di M. Barbi arriva a dire che nel primo sonetto della *Vita Nuova* di cui si discorre, non c'entra originariamente « nemmeno Beatrice stessa »...

d) nel sonno « m'apparve una maravigliosa visione »;

e) « fui disvegliato. E mantene cominciai a pensare, e trovai ... ch'ella fue la prima ora de le nove ultime ... »;

f) su tutta la materia « propuosi di fare un sonetto ».

d) quasi a metà del suo dormire comincia la visione;

e) « lo mio sonno fue rotto. Onde io ricordandomi, trovai che questa visione m'era apparita ne la nona ora del die ».

f) « e anzi ch'io uscisse di questa camera, propuosi di fare una ballata ».

Questa ballata è la prima lirica di Dante scritta sicuramente per Beatrice, con particolarità tecniche che la situano fra le prime scritture del poeta<sup>10</sup>: quello che è certo (e in questa sede di particolare interesse) che anche in questo caso il disaccordo fra prosa e poesia è vistoso. Nel sogno descritto dalla prosa appare « uno giovane vestito di bianchissime vestimenta » che piange pietosamente, oscuramente giustificando il suo pianto con un paragone geometrico detto in latino per cui Dante chiede: « Che è ciò, signore, che mi parli con tanta oscuritate? »; nulla nella ballata di tutto ciò. Il nesso si stabilisce solo fra il lungo discorso del signore, che invita Dante a dire « certe parole per rima » e appunto la ballata, che altro non è che una conferma di fedeltà e una richiesta di perdono a madonna adirata col poeta.

L'uno e l'altro sogno non debbono tuttavia essere visti come una facile mistificazione attraverso cui le due liriche vennero ingranate nella struttura di questa parte del *libro della memoria* dantesca; ma probabilmente come il segno che certi episodi, registrati in rima, via via accrescevano il loro valore proprio nel *libro della memoria* di Dante, acquistando il senso arcano di indizi antichi di quanto poi apparirà « manifestissimo a li più semplici », III, 15<sup>11</sup>.

Ai termini *sogno/visione* si contrappongono i termini *immaginazione/fantasia* nella più complessa e articolata apparizione in stato di veglia (ma di malattia) che occupa il cap. XXIII della *Vita Nuova* e la canzone *Donna pietosa e di novella etate*. Nel giorno nono (nemmeno a dirlo!) della dolorosa *infermitade*, nel momento della massima sofferenza, si svolge il pensiero « Di necessitate convene che la gentilissima Beatrice alcuna volta si muoia ». Ne nasce un forte smarrimento che lo porta « a travagliare sì come

<sup>10</sup> I. BALDELLI, *s.v. Ballata*, in *Enciclopedia Dantesca* cit.; D. DE ROBERTIS, *Il Libro della «Vita Nuova»*, II ed., Firenze, 1970, pp. 65-70 parla di « ambito prestilnovistico »; il Barbi ha espresso addirittura il dubbio che la ballata fosse stata dettata originariamente per Beatrice.

<sup>11</sup> È stato largamente osservato che le prose della prima parte della *Vita Nuova* sono spesso di ampiezza e di svolgimento travalicanti la lirica relativa: esse appaiono essere una patente operazione *a posteriori*, in cui di continuo la prosa viene riportata alla funzione di 'occasione' della poesia, e sia pure di 'occasione' nel senso detto.

farnetica persona » e la sua fantasia comincia a uscire di sé (« lo errare che fece la mia fantasia »)<sup>12</sup>. Mi si permetta a questo punto di rimandare al minuzioso raffronto da me fatto fra la narrazione in prosa e quella in poesia della complessa immaginazione della morte di Beatrice, ricordando che le due narrazioni procedono strettamente connesse, sia pure con una infinità di differenze linguistico-stilistiche<sup>13</sup>. Qui mette conto rilevare che non si tratta di sogno: le donne che lo assistono e che si accorgono della sua sofferenza e del suo pianto, si traggono « verso me per isvegliarmi, credendo che io sognasse, e diceanmi: ' Non dormire più ' e ' Non ti sconfortare '. E parlando così, sì mi cessò la forte fantasia ». Allora Dante si riscuote, apre gli occhi, e vede che si era ingannato.

Nella prosa ricorre nove volte il termine *immaginare/immaginazione*, (accompagnato dagli aggettivi *fallace, vano, forte*) e sette volte *fantasia* (accompagnato dagli aggettivi *erronea, vana*); nella canzone tre occorrenze di *immaginare* (con gli aggettivi *vano, fallace*), una di *fantasia* (*la nuova fantasia*).

Che l'*immaginazione/fantasia* si svolga in stato di malattia è fortemente rilevato nella prosa dal termine medico *farnetico/farneticare*<sup>14</sup>, per cui mi accontenterò di allegare un passo del *Convivio*: « secondo malizia, o vero difetto di corpo, può essere la mente non sana: quando per difetto di alcuno principio da la nativitate, sì come ne' mentecatti; quando per l'alterazione del cerebro, sì come sono frenetici », IV, 15, 17.

Proprio come il sonno, la farneticazione scioglie l'immaginazione dalla ragione spingendo talora a fantasie: in altri termini, l'immaginazione indica sia uno dei sensi interni dell'anima, sia ciò che produce tale senso. Sono stati citati più testi medici e filosofici<sup>15</sup> che identificano lo stato di sonno e di malattia in quanto liberatori della immaginazione, e l'effetto rispettivamente di sogno e di fantasia che può derivarne:

<sup>12</sup> La canzone traduce « io presi tanto smarrimento allora / ch'io chiusi li occhi vilmente gravati / e furon sì smagati / li spirti miei, che ciascun giva errando ».

<sup>13</sup> I. BALDELLI, *Lingua e stile delle opere in volgare di Dante* cit., ai paragrafi 30, *Esame comparativo di « Donna pietosa e di novella etate » e della prosa relativa: i particolari realistici che caratterizzano la prosa*; 31. *Modi espressivi tipici della prosa che si oppongono all'andamento ritmico sintattico della canzone « Donna pietosa e di novella etate »*; 32. *Lessico caratterizzante della prosa, in opposizione a quello della canzone « Donna pietosa e di novella etate »*, pp. 81-83. L'esame del rapporto prosa-poesia del cap. XXIII indica che la canzone è stata composta per la *Vita Nuova* essendo prosa e poesia simbolicamente congiunte (come in tutta la seconda parte dell'opera dal cap. XX).

<sup>14</sup> « Cominciai a travagliare sì come farnetica persona », 4; « poi che io lasciai questo farneticare », 30.

<sup>15</sup> Questi e altri testi in M. D. CHENU, *Imaginatio. Note de lexicographie philosophique médiévale*, « Harvard Theological Review », XVIII, 1935, pp. 69-133; e in *immaginazione*, in *Enciclopedia dantesca* cit.

in hora dormiendi, aut ... in infirmitatibus quae debilitant corpus et impediunt animam ne habeat intellectum et cognitionem ... imaginatio potest niti et converti ad formalem et iniungere ei operari ... et propter hoc videt epilepticus et soporatus imaginationes existentes qualiter vere videt in tempore salutis (AVICENNA, *Ann.*, IV, 2)

in somno est deceptio: eo quod forma sensum afficiens accipitur ut re ipsa: deceptionem autem istam etiam in vigilantibus quibusdam aegris, ut melancholicis et phraenetis et maniacis (ALBERTO MAGNO, *Somn. et vigil.*, II, 1, 3).

L'*immaginazione* cioè, liberata dal sonno o dalla malattia, può giungere a impressionare i corpi, e i medici con *imaginatio fortis* indicano uno stato di intensità immaginativa tale appunto da determinare anche effetti corporali (la *forte immaginazione* che genera « vero » pianto e « vere » parole, per lo stato di smarrimento farneticante, nel poeta, XXIII, 10).

Che i sogni e le immaginazioni di cui abbiamo parlato avessero o potessero avere per Dante carattere profetico<sup>16</sup>, appare certo dai testi citati, miranti appunto all'avvenimento nodale dell'opera, cioè la morte di Beatrice.

Eppure, almeno nella *Vita Nuova*, si direbbe che Dante faccia una distinzione fra apparizione nel sonno e nella veglia. La parola *visione* infatti è usata soltanto nei due sogni, e ricorre ben sei volte (III, 3, 8, 9 e IV, 1; XII, 9 e XIII, 1). La grande divinazione che appare durante la malattia di cui si è discorso, e le altre apparizioni in veglia (IX, 3, 7; XXIV, 2) sono tutte indicate come *immaginazione* (come si è visto, nel XII anche come *fantasia*): anche l'ultima apparizione di Beatrice è effetto di una *forte immaginazione* (gli parve di vederla « con quelle vestimenta sanguigne co le quali apparve prima a li occhi miei; e pareami giovane in simile etade in quale io prima la vidi », XXXIX, 1; si ricordi la prima apparizione: « apparve vestita di nobilissimo colore, umile e onesto, sanguigno », II, 3).

Ma ecco che l'ultimo capitolo, quello che si spalanca sul 'dopo' della *Vita Nuova*, così si avvia: « Appresso questo sonetto apparve a me una mirabile visione », proprio come *maravigliosa visione* era definito il sogno che è il vero prologo della *Vita Nuova*, III, 3. Nel contesto della *Vita Nuova* appare dunque probabile che la *mirabile visione*, in cui Dante vide quelle cose che si propone di tacere fino a quando potrà trattarne più degnamente, sia appunto una *visio in somniis*.

Si è molto insistito sulla necessità di interpretare le opere di Dante singolarmente nella loro logica interna<sup>17</sup>; ma ciò nel senso di non assumere il

<sup>16</sup> Cfr. CH. SPERONI, *Dante's Prophetic Morning Dreams*, « Studies in Philology », 1948, pp. 50-59.

<sup>17</sup> E questa un'esigenza continuamente ribadita da Michele Barbi. Vedi, per



poi ad illuminare il *prima*. Mentre l'inverso appare non solo utile ma doveroso, cioè assumere il *prima* a chiarire il *poi*.

Dalle rime più giovanili alla *Vita Nuova*, dalle rime petrose alle dottrinali, dal *Convivio* alla *Commedia*, Dante parla sempre in prima persona, dice sempre *io*<sup>18</sup>. Perciò Dante ha continuamente saldato, anche con mezzi giudicabili (a prima vista) esteriori, le varie opere che segnano questa sua grande storia: si vedano l'assunzione nella *Vita Nuova* di rime fra le più giovanili, il riferirsi in essa al serventesio sulle belle donne fiorentine; lo stretto rapporto, apertamente da Dante stabilito, *Vita Nuova* – *Convivio*; il fitto commercio *Vita Nuova* – *Convivio* – *Commedia*, fin nelle citazioni nella *Commedia* di liriche capitali di quelle opere (da *Donne ch'avete intelletto d'amore*, Vn., XIX, a *Amor che ne la mente mi ragiona*, Cv., III, a *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*, Cv., II): mentre Beatrice percorre la *Vita Nuova*, il *Convivio*, la *Commedia* attraverso una continua reinterpretazione, ma anche attraverso una fedeltà intenzionale di motivazioni e di motivi.

A questo punto val la pena di tornare, dopo aver accertato che la *mirabile visione* che si protende sul 'dopo' dell'opera è una *visio in somniis*, a considerare alcuni punti nodali sulla *visione* della *Commedia*. Comincerò con il riferimento finale alla *visione* nell'ultimo canto della *Commedia* che è immersa in una similitudine sul sogno.

Non posso qui indugiarmi sul carattere e sulla struttura della similitudine della *Commedia* dantesca, per cui rimando all'esame che ne ho fatto attraverso tutta l'opera volgare di Dante<sup>19</sup>. Ricordiamo appena che nelle opere giovanili di Dante le similitudini son scarse e per lo più procedono *per brevitatem*; è nell'ultima parte del *Convivio* che esse si dilatano incardinandosi profondamente in tutto il ragionamento: il sempre più ampio

riguarda il *De Vulgari Eloquentia*, i miei *Sulla teoria linguistica di Dante*, «Cultura e Scuola», XIII-XIV, 1965, pp. 705-713 e il «*De Vulgari Eloquentia*» e la *poesia di Dante*, in *Nuove Letture Dantesche*, VIII, Firenze, 1976, pp. 241-258.

<sup>18</sup> Da questo punto di vista si capisce bene perché le opere in latino siano invece trattati di lingua, di politica, di scienza geologica, insomma opere, per così dire, scientificamente oggettive; le *Epistole* sono determinate per lo più dalla loro ufficialità, le *Egloghe* provocate dal loro proponente. Per altri particolari su questo punto, v. I. BALDELLI, *Lingua e stile* cit., al paragrafo 29. *Le opere in volgare di Dante sono la sua grande storia personale, tutta in prima persona*, p. 81.

<sup>19</sup> I. BALDELLI, *Lingua e stile* cit., ai paragrafi 49. *Rarità delle similitudini nelle opere poetiche anteriori alla «Commedia»*, p. 94; 50. *Similitudini del «Convivio»*, p. 95; 51. *Negli ultimi capitoli del «Convivio» le similitudini tendono a invadere il discorso generale*, p. 95; 52. *L'espansione delle similitudini nella «Commedia» va messa in relazione con il classicismo dantesco. La similitudine dantesca travalica tuttavia la similitudine epica classica*, p. 96. Vedi anche R. H. LANSING, *From Image to Idea. A Study of the Simile in Dante's «Commedia»*, Ravenna, 1977.

uso delle similitudini nell'opera di Dante va certamente messo in relazione con il 'classicismo' dantesco appunto dalla stagione del IV trattato del *Convivio* (anzi della seconda metà del IV trattato del *Convivio*). Nella *Commedia* poi la similitudine è un modo, assolutamente funzionale al contesto, del discorso poetico; in essa, come in tanti altri elementi stilistico-strutturali, si colgono essenziali valori simbolico-metaforici. La similitudine della *Commedia*, travalicando fortemente ogni funzione di ornato, acquisisce la 'necessità' propria del discorso biblico-scritturale.

Non è casuale cioè, o meramente esornativo, che la fine della *visione* sia immersa appunto in una similitudine<sup>20</sup> sul sogno, *Pd.*, XXXIII 58-63:

Qual'è colui che sognando vede,  
che dopo 'l sogno la passione impressa  
rimane, e l'altro a la mente non riede,  
cotal son io, ché quasi tutta cessa  
mia visione, e ancor mi distilla  
nel core il dolce che nacque da essa<sup>21</sup>.

Il che sarà da mettere in relazione con un luogo del secondo discorso di san Bernardo, *Pd.*, XXXII 137-141, che chiude il canto precedente, ugualmente alludente alla conclusione della *Commedia* con riferimento anche al 'sonno':

siede Lucia, che mosse la tua donna  
quando chinavi, a rovinar, le ciglia.  
Ma perché il tempo fugge che t'assonna,  
qui farem punto, come buon sartore  
che com'elli ha del panno fa la gonna.

Sono passi che hanno tormentato i commentatori e specialmente quel *tempo* che *assonna*, è stato interpretato nei modi più incredibilmente contorti<sup>22</sup>: ciò proprio perché se ne è rifiutata l'interpretazione letterale, recalcitrando a vedere nella *Commedia* una *visio in somniis*. Probabilmente le due terzine alludono all'inizio del 'sonno' di Dante (Lucia che manda Beatrice a Dante «quando chinavi, a rovinar, le ciglia») e alla fine appunto dello stesso 'sonno' («perché il tempo fugge che t'assonna»), cioè all'inizio e alla fine del sogno-visione.

<sup>20</sup> Il Porena usa il termine *pseudosimilitudine* in riferimento alla struttura *come colui che*: vedi R. H. LANSING, *op. cit.* alla nota n. 19, pp. 29-32.

<sup>21</sup> E almeno in un altro caso *visione* indica tutto il poema: «tutta tua vision fa manifesta», *Pd.*, XVII, 128.

<sup>22</sup> Vedine un buon regesto nel commento alla *Divina Commedia* di G. GIACALONE, Roma, 1971, *ad locum*.

