

5 Esempi di edizioni critiche (con particolare attenzione rivolta all'apparato critico)

(83)

SAVERIO BELLOMO

FILOLOGIA E CRITICA
DANTESCA

EDITRICE LA SCUOLA

della terza, si ritiene sia un'evoluzione, di invenzione dantesca, della stanza del *servente-se*, che è costituita da tre endecasillabi monorimi e un quinario che anticipa la prima della stanza seguente: AAAB BBc ecc. Per ottenere la terza, è sufficiente sopprimere il quinto attribendo al secondo endecasillabo il compito di anticipare la rima. È possibile che anche i terzetti del sonetto con rime alternate (CDC DCD), quali appaiono nel *Fiore* (vd. cap. XI 6), abbia influito nella genesi del metro. Tuttavia, in relazione al contenuto morale e poetico della *Commedia*, il *serventese* è il riferimento più vicino come genere letterario²⁰.

La sintassi travalica raramente la terza (solo 208 terzine su più di 14 migliaia di versi non si concludono con la fine della frase), e parco è l'uso degli *enjambements*, conferendo così al dettato un'impressione di assoluta naturalezza, quasi che Dante pensì per terzine e per endecasillabi.

Prevalgono gli endecasillabi cosiddetti canonici, cioè costituiti da accenti di 4ª e/o di 6ª e di 10ª, in una notevole alternanza di ritmi. In taluni casi, con la presenza di parole tronche terminanti in consonante, l'accento non canonico è solo apparente, per la pronuncia toscana che aggiungeva, pur senza segnalarne la presenza nella scrittura, l'epitesi: quest'ultima nell'Edizione Nazionale è stata espressa, per cui a es. a Pd XXII 71 *Iacob* è stato reso *Iacobe* e il verso, che la tradizione manoscritta reca nella forma *Iacob porger la superna parte* con accenti di 3ª e 8ª ha riacquisito cadenza normale.

È frequente l'accento in prima sede, che conferisce particolare intensità alla parola: non stupisce, per questo, che ricorra spesso a inizio di canto. Si veda a es. l'incipit della preghiera alla Vergine, in cui si susseguono tre endecasillabi con accento di 1ª.

Vergine Madre, figlia del tuo figlio,
umile e alta più che creatura,
termine fisso d'eterno consiglio. (Pd XXXIII 1-3)

La rima è spesso l'elemento generativo dell'invenzione, vale a dire che per Dante il punto di maggior difficoltà nella composizione dei versi è uno stimolo creativo. Nella *Commedia* si incontrano 753 rime, tra le quali compaiono i tipi più sofisticati, dalla rima composta, alla rima equivoca. Rare sono le rime facili desinenziali, e mancano le rime identiche (cioè quelle che ripropongono la medesima parola con il medesimo significato, da non confondere dunque con le preziose rime equivocate) con le due eccezioni di *Cristo*, che rima sempre solo con se stesso per ben quattro volte, e *per ammenda* (Pg XX 65, 67, 69), cui si è voluto attribuire, appunto perché eccezioni, particolare significato: Dante implicitamente e cripticamente scunterebbe così il peccato di avere accostato il nome del Salvatore, nella tenzone con Forese e nel *Fiore*, a rime non rispettose (*tristo*, *ipocristo*, *Anacristo*).

²⁰ Sostiene l'origine della terza dalla sesta doppia F. Gavazzoni, *Approssimazioni metriche sulla terza rima*, in "Studi danteschi", LVI, 1984, pp. 1-82.

Nel poema è presente pure la rima imperfetta di tradizione letteraria siciliana del tipo *venisse : dresse : tremesse* oppure *agogna : pugna* (sost.); *pugna* (verbo) o *lume : nome : come*. Venro è che recentemente Arrigo Castellani ha sostenuto che esse sono riducibili a rime perfette, in quanto potrebbero essere forme accettabili nella lingua del tempo *venesse, agugna, lome*²¹.

La rima, essendo la sede più rilevata, è il primo indicatore di stile. Le rime "aspre e chioce" sono quelle che il poeta destina alla rappresentazione del fondo dell'inferno, e dunque rappresentano lo stile più basso: l'aggettivazione è una dittologia sinonimica pertinente "al suono de lo ditato" (Cv IV ii 13), e si riferisce a parole con incontri consonantici e gracchianti. Infatti nel canto compaiono le rime: *-occe, -acco, -abbo, -ebe, -azzi, -ecchi, -eschi*, le quali anche mostrano, assieme a *-ama, -agna, -azzi, -ezzo*, una tendenza a collegare rime diverse con assonanze e consonanze. Inoltre per la maggior parte sono rime rare, a indicare la forte tensione stilistica anche nell'ambito dello stile basso.

La connessione della rima con lo stile è ben evidente nel canto successivo, che è quello di Ugolino, che, come si è detto, esibisce una marca stilistica del tutto diversa in corrispondenza del tragico racconto del conte. Ebbene, le rime lo mostrano con evidenza, perché al suo interno esse hanno suoni dolci, come *-elli, -eme, -odo, -ino, -eri* ecc.; ma appena concluso ritornano le rime aspre e rare del canto precedente: *-ascia, -oppo, -osta, -egna* e *-igo*.

9. Tradizione

Le informazioni circa l'autografo della *Commedia* sono solo leggendarie. La prima notizia di una copia licenziata dall'autore (non necessariamente di sua mano) risale all'epistola del monaco Ilaro con la quale quest'ultimo inviava a Ugucione della Faggiuola una copia dell'*Inferno* consegnatagli dall'autore stesso: vi fu chi si mise sulle tracce di tale prezioso manoscritto, in trovabile dato che la vicenda è stato dimostrato essere frutto di pura fantasia (vd. cap. III 6).

La seconda notizia viene da Giovanni Boccaccio, che nel *Trattatello* racconta che, dopo la morte del poeta, che ancora non aveva licenziato l'ultima cantica, si rintracciarono gli ultimi canti del *Paradiso* in una nicchia sul muro grazie a indicazioni del fantasma di Dante apparso in sogno al figlio Iacopo: e vi fu anche in questo caso chi si adoperò per dimostrare la plausibilità della rivelazione, la quale comunque viene adottata anche dagli scettici a prova che Dante non fece in tempo a licenziare il *Paradiso*. Già si è visto però che l'Epistola a Cangrande, dedicando al signore questa cantica, parrebbe presupporre la pubblicazione da parte del poeta stesso.

Per rimanere a dati più sicuri, possiamo ritenere che il poema venisse diffuso per canti che, come mostrano le testimonianze di lettori quando Dante era ancora in vita. Ancora secondo Boccaccio, il poema sarebbe stato diffuso addirittura per gruppi di canti. Ma questa seconda eventualità, nonostante sia stata caldeggiata da qualche studioso moderno (Pa-

²¹ A. Castellani, *Grammatica storica della lingua italiana. I. Introduzione*, Bologna, il Mulino, 2000, pp. 517-24.

doan), non trova alcuna conferma nella tradizione del testo. Vero è che in quest'ultima, a causa probabilmente del suo essere tarda, non ci sono prove sicure neppure della diffusione per cantiche.

Infatti tutta la prima generazione di manoscritti prodotti nel quindicennio che va dalla morte di Dante al 1336, data di trascrizione del più antico testimone superstita, il manoscritto Landiano (La), è andata completamente perduta, benché fosse probabilmente molto numerosa dato l'immediato e clamoroso successo del poema.

La *Commedia* si diffuse probabilmente prima nell'Italia settentrionale e poco dopo in Toscana e a Firenze; solo attorno alla metà del secolo nell'Italia meridionale, dove, finché visse Roberto d'Angiò, che Dante aveva denigrato in diverse occasioni, stentò a penetrare.

Da alcuni aneddoti, raccontati da Boccaccio e da Franco Sacchetti, parrebbe che il poema abbia avuto successo popolare: in questi racconti appaiono in veste di appassionati lettori delle donne credulone, un fabbro, un conduttore di asini. In realtà il testo non poteva essere comprensibile a una utenza di tale livello culturale. Queste narrazioni sono infatti leggendarie e di carattere novellistico e vogliono soltanto mettere in evidenza, esagerando un poco, l'enorme successo di un'opera così importante che poteva essere letta anche da chi non conosceva il latino. Una prova più certa della fortuna del poema ci è data dalla precocissima e intensa produzione di commenti, il cui numero si aggira sui sette o otto stesi prima del 1337.

E tale successo continuò e crebbe fino all'epoca della stampa e per tutto il Cinquecento, generando una delle più imponenti tradizioni: più di 800 manoscritti, dei quali circa 600 contengono almeno una cantica intera, come illustra il repertorio completo compilato da Martella Roddewig. Si sono conservati circa una trentina di manoscritti stesi entro la metà del Trecento e ben 400 nel XV secolo.

La crescente richiesta di copie della *Commedia* stimolò la produzione commerciale "in serie" delle botteghe scritte che confezionarono manoscritti molto simili tra loro, ma decorosi, e nello stesso tempo non troppo costosi. Ma accanto a questi prodotti più economici, furono allestiti codici preziosi riccamente illustrati, alcuni dei quali da artisti insigni.

Nonostante la grande varietà di lezioni offerte dalla tradizione, si consolidarono nel tempo alcune forme del testo caratterizzate nei vari testimoni da una certa omogeneità. Tali forme sono dette, in filologia, *editiones vulgatae*, o italianizzando il termine, semplicemente "vulgate". Per quanto riguarda la *Commedia*, poiché è spesso impossibile determinare con precisione i rapporti tra i manoscritti, il concetto di vulgata, come vedremo, ha grandissima importanza.

9.1. CARATTERI DELLA LEZIONE TRAMANDATA

La tradizione manoscritta della *Commedia* è caratterizzata dalla presenza dei seguenti fenomeni che rendono il problema della restituzione del testo tra i più complessi della filologia italiana.

a) Contaminazione endemica ed estesissima.

La prassi della trasmissione orizzontale è documentata fin dalle primissime copie. In un manoscritto del 1330, oggi perduto ma noto ancora nel sec. XVI al danzista fiorentino Luca Martini, il copista Forese Donati (omonimo dell'amico di Dante) si lamenta, già a quella data, dello stato di corruzione delle copie della *Commedia* e perciò dichiara di aver corretto il testo sulla base di diversi manoscritti, scegliendo secondo il suo criterio la lezione che volta a volta gli pareva migliore. La prima causa del verificarsi del fenomeno in tali proporzioni fu la diffusione per cantica. Infatti all'inizio i primi copisti per ottenere il poema per intero dovevano ricorrere a più di un esemplare, ciascuno dei quali aveva tradizione diversa. Se la pubblicazione avvenne a gruppi di canti, come sostiene il Boccaccio, le possibilità di contaminazione furono ancora più elevate. Una seconda causa fu la produzione nell'ambito delle botteghe scritte, dove gli amanuensi avevano la possibilità di copiare da diversi esemplari che circolavano nella bottega stessa, e correggere sulla base di collazioni tra gli stessi. L'aumento nel numero delle copie anche fuori dalle botteghe comportava da una parte il proliferare di lezioni diverse, dall'altra facilitava la possibilità di controllo da parte di copisti o semplici lettori, ovviamente privi degli attuali principi scientifici, che ritenevano di dover correggere il testo con abrasioni e riscritture: esempio macroscopico di tale fenomeno è rintracciabile nel manoscritto Landiano, che subì una revisione imponente, ma, in questo caso almeno, non tale che la moderna tecnologia, per mezzo di una radiografia, non fosse in grado di recuperare la lezione abrasa originaria. Una terza causa di contaminazione deriva dalla cosiddetta tradizione di memoria, particolarmente influente per la memorabilità dei versi danteschi. Per questo sia i copisti professionali, perché riproducevano più volte il testo, sia i copisti "per passione", per una lunga consuetudine di lettura, imparavano a memoria larghi brani, con la conseguenza di mescolare il testo da cui copiavano con quello che avevano memorizzato.

b) Rarità di errori evidenti.