E ciò anche se mi rendo ben conto che tale interpretazione letterale dovrebbe essere piuttosto l'avvio all'esame dei problemi connessi. Ci limiteremo qui a rilevare ancora che anche nella *Commedia* si ribadisce la fiducia nel potere divinatore dei sogni, più volte indicati appunto come *visioni*; e cito per esteso un solo caso famoso, *Pg.*, IX 13-18:

Ne l'ora che comincia i tristi lai  
la rondinella presso a la mattina,  
forse a memoria de' suo' primi guai,  
e che la mente nostra, peregrina  
più da la carne e men da' pensier presa,  
a le sue vision quasi è divina<sup>23</sup>.

Dopo quel che si è detto, non si vuol qui riprendere la tesi nardiana di un posteriore intervento sul finale della *Vita Nuova*<sup>24</sup> ma piuttosto suggerire altri argomenti alla tesi centrale dello stesso Nardi sull'interpretazione della *Commedia* come visione e messaggio profetico; aggiungendo motivi alla tesi della visione messianica *in somniis*.

<sup>23</sup> E ancora sonno / sogno divinatore in « il sonno che sovente, / anzi che 'l fatto sia, sa le novelle », *Pg.*, XXVII, 92; *If.*, XXXIII, 26; *Pd.*, XII, 65. *Visione* è usato nella *Commedia* anche a indicare le visioni estatiche del cerchio degli iracondi nel *Purgatorio*, XV, 85, XVII, 34; notevole che sia in un caso sia nell'altro il destarsi di Dante da tali visioni estatiche è paragonato al destarsi dal sonno, XV, 118-119, XVII, 40-42. Vedi *visione obliterata* in *Pd.*, XXIII, 50.

<sup>24</sup> B. NARDI, *Il rifacimento della « Vita Nuova » e le due fasi del pensiero dantesco*, « Il giornale dantesco », XXXV, 1934, pp. 1-82, su cui il Nardi è tornato più volte; ma vedi M. MARTI, *Vita e morte della presunta doppia redazione della « Vita Nuova »*, « Rivista di Cultura Classica e Medievale », VII, 1965, pp. 657-669.

MARCO GRIMALDI

L'ANNIVERSARIO DI BEATRICE\*

1. Nel capitolo xxxiv della *Vita nuova* Dante racconta cosa accadde il giorno « nel quale si compiea l'anno che questa donna [Beatrice] era fatta de li cittadini di vita eterna » (xxxiv 1).<sup>1</sup> Seduto a disegnare figure di angeli, « ricordandosi di lei » non si accorge di essere osservato e, salutando le persone sopraggiunte, « uomini a li quali si convenia di fare onore », si giustifica spiegando: « Altri era testè meco, però pensava » (xxxiv 2); quando i passanti si allontanano, ritorna al disegno e gli viene « uno pensiero di dire parole, quasi per annovale, e scrivere a costoro » (xxxiv 3). Afferma quindi di aver composto il sonetto *Era venuta ne la mente mia*, caratterizzato dai « due cominciamenti », cioè da due diverse quartine iniziali. La ricorrenza dell'anniversario della morte di Beatrice e il sonetto scritto per tale occasione costituiscono un episodio cruciale nella struttura del libro.<sup>2</sup> Ciononostante, non è stato finora possibile reperire nella tradizione poetica riscontri precisi per il tema dell'« annovale »; nei trovatori e nei lirici italiani delle Origini era abbastanza frequente celebrare l'anniversario dell'innamoramento o del primo incontro, ma non quello della morte dell'amata.<sup>3</sup> Solo con Petrarca que-

\* Ringrazio Antonella Degl'Innocenti, Gennaro Ferrante, Claudio Giunta, Alessandra Paola Macinante e Massimiliano Malavasi per gli utili suggerimenti. Uso le sigle: DU CANGE = C. DU FRESNE DU CANGE, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Paris, Niort, 1840-1850 (in rete); GDLI = S. BATTAGLIA, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961-2002, 21 + 2 voll.; LEI = *Lessico etimologico italiano*, edito per incarico della Commissione per la Filologia Romanza da M. PFISTER, [poi] edito [. . .] da M. PFISTER e W. SCHWEICKARD, Wiesbaden, Reichert, 1979; OVI = OPERA DEL VOCABOLARIO ITALIANO, *Corpus dell'italiano antico* (banca dati in rete); TLIO = *Tesoro della lingua italiana delle Origini* (diz. storico dell'it. antico in rete).

1. Cito da D.A., *La Vita Nuova*, ed. critica per cura di M. BARBI, Firenze, Bemporad, 1932. Il sonetto viene commentato prima da Donato Pirovano e poi da me in D.A., *Vita nuova. Rime*, A cura di D. PIROVANO e M. GRIMALDI, intr. di E. MALATO, to. I. *Vita nuova; Le Rime della 'Vita nuova' e altre Rime del tempo della 'Vita nuova'*, Roma, Salerno Editrice, 2015, pp. 255-57 e 556-62.

2. Vd. V. MOLETA, « Oggi fa l'anno che nel ciel salisti ». *Una rilettura della 'Vita nuova' xxvii-xxxiv*, in « Giornale storico della letteratura italiana », vol. CI 1984, pp. 78-104.

3. Vd. S. CARRAI, *Dante elegiaco. Una chiave di lettura per la 'Vita Nova'*, Firenze, Olschki, 2006, pp. 67-68 (con es. dai trovatori e dai poeti italiani del Duecento).

sto tipo di composizione diventa un micro-genere.<sup>4</sup> Nella poesia mediolatina è tuttavia attestato il tipo del *carmen natalicium*, i cui esemplari piú celebri sono i componimenti di Paolino da Nola in onore di san Felice. Un'altra particolarità del sonetto sarebbe la decisione in sé di celebrare l'anniversario della morte:

rispetto alla tradizione lirica anteriore e contemporanea, l'«annovale» di Dante rappresenta una assoluta novità. I lirici d'amore provenzali e italiani, infatti, celebravano gli anniversari dell'innamoramento, mai quello o quelli della morte di un'amata. Il ricordo del giorno della morte era riservato ai santi. Ora, un anniversario diventa ancor piú significativo se è parte di una storia, se è inserito in un racconto che contempra una progressione cronologica. È troppo dire, avendo presenti quelli di Petrarca, se è collocato in un libro?<sup>5</sup>

Il motivo dell'«annovale», ritenuto un indizio dell'esistenza di un progetto della *Vita nuova* al tempo della prima redazione del sonetto, è stato letto in chiave sacrale e collegato alla celebrazione del venerdì santo:

l'adattamento funebre del motivo lirico dell'anniversario, vista anche l'incidenza del modello cristologico nel personaggio di Beatrice già sottolineata da Singleton, poteva evocare facilmente nella mente dei lettori la celebrazione del venerdì santo e poi della Pasqua, anche per il valore rigenerativo che ha per il cristiano la ricorrenza pasquale, vera e propria palingenesi o rinascita a nuova vita entro il ciclo annuale.<sup>6</sup>

La scena si svolgerebbe «secondo il calendario liturgico, *In festo divae Beatricis*» (con la precisazione che l'8 giugno 1291 ricorreva il venerdì prima della Pentecoste).<sup>7</sup> Da un certo punto di vista la ricostruzione è corretta: come vedremo tra poco, il ricordo del giorno della morte non era riservato esclusivamente ai santi, ma poiché prima di Dante non sembrano esistere testi poetici profani dedicati alla celebrazione dell'anniversario è parso ragionevole considerare la scelta di comporre

4. Vd. S. CARRAI, *Petrarca e la tradizione delle rime per anniversario*, in «Italianistica», a. xxxiii 2004, fasc. 2 pp. 47-51.

5. M. SANTAGATA, *L'io e il mondo. Un'interpretazione di Dante*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 136.

6. CARRAI, *Dante elegiaco*, cit., p. 68.

7. Vd. D.A., *Vita Nova*, a cura di G. GORNI, in ID., *Opere*, dir. M. SANTAGATA, Milano, Mondadori, vol. I 2011, pp. 745-1063, a p. 1015.



una poesia « quasi per annovale » come uno dei segni del processo di beatificazione di Beatrice in atto nella *Vita nuova*. Ritengo tuttavia che il rapporto tra prassi dell'“annovale” e riscrittura poetica vada riesaminato alla luce del contesto storico e sociale: la donna di cui *Era venuta* celebra l'anniversario della morte non era forse ancora assimilata a una santa.

In italiano antico, *annovale* può significare infatti ‘anniversario, ricorrenza di un evento importante o della morte di qualcuno’ ed è sinonimo di *anniversario*.<sup>8</sup> Il *LEI* registra come primo e più antico significato di *anniversario* ‘ricorrenza o commemorazione annuale della morte’ e per *annovale* precisa che l'espressione *fare l'a.* significa ‘celebrare l'anniversario (di un defunto)’, col rimando al volgarizzamento trecentesco delle *Storie di Troia* e all'*Intelligenza* (CXCVI 4-9).<sup>9</sup> In questo poemetto troviamo un altro passo analogo, dove viene descritta l'immagine dipinta dell'imbalsamazione e della sepoltura di Ettore, in occasione della quale i troiani costruiscono un ricco sepolcro coperto dal palio imperiale, da immagini intagliate e lampade (CCLXXII 7-9).<sup>10</sup> Il medesimo significato di *anniversarius* e di *annuale*, accanto a quello moderno di ‘anniversario della nascita’, si ritrova infatti nel latino medievale.<sup>11</sup> Inoltre, *anniversarius* e *annuale* potevano significare per estensione ‘messa commemorativa nel giorno del decesso’; così annota Du Cange (s.v. *Annuale*), riprendendo probabilmente la definizione delle *Derivationes* di Ugucione da Pisa: « annuale [. . .] idem quod anniversarium, quod componitur ab annus et verto -tis, scilicet dies pro mortuis celebratus singulis an-

8. Vd. *TLIO*, s.v. *Annuale*, par. 3. Nel *GDLI* il significato di ‘anniversario della morte’ non è registrato. L'unica occorrenza di *annuale* nella lirica sembra essere in Chiaro Davanzati (*La mia gran benenanza e lo disire*, canz. XLVIII, vv. 32-33), dove ha il significato di ‘festa dell'anniversario’.

9. Vd. *LEI*, s.vv. *Anniversarius*, II 2, e *annuālis*. Secondo il *LEI*, il pl. *annovali* starebbe per ‘ricorrenze anniversarie della morte di qualcuno’ (nei *Capitoli* della Madonna dell'Impruneta del 1340).

10. Vd. *L'Intelligenza. Poemetto anonimo del secolo XIII*, a cura di M. BERISSO, Parma, Guanda, 2000. La scena è narrata anche nell'*Historia destructionis Troiae* dello pseudo-Guido delle Colonne (GUIDO DELLE COLONNE, *Historia destructionis Troie*, ed. by N.E. GRIFFIN, Cambridge [Mass.], Mediaeval Academy of America, 1936 [rist. an. New York, Kraus Reprint, 1970], p. 183).

11. Vd. DU CANGE, s.v. *Annuale*: « Anniversarium, officium scilicet Ecclesiasticum quod pro defuncto aliquo, die ejus obitus recurrente, in Ecclesia quotannis celebratur ».

nis». <sup>12</sup> Dante, nel *Convivio*, ricordando la succitata scena dell'*Eneide* in cui si celebra l'anniversario della morte di Anchise (*Aen.*, v 45 sgg.), usa *anniversario* per intendere lo stesso tipo di evento descritto nella *Vita nuova*: « sí come dice lo predetto poeta, nel predetto quinto libro, che fece Enea, quando fece li giuochi in Cicilia nell'anniversario del padre » (*Conv.*, iv 26 14). <sup>13</sup> Qualche anno dopo, attorno al 1316, nel volgarizzamento dell'*Eneide* attribuibile ad Andrea Lancia, si usa *annovale* per tradurre sempre lo stesso passo. <sup>14</sup>

Sono tre gli elementi piú importanti per l'interpretazione di *Era venuta*. In primo luogo, la celebrazione dell'anniversario della morte era una consuetudine già diffusa nel mondo classico, della quale Dante non poteva sapere nulla di concreto ma che poteva facilmente desumere dall'episodio virgiliano o dai compendi medievali di storia antica, in latino o in volgare. <sup>15</sup>

Inoltre, scorrendo le attestazioni di *annuale* e di *anniversario* nel *Corpus OVI* si trovano varie testimonianze del costume della celebrazione dell'anniversario della morte anche per le persone qualsiasi, non solo per i santi. Nel 1309, il Comune di Siena ordina che « ne l'annovale d'alcuno morto non si possa né debia fare alcuna raunanza di gente per fare le vigi-

12. UGUCCIONE DA PISA, *Derivationes*, ed. critica *princeps* a cura di E. CECCHINI, G. ARBIZZONI, S. LANCIOTTI et al., Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2004, 2 voll., II p. 54.

13. Cito da D.A., *Convivio*, a cura di F. BRAMBILLA AGENO, Firenze, Le Lettere, 1995, 2 voll.

14. Vd. *Compilazione della 'Eneide' di Virgilio fatta volgare per Ser Andrea Lancia notaro fiorentino*, a cura di P. FANFANI, in « L'Etruria », a. I 1851, pp. 162-88, 221-52, 296-318, 497-508, 625-32, 745-60, a p. 244. Secondo il *Corpus OVI* traducono allo stesso modo Bindo dello Scelto, le *Chiose Selmiane alla Commedia*, Giovanni Villani, Guido da Pisa (nei *Fatti d'Enea*), Antonio Pucci e Francesco da Buti.

15. Vd. J.-L. LEMAÎTRE, *Libri dei vivi e libri dei morti*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*. 1. *Il Medioevo latino*, dir. G. CAVALLO, C. LEONARDI, E. MENESTÒ, vol. III. *La ricezione del testo*, Roma, Salerno Editrice, 1995, pp. 633-59, a p. 654: « Sin dal XIII secolo, negli obituari si trovano praticamente solo i nomi dei defunti per i quali è stato istituito un "anniversario", si tratti della richiesta, mentre erano ancora in vita, di trasformare una messa votiva (messa della Vergine o dello Spirito Santo), in messa d'"anniversario" dopo il loro trapasso, o di fondazioni fatte dai loro esecutori testamentari. Certo, restano dignitari, abati, vescovi, benefattori insigni della comunità, di cui si serba memoria, ma non si tratta dei casi piú numerosi ». La mutazione è legata allo sviluppo della credenza nel purgatorio e alla riscoperta della prassi testamentaria. Sui rituali commemorativi nel mondo romano vd. P. ZANKER, *Vivere con i miti. L'iconografia dei sarcofagi romani*, Torino, Einaudi, 2008, pp. 33 sgg.

lie o vero annovale d'alcuno morto». <sup>16</sup> L'usanza doveva essere abbastanza diffusa perché si decidesse di sanzionarla; ed è chiaro che si parla di persone comuni. Procedendo avanti nel tempo, la pratica risulta ben attestata a Firenze verso la metà del Trecento. <sup>17</sup> A Prato, presso la Compagnia di Disciplina di Sant'Agostino, era normale far dire messe nel giorno dell'anniversario della morte dei fratelli. <sup>18</sup> Lo stesso accadeva tra i Disciplinati di San Domenico, una confraternita di laici dove in maggio si pronunciava una messa solenne per l'anniversario di tutti i morti della Compagnia e per i benefattori. <sup>19</sup> Nel 1311 il veneziano Marino Soranzo fa un lascito ai frati predicatori, a condizione « ch'eli vegna ogni cavo d'ano dala mia archa e farne oneversario e pregar Deo per anema mea e dili me' morti ». <sup>20</sup> Risalendo al Duecento troviamo traccia di pratiche analoghe. Era infatti diffusa l'usanza di prevedere nei testamenti cospicue voci di spesa per i religiosi affinché celebrassero preghiere e messe *pro anima* o *pro anniversario* (cioè per l'anniversario della morte). <sup>21</sup> A Siena, fra il 1233 e il 1244, nel libro di spese di Mattasalà di Spinello si prende nota di trenta soldi per l'« anovale »; subito dopo si accenna a « xij saia di grano che si trase de l'arcile, che si macinò, che si diè p(er) l'amore di Dio p(er) l'anima

16. *Il Costituto del comune di Siena volgarizzato nel mcccix-mcccxx*, a cura di A. LISINI, Siena, Lazzeri, 1903, 2 voll., II p. 321 (dist. 5 cap. 212).