I copisti, trascrivendo in una lingua familiare, tendono a correggere per congettura, fornendo così una variante in sé accettabile, ma che comunque non proviene dall'esemplare da cui copiano: in tal modo si offuscano i rapporti tra i manoscritti.

c) Frequenza di errori poligenetici.

La possibilità che due copisti incorrano nel medesimo errore indipendentemente l'uno dall'altro è assai frequente, ma va al di là della consueta fenomenologia della copia. Oltre agli errori di carattere paleografico (scambio di grafemi simili o errato svolgimento di abbreviazioni) o dovuti a piccole inversioni di parole, ai *saut du même au même* ecc., si riscontra infatti la tendenza alla ripetizione di parole dislocate a breve distanza, dovuta ancora una volta alla memorabilità del testo che, per così dire, rimane "nell'orecchio" del copista. Frequente ancora è l'intercambiabilità di epiteti e formule ricorrenti, come a esempio gli appellativi di Virgilio (*maestro, duca, poeta, signore*) o i *verba dicendi (dire, parlare, rispondere ecc.)*. Infine nomi o termini doti subiscono banalizzazioni e storpiamenti dovuti

sia a ragioni paleografiche che all'ignoranza di copisti, come a esempio *Alano*, per *e Lino*, scritto *elino* (il mitico poeta di *If IV* 141), da una lezione intermedia *alino*: *Ericon* per *Ericon* (*If IX* 23), dovuta al facile scambio tra *r* e *c* che nella scrittura gotica sono molto simili. Se l'errore poligenetico non è riconosciuto come tale, il filologo stabilirà tra i manoscritti che li recano relazioni che in realtà non esistono.

Nonostante i vari accidenti tradizionali, bisogna ammettere che il testo tramandato non presenta guasti troppo gravi, probabilmente perché la salda struttura della terza incatenata impedisce innovazioni troppo marcate: abbiamo infatti pochi esempi di interpolazione, per altro evidenti, e relativamente poche varianti tali da stravolgere il senso.

Infine è da notare che non sono mai riconoscibili varianti d'autore.

9.2. I MANOSCRITTI PRINCIPALI

– *Tiv*: Milano, Biblioteca Trivulziana, 1080 (vd. Tav. 9a).

Fu trascritto nel 1337 da Francesco di ser Nardo, originario di Barberino, presso Firenze. Egli utilizzò una grafia che solitamente era impiegata per i documenti delle cancellerie (detta per questo "cancelleresca"), e non era destinata ai libri, e la trasformò leggermente rendendola più stilizzata e posata, e dunque più leggibile.

– *Ga*: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Gaddiano 90 sup. 125.

Si tratta di un altro manoscritto di Francesco di ser Nardo copiato a distanza di una decina d'anni anni da un esemplare diverso dal precedente. Anche questo presenta il suo caratteristico tipo di scrittura (vd. Tav. 9b).

– Gruppo del Cento (Lau Lo Ricc Sa Tz e altri).

Si designa col nome di "Danti del Cento", già prima del sec. XVI, un gruppo di manoscritti, in ricordo di un aneddoto secondo cui un amanuense avrebbe prodotto ben cento copie del poema, dalle quali guadagnò tanto da potere fornire una ricca dote alle sue figlie. Tali manoscritti sono databili tra il quarto e il quinto decennio del sec. XIV e sono caratterizzati dallo stesso tipo di scrittura inaugurata da Francesco di ser Nardo, tanto che a lui furono un tempo attribuiti. In realtà sono in numero molto inferiore al cento, e appartengono ad una produzione fiorentina in serie: portano infatti un testo del poema molto simile. Da loro furono tratte anche molte copie successive, sicché si venne a creare una particolare vulgata che conta una sessantina di manoscritti superstiti (vd. Tav. 9c e Antologia XIII).

– *Mart*: Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Aldina AP XVI 25.

Non si tratta propriamente di un manoscritto, ma di un esemplare della stampa veneziana dell'editore Aldo Manuzio del 1515 postillata dal filologo Luca Martini (dal nome del quale deriva la sigla) attorno alla metà del Cinquecento. Tali postille consistono nelle varianti derivate da una collazione con un manoscritto perduto datato 1330-1331, e che dunque è il più antico conosciuto, di mano di Forese Donati, plevano di S. Stefano in Botena.

– *Ash*: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnhamiano 828 (vd. Tav. 10).

Di datazione incerta, perché non tutti i paleografi danno fede alla data "d'agosto mcccxxxv" (secondo lo stile del calendario pisano e dunque 1334) che compare nella sottoscrizione e che lo designerebbe come il codice più antico; l'origine è pisana.

– *Hann*: Berlino, Deutsche Staatsbibliothek, Hamilton 203.

Fu trascritto a Pisa nel 1346 da un lucchese.

– *Vat*: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano latino 3199 (vd. Tav. 11).

Il manoscritto fu fatto allestire da Giovanni Boccaccio e mandato in dono, verso la metà del Trecento, a Francesco Petrarca. Ma questo, o una sua copia, rimase a disposizione di Boccaccio, che partendo da essa produsse, pur con diversi emendamenti, i tre manoscritti seguenti:

– *To*: Toledo, Biblioteca del Cabildo, 104. 6.

– *Ri*: Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1035 (vd. Tav. 12).

– *Chig*: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigiano L vi 213.

I codici furono trascritti da Boccaccio in quest'ordine tra il quinto e il sesto decennio del Trecento; il primo è anche un importante testimone delle *Rime* e della *Vita nova*, mentre il secondo solo delle *Rime* (vd. cap. II 5.1 e III 8.1). Il testo è frutto di un attento lavoro critico del Cerraldese, che non si è fatto scrupolo di intervenire per congettura o scegliendo tra le varianti di diversi esemplari del poema e dunque contaminando.

– *La*: Piacenza, Biblioteca Comunale Passerini Landi, 190 (vd. Tav. 13).

Viene detto "codice Landiano"; porta la data 1336 ed è quindi il più antico conservato. Le lezioni originarie, nascoste sotto numerose correzioni, sono state recuperate grazie ad una lettura radiografica. Il copista si chiama Antonio e proviene da Fermo nelle Marche.

– *Urb*: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urbinate latino 366 (vd. Tav. 14).

Porta la data 1342 e fu trascritto da un copista proveniente dalla Romagna.

– *Rb*: Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1005 e Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AG XII 2 (vd. Tav. 15).

Si tratta di un unico codice smembrato in due parti: a Firenze è conservato l'*Inferno* e il *Purgatorio*, mentre a Milano il *Paradiso*. Venne trascritto e decorato attorno al 1340 da un noto copista di professione chiamato Maestro Galvano da Bologna. Contiene anche il commento di Iacopo della Lana.

– *Mad*: Madrid, Biblioteca Nacional, 10186.

Fu trascritto nel 1354 in Liguria. Contiene anche la traduzione spagnola del poema di Enrique de Villena.

– *LauSC*: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 26 sin. 1.

Nota con come "codice di Santa Croce", dal nome del convento fiorentino dal quale proviene, fu trascritto verso la fine del sec. XIV da Filippo Villani, nipote di Giovanni (autore della *Nuova cronaca*) e autore di un ampio commento al primo canto dell'*Inferno*.

vanni da Serravalle, autore anche di un commento. Poco dopo tentò l'impresa di una traduzione in versi latini il frate benedettino Matteo Ronto. Sempre all'inizio secolo abbiamo la prima traduzione spagnola (di Enrique de Villena) e francese, oggi perduta.

Complessivamente la tradizione indiretta non è di aiuto per la ricostruzione del testo, fatta eccezione per alcune lezioni fornite dalle chiose più antiche, in particolare modo da quelle dei figli, ovviamente in possesso di un manoscritto antichissimo, molto vicino all'autografo, ma non coincidente con questo, in quanto erano presenti delle lezioni che sono state giudicate non corrette.

9.5. PRIME EDIZIONI CRITICHE

A causa della complessità della tradizione, il problema dell'edizione critica della *Commedia* è sempre aperto. Per la sua risoluzione furono avanzate varie proposte. Ricordiamo le principali. La prima edizione critica fu quella approntata da Karl Witte nel 1862. Dopo la collazione parziale di moltissimi esemplari (circa 400), fondò il testo solamente su quattro, tra cui in particolare su Vat e LaUSC, fornendone la lezione in apparato. Dopo altri importanti studi sulla tradizione (dello svizzero Karl Täuber e dell'inglese Edward Moore nel 1889), apparvero evidenti le difficoltà sia di compiere una collazione completa dei manoscritti, sia soprattutto di ordinare l'enorme quantità di varianti in modo da poterne ricavare uno stemma. Per questo la Società Dantesca Italiana, per iniziativa di Michele Barbi, propose di compiere una collazione limitata a 396 passi di cruciale importanza, i cosiddetti *loci critici*: attraverso il comportamento dei vari testimoni si sarebbero dovuti individuare i rapporti tra essi. Ma anche questa strada allora non portò ai risultati sperati. Infatti per l'edizione del Centenario del 1921 Giuseppe Vandelli fornì un testo critico, come al solito senza alcun apparato, con grandi pregi, ma ancora una volta ricostruito luogo per luogo, senza avere preliminarmente disegnato uno stemma, scegliendo tra le varianti quella che, a suo giudizio, poteva giustificare lo svariare delle altre.

Il primo stemma fu fornito, dopo una collazione per *loci critici*, da Mario Casella nel 1924. Nel complesso tale ricostruzione non è convincente, poiché dei due rami è dimostrato solo uno, mentre l'altro è determinato solo dall'assenza degli errori del precedente, cioè in via negativa. Tuttavia Casella individuò alcune parentele che appaiono confermate dagli studi successivi.

9.6. L'EDIZIONE PETROCCHI

Un decisivo passo avanti è stato fatto da Giorgio Petrocchi, che tra il 1966 e il 1967 ha fornito l'edizione oggi di riferimento, nonostante alcune nuove proposte di cui parleremo oltre (vd. §§ 9.7, 9.8, 9.9).

Secondo Petrocchi, le esperienze passate dimostrano che il metodo di collazione per *loci critici* non permette di classificare in modo convincente i manoscritti. Allo stesso tempo appare evidente la necessità di limitare il numero di testimoni da prendere in considerazione, almeno in una prima fase del lavoro.