17. Vd. *Ordinamenti intorno agli sponsali ed ai mortorii*, in P. EMILIANI GIUDICI, *Storia dei Comuni italiani*, Firenze, Le Monnier, 1866, 3 voll., III pp. 149-70, partic. alle pp. 157-58.

18. Vd. *Capitoli di una Compagnia di Disciplina compilati nell'anno mcccix*, Prato, Tip. Guasti, 1864 (« Miscellanea pratese di cose inedite o rare, antiche e moderne », n. 10), pp. 5-35, a p. 23. Cfr. anche *Nuovi testi pratesi dalle origini al 1320*, a cura di R. FANTAPPIÈ, Firenze, presso l'Accademia, 2000, 2 voll., I pp. 533-52.

19. Cfr. G.G. MEERSSEMAN, *Ordo fraternitatis. Confraternite e pietà dei laici nel medioevo*, Roma, Herder, 1977, 3 voll., II pp. 633-49, a p. 646. La preghiera per i defunti era diffusa fra gli ordini Mendicanti: vd. G. BARONE, *I mendicanti e la morte*, in *La morte e i suoi riti in Italia tra Medioevo e prima età moderna*, a cura di F. SALVESTRINI, G.M. VARANINI, A. ZANGARINI, Firenze, Firenze Univ. Press, 2007, pp. 49-64.

20. *Testi veneziani del Duecento e dei primi del Trecento*, a cura di A. STUSSI, Pisa, Nistri-Lischi, 1965, pp. 78-83, a p. 78.

21. In Francia, intorno 1350, tra il 7 e il 10 % dei testamenti avrebbe contenuto una richiesta di messa per anniversario: vd. J. CHIFFOLEAU, *Pratiques funéraires et images de la mort à Marseille, en Avignon et dans le Comtat Venaissin (vers 1280-vers 1350)*, in AA.VV., *La religion populaire en Languedoc (du XIII<sup>e</sup> à la moitié du XIV<sup>e</sup> siècle)*, Toulouse, Privat, 1976, pp. 271-303, a p. 292. Non ho reperito dati comparabili sull'Italia della fine del XIII secolo.

di fratelma al' anovale ». <sup>22</sup> La pratica era d' altronde diffusa in tutta Europa ed era legata ai rituali commemorativi romani di cui vi è ampia traccia in letteratura a partire, come si è visto, dall' *Eneide*. <sup>23</sup> Le fonti hanno conservato prevalentemente testimonianze relative a individui di alto rango (ma spesso laici); tuttavia, a giudicare dai regolamenti trecenteschi e dai testamenti del Duecento, doveva essere di uso comune nella Toscana del tempo di Dante.

Il terzo elemento degno di nota è che la pratica era prevista dagli uffici religiosi. Nella *Commemorazione delle anime dei defunti* della *Legenda aurea* di Iacopo da Varazze (1228-1298) si legge (CLIX 197 200-1):

In huiusmodi autem suffragiis faciendis ecclesia consuevit triplicem numerum dierum maxime obseruare, scilicet septenarium, tricenarium et anniuersarium, et ratio horum assignatur in libro mitrali de officio [. . .]. Observatur anniuersarius ut de annis calamitatis perueniant ad annos eternitatis. Sicut enim anniuersarium sanctorum celebramus ad ipsorum honorem et nostram utilitatem, sic et anniuersarium defunctorum ad ipsorum utilitatem et nostram deuotionem. <sup>24</sup>

La *Legenda* riscrive alla lettera il cap. *De exequiis mortuorum* del *Mitrале* di Sicardo da Cremona (1155-1215). <sup>25</sup> La tradizione cristiana della celebra-

22. *Libro di Mattasalà di Spinello (1233-1243)*, a cura di A. CASTELLANI (ed. a uso interno dell'OVI, consultabile attraverso il *Corpus OVI*), c. 34r-v.

23. Vd. P. ROUILLARD, *Histoire des liturgies chrétiennes de la morte et des funérailles*, Paris, Cerf, 1999, p. 43; M. RIGHETTI, *Manuale di storia liturgica*, vol. II. *L'anno liturgico nella storia, nella messa, nell'ufficio* [. . .], Milano, Ancora, 1969, pp. 511-12, e R. AMIET, *Le culte chrétien pour les défunts*, in *À réveiller les morts. La mort au quotidien dans l'Occident médiéval*, sous la dir. de D. ALEXANDRE-BIDON et C. TREFFORT, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1993, pp. 277-86, a p. 282. Sulla diffusione paneuropea vd. J. CHIFFOLEAU, *Sur l'usage obsessionnel de la messe pour les morts à la fin du Moyen Âge*, in *Faire croire. Modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*. Table Ronde organisée par l'École Française de Rome, en collab. avec l'Inst. d'Histoire Médiévale de l'Univ. de Padoue, Rome, 22-23 juin 1979, Roma, École Française de Rome, 1981, pp. 235-56.

24. IACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea con le miniature del codice Ambrosiano C 240 inf.*, testo critico riv. e commento a cura di G.P. MAGGIONI, trad. it. coordinata da F. STELLA, Firenze-Milano, SISMEL-Edizioni del Galluzzo-Bibl. Ambrosiana, 2007, 2 voll., II pp. 1262-63. Vd. anche J. LE GOFF, *À la recherche du temps sacré. Jacques de Voragine et la 'Legende dorée'*, Paris, Perrin, 2011, p. 245. Come nota L. SCHMUGGE, *Aspetti della morte nel diritto canonico*, in *La morte e i suoi riti in Italia*, cit., pp. 33-47, a p. 41, questa periodizzazione delle celebrazioni si trova nel tardo duecentesco *Rationale divinorum officiorum* di Guglielmo Durando: è in effetti un'idea diffusa, esposta anche nell'*Elucidarium* e nei volgarizzamenti romanzi.

25. Vd. SICARDI CREMONENSIS EPISCOPI *Mitrале seu De officiis ecclesiasticis summa*, in *Patrolo-*

zione del giorno della morte dei defunti è tuttavia piú antica.<sup>26</sup> L'ufficio dei morti, in aggiunta all'ufficio canonico quotidiano, è attestato a partire dal IX secolo in Gallia per la celebrazione del terzo, del settimo, del trentesimo giorno e dell'anniversario della morte.<sup>27</sup> Tra X e XI secolo si assiste all'istituzione della Commemorazione di tutti i fedeli defunti; a Cluny l'abate Odilone dispose di fissare, dopo il giorno dei Santi, la commemorazione dei defunti al 2 novembre.<sup>28</sup> La celebrazione dell'anniversario è l'ultima tappa terrena dell'itinerario verso Dio e non solo per i santi la morte è una "nascita in cielo", con la differenza che gli uomini comuni avevano bisogno di disporre donazioni per la celebrazione delle messe di anniversario necessarie a riscattare i peccati.

Se è questo il quadro generale, ci sono varie conseguenze per l'interpretazione di *Era venuta* e dell'episodio di *V.n.*, xxxiv. Innanzitutto, la scena narrata assume connotati realistici e conferma la tendenza di Dante a dare per scontata la conoscenza del contesto da parte del pubblico. Chi leggeva il sonetto e poi l'episodio della *Vita nuova* non doveva ignorare il legame con la celebrazione. Il nome di Beatrice non è espresso, ma la figlia di Folco Portinari (se è di lei che si tratta) non era una persona qualunque e si può ritenere che il giorno dell'anniversario della sua morte, in un contesto in cui la ricorrenza era sentita, non dovette lasciare indifferente la comunità dei lettori di Dante. L'interpretazione del sonetto pare in tal modo definirsi piú precisamente. Tra la fine del

*giae cursus completus. Series latina*, accurante J.-P. MIGNE, Parisiis, Garnier, 1844-1855, 221 voll., CCXIII col. 425 (IX 50).

26. Per Tertulliano, « Oblationes pro defunctis, pro nataliciis annua die facimus » (*De corona*, III 3, in *TERTULLIANI Opera*, ed. AE. KROYMANN, Turnholt, Brepols, vol. II 1954, pp. 1039-65, a 1043). Anche Ambrogio stabilisce un rapporto tra il giorno della nascita e quello della morte: « Nos quoque ipsi natales dies defunctorum obliviscimur, et eum, quo obierunt, diem celebri sollemnitate renovamus » (S. AMBROGIO, *Per la dipartita del fratello*, II 5, in *Id.*, *Discorsi e lettere*, I. *Le orazioni funebri*, intr., trad., note e indici di G. BANTERLE, rec. O. FALLER, Milano-Roma, Bibl. Ambrosiana-Città nuova, 1985, pp. 78-79).

27. Vd. G. CAVAGNOLI, *Diacronia e sincronia dei tempi del « suffragio »: die septimo, novendiali, trigesimo, anniversario*, in *La morte e i suoi riti. Per una celebrazione cristiana delle esequie*. Atti della xxxiv Settimana di studio dell'Ass. Professori di Liturgia, Assisi, 27 agosto-1 settembre 2006, a cura di E. SAPORI, Roma, Edizioni Liturgiche, 2007, pp. 189-218, partic. alle pp. 191 sgg.

28. Vd. U. LONGO, *Riti e agiografia. L'istituzione della festa dei defunti nelle 'Vitae' di Odilone di Cluny*, in « *Bullettino dell'Istituto storico italiano* », vol. CIII 2000-2001, pp. 163-200, e RIGHETTI, *Manuale*, cit., vol. II p. 397.

XIII e i primi decenni del XIV secolo si assiste in Italia a una codificazione della normativa concernente le cerimonie funebri; gli atti sociali legati alla morte (che Dante nella *Vita nuova* descrive ampiamente e che sono impliciti in molti testi poetici anche prima della morte di Beatrice), trovano nei giorni, nei mesi e nell'anno successivo alla morte un naturale prolungamento; l'anniversario, in particolare, « segnava il congedo definitivo dei vivi dal morto ».<sup>29</sup>

In quest'ottica, *Era venuta* può essere letto come il congedo definitivo da Beatrice anche senza presupporre un racconto già strutturato. L'espressione « quasi per annovale »<sup>30</sup> non si dovrà parafrasare 'quasi come se celebrassi l'anniversario della nascita', ipotizzando che sia Dante a stabilire l'equivalenza tra un senso generico di 'festa celebrata ogni anno' e quello di 'ricordo del giorno della morte'; ma propriamente 'quasi come se celebrassi l'anniversario della morte', assumendo che Dante dia per acquisita la conoscenza del contesto sociale e rituale da parte del pubblico. In secondo luogo, l'esistenza di una precisa prassi sociale dice molto del modo in cui Dante utilizza i generi e i motivi letterari. Sebbene il genere della "poesia per l'anniversario della morte" esistesse solo in ambito religioso, era frequente ricordare l'anniversario del giorno dell'innamoramento e Dante, come fa spesso e come spesso facevano i poeti del suo tempo, mescola letteratura e realtà. L'« annovale », da prassi sociale e modello classico, diventa materia di poesia profana.

Qualcosa cambia infine per la "leggenda" di Beatrice, che qui non sembra ancora beatificata e ha i caratteri di una donna reale per la quale potrebbero essersi svolte celebrazioni pubbliche o private. Comunque sia, non c'è bisogno di pensare a un'assimilazione diretta con i festeggiamenti dei santi, dato che l'« annovale » era celebrato anche per le persone comuni. Dante commemora a suo modo la ricorrenza, inventando quello che solo con Petrarca si trasformerà in un micro-genere. E non c'è motivo di ritenere che il sonetto sia stato scritto espressamente

29. A. ESPOSITO, *La società urbana e la morte: le leggi suntuarie*, in *La morte e i suoi riti in Italia*, cit., pp. 97-130, a p. 103.

30. La lezione del gruppo b è « parole per rima quasi per annovale di lei » (*La Vita Nuova*, ed. BARBI, p. CXXI tav. I).

per il libro.<sup>31</sup> La prassi della celebrazione dell'« annovale » chiarifica l'occasione del testo ed è compatibile con la ricostruzione dantesca.<sup>32</sup>

2. Se è corretta, questa interpretazione di *Era venuta* ha un certo peso anche sul piano ecdotico. Com'è noto, nell'edizione critica delle *Rime* del 2002, il sonetto è presente assieme ad altri dodici della *Vita nuova* nella versione della tradizione estravagante (e), il cui principale rappresentante è il canzoniere Escorialense (Bibl. de San Lorenzo de El Escorial, E III 23), che secondo De Robertis, in ragione di una serie apparentemente coerente di varianti adiafore, si configurerebbe come una versione antecedente la composizione e la divulgazione del libro e quindi a tutti gli effetti come una prima redazione delle rime della *Vita nuova*.<sup>33</sup> Tuttavia, la tesi si scontra con il problema dei due « cominciamenti », giacché nella redazione ritenuta originaria è trasmesso solo il secondo:

A prima vista, la presenza del solo 2° cominciamento può parere la più grave obiezione all'ipotesi delle varianti d'autore; proprio il 2° infatti si riferisce a una precisa occasione narrativa, quella appunto indicata dalla « raso » prosastica, e sarebbe perciò connesso alla sistemazione del libro. Sicché i codici di e, che portano un testo anteriore alla *Vita Nuova*, darebbero proprio la lezione coeva alla *Vita Nuova*. Ma non sarà vero piuttosto il contrario? Che cioè il riferimento a un'occasione reale, storica, attesti l'antiorità del 2° cominciamento, che collega ancora il sonetto alla sua genesi storica, e dia così una certa autosufficienza al componimento (contenendo già il germe di quella che sarà la « ragione » della *Vita Nuova*) almeno finché era fresca l'occasione e quei versi restavano nel giro di un pubblico ristretto.<sup>34</sup>

31. Ma vd. M. SANTAGATA, *Appunti su alcune rime in morte di Beatrice*, in *Studi per Umberto Carpi. Un saluto da allievi e colleghi pisani*, a cura di M.S. e A. STUSSI, Pisa, ETS, 2000, pp. 639-57.

32. Anche altrove, nelle *Rime*, Dante sembra fare riferimento a eventi sociali tra pubblico e privato, come in *Di donne io vidi* (LXIX [60]) e in *Io mi senti' svegliar* (XXI), forse composte rispettivamente a Ognissanti e a Calendimaggio (vd. D. DE ROBERTIS, *La forma dell'evento*, in *Id.*, *Dal primo all'ultimo Dante*, Firenze, Le Lettere, 2001, pp. 91-102).

33. Vd. D.A., *Rime*, a cura di D. DE ROBERTIS, Firenze, Le Lettere, 2002, 3 voll. in 5 to., III pp. 406-7. Dubbi sono stati espressi da E. MALATO, *Per una nuova Edizione commentata delle opere di Dante*, Roma, Salerno Editrice, 2004, p. 23, e, in maniera più sistematica, da M. MARTELLI, *Proposte per le 'Rime' di Dante*, in « Studi danteschi », vol. LXIX 2004, pp. 247-88.

34. D. DE ROBERTIS, *Il canzoniere Escorialense e la tradizione "veneziana" delle rime dello Stil novo*, Torino, Loescher, 1954 (« Giornale storico della letteratura italiana », suppl. XXVII), p. 40.

Questa ricostruzione si fonda anche sull'assunto che l'episodio dell'anniversario vada interpretato nell'ottica del processo di beatificazione di Beatrice messo in opera da Dante nel *libello*:

l'altro cominciamento, che non saprei più dire di stile così « rozzo » come m'era parso quasi cinquant'anni fa, ricollega l'episodio alla storia eterna di Beatrice, a quello che oggi si direbbe, con termine ormai vitando, il « mito » di lei.<sup>35</sup>

Tuttavia, se si rigetta la tesi secondo la quale la celebrazione dell'anniversario sarebbe riservata ai santi e si riconduce l'episodio alla storia terrena di Beatrice, il primo « cominciamento » assume connotati "storici"; e il secondo, con il suo appello diretto ai destinatari menzionati nella prosa, risulta invece più vicino alla riscrittura della *Vita nuova*. Secondo Gorni, la prosa del cap. xxxiv andrebbe inoltre messa in rapporto con l'episodio dell'adultera nel Vangelo di Giovanni (8 1-7): Dante si immaginerebbe seduto a disegnare come Cristo interrotto dai Farisei? E a seguito della discussione con i passanti si rimetterebbe a disegnare come Cristo si piegò a scrivere in terra dopo aver ascoltato le accuse contro l'adultera? Non è dimostrabile che Dante volesse riscrivere l'episodio evangelico; potrebbe però trattarsi di una ripresa – inconsapevole – di una scena ben nota. Per il sonetto di anniversario, a parte i *carmina natalicia*, non esistevano modelli lirici; ed è più economico pensare che Dante riprenda e rielabori autonomamente in poesia una consuetudine sociale e religiosa. Sembra quindi più ragionevole che il sonetto abbia avuto un legame diretto con la realtà e che la scena del disegno sia stata modellata sull'episodio biblico o comunque elaborata espressamente per il libro. I due « cominciamenti » sarebbero allora cronologicamente consecutivi: prima quello meno legato alla prosa, senza riferimento al pubblico ma riconducibile a un'esperienza concre-

35. D.A., *Rime*, ed. DE ROBERTIS, cit., vol. III p. 406. Accolgono l'ipotesi, tra gli altri, S. CARRAI, *Fisionomia poetica del canzoniere Escorialense*, in *Il canzoniere Escorialense e il frammento marciano dello Stilnovo*. Real Biblioteca de El Escorial, E.III.23; Biblioteca Nazionale Marciana, It.IX.529. Con riproduzione fotografica e digitale, a cura di S. CARRAI e G. MARRANI, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2009, pp. 3-10, a p. 8, e D. SHALOM VAGATA, *Appunti su alcune varianti dantesche nella tradizione estravagante della 'Vita nova'*, in *Le Rime di Dante*. Atti del Convegno di Gargnano del Garda, 25-27 settembre 2008, a cura di C. BERRA e P. BORSA, Milano, CUEM, 2010, pp. 377-409, a p. 399.



ta e in un certo senso verificabile; poi quello piú circostanziato, con un evidente richiamo ai personaggi del libro, forse concepito parallelamente alla prosa.

Sul piano ecdotico, ne risulta che la « piú grave obiezione all'ipotesi delle varianti d'autore » appare ancora plausibile. Folena, per il quale la seconda redazione « a prima vista potrebbe essere considerata come determinata dall'occasione dell'inserimento del sonetto nella struttura narrativa della *Vita Nuova* e quindi coeva alla prosa », <sup>36</sup> riteneva improbabile, per motivi « stilistici e strutturali », la ricostruzione di De Robertis e ipotizzava che in questo caso si potessero intravedere « tre fasi dello stesso testo, dove la redazione di E e degli altri testimoni della fortuna del testo fuori della *Vita Nuova* si collochi fra le due fatte conoscere da Dante ». <sup>37</sup> Lo spunto è ripreso da Santagata sulla base dell'analisi delle varianti della prosa e del sonetto (al v. 9 di *Era venuta* la “prima redazione” legge *Parlando*, contro *Piangendo* della vulgata di Barbi, che coincide con il passo relativo della prosa, « tutti li miei sospiri uscivano parlando »):

Dante scrive la divisione avendo sotto gli occhi un testo che (almeno per il v. 9) presentava la lezione attestata dalla tradizione estravagante; in un secondo tempo corregge *Parlando* in *Piangendo*, riporta la correzione sulla prosa là dove indica l'inizio della terza parte [. . .], ma non ritiene opportuno o comunque trascura di modificare l'« uscivano parlando » che sta poco sotto. Se le cose fossero andate così, avremmo la prova che almeno alcune delle varianti redazionali sono state introdotte durante la lavorazione dell'intera unità prosa-sonetto, vale a dire, durante il lavoro della *Vita Nova*. Se la tradizione estravagante le registra, ciò significa che dalla *Vita Nova* in lavorazione potevano uscire e diffondersi copie di testi che avevano raggiunto un certo livello redazionale, ma che in seguito sarebbero stati ulteriormente ritoccati. <sup>38</sup>

36. G. FOLENA, *La tradizione delle opere di Dante Alighieri*, in *Atti del Congresso internazionale di studi Danteschi* (20-27 aprile 1965), a cura della Società Dantesca Italiana e dell'Ass. Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura italiana, Firenze, Sansoni, 1965, 2 voll., I pp. 1-78, a p. 10. Folena seguiva U. LEO, *Das Sonett mit zwei Anfängen*, in « *Zeitschrift für Romanische Philologie* », a. LXX 1954, pp. 376-88.

37. FOLENA, *La tradizione*, cit., p. 10.

38. M. SANTAGATA, *Amate e amanti. Figure della lirica amorosa fra Dante e Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1999, pp. 89-90.

Tale possibilità aprirebbe la strada all'ipotesi che il finale del sonetto, con l'indicazione dell'anniversario, sia stato pensato durante la lavorazione del libro e in funzione di esso: « In queste condizioni, un "annovale" in versi perderebbe un poco della sua valenza innovativa e ma [sic] acquisterebbe un di piú di motivazione ». <sup>39</sup> Poco prima Santagata aveva infatti affermato: « È la stessa domanda che mi pongo a proposito dell'"annovale": come chiedere al lettore delle rime sparse di riconoscerlo come tale in assenza di un contesto ordinato? ». <sup>40</sup> L'obiezione, credo, viene a cadere riconoscendo all'« annovale » la sua valenza sociale e religiosa. È infatti probabile che un lettore del sonetto così com'era prima della *Vita nuova*, anche in assenza di una tradizione di poesie per l'anniversario della morte, lo avrebbe riconosciuto come un testo scritto a margine delle celebrazioni dell'anniversario. Stabilita l'autonomia del sonetto risulta onerosa la tesi delle tre fasi redazionali. Ritengo piú probabile che i passaggi logici e materiali siano stati due soli e che la tradizione dell'Escorialense possa inoltre recare traccia del passaggio delle rime all'interno del libro: il *parlando* della tradizione estravagante potrebbe essersi introdotto su impulso della prosa. C'è una terza possibilità. Dante non dice mai che i due « cominciamenti » siano alternativi o successivi nel tempo, dice solo che il sonetto ha due inizi come se si trattasse di una forma metrica particolare (e inattestata altrove); in teoria, quindi, entrambi i « cominciamenti » potrebbero essere stati scritti (immaginati come scritti) per la stessa occasione. In tal caso, la scena della *Vita nuova* dovrebbe essere considerata interamente "realistica": dalla ricorrenza dell'anniversario fino al disegno e all'incontro.

In attesa di uno studio che riesamini la tradizione estravagante delle rime della *Vita nuova*, bisognerebbe ammettere che la "prima redazione" possa aver conservato una versione di *Era venuta* elaborata per la composizione del libro (o solo una delle due presentate come equivalenti e contestuali); dato che la maggior parte delle varianti dei testimoni estravaganti sono formali o equivalenti e appaiono spesso riconducibili alla fenomenologia della copia, è un indizio importante per poter ipotizzare

39. Ivi, p. 90.

40. Ivi, p. 86.

che tali testimoni possano discendere dalla tradizione organica della *Vita nuova* e quindi dal libro già composto. Ad ogni modo: « Quando la recensione della tradizione manoscritta mette in luce solo opposizioni di varianti adiafore, sono da riconoscere più redazioni (di autore o no), che devono formare oggetto di altrettante edizioni ». <sup>41</sup> In assenza di archetipo è possibile, in alcuni casi, individuare redazioni d'autore; ma, a rigore, potrebbe invece trattarsi di fenomeni di tradizione.

41. G. CONTINI, *Breviario di ecdotica*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1986, pp. 7-8.

L'argomento non consueto di cui parlerò, l'orologio del Petrarca, o, se si vuole, il senso della fuga e della misura del tempo nella letteratura fra Medioevo e Rinascimento, ha per me un'origine estemporanea che mi pare valga la pena di dichiarare. A Padova, la città dove vivo e insegno, mi accade da molti anni di passare ogni giorno per necessità topografica sotto l'arco che separa la municipale piazza Capitaniato dalla veneziana piazza dei Signori, e di alzare gli occhi sul bellissimo orologio il cui meccanismo orario, planetario e zodiacale, è ormai immobile, con l'unica grande lancetta che percorreva un solo giro di ventiquattr'ore, mentre i minuti e le ore scattano modernamente entro finestrelle, marginali come nei moderni orologi numerici che in inglese si chiamano *digital clocks*. Quell'orologio mi attira e suscita sempre qualche riflessione. Esso fu terminato di costruire intorno agli anni trenta del Quattrocento, quando Padova era già veneziana, ma è modellato – come anche il più tardo e più famoso orologio di piazza San Marco – sopra la più geniale macchina per la misura del tempo che sia stata mai costruita: l'*astrario* di Giovanni Dondi, detto da essa dell'Orologio, il grande scienziato e medico amico del Petrarca e per occasione anche poeta. Macchina purtroppo andata distrutta, a Pavia dov'era, ma descritta minutamente nello straordinario *Liber astrarii* di Giovanni Dondi,<sup>1</sup> che il maggiore specialista italiano di storia della orologeria

\* Testo della conferenza tenuta il 2 maggio 1979 presso la Biblioteca Trivulziana inaugurandosi la mostra «Dal Petrarca all'Ariosto nelle edizioni milanesi della Trivulziana», organizzata dalla Biblioteca Trivulziana e dalla Biblioteca Centrale dell'Università Cattolica con la collaborazione dell'Ente Petrarca.

<sup>1</sup> Giovanni de' Dondi, *Tractatus astrarii* (Biblioteca Capitolare di Padova, cod. D. 39), Introdu-

antica, Enrico Morpurgo, considerava un «vertice della cultura umana», addirittura il corrispettivo nelle scienze esatte di ciò che la *Divina Commedia* rappresenta per la cultura universale; macchina famosa in tutta Europa come la più perfetta di tutte quelle create fino ad allora, ricordata con ammirazione anche dal cronista francese Froissart, anch'egli un appassionato di orologi e autore fra l'altro di un poemetto allegorico cortese, *L'horloge amoureux*, sull'orologio di Carlo V di Francia volto al morale.

Ora quell'orologio padovano – mi avveniva di pensare –, come tanti altri che dall'inizio del Trecento vengono collocati su torri comunali o campanili di chiese, sulle piazze delle città di tutta Europa (il primo orologio meccanico pubblico apparve in Italia, secondo Carlo Cipolla,<sup>2</sup> proprio negli anni in cui Dante scriveva la *Commedia*: sembra sia quello di Sant'Eustorgio di Milano, del 1309; sappiamo poi di un altro sulla cattedrale di Beauvais a nord di Parigi, del '24; ancora Milano con l'orologio di San Gottardo del '35, un orologio che batteva tutte e ventiquattro le ore, poi Padova nel '44, Bologna, Firenze ecc.: e va notato che sono tutte città mercantili e comunali), quell'orologio padovano ha dovuto rappresentare all'inizio una novità sconvolgente per la mentalità e il costume tradizionali, e ha scandito per la città un tempo nuovo, meccanico, di ore tutte uguali nel giorno come nella notte, di ore non più variabili, commisurate al nascere e al tramontare del sole e al ritmo della natura, le ore brevi e contratte del giorno invernale quando la natura e il contadino riposano, le ore grandi e sudate dell'estate fra le messi, le vendemmie e le semine. Questo era ancora il tempo della campagna misurato dalle campane quando io ero ragazzo, e mi rendo conto ora che è scomparso di quanto fosse biologicamente naturale e riposante.

Non più il tempo della Chiesa, le ore canoniche o temporali, ma il tempo laico dei mercanti,<sup>3</sup> le ore *eguali* degli astronomi che entravano

zione, trascrizione e glossario a cura di A. Barzon, E. Morpurgo, A. Petrucci e G. Francescato (con riproduzione fotografica del codice autografo), Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1960. Cfr. anche E. Morpurgo, *Giovanni Dondi dall'Orologio, lo scienziato e l'uomo*, in *Giovanni Dondi dall'Orologio medico, scienziato e letterato, nel VI centenario della costruzione dell'astrario*, Padova 1967.

<sup>2</sup> C. M. Cipolla, *Clocks and Culture (1300-1700)*, London 1967 [trad. it. *Le macchine del tempo*, Bologna 1981].

<sup>3</sup> Per questa prospettiva storiografica si rinvia principalmente ai numerosi studi nati intorno alla rivista «Annales», da P. Wolff, *Le temps et sa mesure au Moyen Age*, in «Annales ESC», XVII (1962), pp. 1141-45, ai diversi contributi di J. Le Goff, *Au Moyen Age: temps de l'Eglise et temps*

allora nella vita quotidiana e stabilivano anzitutto un nuovo ritmo del lavoro più preciso e inflessibile e anche più crudele. Mi veniva fatto di pensare in proposito alle pagine di sant'Agostino sul tempo della creazione, sul passaggio dal tempo edenico al tempo della caduta e della condanna alla fatica.

Un tempo e un ritmo della città diverso sempre più da quello della campagna, fino all'eliminazione del secondo che si è compiuta lentamente e inesorabilmente fino ai nostri giorni, e fino al trionfo universale del tempo meccanico dell'orologio man mano più preciso e articolato nelle suddivisioni, coll'entrare prima dei minuti e poi dei secondi e ora delle frazioni infinitesime di secondo nella misura quotidiana del tempo.

Una seconda considerazione che mi veniva suggerita da quell'orologio o dal suo illustre antecessore era che, mentre Giovanni Dondi perfezionava con tanta raffinatezza la tecnica della misura e anche del dominio del tempo – la composizione del suo trattato latino *Liber astrarii* è posteriore al 1364, dopo l'esecuzione dell'astrario –, nella coscienza più elevata dell'umanità era diffuso un sentimento esistenziale profondo e spesso angoscioso della labilità e della fuga irrimediabile

*du marchand*, in «Annales ESC», xv (1960), pp. 417-33, *Le temps du travail dans la "crise" du XIV<sup>e</sup> siècle. du temps médiéval au temps moderne*, in «Le Moyen Age» (1963), pp. 597-613, *The Town as an Agent of Civilisation* (cap. 2 di *The Fontana Economic History of Europe*, a cura di C. M. Cipolla, vol. 1 *The Middle Ages*, London, 1972) ecc. e quindi il volume complessivo in trad. it. *Tempo della Chiesa e tempo del mercante*, Torino 1977 [qui anche i primi due saggi citati: *Nel Medioevo: tempo della Chiesa e tempo del mercante*, pp. 3-23; *Il tempo del lavoro nella "crisi" del secolo XIV: dal tempo medievale al tempo moderno*, pp. 25-39], e di A. Tenenti, *Temps et "ventura" à la Renaissance. Le cas de Venise*, in *Mélanges en l'honneur de F. Braudel. Histoire économique du monde méditerranéen, 1450-1650*, Paris 1973, pp. 599-610, *The Sense of Space and Time in the Venetian World of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, in J. R. Hale (a cura di), *Renaissance Venice*, London 1973, pp. 17-46. Del Tenenti si veda anche *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento*, Torino 1957, particolarmente cap. 2 *Il senso della durata*. Utile anche B. Cacères, *Loisirs et travail du Moyen Age à nos jours*, Paris 1973, pp. 256 sgg.