Partendo da queste premesse, il lavoro si è sviluppato in tre momenti.

1) L'editore ha deciso di limitare la collazione, in una prima fase, ai soli manoscritti precedenti il 1355 al fine di fornire un "testo-base" da cui partire per prendere in esame la successiva tradizione. La data non è stata scelta a caso, perché corrisponde alla stesura di To, cioè il primo dei manoscritti di Giovanni Boccaccio. Il suo intervento infatti, a detta di Petrocchi, fu disastroso per la tradizione della *Commedia*, perché diede inizio, grazie al suo prestigio di scrittore, a una vulgata derivata dai suoi manoscritti, i quali portavano un testo ancora più largamente contaminato di quanto già lo fosse in precedenza, rendendo la rete dei rapporti tra i testimoni inestricabile.

Con questo criterio cronologico sono stati selezionati 27 manoscritti (compreso Mart, perché è copia di un manoscritto del 1330). Rimane escluso per età LaUSC, che aveva goduto di grande considerazione da parte degli editori precedenti, ma che pare dipendere dalla tradizione di Boccaccio.

2) Dopo la collazione completa dei manoscritti più antichi, l'editore ha compiuto vari sondaggi nei più recenti e ha notato che essi non forniscono alcuna nuova lezione che potrebbe essere ritenuta originale, e invece aggiungono nuovi errori. Per questo motivo si può dire che la tradizione recente è *descripta* dalla antica, e pertanto è inutile per la ricostruzione del testo.

3) I soli 27 testimoni consentono dunque la ricostruzione del testo più antico tramandato, promuovendo così il "testo-base" da provvisorio a definitivo. Esso però non corrisponde in tutto all'originale, perché, come si è visto, sono andati perduti tutti i manoscritti del primo quindicennio. Ma corrisponde a quella forma del testo, quella vulgata diffusa subito dopo la morte di Dante. Per questo Petrocchi assegnò all'edizione un titolo che chiarisce i limiti della ricostruzione: non dunque *La Commedia*, ma *La Commedia secondo l'antica vulgata*.

La contaminazione, la rarità di errori evidenti, i numerosi errori poligenetici, caratteri peculiari, come si è visto, di questa tradizione, rendono difficilissima e non sicura la sostituzione dello stemma, che qui forniamo in una versione semplificata.

Deve essere chiaro che quello tracciato da Petrocchi non è propriamente uno stemma lacchmanniano, ma un tentativo di razionalizzare i dati offerti dalla tradizione e un modo per rendere chiari al lettore i criteri con cui ha ricostruito il testo (vd. lo stemma completo in Antologia X). Infatti le linee che congiungono un manoscritto con un altro non indicano una relazione di copia, ma solo una relazione particolarmente stretta. Ad esempio i codici del Cento, che nello stemma sono indicati come copie di Ga, in realtà hanno solo molti elementi in comune con questo manoscritto. Se infatti fossero dei *descripti*, secondo il metodo di Lacchmann, dovrebbero essere eliminati in quanto privi di valore testimoniale.

Si deve chiarire anche che cosa si intenda per la sigla "O" che compare all'apice dello stemma. Essa non indica l'originale di Dante, secondo Petrocchi non ricostruibile, né un archetipo, in quanto non sono indicati errori comuni a tutta la tradizione. Indica invece "l'antica vulgata", cioè la più antica forma di diffusione.

Da O si dipartono due tradizioni: l'una toscana, assai numerosa (α) e una settentrionale

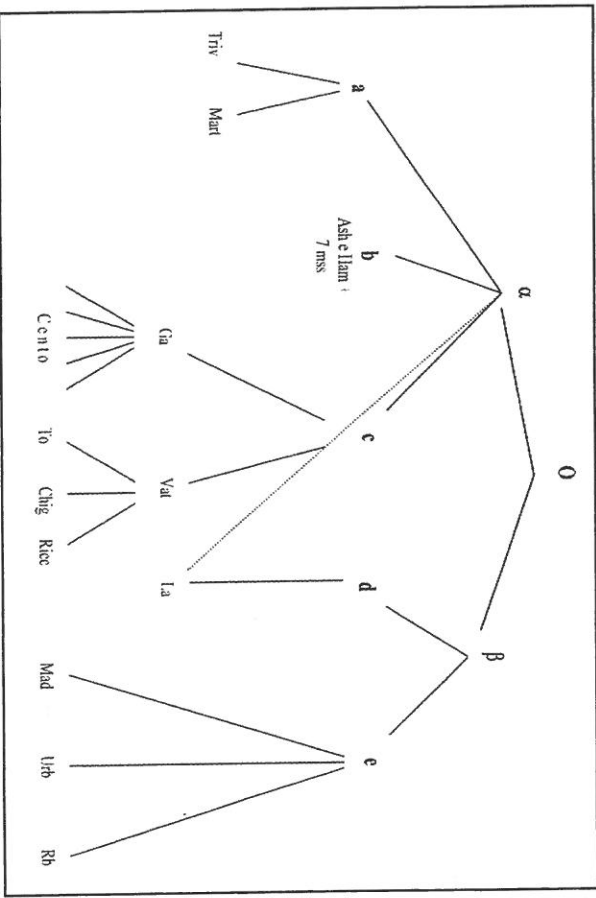


Fig. 11 - Stemma Petrocchi

(β), composta da soli tre manoscritti e solo in parte da La, che condivide molte lezioni con l'altra tradizione.

I rami di α sono:

a, rappresentato da Triv e Mart il cui rapporto di collateralità è tra i più sicuri.

b, che comprende un gruppo di nove manoscritti fortemente contaminati tra loro e con il ramo c;

c, che a sua volta è composto da Ga e il gruppo del Cento, e da Val, da cui derivano le copie di Boccaccio (To, Chig, Rice).

β è rappresentato principalmente da Urb, che appare il manoscritto più corretto di tutta la tradizione; a questo si affiancano altri due manoscritti, sempre settentrionali (Mad e Rb).

Come abbiamo chiarito sopra, lo stemma non è utilizzabile secondo il cosiddetto metodo di Lachmann. Ma, una volta individuate le principali tradizioni, Petrocchi esprime un giudizio di merito, e riconosce come migliore quella settentrionale di β: ciò non stupisce se si pensa che Dante passò gli ultimi anni della sua vita tra Verona e Ravenna.

Tra i testimoni di questo ramo l'editore dà la preferenza a Urb. Se la lezione di β non è accettabile, l'editore ricorre al ramo α (Triv e Mart) e nel caso che anche questo non offra una lezione soddisfacente si rivolge nell'ordine a La e infine agli altri gruppi.

Per quanto riguarda la veste formale (suoni, forme e grafie), l'editore segue Triv, in quanto è il più antico manoscritto fiorentino e dunque presenta delle caratteristiche linguistiche probabilmente non troppo diverse da quelle dell'originale dantesco.

All'edizione Petrocchi, benché molto pregevole e quantunque resti fondamentale il suo apparato critico che registra tutte le varianti dei manoscritti presi in esame, sono state avanzate alcune obiezioni.

1) Le lezioni sulle quali si stabiliscono i rapporti tra i manoscritti spesso sono solo delle varianti e non possono essere definite errori; in molti casi sono di natura poligenetica.

2) La conseguente incertezza dello stemma concede una grande libertà all'editore, sicché le sue scelte possono essere spesso discutibili; sintomatico a tal proposito che l'apparato critico negativo ordini i testimoni alfabeticamente, e non per collocazione stemmatica, a dimostrazione di come quest'ultima non rivesta una decisiva importanza.

3) Studi recenti di paleografia hanno datato diversamente alcuni manoscritti e soprattutto hanno individuato altri codici anteriori all'intervento di Boccaccio, che dunque, in base al metodo adottato, andrebbero presi in considerazione.

4) Dalla seconda metà del Trecento, se di una vulgata si può parlare, essa dipende dal gruppo dei Cento, come è del resto logico per la loro quantità e diffusione, e non dai testi di Boccaccio. Non per questo essa è meno contaminata e intricata, ma, a quanto pare, non in tutti i settori: resta infatti sufficientemente limpida la tradizione settentrionale che dunque potrebbe dare sostanziali contributi alla ricostruzione del testo.

9.7. L'EDIZIONE LANZA

La sfiducia nella possibilità di ricostruire un testo per mezzo del confronto tra vari testimoni ha spinto Antonio Lanza a caldeggiare la metodologia che fu già di Joseph Bédier. Quest'ultimo, convinto che anche il metodo di Lachmann non desse alcuna garanzia di oggettività nella scelta delle varianti, e anzi contribuisse solo a contaminare i testi, sosteneva la necessità di attenersi scrupolosamente al migliore testimone, il *bon manuscrit*, discostandosi solo in casi di patente insostenibilità. Lanza, su questa linea teorica, ha prodotto un'edizione fedele a Triv, considerato il migliore manoscritto per essere il più antico copiato da un fiorentino e perché rappresenterebbe uno "stadio assai vicino all'archetipo". Tale affermazione non è comprovata da alcunché (né pare corretta alla luce delle successive indagini: vd. oltre) a meno che non si affidi allo stemma di Petrocchi, che per altro nell'Introduzione è ritenuto inattendibile. In questa edizione del 1995 la lezione del testimone è difesa fino al limite del possibile e talvolta oltre. Essa è fornita di un apparato critico con lezioni di vari manoscritti appartenenti non solo dell'antica vulgata, la cui utilità, viste le premesse metodologiche, non è chiara.

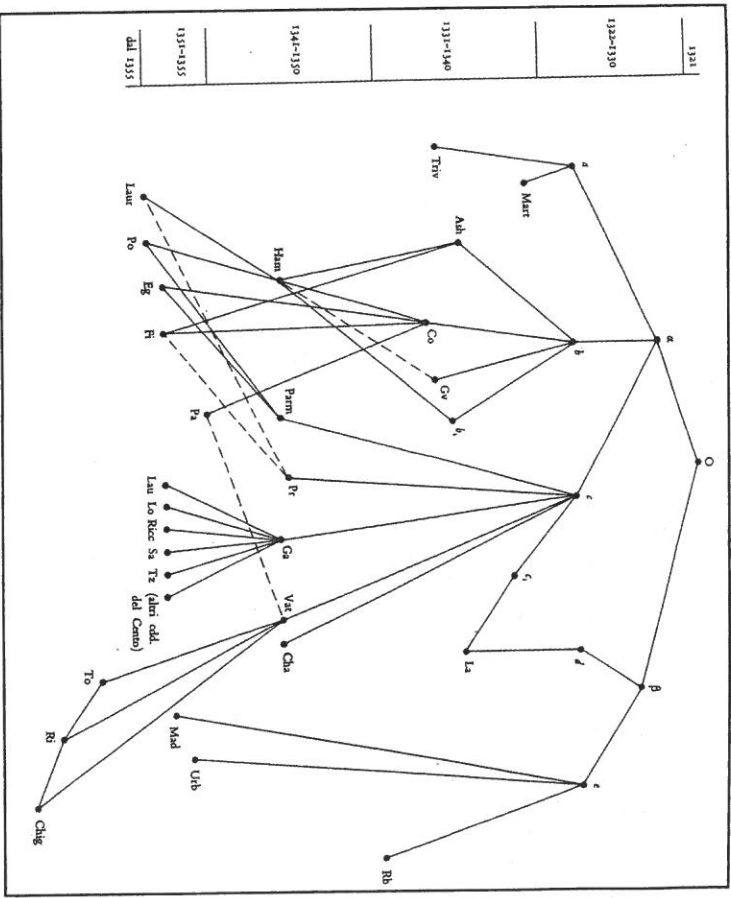
9.8. L'EDIZIONE SANGUINETI

Una proposta più articolata è stata offerta da Federico Sanguineti con la sua edizione del 2001. Egli prende in considerazione tutti i manoscritti che contengono almeno una cantica intera, che ammontano a circa 600, e li collaziona solo nei *loci critici* indicati da Barbi. Sulla base di pochissimi errori guida (per molti manoscritti solo uno) elinquinna come *descripti* tutti i testimoni ad eccezione di sette: LausC, Mart, Triv, Rb, Urb, Ash e Ham. Disegna uno