Fondamentale per il passaggio dal sistema antico al moderno e dal punto di vista religioso a quello laico nella misura del tempo è ancora G. Bilfinger, *Die mittelalterlichen Horen und die modernen Stunden. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte*, Stuttgart 1892; importante dello stesso anche *Der bürgerliche Tag*, ivi 1888. Si vedano inoltre per il Medioevo M. Bloch, *La société féodale*, Paris 1940, vol. 1, pp. 116-20 [trad. it. *La società feudale*, Torino 1987], e per il Rinascimento A. von Martin, *Sociology of Renaissance*, London 1944; J. Buckley, *The Triumph of Time*, Cambridge, Mass. 1966; *Man and Time* («Papers from Eranos Yearbooks», III), New York 1957; G. Frazer, *The Voices of Time*, New York 1966; A. Koyré, *Études galiléennes*, Paris 1966 [trad. it. *Studi galileiani*, Torino 1979]. Per la prospettiva socioeconomica si veda anche *The Fontana Economic History of Europe. The Middle Ages* cit., particolarmente il capitolo di Le Goff, *The Town as an Agent of Civilisation* cit.

del tempo: sentimento ancora più importante e primario rispetto al senso della morte, e che ricorre periodicamente in altre età e proprio in quelle, direi, a dominante tecnico-scientifica, meccanica, dall'età barocca (basti pensare agli orologi di Quevedo) a quella tardo-romantica e positiva fino alla nostra, all'età di Proust, di Joyce e di Virginia Woolf. Il sentimento del *ruit hora* trovava la sua espressione più alta proprio allora nell'ultima meditazione poetica dell'amico del Dondi, il Petrarca, fra le estreme lettere familiari e le senili, le più tarde *Rime sparse* e i *Trionfi*. E la concomitanza mi pareva una correlazione, come se questo sentimento di angoscia temporale, *angustia temporis*, fosse il contraccolpo più o meno consapevole di una nuova condizione mondana dell'uomo, con una parte della natura sottratta irrimediabilmente al suo dominio dalla cultura e dal progresso della tecnica.

L'ultima considerazione che mi veniva fatta riguarda il presente o il futuro degli orologi. Come nell'orologio padovano l'ora oggi è sempre segnata dallo scatto progressivo lineare delle tabelle invece che dal movimento circolare delle lancette, così nella nostra prassi quotidiana all'immagine ancora presente negli orologi tradizionali del tempo circolare, del tempo che progredisce ritornando su se stesso in spirali concentriche di minuti e di ore e di giorni e di anni, si viene sostituendo quella del tempo linea o del tempo punto. Il tempo-linea irreversibile, il tempo-fuga è per l'uomo una realtà paurosa, alla quale il cielo e la natura hanno dettato *ab origine* il rimedio e l'esorcismo del circolo, il tempo ciclico, agricolo e liturgico, col mito dell'eterno ricominciare, per il quale basterà rinviare a un famoso libro di Mircea Eliade.<sup>4</sup>

Il cosiddetto autunno del Medioevo è dunque caratterizzato da un duplice atteggiamento nei confronti del tempo: mentre con l'espansione dei commerci e delle navigazioni, soprattutto nel mondo mediterraneo verso l'Asia, si afferma la società mercantile e una nuova economia che fa leva sul tempo-denaro degli orologi, si diffonde sempre

<sup>4</sup> M. Eliade, *Il mito dell'eterno ritorno*, trad. it., Milano 1975. Per la storiografia antica cfr. A. Momigliano, *Time in Ancient Historiography*, in «History and Theory», vi (1966), pp. 1-23 [trad. it. *Il tempo nella storiografia antica*, in Id., *La storiografia greca*, Torino 1982, pp. 64-94], e per la concezione cristiana del tempo C. A. Patrides, *The Phoenix and the Ladder. The Rise and Decline of the Christian View of History*, Berkeley 1964, e O. Cullmann, *Christ and Time*, trad. ingl., Philadelphia 1964 [trad. it. *Cristo e il tempo*, Bologna 1965]. Sul tempo nel pensiero agostiniano, fondamentale J. Chaix-Ruy, *Saint Augustin. Temps et histoire*, Paris 1956.

più acuto il sentimento del tempo come fuga infinita, come segno della labilità della condizione umana, come perdita e morte continua. Reminiscenze classiche ovidiane e virgiliane («stat sua cuique dies», «breve et inreparabile tempus / omnibus est vitae») e poi oraziane («ruit hora») e seneciane, si amalgamano coi temi biblici, ebraici e cristiani, particolarmente dell'*Ecclesiaste* della *vanitas vanitatum*, dell'*ubi sunt*, del trionfo della morte, e soprattutto con la tematica agostiniana del tempo come *distensio* dell'eternità, nello straordinario undecimo libro delle *Confessioni*. Il tempo umano appare come un istante fra passato e futuro che ci sfugge come sabbia fra le dita: appena cerchi di afferrare l'attimo quello è già passato tre volte, non lo potremo raggiungere mai, proprio come nel sofisma eleatico sulla divisibilità infinita dello spazio Achille non raggiungerà mai la tartaruga.

La prima grande espressione, nelle letterature romanze, di questo tema del trionfo del tempo, sulla linea della scuola di Chartres,<sup>3</sup> si trova nel *Roman de la rose*<sup>6</sup> di Guillaume de Lorris, composto intorno al 1225, dove fin dall'inizio e in tutta la struttura del poema la prospettiva del tempo è fondamentale nell'esperienza del viaggio-sogno del giovane pellegrino d'amore. Il poema comincia come la *Divina Commedia* con una triplice determinazione di tempo: l'età del protagonista, qui venti anni, «Ou vintieme an de mon aage» (v. 21), la stagione propizia, la primavera, «Avis m'iere qu'il estoit mais» (v. 45), il momento propizio, il mattino, «Lors m'iere avis... / qu'il estoit matin...» (vv. 87-88).

Nei suoi primi passi nell'iniziazione alla vita cortese e all'amore, il giovane incontra all'esterno del *vergier*, dell'*hortus conclusus*, le personificazioni dipinte di tutte quelle forze ostili che come le tre fiere di Dante costituiscono un ostacolo sul suo cammino. Accanto a *Envie* e

<sup>3</sup> Si vedano particolarmente il *De planctu naturae* di Alano di Lilla (ed. Th. Wright in «Rem Britannicarum Medii Aevi Scriptores», *The Anglo-Latin Satirical Poets and Epigrammatists of the XI<sup>th</sup> Century*, London 1872 [rist. Wiesbaden 1964], vol. 2, pp. 429-522, e il *De mundi universitate* di Bernardo Silvestre (ed. C. S. Barach e J. Wrobel, Innsbruck 1876 = Frankfurt a. M. 1964), dov'è particolarmente sviluppata la analogia fra il microcosmo umano e la «macchina mondiale», fra le età dell'uomo, le stagioni dell'anno e il corso del giorno, ripresa da Jean de Meung (cfr. oltre) e da Dante: cfr. ad esempio il *De planctu naturae*, ed. cit., p. 454: «Praeter haec vide qualiter mundus variis temporum protheatur successibus, nunc veris lascivit infantia, nunc aetatis iuventute progreditur, nunc virilitate maturescit autumnus, nunc hiemis senectute canescit. Compar vicissitudo temporis eandemque varietas hominis immutat aetatem: cum enim humanae naturae aetatis Aurora consurgit, ver hominum oritur matutinum...» ecc.

<sup>6</sup> Si cita dall'ed. di E. Langlois per la «Société des anciens textes français», Paris 1914-24.

*Tristece* c'è *Vieillece* rattrappita con le stampelle, e questa, la Vecchiaia, dà lo spunto a una lamentazione sul tempo che è fra le pagine liricamente più alte del romanzo:

Li Tens qui s'en vait nuit e jor,  
senz repos prendre e senz sejour,  
e qui de nos se part e emble  
si celeement qu'il nos semble  
qu'il s'arest adès en un point,  
e il ne s'i areste point,  
ainz ne fine de traspasser,  
que l'en ne puet neis penser  
queus tens ce est qui est presenz,  
sel demandez as clers lisanz;  
car ainz que l'en l'eüst pensé  
seroient ja troi tens passé.  
(vv. 361-72)<sup>7</sup>

Il Tempo che non può mai indugiare, anzi se ne va sempre senza tornare, come l'acqua che scende tutta che non ne ritorna indietro goccia, il Tempo davanti al quale niente dura, né ferro né cosa per quanto sia dura, perché il Tempo «gaste tot e manjue», tutto distrugge e divora; «li Tens qui toute chose mue, / qui tot fait croistre e tot norrist / e qui tot use e tot porrist», e che tutto muta, tutto fa crescere e tutto alimenta, e tutto consuma e fa imputridire; «li Tens qui enviel li no peres», che ha invecchiato i nostri padri, che invecchia re e imperatori e che tutti ci invecchierà, «ou Morz nos desavancira», oppure la Morte ci porterà via prima (vv. 373-86).

Non è possibile qui analizzare minutamente questo passo che è una summa di *auctoritates* classiche, soprattutto ovidiane, ma fuse, con una sensibilità di *danse macabre*, in un accorato lamento cristiano d'impronta agostiniana nel quale non c'è posto per il *carpe diem*, il rimedio oraziano alla fuga del tempo. Ora, è notevole che proprio nella seconda parte del *Roman de la rose*, la continuazione per tanti versi antitetica di Jean de Meung, sia presente, circa mezzo secolo dopo, proprio l'altra immagine del tempo, quella della sua esatta misura scientifica.

<sup>7</sup> «Il Tempo che se ne va notte e giorno senza prendere riposo e senza indugio e che da noi si separa e s'invola così di nascosto che ci sembra che si arresti sempre in un punto e non vi s'arresta punto, anzi non finisce mai di passare e non si può neppure pensare qual è il tempo che è presente, se lo domandate ai professori d'università, perché prima di averlo pensato sarebbero già passati tre tempi» (un tema scolastico che risale proprio ad Agostino).

Qui, poco prima che nella *Divina Commedia*, ricorre per la prima volta, credo, in un'opera letteraria l'immagine della recentissima scoperta scientifica per la misurazione esatta del tempo, l'orologio meccanico,<sup>8</sup> ancora allo stato sperimentale come un meraviglioso strumento considerato come un giocattolo, il primo computer della storia moderna, che esprime qui metaforicamente l'armonia cosmica, il movimento delle sfere celesti e la musica che platonicamente ne è il prodotto.<sup>9</sup> Appunto in un passo relativo alla musica, descrizione di canti e di strumenti, collocato verso la fine dell'opera, quando Pigmalione canta per festeggiare la sposa e intona ogni possibile strumento, arpe, gigue, ribebe, chitarre e liuti, Jean de Meung così scrive:

Harpes a, giges et rubebes,  
si ra quitarres e leüz  
pour soi deporter eleüz;  
et refait soner ses orloges  
par ses sales e par ses loges  
a roes trop soutivement,  
de pardurable mouvement.  
(vv. 21030-36)<sup>10</sup>

Nel Trecento in Francia il nuovo strumento, diventato operante nelle città dalle torri dei palazzi e delle cattedrali per misurare il nuovo ritmo di lavoro degli operai, diventa oggetto di eleganti divagazioni poetiche come nel ricordato *Horloge amoureux* di Froissart<sup>11</sup> e in altri componimenti.

Ma gli orologi di Dante nel *Paradiso* sono ancora orologi inutili, oggi si direbbe «macchine celibi», sono meccanismi musicali, e dipendono

<sup>8</sup> Che compare anche in Rutebeuf («Durement furent esbahi / qu'il n'orent oï sonner cloche / ne champenelle ne reloge...») («Si stupirono molto di non aver udito suonare campana né campanella né orologio») e nel tardo *Roman du Monte-Saint-Michel* di Guillaume de Saint-Pair (ed. Fr. Michel, Caen 1856): «De ci qu'a l'ore que chäeit / li orloges qui fors esteit, / qui les matines terminout» (vv. 2526-28).

<sup>9</sup> È strano che Leo Spitzer nella sua magistrale storia semantica dell'«Armonia» (trad. it. Bologna 1967) abbia trascurato questo momento che è pur assai importante in tutto il quadro della tradizione occidentale.

<sup>10</sup> «Egli, Pigmalione, ha scelto per darsi buon tempo gigue, ribebe e poi chitarre e liuti, e ancora fa suonare i suoi orologi nelle sue sale e nelle sue logge con ruote di estrema ingegnosità, di movimento perpetuo».

<sup>11</sup> Che nel *Joli buisson de jonece* dà il «catalogo» delle precedenti allegorie amorose: «Vours est qu'un livret fis jadis / qu'on dist l'Amoureux Paradis, / et ossi celi del Orloge / ou grant part de l'art d'amours loge; / apriés, l'Espinette amoureuse...» (vv. 443-47). La metafora della nuova macchina è subito utilizzata come titolo di opere morali e religiose, *L'orloge de Sapience* ecc.

direttamente, io credo, da quello di Jean de Meung che Dante certo conosceva. Sembra infatti che anche Dante sia rimasto affascinato dal meccanismo dell'orologio, macchina nuovissima ai suoi tempi, come immagine dell'armonia o accordo perfetto delle parti di un insieme. Nel cielo quarto del Sole, la prima corona di dodici spiriti sapienti, «la gloriosa rota», viene rappresentata alla fine del discorso di san Tommaso così, come tutti ricordano:

Indi, come orologio che ne chiami  
ne l'ora che la sposa di Dio surge  
a mattinar lo sposo perché l'ami,  
che l'una parte l'altra tira e urge,  
tin tin sonando con sì dolce nota,  
che 'l ben disposto spirto d'amor turge;  
così vid'io la gloriosa rota  
muoversi e render voce a voce in tempra  
e in dolcezza ch'esser non pò nota  
se non colà dove gioir s'insempra.  
(Par., x, 139-48)

E più in là nel cielo stellato le costellazioni mobili degli spiriti nel loro movimento proporzionato e armonioso, dopo la preghiera di Beatrice si configurano nell'immagine degl'ingranaggi degli orologi (qui è usata la forma popolare fiorentina *orioli*):

E come cerchi in tempra d'orioli  
si giran sì, che 'l primo a chi pon mente  
quieto pare, e l'ultimo che voli;  
così quelle carole, differente-  
mente danzando, della sua ricchezza  
mi facieno stimar, veloci e lente.  
(Par., xxiv, 13-18)

L'analogia con Jean de Meung non si limita a questo aspetto esteriore: anche per Dante come per il poeta-filosofo francese il problema fondamentale è il rapporto e il nodo fra il tempo umano e l'eternità, problema che coinvolge quello fra libero arbitrio e necessità. Salvo che questo rapporto è indagato da Dante all'interno di una visione teologica trascendente, mentre gli interessi di Jean erano sia pure su uno sfondo teologico piuttosto scientifico-filosofici, e nel senso di una cultura scientifica in certo modo più moderna, più progredita di quella di Dante. Il problema nel *Roman de la rose* è al centro del lunghissimo discorso di *Nature*, nell'ultima parte del romanzo: tutto quello che

è soggetto al tempo è mortale e corruttibile, solo la mente dell'uomo si sottrae al tempo e alla corruzione. Platone ha visto questo, quando ha detto che gli dei stessi sarebbero sottoposti alla morte se non fossero mantenuti dal creatore supremo, dal dio «qui voit en sa presance / la triple temporalité / souz un moment d'eternité» (vv. 19074-76), che vede nella sua presenza la triplice temporalità *sub specie aeternitatis*; e poi parla della «grant roe», della grande ruota universale, la sfera il cui centro è dovunque e la circonferenza in nessun luogo (v. 19102). Per la sua mente divina l'uomo è una specie di microcosmo che può cambiare l'eternità nella moneta spicciola del tempo. Per Jean de Meung il tempo ha la sua radice nel movimento e nell'armonia delle sfere celesti (v. 16924) attraverso la combinazione dei quattro elementi, aria e fuoco, terra e acqua, e dell'azione delle quattro qualità di tutte le cose corruttibili, freddo e caldo, secco e umido. Questo passo del *Roman de la rose* mi pare importante almeno quanto le fonti scolastiche di solito addotte per intendere per esempio il luogo del quarto libro del *Convivio*, dove Dante parla espressamente del tempo e delle quattro età della vita umana in un quadro organico del tempo umano, celeste e biologico, che assimila la vita dell'uomo a quella dell'universo.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> «Veramente questo arco [della vita umana] non pur per mezzo si distingue da le scritture; ma, seguendo le quattro combinazioni de le contrarie qualità che sono ne la nostra composizione, a le quali pare essere appropriata – dico a ciascuna – una parte de la nostra etade, in quattro parti si divide, e chiamansi quattro etadi. La prima è Adolescenza, che s'appropria al caldo e a l'umido; la seconda si è Gioventude, che s'appropria al caldo e al secco; la terza si è Senettute, che s'appropria al freddo e al secco; la quarta si è Senio, che s'appropria al freddo et a l'umido... E queste parti si fanno simigliantemente ne l'anno, in primavera, in estate, in autunno e in inverno; e nel die, cio è infino a la terza, e poi infino a la nona..., e poi infino al vespero e dal vespero innanzi» (*Conv.*, IV, xxiii, 12-14, e cfr. sopra, p. 270, n. 5). L'arco biologico dell'uomo è assimilato al corso delle stagioni dell'anno e a quello delle ore del giorno e della notte, salvo che in questo caso la simmetria non è perfetta: infatti, poiché la misura canonica, perfetta, della vita umana è di 70 anni, e l'acme si trova nel mezzo della «gioventude» (ora sesta), la durata media corrisponde alla fine della «senettute» (vespero) e quello che avanza (anch'esso canonizzato fino al numero perfetto 81, l'età presunta dei supremi modelli umani, che sono Platone, e Cristo «se fosse vissuto», è il senio, corrispondente in blocco alla notte. In un altro passo del *Convivio*, III, vi, 2-3, Dante disegna vivacemente il contrasto fra i due modi di misurare il tempo, il tempo naturale del Sole, il tempo liturgico della Chiesa, e il tempo astronomico, che non è ancora ma sarà prestissimo il nuovo tempo degli orologi e del lavoro cittadino: «... è da sapere che "ora" per due modi si prende da li astrologi. L'uno si è, che del die e de la notte si fanno ventiquattr'ore, cioè dodici del die e dodici de la notte...; e queste ore si fanno picciole e grandi nel di e ne la notte secondo che 'l di e la notte cresce e menoma. E queste ore usa la Chiesa, quando dice *prima, terza, sesta e nona*, e chiamansi *ore temporali*. L'altro modo si è, che facendo del di e de la notte ventiquattr'ore, tal volta ha lo die le quindici ore, e la notte le nove...; e chiamansi *ore equali*. E ne lo equinozio sempre queste e quelle che temporali si chiamano sono una cosa». Si veda in proposito,

Per Dante il momento centrale, l'acme, il «mezzo del cammin di nostra vita», è il tempo provvidenziale,<sup>13</sup> come «la sesta ora, cioè lo mezzo die, è la più nobile di tutto lo die e la più virtuosa», come dice appunto nel *Convivio*. E l'inizio del pellegrinaggio di Dante nell'aldilà verso la salvezza, dal tempo all'eternità, è situato proprio in questo momento centrale della vita umana, e d'altra parte in prossimità dell'equinozio in primavera, quando le ore sono uguali, considerato appunto come un *kairós*, un tempo opportuno. Fin dai primi versi le coordinate temporali della *Commedia* esprimono dunque questo concetto organico e insieme provvidenziale del tempo, appunto come *kairós*, momento propizio e predestinato: «Nel mezzo del cammin di nostra vita», «temp'era dal principio del mattino», con il corollario «sì ch'a bene sperar m'era cagione / ... / l'ora del tempo e la dolce stagione». Ma il tempo per Dante resta essenzialmente la misura del movimento celeste, come già egli diceva nel *Convivio*: è il tempo aristotelico, ma rinnovato secondo il concetto biblico cristiano e tomistico della creazione, del «principio» e naturalmente della «fine». Questa è la definizione del tempo che Dante accoglie nel *Convivio* (IV, II, 6): «Lo tempo, secondo che dice Aristotile nel quarto de la Fisica, è "numero di movimento, secondo prima e poi"; e "numero di movimento celestiale"». Così il tempo soggettivo psicologico, il tempo interiore della coscienza, la «distensio animi» di sant'Agostino, sono sempre subordinati per Dante al tempo oggettivo, ontologico.

Un'analisi delle determinazioni semantiche del tempo e delle sue espressioni potrebbe mostrare, attraverso le tre cantiche, dopo l'enunciazione iniziale del tempo della salvezza, il predominio nell'*Inferno* delle accezioni corporee e biologiche è di quelle morali della memoria negativa, il «reo tempo» ma anche il «tempo de' dolci sospiri» (v, 118) o il «tempo felice» (v, 122) la cui memoria è una condanna, o di una eternità negativa, per esempio «aura senza tempo» (III, 29); nel *Purgatorio*, «dove tempo per tempo si ristora» (xxxiii, 84), invece la presenza del tema elegiaco del tempo come espiazione, come pungolo e come rimpianto: «ché perder tempo a chi più sa più spiace» (III, 78), «vassene

per la cultura mercantile, il passo dello *Zibaldone da Canal* (ed. A. Stussi, Venezia 1967, pp. 79-80) citato anche da Tenenti, *Temps et «ventura»* cit.: «Secondo la Glexia lo di se comença quando lo sol se leva e la note comença quando lo sol si è a monte, ma secondo l'arte de l'astornomia...».

<sup>13</sup> Su questo concetto e sui valori del tempo nella *Commedia* si veda F. Masciandaro, *La problematica del tempo nella Commedia*, Ravenna 1976.



'l tempo e l'uom non se n'avvede» (iv, 9), «Ratto, ratto, che 'l tempo non si perda» (xviii, 103); nel *Paradiso*, del tempo teologico, nella sua sorgente dal movimento e nel suo ritorno all'eternità, il punto «a cui tutti li tempi son presenti» (xvii, 18). In Dante *tempo, punto, eterno/eternità* sono i tre termini che riassumono la sua concezione del tempo, tre iperonimi o dominanti del sistema lessicale del tempo della *Commedia*: il *punto*, il tempuscolo infinitesimo (quello che poi nelle lingue romanze ha dato origine a un avverbio negativo, in toscano come in francese, ma non per esempio in lombardo), il *senza-durata* è anche la figura mondana dell'eternità, il luogo di intersezione fra tempo ed eterno.<sup>14</sup> Un grande lettore di Dante, il poeta Eliot, alla fine del terzo Quartetto *The Dry Salvages* enuncia come fine ultimo dell'esperienza umana e della poesia «to apprehend / the point of intersection of the timeless / with time», percepire l'intersezione del senza-tempo col tempo.

E veniamo finalmente al Petrarca. Fin dalle sue origini, nelle meditazioni sul tempo fisico e umano che si trovano nelle prime *Familiari* e nelle prime *Rime sparse* e nei trattati giovanili, il Petrarca manifesta

<sup>14</sup> Tempo ed eternità sono nel pensiero classico e in quello ebraico e cristiano concetti correlativi, quale che sia il valore attribuito a ciascuno dei termini, sia cioè che l'eternità risulti da una summa complessiva di tempi – secondo per esempio la definizione ciceroniana: «tempus autem est... pars quaedam aeternitatis cum alicuius annui, mensurati, diurni nocturnive spatii certa significatione» (*De inv.*, 1, 39) –, sia che il tempo venga considerato agostinianamente come *distensio* dell'eternità, oppure che esso venga opposto all'eterno come il segno della precarietà dell'uomo o sia invece considerato come un assoluto, un apriori di ogni esperienza. Va ricordato in proposito che il latino *tempus* è voce senza etimologia soddisfacente, ma designa comunque in origine un aspetto puntuale della durata, ed è inanimato, neutro, mentre la concezione animata della durata è espressa da *aevus* che diversamente da *tempus* non ha mai avuto un plurale ed era originariamente maschile, corrispondente al greco *aión* e al gotico *aiws*, legato agli avverbi greci *aién*, *aeí* 'sempre' e al germanico *ewig*. Derivati latini di *aevus*, -um sono così *aetas* come *aeternitas*, la durata di una vita o di una generazione e la durata senza limite che equivale alla non-durata, all'assoluto presente dei teologi. È ovvio che le strutture del tempo sono sempre strutture storiche, variabili e «arbitrarie», anche quelle cronometriche più raffinate che a noi possono sembrare pacifiche e assolute, perché fondate sul movimento degli oggetti celesti, i referenti fondamentali, ciclici, del giorno e dell'anno terrestre: storicamente arbitrario e relativo è dunque anche il tempo meccanico dell'orologio, che è uno sviluppo tecnico del basso Medioevo progressivamente raffinato in età moderna, e che noi siamo portati a estendere a tutte le epoche e a tutte le società. Se oggi la storiografia particolarmente economica del tardo Medioevo e l'antropologia culturale e l'etnologia hanno portato questo tema al centro dei loro interessi, è un fatto singolare che fra tanti oggetti di cui si è fatta storia manchi proprio la storia di questo oggetto primo o forma della storia, il tempo, dei suoi complessi sistemi di segni, delle sue concezioni e della loro incidenza sulla cultura e sulla vita quotidiana.

una concezione psicologica ed esistenziale del tempo che è opposta a quella ontologica di Dante e, dalla tradizionale *lamentatio* sulla fuga del tempo e sulla brevità della vita quale si trova per esempio nella *Familiare* 1, 3, una vera e propria antologia di autorità classiche, Virgilio Orazio Ovidio Seneca particolarmente, procede verso un approfondimento autobiografico moderno, *ab experto*, e sulla base soprattutto delle *Confessiones* agostiniane: un iter dentro il tempo che culmina nelle ultime *Familiari* e nei due *Trionfi* finali, del Tempo e dell'Eternità, che costituiscono uno dei vertici poco frequentati della sua poesia.

Anche uno degli ultimi sonetti del *Canzoniere* (ccclv) si apre con una invocazione al Tempo, specificato in crescendo di fuga, nel volgere dei cieli e nel correre vertiginoso dei giorni: «O tempo, o ciel volubil, che fuggendo / inganni i ciechi e miseri mortali, / o di veloci più che vento e strali, [è il *volucris dies* di Orazio, *Odi*, iii, 28, 6] / or *ab experto* vostre frodi intendo». Ma le frodi del tempo della Natura sono tali solo per chi, fra i ciechi mortali, ha occhi per vedere la propria condizione e non sa o non può trarne le conseguenze. «Ma scuso voi», aggiunge, cioè tempo cielo e di veloci, «e me stesso riprendo, / ché Natura a volar v'aperse l'ali, / a me diede occhi...». Il tempo fisico della natura e il tempo umano della coscienza hanno cioè leggi diverse e sono in conflitto irriducibile come in Agostino.

Il tempo è non solo un riferimento continuo, ma anche la struttura portante della cultura e della poesia del Petrarca, e stupisce che questa struttura non sia stata ancora analizzata partitamente, per quanto non manchino alcuni tentativi recenti.<sup>15</sup> Petrarca sente di essere nel tempo, non in presenza del tempo come Dante: Dante vede dalla riva scorrere il fiume, Petrarca si sente immerso e trascinato dalla corrente. Fin dal-

<sup>15</sup> Mi piace di ricordare particolarmente il volume assai notevole (e mi pare che sia spesso ingiustamente trascurato) di A. Tripet, *Pétrarque ou la connaissance de soi*, Genève 1967, dove tutto il secondo capitolo, intitolato un po' ad effetto *La malédiction temporelle*, tratta di questo tema; e inoltre il capitolo consacrato al Petrarca da R. J. Quinones, *The Renaissance Discovery of Time*, Cambridge, Mass. 1972: egli prende l'avvio proprio da Dante e Petrarca per allargarsi poi a tutto il Rinascimento europeo e oltre, un itinerario simile nel punto di partenza a quello qui disegnato, ma radicalmente differente nella prospettiva, perché egli opera su Medioevo e Rinascimento con categorie assai diffuse in America ma a mio parere speciose e fa di Dante un campione di questa scoperta rinascimentale del tempo. Aspetti particolari sono illuminati nel saggio di Th. P. Roche, *The Calendrical Structure of Petrarch's Canzoniere*, in «Studies in Philology», lxxi (1974), pp. 152-72, e in quello di M. Santagata, *Commissioni intertestuali nel Canzoniere del Petrarca*, in «Strumenti critici», ix (1975), 26, pp. 80-112 [poi in Id., *Dal sonetto al Canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova 1989<sup>1</sup>, pp. 35-75].

la giovinezza la meditazione sulla temporalità si allarga alla visione eraclitea del *panta rei*, del flusso perenne. Nei *Rerum memorandarum*, proprio nel capitolo su Eraclito (III, 80,2), scrive del tempo: «Fugit enim non fluminis tantum more, sed fulminis», dove la «correzione» anagrammatica *flumen-fulmen* si applica a un luogo di Seneca a lui caro (*Ad Lucilium*, LVIII, 22): «Corpora nostra rapiuntur fluminum more; quicquid vides currit cum tempore...; ego ipse, dum loquor mutari ista, mutatus sum», mentre dico che queste cose cambiano, io stesso sono cambiato. La condizione dell'uomo è di essere preda inconsapevole del tempo: «precipiter agimur nec sentimus», dice il Petrarca (*Fam.*, III, 80, 3), siamo trascinati a precipizio e non ce ne accorgiamo.<sup>16</sup>

Questo «sentimento del tempo», per usare ancora la sigla di un grande «petrarchesco» contemporaneo, Giuseppe Ungaretti, produce un senso di angoscia cosmica e di vertigine esistenziale; così nelle *Epistole metriche*: «Heu mihi, quid patior? Quo me violenta retorquent / fata retro? Video pereuntis tempora mundi / precipiti transire fuga...» (I, 14, 1-3), vedo le età del mondo in sfacelo fuggire a precipizio.<sup>17</sup> La coscienza del fluire di se stesso con le cose nell'atto stesso in cui le percepiamo e ne parliamo, il tema del *dum loquimur*, si appoggia a passi oraziani spesso allegati dal Petrarca, come *Carm.*, I, 11, 6, «spem longam resces. Dum loquimur, fugerit invida / aetas», da cui dipendeva anche il «dum loquor» dell'esempio citato sopra di Seneca. Così il Petrarca: «inane gaudium et breve», vana e breve è ogni gioia, «flos iste, dum loquimur, arescit», questo fiore mentre parliamo si dissecca; e parallelamente nelle *Rime*: «Ora, mentre ch'io parlo, il tempo fugge» (LVI, 3) e «L'ombra.../ crescendo mentr'io parlo, a li occhi tolle / la dolce vista del beato loco» (CLXXXVIII, 9-13). Ma c'è qui, in più, un'angoscia cristiana, il senso tragico dell'*instans*, «cette image précaire d'une permanence véritable dressée par la mémoire au dessus du flux de la matière», come diceva Gilson.<sup>18</sup> Questa angoscia diviene sentimento perenne della morte, la morte che «si sconta vivendo» (un'altra sigla petrarchesca unga-

<sup>16</sup> Per questa figura della «passività» del tempo umano, non agente ma agito, cfr. Agostino, *In Psal. xxx*, serm. 1, 12: «quia dulcia sunt tibi transvolantia tempora, unde nihil tenes, et insuper tu teneris».

<sup>17</sup> Osserva in proposito il Tripet, *Pétrarque ou la connaissance de soi* cit.: «Du sentiment que [les choses] sont transitoires, l'on passe brusquement au sentiment d'une transition universelle. C'est l'adjectif qui devient substantif dans cette opération de la conscience qui met le non-être au pouvoir».