X
**GIORGIO PETROCCHI:
 UNA PAGINA DELL'EDIZIONE DELLA
 COMMEDIA SECONDO L'ANTICA VULGATA**

- Tavola 26**
- Segle dei manoscritti:
- Ash Ashburnhamiano 828 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze
 - Bo Frammenti dell' Archivio di Stato di Bologna
 - Cha 597 del Musée Condé di Chantilly
 - Co 88 della Biblioteca Comunale e dell' Accademia Etrusca di Cortona
 - Eg Egerton 943 del British Museum di Londra
 - Fi 4 20 della Biblioteca Oratoriana dei Girolamini di Napoli (detto codice Filipino)
 - Ga Gaddiano 90 sup. 125 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze
 - Gv 46 della Biblioteca dei marchesi Venturi Ginori Lisci di Firenze
 - Ham Hamilton 203 della Deutsche Staatsbibliothek di Berlino
 - La 190 della Biblioteca Comunale Passerini Landi di Piacenza (detto codice Landiano)
 - Lau 40 16 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze
 - Laur 40 22 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze
 - Lo 35 della Biblioteca del Seminario di Belluno (detto codice Lolliniano)
 - Mad 10186 della Biblioteca Nacional di Madrid
 - Mart copia del Martini in Aldina AP XVI 25 della Biblioteca Nazionale Braidense di Milano
 - Mo Frammenti dell' Archivio di Stato e della Biblioteca Estense e Universitaria di Modena
 - Pa Italiano 538 della Bibliothèque Nationale di Parigi

X Giorgio Petrocchi: una pagina dell'edizione della *Commedia* secondo l'antica vulgata



Tav. 26 - Stemma Petrocchi della *Commedia*

- Parm Parmense 3285 della Biblioteca Palatina di Parma
- Po Palatino 313 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (detto codice Poggiali)
- Pr Italiano 539 della Bibliothèque Nationale di Parigi
- Rb 1005 della Biblioteca Riccardiana di Firenze, e AG XII 2 della Biblioteca Nazionale Braidense di Milano
- Rice 1010 della Biblioteca Riccardiana di Firenze
- Sa Frammenti dell' Archivio Notarile di Sarzana (ora all' Archivio Notarile di La Spezia)
- Triv 1080 della Biblioteca dell' Archivio Storico Civico e Trivulziana di Milano
- Tz 1077 della Biblioteca dell' Archivio Storico Civico e Trivulziana di Milano
- Urb Urbinate latino 366 della Biblioteca Apostolica Vaticana
- Vat Vaticano latino 3199 della Biblioteca Apostolica Vaticana

CANTO I

[Comincia la seconda parte ovvero cantica de la Comedia di Dante Allighieri di Firenze, ne la quale parte si purgano li commessi peccati e vizi de' quali l'uomo è confesso e pentuto con animo di sodisfazione; e contiene XXXIII canti. Qui sono quelli che sperano di venire quando che sia a le beate genti.]

Per correr miglior acque alza le vele
omai la navicella del mio ingegno,
che lascia dietro a sé mar sì crudele;
e canterò di quel secondo regno
dove l'umano spirito si purga
e di salire al ciel diventa degno.

- 1. *Per corra* Bo, *Per >corra* Pr; *migliore* Eg Ham, *meligior* Po; *acqua* (o *acqua*) Ash Co Eg Fi Ham La Lau Laur Mad Mart Parm Po Pr Rb Triv Vat, *aliqua* Bo; *alascio* Ash Fi Rb, *alcai* Bo
- 2. *omai* Vat; *ingegno* Eg, *ingegno* Mad
- 3. *che lascia* Ash Rb, *et lascia* Ham; *retro* Co Vat (*ret-*), *dietro* Mad; *ad se* Co
- 4. *cantiro* Rb; *di quello* Rb; *secondo* Eg
- 5. *oue* Vat; *lontano* Laur; *spirito* Mad Rb
- 6. *del* Parm Rb; *salire* Ham Po; *cielo* Co Fi Po, *ciel<co>* Eg La

1. Nel Casella e nelle vecchie edizioni (dall'Aldina alla Crusca, dal Foscolo alla '37) *acqua*. Serbo il plurale della '21 in quanto proprio del significato simbolico dell'espressione (cfr. poi *acque de la pace*, a *Purg.* xv 131), ma anche di quello comune ('essere in catire acque', 'essere in acque basse' ecc.). La var. *alcai* è di sviluppo poligenetico (poi in Bud., Cat. ecc.), essendo condizionata dall'interpretazione di *alza* come *alza'* per l'attesa di una forma in prima persona entro un esordio di cantica (poi *cantiro* ecc.); in testi tardi la corruzione continua nel verso successivo con *armati* in luogo di *or-mai* (o *omai*). In Chig. L VIII 294 *alzi*.

3. Variante tarda dietro a me (ad es. in Lond. Add. 22780), sicuramente inaccettabile, così come *salire a Dio* al v. 6 (ad es. in Pal. XIII G 1), e *al canto surgea* al v. 9.

Tavola 27

Sotto l'indicazione del numero del canto compare, tra parentesi quadrata, la "rubrica". Era frequente abitudine dei copisti far precedere i canti ciascuno da una intitolazione, più o meno lunga, che poteva costituire anche un breve riassunto come in questo caso. Tali rubriche possono avere varie formulazioni. L'edizione Petrocchi accoglie il tipo più antico nella forma testimoniata da Triv e tra parentesi quadre per segnalare che sicuramente tali intitolazioni non appartengono all'autore, ma sono comunque una testimonianza dell'"antica vulgata", cioè della forma nella quale circolava il testo nel quindicesimo successivo alla morte di Dante.

Dopo il testo, puntissimo e senza segni di integrazione come potrebbero essere le parentesi unciniate o quadre, seguono due fasce, l'una dell'apparato critico, e l'altra, come di consueto, volta a spiegare, ove necessario, le ragioni di una scelta tra varianti, o a riferire lezioni di un certo interesse di testimoni al di fuori del canone.

L'apparato critico contiene tutte le varianti, non solo di sostanza, ma anche formali, dei ventisette manoscritti presi in considerazione. Tale scelta (che invero ha tolto dall'imbarazzo l'editore nei casi in cui non era facile discriminare se si trattava di forma o di sostanza) risulta di grande utilità per valutare il comportamento e la patina linguistica dei testimoni, ma rende difficoltoso cogliere le varianti di sostanza in concorrenza con quelle accolte a testo. Tale difficoltà è accentuata dall'essere l'apparato rigidamente negativo, costringendo il lettore, quando la lezione accettata è portata da uno o pochi testimoni, a ricavarli per sottrazione. Vero è che le sigle (elencate nell'Introduzione alla pp. 57 segg.) sono poste sempre in ordine alfabetico, agevolando tale operazione, ma obliando completamente il valore stemmatico dei testimoni: e anche questo particolare è un indizio di quanto poco efficace e vincolante sia lo stemma per l'editore.

Vediamo l'apparato in dettaglio.

v. 1. Con la sigla Bo sono indicati alcuni Memoriali bolognesi che contengono solo alcuni frammenti della *Commedia* troppo esigui per poterli collocare nello stemma, ove infatti non compaiono; sono tuttavia tra le prime testimonianze della diffusione del poema. La lezione *corra* è probabilmente una forma settentrionale di *correre*.

Pr ha la medesima lezione, ma è stata aggiunta in un secondo tempo come indicano le parentesi unciniate a rovescio; altri segni diacritici dell'apparato sono le parentesi unciniate che delimitano una lezione espunta e le quadre che indicano una lezione omessa nel testimone che segue (cfr. Introduzione p. XLVII e 473-474).

migliore di Eg e Ham, al di là del fatto che si tratta di una *scriptio plena*, che non influisce però sulla metrica, è al singolare perché concorda con il sostantivo *acqua*, come si constata di seguito.

Un cospicuo numero di manoscritti reca quest'ultima lezione, pur trascritta anche nella

forma latineggiante *agua*; in questo caso ci si rende conto della difficoltà di individuare quali sono i testimoni che portano la lezione a testo. Da una non molto agevole sottrazione dall'elenco completo dei testimoni si apprende che sono: Lo, Ricc, Tz, le cui testimonianze si risolvono in una sola, appartenendo tutti al gruppo del Cento, e Urb, l'unico che secondo il canone di Petrocchi abbia forte autorità (manca la testimonianza di Cha, Ga, Pa e Sa perché privi di questa parte del testo). Tuttavia, la lezione non è supportata da Mar e Triv, sicché l'editore può scegliere *acque*, ma si sente in dovere di dare ulteriori motivazioni di ordine linguistico, come appare nella seconda fascia.

aigua è un tipico bolognesismo di Bo.

La lezione *alcui* è erronea e poligenetica, come spiega Petrocchi nella terza fascia, ma è stata corretta da tre testimoni dei quattro che la recano. La trascrizione, come di prammatica, è diplomatica e mantiene pertanto la *ç*, il cui valore comunque equivale a *z*.

v. 2. *oma* è forma con elisione normalissima, da rendere *oma'*.

Forme sono altresì *engegno* e *ingegno*, l'una e l'altra di origine settentrionale: infatti Eg, come apprendiamo dalla descrizione del manoscritto (Introduzione, p. 65), pare settentrionale e Mad è ligure.

v. 3. Anche *lassa* è forma familiare al bolognese Rb (il manoscritto di maestro Galvano), ma non estranea al toscano occidentale: e infatti compare nel pisano Ash.

Ham reca una lezione di sostanza, *et per che*, ma del tutto isolata oltre che *facilior*.

La lezione *retro* è sostenuta da Co mentre in Vat compare in un secondo tempo come correzione dello stesso copista o di altri (cfr. i segni convenzionali in Introduzione, pp. 473-474).

ad per a di Co è una meta grafia che si impiegava per indicare la preposizione.

v. 4. Da segnalare *segondo* in cui la sonorizzazione ribadisce la settentrionalità di Eg.

v. 5. Compare in trascrizione diplomatica *oue*, che naturalmente sta per *ove*, e *lomano*, scrittura continua da svolgere in *l'omano*, che è una forma del marchigiano Laur (cfr. la descrizione del manoscritto: Introduzione, p. 73).

spirio è lezione sicuramente erronea perché rende il verso ipometro.

v. 6. *del* rende sostantivato l'infinito *e*, se non fosse una variante così isolata, potrebbe essere accettabile.

cielo è un'altra *scriptio plena*, ma in questo caso l'ultima vocale deve essere espunta per ragioni metriche, come hanno fatto Eg e La.

XI

ANTONIO LANZA: UNA PAGINA DELL'EDIZIONE DELLA COMMEDIA

Come si è detto (vd. Fondamenti, cap. XIII 9.7.), l'edizione Lanza si fonda, con metodo bederiano, sul solo manoscritto Trivulziano 1080 (Triv), ma non rinuncia a costituire un apparato critico che contempla in sostanza le principali varianti dei codici dell'"antica vulgata", indicati con le sigle impiegate da Petrocchi. L'asterisco indica i manoscritti non toscani.

La prima fascia contiene l'apparato negativo; la seconda compare per difendere le lezioni diverse da quelle dell'edizione Petrocchi, fornendo l'elenco dei testimoni che le appoggiano ed eventuali spiegazioni.

Vediamo nel dettaglio l'edizione. Si nota la mancanza della rubrica, quando, per coerenza metodologica e fedeltà a Triv, vi sarebbero state migliori ragioni per riprodurla rispetto a quelle adottate da Petrocchi.

v. 1. Nella prima fascia, oltre ai pochi testimoni che sostengono la lezione rifiutata, sono elencate tra parentesi quadre le lezioni delle principali edizioni precedenti utilizzando le sigle (cfr. Introduzione, p. CXIX): Petrocchi], Vlandelli], Gluetti]; per un rifiuto, compare nuovamente la sigla "V*", anziché [Caselli]. La scelta per la variante sostanzialmente adatte di Triv è conseguente al criterio generale di Lanza di conservare la lezione del testimone finché è sostenibile.

v. 8. L'apparato registra la variante delle edizioni precedenti benché sia solo grafica. Il punto esclamativo a fine verso enfatizza la dichiarazione di Dante con cui si professa poeta (che forse ha solo la funzione di giustificare la ragione per cui l'invocazione è rivolta proprio alle Muse).

v. 12. Si noti *disperâr*, 3^a pers. pl. del passato remoto, con l'accento circumflesso perché si distingue dall'infinito: l'editore fa largo uso dei segni diacritici per distinguere gli omografi.

v. 15. Si apprende dall'apparato che la lezione *del mezzo* non è offerta da nessun manoscritto (ma per la verità almeno *da* è testimoniato da Urb, che poi legge *l'aer*) ma è stata

Appresso ciò non molti di passati, sì come piacque al glorioso sire lo quale non negòe la morte a sé, colui che era stato genitore di tanta maraviglia quanta si veda ~~ch'era questa nobilissima Beatrice, di questa vita uscendo, a la gloria eternate se ne gio veracemente.~~ Onde con ciò sia cosa che cotale partire sia doloroso a coloro che rimangono e sono stati amici di colui che se ne va; e nulla sia sì infina amistade come da buon padre a buon figliuolo e da buon figliuolo a buon padre; e questa donna fosse in altissimo grado di bontade, e lo suo padre, sì come da molti si crede e vero è, fosse bono in alto grado; ~~manifesto è che questa donna fue amarissimamente piena di dolore.~~ E con ciò sia cosa che, secondo l'usanza de la sopradetta cittadde, donne con donne e uomini con uomini ~~s'adunino a cotale tristitia, molte donne s'adunaro colà...~~ (XXII 1)

8. Tradizione

Vita nuova.

Come si è detto, appare probabile, e in qualche caso è certo, che l'autore modificasse i suoi componimenti poetici nell'inscriverli all'interno della cornice in prosa. Per questo si deve distinguere tra "tradizione extravagante" e "tradizione per estratto" (cfr. cap. II 5).

Quale può essere il criterio per determinare a quale tradizione appartiene un testimone delle sole rime? Si può ritenere che un testimone che contenga le rime estratte da una copia della *Vita nuova* ne conservi pure l'ordine. In caso contrario è possibile che derivi dall'altra tradizione e sarà perciò prudente non prenderlo in considerazione per la ricostruzione del testo del libello per evitare di mescolare fasi redazionali diverse.

Si contano oggi 43 manoscritti, alcuni dei quali frammentari, che contengono la *Vita nuova*; circa 40 contengono le rime, in parte o tutte, due stampe antiche e 4 stampe con varianti manoscritte a margine⁶.

8.1. I MANOSCRITTI

La tradizione è piuttosto tarda perché i manoscritti più antichi risalgono alla metà del secolo XIV, cioè sono di almeno cinquant'anni posteriori all'autografo. In prevalenza i codici sono trascritti da copisti toscani.

I manoscritti principali sono i seguenti. Ciascuno è preceduto dalla rispettiva sigla.

— K: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigiano L VIII 305 (vd. Tav. 1).

Il manoscritto è databile attorno alla metà del sec. XIV in base alla scrittura, che è di tipo cancelleresco del "Cento" (cfr. cap. XIII 9.2 e Antologia XIII). Il copista è fioren-

⁶ L'elenco dei testimoni sommariamente descritti è leggibile nell'edizione di Michele Barbi, cui è da aggiungersi un frammento di un ms. databile al secondo quarto del sec. XIV: cfr. G. Tamburino, *Un antico frammento della "Vita nuova"*, in "Italia medioevale e umanistica", X, 1967, pp. 377-383.

BELLOMO, Vita nuova

tino, con caratteri linguistici che alcuni giudicano propri del contado e di una cultura non molto elevata, che sarebbero denunciati dalle forme del tipo: *pelagrati* ('paragrafi'), *sempici* ('semplici'), *mirabile*, *faceia*, *mie* ('mio'); tuttavia è stato recentemente mostrato da Stefano Carrai che sono tutte assolutamente compatibili con la lingua letteraria fiorentina del Duecento⁷.

— To: Toledo, Biblioteca Capitolare, 104. 6. (vd. Tav. 2).

Il codice fu trascritto da Giovanni Boccaccio attorno al 1355. Contiene anche le 15 canzoni "distese" (cfr. cap. II 5.1) e la *Commedia* (cfr. cap. XIII 9.2). La trascrizione della *Vita nuova* presenta una particolarità: le "divisioni" (cfr. § 1) sono state estratte dal testo e poste nei margini del manoscritto dove si era soliti porre le chiose e i commenti. L'operazione fu compiuta per iniziativa dello stesso Boccaccio, come egli avverte nella nota che inizia con la parola "Maraviglierannosi", giudicando che questo fosse il posto più adatto per tale apparato esegetico e affermando, in forza della testimonianza di alcune non precisate "persone degne di fede", che anche Dante, se avesse potuto, lo avrebbe fatto.

— K²: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigiano L v 176 (vd. Tav. 3). Anche questo codice fu trascritto da Giovanni Boccaccio, ma alcuni anni dopo. Originariamente era riunito al Vaticano Chigiano L VI 213 che contiene la *Commedia* (cfr. XIII 9.2). Il testo della *Vita nuova* presenta la stessa particolarità del manoscritto precedente.

— S: Firenze, Biblioteca Nazionale, Magliabechiano VI 103/detto manoscritto Strozziano, da cui la sigla, perché appartenuto alla libreria del fiorentino Carlo di Tommaso Strozzio (vd. Tav. 4).

Il manoscritto è databile attorno alla metà del sec. XIV. Il copista è sì fiorentino, ma di cultura piuttosto bassa, dimostrata da forme del tipo: *ovunque*, *provò*, *provare* (per *plorare* 'piangere'), *dovebbe*, *desiderassono*, *s'accordano* e altre forme in *-ono* nella coniugazione in *a*. Il testo presenta un'ampia lacuna.

— M: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Marrelli 12 (vd. Tav. 5).

Il fondo a cui appartiene il codice prende il nome dal suo antico possessore, Vincenzo Marrelli (1590-1648). Fu steso entro la prima metà del sec. XIV e forse è il più antico. Il copista proviene dalla Toscana orientale o dall'Umbria.

⁷ S. Carrai, *Quale lingua per la "Vita nuova"?* *La restituzione formale di un testo paradigmatico*, in "Filologia italiana", III, 2007, pp. 39-49.

64
195

FONDAMENTI

III. *Vita nova*

65

8.2. LA TRADIZIONE A STAMPA

Tra le stampe vanno ricordate due antiche:

– *Sonetti e canzoni di diversi antichi autori toscani*, Firenze, eredi di Filippo di Giunta, 1527.

La stampa, che è chiamata comunemente “Giuntina di rime antiche”, è anche un importante testimone delle *Rime* (cfr. cap. II 5.2). Contiene nel medesimo ordine le sole rime della *Vita nova* e appartiene quindi alla tradizione “per estratto”.

– *Vita nuova di Dante Alighieri*, Firenze, Sermarelli, 1576.

Si tratta dell’*editio princeps*. Il testo, essendo stato allestito nel periodo della Controriforma, è stato pesantemente alterato al fine di eliminare tutto ciò che potrebbe essere inteso come offensivo o contrario alla religione. A esempio è stato eliminato ogni accenno alla divinità e sono state cambiate perfino le voci “beatitudine” in “felicità” e l’aggettivo “gloriosa” attribuito a Beatrice in “graziosa”. Inoltre significativamente l’enumero “è uno de li bellissimoi angeli del cielo” riferito alla donna viene trasformato in “è simile a uno de li bellissimoi angeli del cielo”.

L’edizione successiva è solo del 1723, e mostra come la fortuna dell’opera sia stata scarsa.

Queste ultime due e tutte le successive non hanno alcun valore testimoniale per la ricostruzione del testo, in quanto si possiedono i manoscritti da cui furono tratte (rispettivamente dal ms. Laurenziano XL 42 e dal Marciano It. IX 26) e dunque sono *descriptae*.