<sup>18</sup> E. Gilson, *L'esprit de la philosophie médiévale*, Paris 1944.

rettiana): «Continue morimur... Quotidie morior et parum abest quin iam mihi praeterito sit utendum» (*Fam.*, XXIV, 1, 27), moriamo ogni momento, io muoio ogni giorno, e poco manca che debba usare il passato, cioè non «muoio», ma «sono morto». Unici *remedia temporis* nella precarietà umana sono l'attività e la meditazione solitaria da un lato, la memoria del tempo ritrovato dall'altro; così la *Familiare* XVI, 11, 3: «Nullum, quod meminerim, diem ignorans perdidit», per quanto mi ricordo non ho mai perso un giorno nell'inconscienza (ma ricordiamo subito «i perduti giorni» delle *Rime sparse*, LXII, 1): «in mediis vel occupationum laqueis vel ardoribus voluptatum dicerem, - Heu, dies hec mihi irreditura subripitur», in mezzo ai legami delle occupazioni e alle fiamme delle passioni avrei detto: Ahimè, questo giorno mi è strappato per non tornare mai più. Il destino e il segno proprio dell'uomo sta nel compito assurdo di riscattare il proprio tempo, di fare dell'*instans* un presente eterno: che è un impossibile.

Nel *Canzoniere* come nelle *Familiari* questo recupero del tempo come coscienza e memoria si manifesta anzitutto nei continui riferimenti cronistici, nelle date, anni giorni ore, che ne scandiscono la storia interna come quella esterna, affiorando sui margini degli autografi e dei libri posseduti, e segnando sistematicamente, per la prima volta nella storia delle lettere, il momento preciso della composizione, della trascrizione, della correzione, o semplicemente della lettura e della riflessione: con quel gusto delle ricorrenze e quel culto degli anniversari che è il suo modo di esorcizzare la fuga del tempo e di ritrovarlo. Di nessun poeta, meglio di nessun uomo prima del Petrarca conosciamo con altrettanta precisione i giorni e le ore: è certo il primo uomo moderno ad avere avuto l'ossessione del calendario e anche dell'orologio.

Il *Canzoniere* del Petrarca, consegnatoci nella sua forma finale in 366 componimenti, quanti sono i giorni dell'anno più uno, il prologo ai lettori - ed è, questa, una occasione strutturale presentatasi solo nell'ultima fase, non certo un caso -, si configura quasi come una liturgia esistenziale del tempo circolare, dell'eterno ritorno su se stesso secondo la figura della spirale, come un solo anno fatto di tutta una vita. Il Petrarca è legato al senso del tempo ciclico della memoria che misura gli anni dal giorno e dall'ora, e il vocabolario temporale ha in lui uno sviluppo e un'intensità semantica che non sono di nessun altro poeta.

Non è certo possibile in questa sede analizzare la semantica del tempo, struttura primaria, calendariale, del *Canzoniere*. Basterà accennare

che anche dal punto di vista della frequenza (anche se io sono convinto che i dati quantitativi delle statistiche lessicali vadano sempre accolti *cum grano salis* nella loro trasformazione qualitativa) le parole relative al tempo sono quelle che hanno un quoziente d'*écart* più alto rispetto ai paradigmi precedenti o coevi. Così appunto *tempo* (frequenza: 151), con articolazioni e connessioni semantiche estremamente complesse, e così i suoi misuratori ed equivalenti metonimici *cielo* (ben 196 volte) e *sole* (132), e così *dì*, *die* (111) e *giorno* (78), *anno* (72) e *ora* (69); come fra i verbi riferiti al tempo *fuggire* (ben 74 presenze), *volare* (34), *passare* (44). D'altro lato, tra le frequenze minori, colpisce lo sviluppo delle nuove determinazioni del tempo minimo, determinazioni che si diffondono d'altronde significativamente proprio nel corso del Trecento, appunto nel primo secolo degli orologi. Così *attimo*, adattamento popolare di *atomo*, l'indivisibile, già in Tertulliano in senso temporale («in atomo», in un istante), attestato in Zanobi da Strada e nel Sacchetti ma non nel Petrarca, che sembra respingere le forme che hanno sentore di corruzione, di alterazione popolare. Per il microtempo Dante conosceva solo *punto*, ma usato raramente in senso temporale specifico: «Un punto solo m'è maggior letargo / che venticinque secoli» (*Par.*, xxxiii, 94-95) e via dicendo; Petrarca ne sviluppa il valore temporale e introduce in poesia la parola *momento* già presente nella prosa di Bono Giamboni nel senso di 'breve durata'; e si serve poi di molte specificazioni metaforiche come *batter d'occhio*, per esempio nel sonetto CCCXIX:

I dì miei più leggier' che nessun cervo  
fuggir com'ombra; e non vider più bene  
ch'un batter d'occhio, e poche hore serene,  
ch'amare e dolci ne la mente servo.

Va d'altra parte osservato che le designazioni delle diverse unità di tempo danno spesso luogo ad accumulazioni, e talora a vere e proprie scale temporali graduate ascendenti e/o discendenti, *climaces* nelle quali si esprime la relatività o circolarità del tempo. La matrice trobadorica di questo stilema è nell'incipit della famosa canzone di Bernart de Ventadorn: «Lo tems vai e ven e vire / per jorns, per mes e per ans», il tempo va e viene e torna, si volge, per giorni, mesi e anni; ma ci sono perfette corrispondenze nel latino delle *Familiari*: «Seu sopito, seu vigili labentur hore dies menses anni secula», sia che tu dorma sia che tu sia sveglio fuggiranno le ore, i giorni, i mesi, gli anni, i secoli,

nella *Familiare* molto importante da questo punto di vista a Francesco Nelli (xxi, 12, 1), oppure: «Sentio singulos dies horasque et momenta me ad ultimum urgere» (xxiv, 1, 13), nella lettera a Filippo di Cabasoles che avremo ancora occasione di citare. Così nel *Canzoniere*, e si osservi la perfetta corrispondenza: «dies horasque et momenta», «O giorno, o hora, o ultimo momento», che sono quelli della morte di Laura (cccxxix, 1); oppure: «So come i dì, come i momenti e l'ore / ne portan gli anni» (ci, 9); e in unione col topos vulgato<sup>19</sup> della benedizione (o maledizione) del momento della nascita o dell'innamoramento (già nel Duecento Ubertino d'Arezzo lanciava una maledizione con progressione simile: «Perché mal agia il giorno e l'ora e 'l punto»), nel giovanile sonetto LXI che si apre con un'arco temporale prima in ascesa e poi in discesa: «Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, e l'anno, / e la stagione, e 'l tempo, e l'ora, e 'l punto»: versi questi che piacquero tanto al più giovane Boccaccio, che li riprese allusivamente almeno due volte, prima nel *Filostrato* (iii, 83) dove riordinò meccanicamente i termini in fila discendente: «E benedico il tempo, l'anno e 'l mese, / il giorno, l'ora e 'l punto che costei / onesta, bella, leggiadra e cortese, / primieramente apparve agli occhi miei»; poi nel *Ninfale fiesolano* (274) dove lo stesso arco del Petrarca è percorso ma in ordine inverso, discesa e poi ascesa, con forte asimmetria: «Benedetto sia l'anno e 'l mese e 'l giorno, / e l'ora e 'l tempo, ed ancor la stagione».

Due scale alquanto stonate, che bastano a mostrare come il Boccaccio non avesse orecchio per i ritmi e le armonie del tempo, e l'immotivazione del ricalco rivela quanto scarsa fosse la sua adesione a questa semantica del tempo; lo dimostra del resto per esempio nella prosa dell'*Ameto* quest'altra immagine del corso del tempo così retoricamente rallentata: «Ricordati che, come i fiumi le trascorrenti acque ne portano al mare con continuo corso, né mai su alle fonti le tornano, così l'ore i giorni e i giorni gli anni e gli anni la giovane età...» (xxix, 20).

C'è poi nel *Canzoniere* l'altra e fondamentale struttura del tempo, la liturgia calendariale degli anniversari che segna nelle date interne dei componimenti contate *ab initio amoris* quell'allontanarsi solo numerico dal giorno fatale, e quel girare di anno in anno legato alla dolce

<sup>19</sup> Cfr. G. Vitaletti, *Benedizioni e maledizioni in amore*, in «Archivum Romanicum», III (1919), pp. 206-39, ed E. Lommatzsch, «Benedetto sia 'l giorno...», in «Zeitschrift für romanische Philologie», XLIII (1923), pp. 675 sgg.

catena intorno al proprio tormento: «che, s'al contar non erro, oggi ha *sett'anni* / che sospirando vo di riva in riva» (xxx, 28); «ch'i' son già pur crescendo in questa voglia / ben presso al *decim'anno*» (L, 54); «Or volge, Signor mio, l'*undecimo anno* / ch'i' fui sommessò al dispietato giogo» (LXII, 9); «S'al principio risponde il fine e 'l mezzo / del *quartodecimo anno* ch'io sospiro» (LXXIX, 2); «la voglia e la ragion combattuto hanno / *sette e sett'anni...*» (CI, 12: siamo sempre al quattordicesimo anno, con *variatio*); «ma gli amorosi rai, / ... / risplendon sì ch'al *quintodecimo anno* / m'abbaglian più che 'l primo giorno assai» (CVII, 7); «Rimansi a dietro il *sestodecimo anno* / de' miei sospiri, et io trapasso inanzi / verso l'extremo» (CXVIII, 1); «*Dicesette anni* ha già rivolto il cielo / poi che 'm prima arsi» (CXXII, 1); «così *venti anni*, grave e lungo affanno, / pur lagrime e sospiri e dolor merco» (CCXII, 12); «e son già ardendo nel *vigesimo anno*» (CCXXI, 8), fino al fatale ventunesimo della morte: «L'ardente nodo ov'io fui d'ora in hora, / contando, *anni ventuno* interi preso, / Morte disciolse» (CCLXXI, 1); e fino all'inizio di un nuovo ciclo liturgico di anniversari di morte: «Oh che bel morir era, oggi è *terzo anno*» (CCLXXVIII, 14), e al distacco: «Quand'io mi volgo indietro a mirar gli *anni* / c'hanno, fuggendo, i miei pensieri sparsi» (CCXCVIII, 1), e al computo finale: «Tennemi Amor *anni ventuno* ardendo, / lieto nel foco, e nel duol pien di speme; / poi che madonna e 'l mio cor seco in seme / saliro al ciel, *dieci altri anni* piangendo» (CCCLXIV, 1).

Va notato che questo spoglio linguaggio seriale e come litaniale dei numerali, e soprattutto degli ordinali latineggianti, ha il colore della registrazione anagrafica e diaristica, analogo a quello delle note cronologiche latine del Petrarca. Ché, come dicevamo, il tempo preme all'esterno come all'interno del *Canzoniere*, e sono due registri o codici temporali più vicini e correlati di quanto si creda. L'ossessione delle coordinate temporali, della fuga e del riscatto memoriale del tempo, si manifesta continuamente nelle carte autografe,<sup>20</sup> per esempio sul codi-

<sup>20</sup> Per le note cronologiche, delle quali manca un inventario completo, offrono copiose testimonianze diacroniche le note di «diario orticolo» del Petrarca (1348-69) edite da P. de Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme*, nuova ed., Paris 1907, vol. 2, pp. 264-68 (Excursus II, *Pétrarque jardinier*), e anche pp. 283-92, e poi assai meglio, con facsimili, da M. Vattasso, *I codici petrarcheschi della Biblioteca Vaticana*, Roma 1908, pp. 229-34 (App. v, *Brevi note del Petrarca sull'orticoltura*): ma le notazioni dell'ora seguono sempre il sistema tradizionale. [Per il codice degli abbozzi, citato nel testo subito dopo, cfr. A. Romanò, *Il codice degli abbozzi (Vat. lat. 3196) di Francesco Petrarca*, Roma 1955, specialmente pp. 190 e 201].

ce degli abbozzi, il Vaticano latino 3196, dove egli annota la data precisa, l'anno e il giorno e l'ora dei suoi interventi, talora ripetutamente come nella canzone *Che debb'io far* (CCLXVIII): «transcriptum non in ordine. sed in alia papiro. 1349. novembris. 28. mane.», e nel verso: «novembris. 28. inter primam et tertiam», fra prima e terza, le ore canoniche, che precisano quel precedente «mane». Nel corso degli anni si può seguire un crescendo di precisione nelle indicazioni cronologiche dell'ora: nelle ultime ho potuto rilevare, almeno in un caso, il passaggio dall'annotazione per ore canoniche a quella per ore uguali, le ore dell'orologio. Fra i letterati credo che il Petrarca sia il primo ad adottare la notazione moderna dell'ora (nulla di simile si verifica mai nel Boccaccio), e penso che questo sia dovuto anche alla familiarità con Giovanni Dondi, che aveva abituale quella misura più scientifica.

Siamo negli ultimi anni, nel 1369: in testa al sonetto *Voglia mi sprona* (CCXI), da lui recuperato e trascritto, il Petrarca annota: «1369, Junii 22, hora 23, veneris. Mirum, hoc cancellatum et damnatum, post multos annos, casu relegens, absolvi et transcripsi in ordine statim». *Hora vigesima tertia*, le ventitré: questa è per la prima volta nelle carte del Petrarca l'ora esatta dell'orologio. Che certo da molti anni egli aveva sentito battere dalle torri di Milano o di Padova o altrove, ma era rimasta fuori dalle abitudini di lui e di tanti altri suoi contemporanei, anche mercanti, rimasti legati, almeno nella registrazione privata, all'ora del sole e della Chiesa (e anche nel *Decameron* le sole ore che costituiscono un riferimento frequente sono la terza e la nona). Ora, questo sonetto felicemente assolto è per l'appunto quello che segna la data precisa del suo ingresso nel labirinto d'amore, la sua «selva» terrena diversamente aspra da quella di Dante e dolce insieme: è la data d'inizio di quell'amoroso pellegrinaggio nel tempo. Così l'ultima terzina:

Mille trecento ventisette, a punto  
su l'ora prima, il dì sesto d'aprile,  
nel laberinto intrai, né veggio ond'esca.  
(vv. 12-14)

Lo stile, come si vede, è quello nudamente anagrafico dei dati cronologici latini, che qui è intenzionalmente calcolato a cominciare dall'indicazione dell'anno senza preposizione: cioè fra l'interno del componimento e la nota marginale c'è una piena corrispondenza o analogia di linguaggio. Né le coordinate temporali hanno motivazioni contingenti, il gusto della precisione cronologica, il bisogno di affermare una

presenza labile e precaria. Sono dati esistenziali e insieme simbolici, ancora sulla linea del *Roman de la rose* e della *Commedia*. L'inizio della *peregrinatio* amorosa è segnato dall'ora e dalla stagione propizia, l'ora del tempo, l'inizio del mattino, e la dolce stagione, aprile; ma diversamente che nei due precedenti manca l'indicazione dell'età del protagonista («mon aage» nel *Roman*, «nostra vita» nella *Commedia*), sostituita dal dato oggettivo dell'anno *ab incarnatione*: «Mille trecento ventisette». E il corso di cui qui è rievocato idealmente il punto di partenza, dopo vent'anni, non è un viaggio d'iniziazione come il *Roman* né di salvezza come la *Commedia*, è lo specchio delle contraddizioni della condizione umana.

Vorrei aggiungere che l'«orologio» del Petrarca agisce anche talora all'interno delle singole unità poetiche del *Canzoniere*, come principio strutturante e come elemento lirico primario. Posso qui soltanto accennare, come esempio, alla canzone L, quella che comincia appunto: «Ne la stagion che 'l ciel rapido inchina / verso occidente, e che 'l dì nostro vola / a gente che di là forse l'aspetta», composta «ben presso al decim'anno», cioè verso la fine del 1336.<sup>21</sup> La sua struttura temporale, il suo scorrere nel tempo stesso del tramonto del sole, credo non siano stati mai rilevati dai commentatori. Nell'ora del tramonto si disegna una serie di quadri in ciascuna delle cinque stanze, quadri umani, la «vecchiarella pellegrina», l'«avaro zappador», il pastore, i naviganti nelle prime quattro stanze, e nell'ultima un quadro animale, il solo in percezione diretta: «veggo la sera i buoi tornare sciolti», tutti rappresentati, uomini e animali, nel loro movimento verso la quiete, contrapposta alla non-quiete, alla «inquietudine» del soggetto lirico che non conosce quel circolare periodico riposo. E il sole al tramonto si presenta in questa canzone, all'inizio di ogni stanza, in momenti successivi: nelle ultime due è già nascosto.