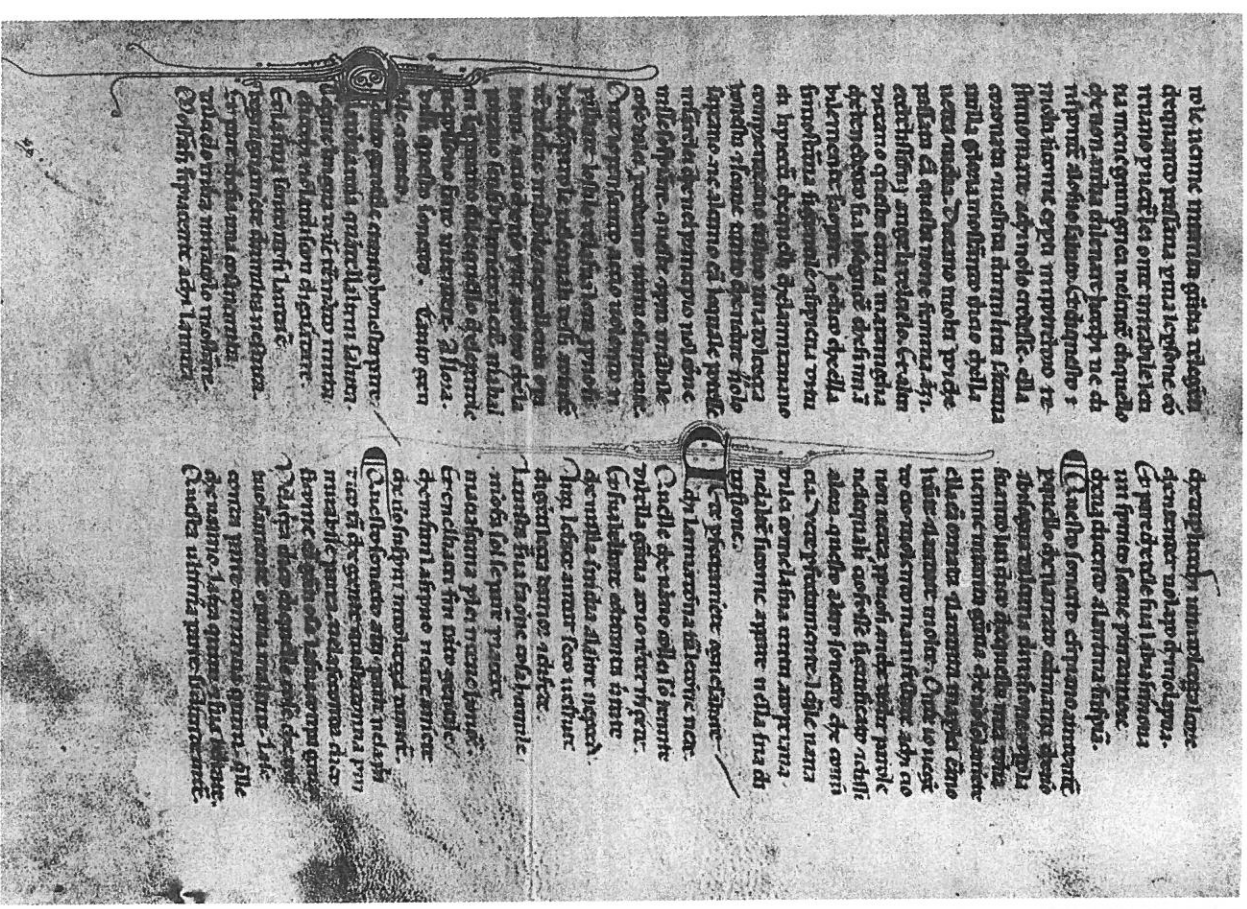
8.3. L’EDIZIONE BARBI

L’edizione critica di riferimento è quella curata da Michele Barbi nel 1932 (revisione di una precedente del 1907) che fa parte dell’Edizione Nazionale delle opere di Dante e costituisce un esempio magistrale di moderna metodologia filologica. Barbi, dopo aver chiarito la differenza tra tradizione estravagante e “per estratto”, basò la *recensio* su tutti i manoscritti che contengono l’opera anche parzialmente, escludendo però tutti quelli che presentano le sole rime in ordine diverso dal quello attestato nei manoscritti completi della prosa. La sua ricostruzione dei rapporti tra i testimoni è a tutt’oggi insuperata.

Barbi ha dimostrato che tutta la tradizione deriva da un archetipo, indicato nello stemma con il segno “*”, caratterizzato da tre errori sicuri.

Da tale archetipo derivano i due subarchetipi α e β da ciascuno dei quali derivano a loro volta altri due rami, rispettivamente indicati *k* e *b* e *s* e *x*.

Al ramo *k* appartengono pochi manoscritti tra i quali *K* è il principale perché più antico e attendibile. Il ramo *b* è il più ricco di testimoni, e comprende tutti i manoscritti derivati da



Tav. 5 - *Vita nova* XXVI 1-15
Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Martelli 12 (M), c. 47r

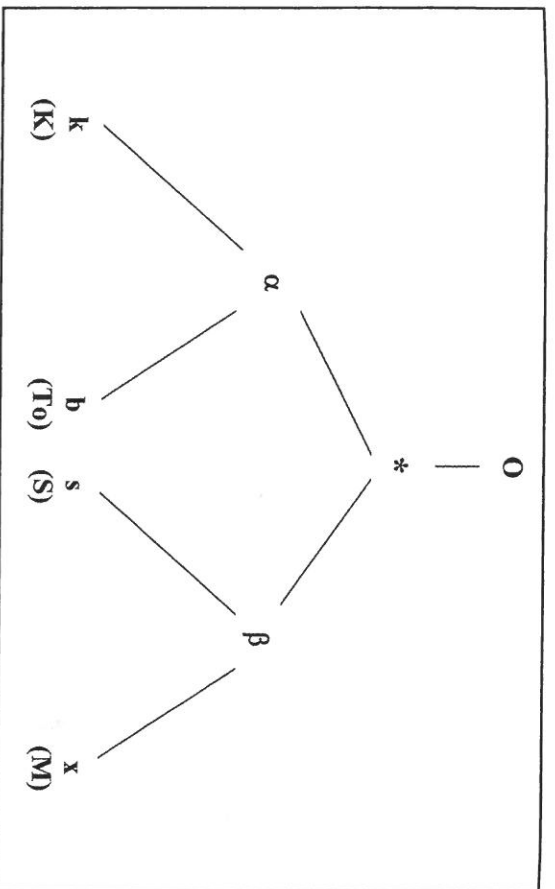


Fig. 1 - Stemma Barbi

To, prima copia di Boccaccio. La dipendenza appare evidente dal fatto che tali manoscritti presentano, come in To, le divisioni a margine, oppure le omettono, scambiandole per indite aggiunte di un postillatore, o infine le inseriscono nuovamente nel testo ma sempre dopo la lirica cui si riferiscono, mentre è certo che Dante, dopo il capitolo relativo alla morte di Beatrice, decise di collocarle in posizione iniziale. Scrive infatti: "acciò che questa canzone pata rimanere più vedova dopo lo suo fine, la dividerò prima che io la scriva: e cotale modo terrò da qui innanzi" (Vn XXXI 2).

Naturalmente Barbi, una volta riconosciuta la famiglia *b* da questi aspetti esteriori, ne ha provato la dipendenza dalla copia di Boccaccio attraverso numerosi errori, delineando i rapporti tra i manoscritti.

Anche K² dipende da To, in quanto Boccaccio utilizzò per la sua seconda copia, come è ovvio, la precedente, nella quale già aveva approntato il testo nella forma che a lui pareva migliore. L'intera tradizione boccacciana non serve alla ricostruzione del testo, in quanto *descripta*: si deve procedere cioè all'operazione designata con l'espressione *eliminatio codicum descriptorum*. L'unico testimone da prendere in considerazione sarà pertanto To, la cui testimonianza però, per la tendenza manifestata da Boccaccio a intervenire attivamente sul testo, andrà accolta con prudenza.

Il ramo *s* è rappresentato dal manoscritto Strozziiano (S) e da un altro codice più tardo e ancora più gravemente lacunoso.

Il testimone più antico e importante del ramo *x* è, infine, il manoscritto Martelli (M).

Il testo si può ricostruire con sicurezza quando vi sia accordo tra uno dei due subarchetipi (α o β) e un ramo dell'altro. In caso di contrapposizione tra α e β in lezioni adiafore, se i criteri dell'*usus scribendi* e della *lectio difficilior* non servono a dirimere la scelta, Barbi dichiara di attenersi sempre al ramo α per non rischiare di contaminare le due tradizioni.

Per quanto riguarda la veste formale, è chiaro che saranno i mss. più antichi K S M To a offrire maggiori garanzie di fedeltà, e tra essi soprattutto K e S, in quanto M presenta forme tosc-umbre e To risente delle abitudini e delle preferenze di Boccaccio. Poiché anche K e S secondo Barbi sono caratterizzati dalla presenza di forme popolarizzanti o del contrario, egli ha ricostruito le forme caso per caso, tenendo conto delle indicazioni dei quattro manoscritti più antichi, e soprattutto di K e S, ma anche di altri testi affini dal punto di vista linguistico alla *Vita nova*, come a esempio i canzonieri antichi o i *Documenti d'Amore* autografi di Francesco da Barberino o la *Rettorica* di Brunetto Latini come è conservata nei codici più antichi. In un apposito capitolo ha dato ragione di tutte le sue scelte classificando le varie forme secondo le categorie della grammatica storica.

Per l'ortografia, date le oscillazioni che si verificano normalmente nei mss. che contengono testi in volgare, Barbi ha preferito attenersi a "un sistema di rappresentazione che consenta a tutti la pronta e sicura percezione del fenomeno fonetico e morfologico", innovando dunque secondo le abitudini grafiche moderne per evitare eventuali errate letture.

Infine la suddivisione in capitoli e paragrafi cerca di discostarsi il meno possibile da quella delle principali edizioni precedenti di Torri (1843) e Casini (1885), sacrificando talvolta anche la coerenza a vantaggio della comodità del lettore.

8.4. L'EDIZIONE GORNI

Nel 1996 Guglielmo Gorni ha proposto una nuova edizione dell'opera che consiste in una revisione dell'edizione Barbi, della quale accoglie in tutto lo stemma e l'apparato, riconoscendone la correttezza. Ha proceduto tuttavia a una nuova collazione, ma solo dei testi moni principali. Le novità sono relative alla veste formale e a qualche lezione. Esse sono le seguenti:

1) Titolo. Il titolo è *Vita nova* in latino, per le ottime ragioni già illustrate nel § 3, laddove nell'edizione Barbi è in volgare, con il dittongo *-uo-* in *nuova* tipico del fiorentino. A favore di questa seconda forma si potrebbe allegare il proposito dell'autore, che afferma: "lo 'ntendimento mio non fue dal principio di scrivere altro che per volgare" (Vn XXX 2). Tuttavia ciò non impedisce a Dante di riferire parole in latino, come del resto quelle della rubrica del "libro della mente".

2) Suddivisione in capitoli. I capitoli dell'opera, che nell'edizione Barbi sono 42, sono ridotti a 31, sulla base delle suddivisioni che si riscontrano con una certa costanza nei testi moni più antichi. Per questo non si può escludere che tale partizione risalga all'autore, an-

che in considerazione della circostanza che 31 sono i componimenti poetici e il numero 30, ottenibile con la sottrazione del primo capitolo che funge da proemio, ha una certa suggestione, essendo composto dal tre, il quale a sua volta è la radice quadrata del numero di Beatrice (cfr. Vn XXIX). Tuttavia tale dubbio acquisizione (e comunque modesta per significatività), ha il sicuro inconveniente di modificare un sistema di numerazione adottato da un secolo e mezzo, costringendo i lettori a utilizzare la doppia indicazione.

3) Veste formale. Gorni, riprendendo una critica già avanzata all'edizione Barbi, ritiene che il criterio per la resa formale ivi adottato non sia metodico, in quanto le forme sono trattate singolarmente e la scelta avviene sulla base di criteri eclettici.

In effetti la prassi filologica consiglia in questi casi di fondarsi, per quanto riguarda la forma, su di un unico testimone, scelto sulla base della sua contiguità spaziale e cronologica con la lingua dell'autore. In base a questo principio la scelta, nell'ambito della tradizione della *Vita nova*, dovrebbe cadere sul ms. K (adottato infatti per forme e lezione già dall'edizione di Casini del 1885), che tuttavia non pare a Gorni sufficientemente fededeigno per la presunta tendenza popolarizzante.

Per questo nella nuova edizione prende a riferimento per la veste formale anche gli altri manoscritti più antichi (tra i quali anche K² *descriptus* da To e sempre di Boccaccio), scegliendo tra le forme rigorosamente in base allo stemma. Questa ipotesi di lavoro ha suscitato una animata discussione, perché è noto che lo stemma può guidare solo nella scelta delle varianti di sostanza e non nella scelta delle varianti formali. Infatti è risaputo che il copista adegua alle proprie abitudini fonetiche e linguistiche il testo che ricopia e pertanto la presenza in più manoscritti appartenenti a rami diversi dello stemma di una medesima forma non prova che questa si trovasse nell'archetipo, o magari nell'originale, ma solo che i rispettivi copisti provengono dalla medesima area geografica.

4) Grafie. La veste grafica è particolarmente conservativa. Sono mantenute le seguenti grafie attestate nei cinque mss. di riferimento (le facciamo seguire dalle rispettive forme modernizzate, alle quali bisogna attenersi per quanto riguarda la pronuncia): *-cl-* per *-tl-* o *-t-* (es. *intellecto*, *puncto*); *-pt-* per *-tr-* (es. *scripto*); *-ti-* per *-zi-* (es. *gratia*); *-x-* per *-ss-* (es. *exemplio*); *ph* per *f* (es. *Philosofia*); *y* per *i* (es. *ymagine*). Tali grafie, se conferiscono una patina arcaizzante al testo, sono molto comuni e non sono per questo connotative; inoltre, in mancanza di autografo, neppure attribuibili con sicurezza a Dante.

5) Lezioni. In 14 casi *k* presenta alcune parole in più rispetto a *b+β*. Barbi, scartata l'ipotesi della contaminazione compiuta da Boccaccio (perché sarebbe stata ben più vasta e fruttuosa data la spregiudicatezza filologica del Certaldese), ritiene più probabile che si siano verificate delle omissioni indipendentemente nei due rami della tradizione, piuttosto che *k* abbia interpolato il testo, e accoglie la lezione di questi ultimi. Gorni osserva che i passi in questione sono pleonastici e in gran parte di analogia tipologica, come mostrano i seguenti esempi (in corsivo la lezione del solo *k*):

III. *Vita nova*

- XXII 12 *Qui appresso è l'altro sonetto, sì come dinanzi avemo narrato* [prima del primo sonetto erano stati riferiti gli incipit di ambedue]
 XXXIII 4 *E questa è la canzone che comincia qui* [segue la canzone *Quantunque volte*]
 XXXVIII 7 *E questo è 'l sonetto che comincia qui* [segue *Gentil pensero*]
 III 1 mi salutoe molto virtuosamente
 VII 7 per quelle parole di Geremia profeta che dicono
 XVIII 3 altre v'erano simigliantemente che parlavano

Per questo sono da considerare interpolazioni di *k* e di conseguenze vanno eliminate a norma di stemma. Benché alcune di esse, come ad esempio la prima o la quarta, in sé stesse possano indurre il sospetto di autenticità, è preferibile far prevalere, data la forte incertezza, la coerenza metodologica⁸.

Un'altra lunga serie di lezioni diverse rispetto all'edizione Barbi propone Gorni nel suo testo, raggruppandole assieme a molte varianti grafiche e formali nella "Nota al testo". Si tratta per lo più di casi in cui Barbi, essendo la recensione aperta, non aveva trovato motivi sufficienti per far pesare criteri dirimenti, e aveva per questo optato per la lezione del ramo α , prescelto a priori.

⁸ Non è di questo parere S. Carrai. Per il testo della "Vita nova". Sulle presunte 'lectiones singulares' del ramo *k*, in "Filologia italiana", II, 2005, pp. 39-47.

(98)

da Bellemo, Filologia e critica dantesca

II

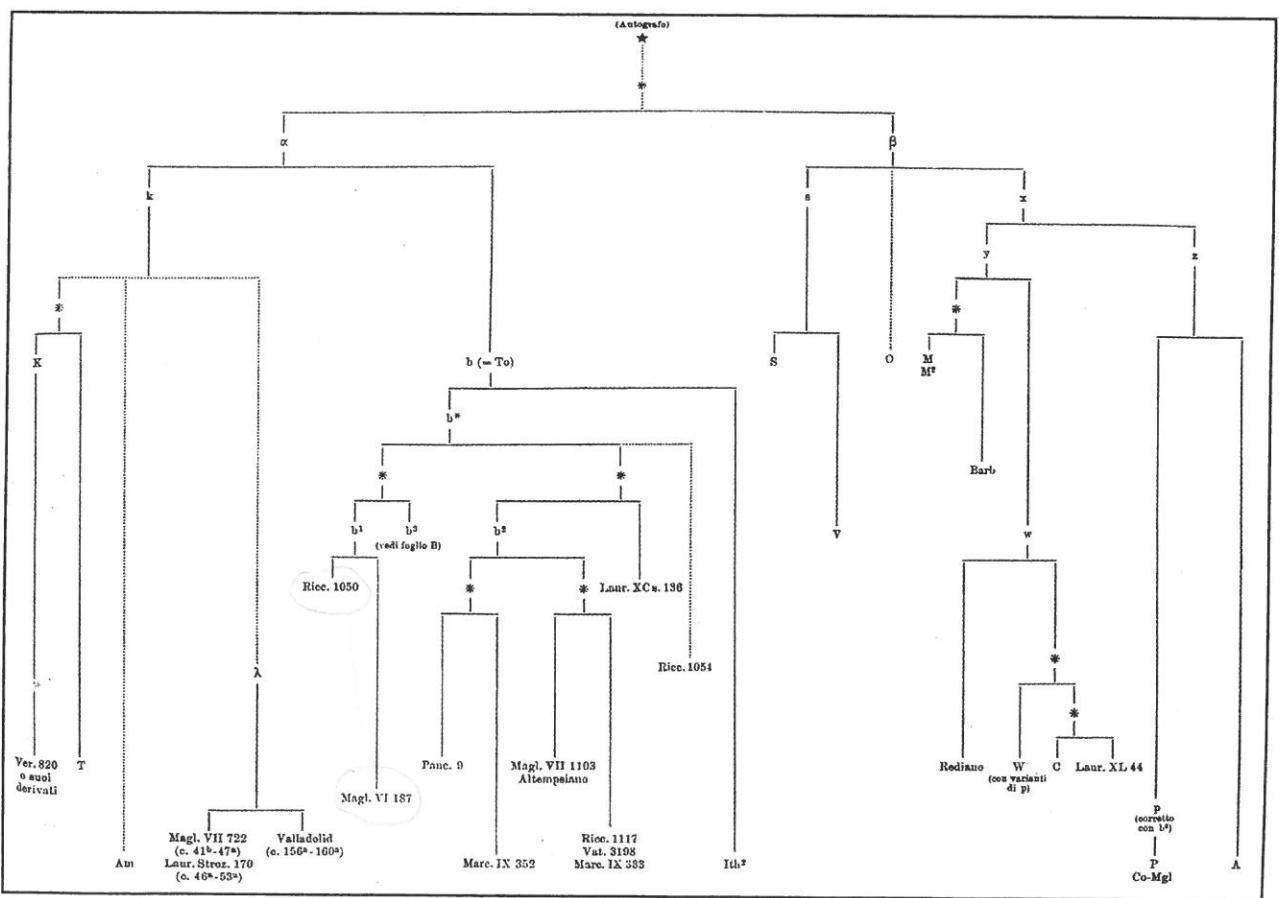
MICHELE BARBI: UNA PAGINA DELL'EDIZIONE DELLA VITA NUOVA

Tavola 18

Lo stemma andrebbe integrato con lo sviluppo di b3 che qui non riferiamo perché ininfluente per la ricostruzione del testo. Sigle dei manoscritti principali (sono esclusi quelli che formano la famiglia b, eccetto il capostipite):

- A Firenze, Biblioteca Laurenziana, Ashburnham 843
- Am Milano, Biblioteca Ambrosiana, R 95 sup.
- Barb Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barberiniano lat. 4036
- C Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappontiano 262
- Co Roma, Biblioteca Corsiniana e dei Lincei, 44 E 34
- K Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigiano L VIII 305
- Laur. Stroz. 170 Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzii 170
- Laur. XL 44 Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plutei XL 44
- M Firenze, Biblioteca Laurenziana, Marrelli 12.
- M^p alcune liriche della *Vita nova* ripetute nello stesso M
- Magl Firenze, Biblioteca Nazionale, Magliabechiano VI 30
- Magl Firenze, Biblioteca Nazionale, Magliabechiano VII 722
- O Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Acquisti e doni 224 (già proprietà di Leo S. Olschki)
- P codice Pesarese (perché alla base dell'ediz. di Pesaro 1829) posseduto da Antonio Maiocchi e oggi perduto.
- S Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Redi 184
- S Firenze, Biblioteca Nazionale, Magliabechiano VI 103, detto manoscritto Stroziano
- T Milano, Biblioteca Trivulziana, 1058
- To Toledo, Biblioteca Capitolare, 104, 6
- V Verona, Biblioteca Capitolare, 445
- Valladolid, Biblioteca del Collegio di S. Croce, 332
- Ver. 820 Verona, Biblioteca Capitolare, 820
- W Strasbourg, Bibliothèque Universitaire et Regional, str. 1808, già L ital. 7 (posseduto da K. Witte)

II. Michele Barbi: una pagina dell'edizione della *Vita nuova*



Tav. 18 - Stemma Barbi della *Vita nuova*

Tavola 19

All'esterno della pagina compaiono i numeri di paragrafo, che vanno riferiti al punto fermo all'interno della riga in corrispondenza della quale sono collocati. All'interno sono numerate le righe, alle quali si riferisce l'apparato. Quest'ultimo è suddiviso in due fasce, di cui la seconda contiene eventuali chiarimenti. La prima rappresenta l'apparato critico vero e proprio, ed è un modello di sobrietà ed economia, che appunto per questo consente davvero al lettore di valutare le scelte dell'editore: infatti un apparato troppo ricco di fatto rende impraticabile, del tutto o in parte, un serio controllo. Questo apparato contiene le varianti rifiutate (è quindi negativo) solamente dei subarchetipi. Si registrano tuttavia le varianti di singoli gruppi "quando, data la loro natura, non sia possibile escludere con sicurezza che risalgano all'autore, quantunque paia assai poco probabile", vale a dire quando "la lezione dei capostipiti non risulti ricostruibile con sicurezza attraverso lo stemma" (cf. Introduzione, p. CCLXXVII). Chi volesse controllare se lo stemma sia stato costruito correttamente viene invece rimandato dall'editore alle tabelle delle varianti nell'Introduzione.

Analizziamo la pagina dell'edizione nel dettaglio.