C'è come uno scatto temporale quasi impercettibile, un tempo minimo che separa una stanza dall'altra. Il tempo del sole si viene a identificare con quello della meditazione in atto: come poi nel sonetto CLXXXVIII e altrove, l'esperienza poetica è rappresentata nel suo farsi temporale, nella sua «con-temporalità». E il tempo della percezione lirica è insieme il tempo della lettura della canzone: l'effetto che ne risulta è veramente straordinario.

<sup>21</sup> Rinvio qui all'analisi che ne ho fatto in altra sede. [Cfr. oltre, pp. 290-312].

Il sentimento del tempo divenuto, da angoscia esistenziale, vertigine cosmica, caratterizza l'ultimo grande momento della poesia del Petrarca, quello dei due *Trionfi* terminali, il *Tempo* e l'*Eternità*, che vanno letti sempre come un diario trascendentale e sempre accanto alle lettere latine, il che si fa di rado. Il senso della fugacità si fa man mano più acuto e pressante negli ultimi libri delle *Familiari* e nelle *Senili*. Per tutte basterà citare un brano della grande lettera *De inextimabili fuga temporis* (XXIV, 1, 26-27) al vescovo di Cavaillon Filippo di Cabassoles:

Ecce ad hunc locum epystole perveneram deliberansque quid dicerem amplius seu quid non dicerem, hec inter, ut assolet, papyrus vacuum inverso calamo feriebam. Res ipsa materiam obtulit cogitanti inter dimensionis morulas tempus labi, meque interim collabi abire deficere et, ut proprie dicam, mori.<sup>22</sup>

E qui insorge la vertigine, anche verbale, della morte:

Continue morimur, ego dum hec scribo, tu dum leges, alii dum audient dumque non audient; ego quoque dum hec leges moriar, tu moreris dum hec scribo, ambo morimur, omnes morimur, semper morimur, nunquam vivimus dum hic sumus.

È una specie di cantico e trionfo della morte.

Alla base di tutto questo c'è sempre Agostino, l'undicesimo libro delle *Confessioni*: basterà parafrasare il passo famoso agostiniano sulla inafferrabilità del presente, già ricordato, ma come lontana *auctoritas* scolastica, nel passo di Guillaume de Lorris sui tre momenti che sono già passati ogni volta quando si pensa il tempo presente: «E tu pretendi di possedere il giorno presente! Tu che non puoi tenere presente neppure una sillaba. Quando dici "questo è", certo una sillaba è, un momento è, ma la sillaba [quella sillaba latina *est* che esprime anche l'essere] comporta tre lettere: quale che sia la tua rapidità tu non puoi giungere alla seconda lettera di questa parola prima che non sia terminata la prima; e la terza non può risuonare finché non sarà passata la seconda. E tu pretendi possedere tutto un giorno, tu che non puoi possedere una sillaba? Tutte le cose sono travolte nella serie dei momenti fuggitivi, il torrente delle cose scorre».

Nella stessa lettera al vescovo di Cavaillon il Petrarca continua con l'immagine della dilatazione e poi della contrazione del tempo: «Di-

<sup>22</sup> «Ecco, ero giunto a questo punto della mia lettera, e standomene a pensare se mi convenisse o no aggiungere qualcosa, con la penna rovesciata, come succede, colpivo la pagina bianca. Questo stesso fatto mi fornì l'argomento, facendomi pensare che fra le particelle minime di quella misurazione del tempo che io facevo, il tempo fluiva, e che contemporaneamente io fluivo con esso, me ne andavo, sparivo, e per dirla con la parola vera, morivo».

stinguamus ut libet, multiplicemus annorum numeros», distinguiamo pure il numero degli anni, «fingamus etatum nomina», distinguiamo le età dell'uomo, diamo nomi alle diverse età,<sup>23</sup> «tota vita hominis dies unus est, nec aestivus quidem sed hibernus dies», non un giorno d'estate, un giorno grande, ma un breve giorno d'inverno, «in quo mane alius, alius die medio, alius tardiuscule, alius autem sero moritur», in cui uno muore al mattino, uno a mezzogiorno, uno un po' più tardi, un altro proprio all'ultima ora.<sup>24</sup>

E nel *Trionfo del Tempo*, con le stesse parole in volgare: «stamani era un fanciullo ed or son vecchio. / Che più d'un giorno è la vita mortale? / Nubil' e brev' e freddo [«hibernus»] e pien di noia» (vv. 60-62), e ancora nel conflato delle stagioni: «I' vidi 'l ghiaccio, e lì stesso la rosa» (v. 49), le stagioni compenstrate in questa vertigine del tempo, «quasi in un punto il gran freddo e 'l gran caldo / ... / Ogni cosa mortal Tempo interrompe, / ... / Così fuggendo il mondo seco volve, / né mai si posa né s'arresta o torna, / fin che v'ha ricondotti in poca polve. / ... / così 'l tempo trionfa i nomi e 'l mondo» (vv. 50, 114, 118-20, 145). La condizione esistenziale è questa rincorsa perenne di quello che ci sfugge, delle cose che mentre più le stringi più son passate. «Alles Vergänglichliche ist nur ein Gleichnis», ogni cosa che passa è solo un'immagine, una figura, diceva Goethe. Direi che nel vecchio Petrarca, nonostante il suo ripiegamento elegiaco o penitenziale, ci sia, e spero di non essere frainteso, qualcosa di faustiano (si ricordi il *Faust*, vv. 508-09: «So schaff ich am sausenden Webstuhl der Zeit, / und wirke der Gottheit lebendiges Kleid», così io opero al telaio sibilante del tempo e lavoro alla veste vivente della divinità).

E anche la sua immagine cosmica dell'eternità, nel *Trionfo dell'Eternità* che sarebbe il suo *Paradiso*, il punto al quale tutti i tempi sono presenti, è pur sempre un'immagine terrena, un postulato della mente, il mondo nuovo immune dalla morte e dal tempo sognato nell'*Apocalisse*: «Et vidi coelum novum et terram novam». All'opposto di Dante il suo procedere è anche qui psicologico e fenomenologico-linguistico, sempre d'ispirazione agostiniana: «mi volsi al cor e dissi: – In che ti fidi?» (*Tr. Etern.*, v. 3).

<sup>23</sup> Come quelli canonizzati dalla tradizione scolastica e da Dante: cfr. sopra, p. 274, n. 12.

<sup>24</sup> Cfr. in proposito Cecco d'Ascoli, *Acerba*: «Ogni creato se corrumpe in tempo, / passono gli atti umani come fumi: / chi ne va tardo e chi ne va per tempo» (II, 2, vv. 106-08).

L'espressione dell'eternità è affidata nei punti culminanti alla negazione degli elementi grammaticali della deissi temporale,<sup>25</sup> cioè alla eliminazione della funzione soggettiva del linguaggio, e all'uso di un metalinguaggio per esprimere appunto il tempo e la sua fine. Egli dice che nell'eterno non hanno luogo «né *fia* né *fu* né *mai* né *innanzi* o *'ndietro*» (*Tr. Etern.*, v. 32), essa è cioè il puro, sempiterno presente; fino all'arrestarsi del tempo nella cancellazione di tutti i suoi segni linguistici:

Quel che l'anima nostra preme e 'ngombra:  
dianzi, adesso, ier, diman, mattino e sera,  
tutti in un punto passeran com'ombra;  
non avrà loco *fu*, *sarà* né *era*,  
ma è solo in presente, ed *ora* ed *oggi*  
e sola eternità raccolta e 'ntera.

(*Tr. Etern.*, vv. 64-69)

L'ultima scheda di questo excursus sul tempo nel Petrarca riguarda il «trionfo» e la consacrazione del nuovo tempo meccanico ed economico, il tempo degli orologi, in età umanistica.<sup>26</sup> La più significativa e consapevole espressione di questo nuovo tempo borghese-mercantile si trova in Leon Battista Alberti, che come scienziato si è posto per primo sistematicamente il problema della «misura» della realtà, di creare e verificare gli strumenti per misurare lo spazio e il tempo, come mostrano i suoi *Ludi mathematici* dove tanta parte è consacrata agli orologi, alla infinita possibilità di creare nuovi orologi, e dove si

<sup>25</sup> Anche questo procedimento è agostiniano: cfr. ad esempio «Ubi tempus non praeterit, non est ibi *fuit* et *erit*» (*Serm.*, cxtix, 1); «Cum verba sint temporis, cum dicamus *quando* et *aliquando*, aeternum tamen est in verbo Dei, quando fieri debeat aliquid; et tunc fit quando fieri debuisse in illo verbo est, in quo non est *quando* et *aliquando*: quoniam illud totum verbum aeternum est» (*De Genesi ad litteram*, 1, 2), dove sono contrapposti grammaticalmente i due linguaggi, del tempo e dell'eternità. Così anche in Boezio, per esempio «semper praesentis est in eo temporis tantumque inter nostrarum rerum praesens», «nostrum *nunc* quasi currens tempus facit et sempiternitatem» (*Trin.*, 4, 70 e 72: cfr. l'ed. di E. K. Rand nella «Loeb Classical Library», London - New York 1918, e la preziosa *Concordance of Boethius* di L. Cooper, Cambridge, Mass. 1928).

Per l'immagine del tempo di fronte all'eternità cfr. ancora Agostino: «Totum hoc tempus ab Adam usque in finem seculi exigua gutta est comparata aeternitati» (*In Psal. CI*, 3).

<sup>26</sup> Quando si continua anche la meditazione agostiniano-petrarchesca sulla precarietà del tempo. Si ricordi ad esempio la lettera in cui Coluccio Salutati dà notizia a Gaspare Squaro della sua nomina a cancelliere della Repubblica fiorentina: «Que michi recogitanti et mentis ad igniculum excoquenti, ludibrio michi ipsi esse incipio nichilque notare queo, in quo durationis vel unico momenti spacio fides aut spes possit haberi» (*Epistolario*, a cura di F. Novati, Roma 1891-1911 [rist. anast. Torino 1966-69], vol. 1, pp. 207-08).

legge questo memorabile corollario: «Insomma ogni cosa in cui sia alcun moto sarà atta a misurare il tempo».

Nel terzo libro della *Famiglia* compiuto a Roma intorno al 1434, Giannozzo pone a Leonardo, dopo aver rilevato che la fortuna può «tòrci moglie, figlioli, roba e simili cose», che sono quindi più sue, della fortuna, che nostre, dell'uomo, pone la domanda di quello che è specifico dell'uomo, e che non può esserci tolto. E dà una risposta inattesa, non la ragione, o la parola, ma tre cose sono proprie dell'uomo: primo l'animo concupiscibile e irascibile, cioè le passioni e il dominio su di esse; secondo il corpo e il dominio su di esso attraverso l'esercizio; terzo, e sopra tutti, il tempo e il suo dominio. Domanda Leonardo: «La terza quale sarà?» E Giannozzo: «Ha! cosa preziosissima. Non tanto sono mie queste mani e questi occhi». Leonardo: «Maraviglia! Che cosa sia questa?» Giannozzo: «Non si può legare, non diminuirla; non in modo alcuno può quella essere non tua, pure che tu la voglia essere tua». Leonardo: «E a mia posta sarà d'altrui?», è possibile alienarla? E Giannozzo conclude: «E quando tu vorrai sarà non tua. El tempo, Leonardo, el tempo, figliuoli miei».

Seneca aveva scritto a Lucilio, nella prima epistola: «Omnia, Lucili, aliena sunt, tempus tantum nostrum est». Ma qui il dominio del tempo ha un significato ben diverso che nella fonte stoica: il tempo è la misura vera dell'uomo nel senso che l'uomo misura il tempo e questo misura l'uomo. Il nuovo tempo fisico misurato dagli orologi qui coincide col tempo economico, è in sostanza la prima formulazione del *time is money*,<sup>27</sup> e anche col tempo etico. L'etica del fare umanistico si identifica con quella mercantile e artistica: l'uomo si è sentito allora padrone del tempo, e si è almeno provvisoriamente riconciliato col tempo.

Da allora la nostra storia è segnata e dominata dagli orologi, sempre più precisi ed esigenti. Ma spesso l'uomo si ricorda della sua libertà

<sup>27</sup> Si vedano le belle testimonianze veneziane raccolte da Tenenti, *Temps et "ventura"* cit., pp. 603-07; particolarmente incisive quelle delle lettere di Marco Bembo, ad Alvise Malipiero (17 giugno 1483): «la *sollizitudine* è madre delle ricchezze», e poi a Zuan Malipiero (18 aprile 1484): «I fattori vuol esser molto zirconspectti, et sempre ch'ell vegni bona fortuna saverla dar a' suo' maistri et *trovar el tempo*, perché le venture di raro vien et chi non le sano tuor sono bestie». Ma nel Machiavelli questa visione ottimistica del dominio del tempo è scomparsa: «El tempo si caccia innanzi ogni cosa, e può condurre seco bene come male, e male come bene», *Princ.*, cap. 3, appunto contro quelli che pensano di trar partito dal «beneficio del tempo».

perduta e si ribella all'orologio. Vorrei ricordare in proposito un aneddoto assai distante nel tempo, intorno a orologi molto lontani da quelli del Petrarca, ma credo significativo, anche proprio per la sua ambiguità. Walter Benjamin in una famosa pagina di *Angelus novus*<sup>28</sup> sul tempo omogeneo e il tempo attuale, la *Jetztzeit*, il *nunc*, il tempo-ora, il tempo attuale, riferisce un aneddoto sulla Rivoluzione francese di luglio che mi pare possa valere come apologo conclusivo di questo discorso. Dice Benjamin:

La coscienza di far saltare il continuum della storia è propria delle classi rivoluzionarie nell'attimo della loro azione. La grande Rivoluzione ha introdotto un nuovo calendario. Il giorno in cui ha inizio un calendario funge da acceleratore storico. Ed è in fondo lo stesso giorno che ritorna sempre nella forma dei giorni festivi, che sono i giorni del ricordo. I calendari non misurano il tempo come orologi. Essi sono monumenti di una coscienza storica di cui in Europa, da cento anni a questa parte, sembrano essersi perdute le tracce.

Ed ecco l'aneddoto:

Ancora nella Rivoluzione di luglio si è verificato un episodio in cui si è affermata questa coscienza. Quando scese la sera del primo giorno di battaglia, avvenne che in molti luoghi di Parigi, indipendentemente e nello stesso tempo, si sparasse contro gli orologi delle torri. Un testimone oculare, che deve forse la sua divinazione alla rima, scrisse allora:

Qui le croirait! On dit, qu'irrités contre l'heure  
de nouveaux Josués au pied de chaque tour  
tiraient sur les cadrans pour arrêter le jour.

In verità in questa rivolta degli operai parigini contro gli orologi si potrebbe vedere, piuttosto che la coscienza di una nuova *Jetztzeit* rivoluzionaria, dell'affermazione di un tempo nuovo e diverso, solo una vendetta contro la secolare alienazione prodotta dal tempo meccanico degli orologi.

<sup>28</sup> W. Benjamin, *Angelus novus*, trad. it., Torino 1962, pp. 80 sgg. (*Tesi di filosofia della storia*, n. 15). In proposito andrà ricordato anche un passo di Schelling su passato e presente: «Quanto pochi sono coloro che conoscono un passato nel senso pieno della parola! Senza un forte presente, realizzato nel distacco da se stesso, non c'è alcun passato. L'uomo che è incapace di confrontare il suo passato non ha un passato, o piuttosto non esce mai da esso, vive in esso permanentemente» (da *Die Weltalter. Fragmente*, in *Schellings Werke*, Münchener Jubiläumsdruck, Nachlaßband, a cura di M. Schröter, München 1946, p. 11).