La seconda fascia di apparato relativa alla riga I informa sulla lezione adottata da altri editori. Secondo le abitudini della generazione di Barbi, i rinvii bibliografici e le rispettive abbreviazioni contano sulla memoria e sull'intuizione del lettore, il quale deve capire che Fraticelli indica la prima edizione di P.J. Fraticelli del 1839, che viene descritta nel cap. III dell'Introduzione dedicata alle edizioni (a p. CIV). Di qui si apprende anche che l'edizione di Pesaro è quella del 1829 ed è fondata sul manoscritto P (il codice Maiocchi descritto a p. LVII). Per rintracciare il luogo dell'affermazione di Karl Witte, conviene servirsi del prezioso "Indice di cose notevoli nell'introduzione" (pp. 165 segg) che ci permette di risalire sia all'opuscolo *Cerito, e più correzioni...*, Halle 1853 (p. CIX), sia al manoscritto di proprietà dello studioso ora alla Biblioteca di Strasburgo, L. ital. 7, siglato W (p. LXII). L'apparato critico registra, in trascrizione diplomatica come d'uso, la variante *inprima*, che si oppone a *prima* della riga I. Tale variante è solo di una delle due sottofamiglie di B, e pertanto, essendo in minoranza, viene scartata. In modo diverso si comporta l'editore per le altre varianti delle righe 7, 8, 9, in cui invece accoglie la lezione della sola famiglia k. Come si nota, in tutti e tre i casi k esprime il pronome soggetto *io*, laddove negli altri testimoni è implicito: l'editore, come afferma una volta per tutte a p. 11, ritiene che sia più probabile che due copisti (in tale caso b e β) incorrano indipendentemente in una piccola omissione (errore poligenetico), piuttosto che uno aggravi la sua iniziativa in una parola apparentemente superflua. In verità, visto che la variante si riproduce in serie, non può essere frutto di distrazione, ma, in un caso come nell'altro, di abitudine linguistica o vezzo dei copisti. Per questo, poiché nessuna delle due varianti considerata in sé ha maggior probabilità di essere quella originale, è appunto l'occasione in cui è opportuno affidarsi allo stemma. Del resto, essendo frequenti i casi in cui, rispetto al resto della tradizione, k si isola recando elementi verbali non indispensabili, pare che rientri appunto in una sua personale abitudine. Se in questo caso la scelta di Barbi ci pare non metodica, permane immutato il valore scientifico dell'edizione nella misura in cui ci ha consentito di valutarla e di scegliere soluzioni diverse da quelle proposte dall'editore.

VITA NUOVA XXXI 2-8

127

paia rimanere più vedova dopo lo suo fine, la dividerò prima
che io la scriva; e cotale modo terrò da qui innanzi.

To dico che questa cativella canzone ha tre parti: la prima 3
è proemio; ne la seconda ragiono di lei; ne la terza parlo a
5 la canzone pietosamente. La seconda parte comincia quivi:

Ita n'è Beatrice; la terza quivi: *Pietosa mia canzone*. La prima 4
parte si divide in tre: ne la prima dico perchè io mi muovo
a dire; ne la seconda dico a cui io voglio dire; ne la terza dico
di cui io voglio dire. La seconda comincia quivi: *E perchè me*

10 *ricorda*; la terza quivi: *e dicerò*. Poscia quando dico: *Ita n'è B*
Beatrice, ragiono di lei; e intorno a ciò foe due parti: prima
dico la cagione per che tolta ne fue; appresso dico come altri
si piange de la sua partita, e comincia questa parte quivi: *Par-*
15 *tissi de la sua*. Questa parte si divide in tre: ne la prima dico
chi non la piange; ne la seconda dico chi la piange; ne la terza
dico de la mia condizione. La seconda comincia quivi: *ma ven*

tristizia e voglia; la terza quivi: *Dannomi angoscia*. Poscia 7
quando dico: *Pietosa mia canzone*, parlo a questa canzone, di-
sguardole a quali donne se ne vada, e steasi con loro.

20 Ii occhi dolenti per pietà del core
hanno di lagrimar sofferta pena,
si che per vinti son remasi omai.

25 Ora, si' voglio sfogar lo dolore,
che a poco a poco a la morte mi mena,
convenemi parlar traendo guai.

1. a *inprima*. 7. b β *perchè me muovo*. 8. b β *ocui voglio*. 9. b β *dicois voglio*.

«propnosi di fare una canzone, ne
la quale piangendo ragionassi di
lei...», ripete ancora «e cominciassi
allora una canzone, la qual comin-
cia *Là occhie dolenti...*» («non dica
«questa canzone...» o in altro mo-
do, come altrove ha «*questa* balla-
ta» o «*questo* sonetto, lo quale co-
mincia...») non farà difficoltà a chi
ripenzi la frequente ripetizione di
concetti, formule e parole che s'ha
in quest'opera giovanile di Dante.

1. PATA RIMANERE PIÙ VEDOVA.
Fratt' i fuse la lezione di P, che
appresso a p. 130 la nota 1.

100 da Bellomo, Filologia e critica
dan tessa

LE EDIZIONI DELLA VITA NUOVA DI MICHELE BARBI E DI GIUGLIAMO GORNI A CONFRONTO

III

BARBI

Ora, tornando al proposito, dico che poi che la mia beatitudine mi fue negata, mi giunse tanto dolore, che, partito me da le genti, in solinga parte andai a bagnare la terra d'amardissime lagrime. E poi che alquanto mi fue sollenato questo lagrimare, misimi nella mia camera, là ov'io potea lamentarmi senza essere udito; e quivi, chiamando misericordia a la donna de la cortesia, e dicendo "Amore, aiuta lo tuo fedele", m'addormentai come uno pargoletto battuto lagrimando. Avvenne quasi nel mezzo de lo mio dormire che me parve vedere ne la mia camera lungo me sedere uno giovane vestito di bianchissime vestimenta, e, pensando molto quanto a la vista sua, mi riguardava là ov'io giacea; e quando m'avea guardato alquanto, pareami che sospirando mi chiamasse, e diceami queste parole: "Fili mi, tempus est ut praeteritantiur simulacra nostra". Allora mi pareva che io lo conoscesse, però che mi chiamava così come assai fiato ne li miei sonni m'avea già chiamato: e riguardandolo, parvemi che piangesse pietosamente, e pareva che attendesse da me alcuna parola: ond'io, assicurandomi, cominciai a parlare così con esso: "Signore de la nobiltade, e perché piangi tu?" (Vn XII 1-4).

GORNI

Ora tornando al proposito dico che poi che la mia beatitudine mi fu negata, mi giunse tanto dolore che, partito me dalle genti, in solinga parte andai a bagnare la terra d'amarissime lagrime. E poi che alquanto mi fue sollenato questo lagrimare, misimi nella mia camera, là ove io potea lamentarmi senza essere udito; e quivi chiamando misericordia a la donna della cortesia, e dicendo: "Amore, aiuta lo tuo fedele!", m'addormentai come uno pargoletto battuto lagrimando. Avvenne quasi nel mezzo del mio dormire che mi parve vedere nella mia camera lungo me sedere uno giovane vestito di bianchissime vestimenta, e pensando molto quanto alla vista sua, mi riguardava là ov'io giacea. E quando m'avea guardato alquanto, pareami che sospirando mi chiamasse, e diceami queste parole: "Fili mi, tempus est ut praeteritantiur simulacra nostra". Allora mi pareva che io il conoscessi, però che mi chiamava così come assai fiato nelli miei sonni m'avea già chiamato: e riguardandolo pareami che piangesse pietosamente, e pareva che attendesse da me alcuna parola. Onde io assicurandomi cominciai a parlare così con esso: "Signore della nobiltade, e perché piangi tu?" (Vn 5, 8-11).

III. Le edizioni della *Vita nuova* di Michele Barbi e di Guglielmo Gorni a confronto

Da un'attenta collazione emergono minime ma non insignificanti differenze tra i due testi. *Interpunzione*: quella di Gorni è più sobria, perché elimina le virgole che delimitano le subordinate implicate rese con gerundio, che invero sono frequentissime. Elimina anche la virgola prima del *che* consecutivo. Aggiunge però un punto esclamativo enfatico nel discorso diretto *Amore, aiuta lo tuo fedele!* oltre ai due punti, mentre Barbi preferisce considerare tale discorso come un unico sintagma oggetto di *dicens*: del resto se tali parole sono pronunciate dal poeta sul punto di addormentarsi non possono essere troppo enfatiche. Poco significativo il cambiamento di due punti e virgola con il punto fermo (dopo *ov'io giacea e alcuna parola*).

Forme: viene eliminata da Gorni nel primo *fue* l'epitesi, normale nelle forme ossitone nel toscano del Duecento e divenuto tratto popolareggiante solo nel secolo successivo; nel secondo caso viene mantenuta secondo il principio della maggioranza stemmatica (per cui vd. cap. III 8.4). Per lo stesso motivo, la forma più arcaica *me* passa a *mi*, e la forma *lo* del pronome di III pers. sing. nel caso obliquo passa alla coeva *il*. Quanto a *segnore*, rifiutato per *signore*, Barbi confessava di non sapersi decidere tra le due forme, data la grande oscillazione, risolta da Gorni in favore di una forma che è più recente e infatti è costante in Boccaccio. In Gorni numerosi sono le forme scempie in protonia, ammesse nel fiorentino specie nei composti con *ad*, e invece compaiono sempre preposizioni articolate con il relativo raddoppiamento fonosintattico, di contro alla forma analitica costante in Barbi, che, secondo Gorni, non rappresenta la pronuncia sicuramente intensa del toscano. Tuttavia la forma analitica di fronte a consonante potrebbe rappresentare una pronuncia scempia arcaizzante.

Lezioni: Gorni preferisce *pareami* di β a *parvemi* attestato dal ranno α , poiché lezione "improbabile, a norma del senso e del contesto all'imperfetto". Si potrebbero opporre ragioni in contrario in relazione all'"aspetto" del verbo, al quale Dante potrebbe aver voluto dare una connotazione di immediatezza ('a un tratto mi parve') o in nome del principio della *variatio*. Per questo probabilmente Barbi non ritenne che ci fossero motivi di peso sufficiente per orientare la scelta tra le due varianti sostanzialmente indifferenti e si attenne, come sempre in questi casi al fine di evitare possibili contaminazioni, alla lezione di α .

da da vita nuova di Dante

Alghisieri, ed. critica per cura di M. Barbi.

FONDAMENTI E CRITERI DI QUESTA EDIZIONE
ORTOGRAFIA - PARTIZIONE DEL TESTO
CAPITOLO V

Coi risultati ottenuti nel capitolo precedente facile è determinare quali debbono essere i fondamenti e i criteri da seguire nella ricostruzione del testo. Essendoci la *Vita Nuova* pervenuta per due diverse tradizioni, derivate, non direttamente dall'autografo, ma da un apografo nel quale era già incorso qualche errore, il riscontro di ambedue le tradizioni sarà il fondamento per accertare, caso per caso, la lezione genuina.

Poca sembra essere stata, per le lezioni di senso, la corruzione introdottasi nel testo nel passaggio dall'autografo al capostipite delle due tradizioni. In generale fra α e β c'è accordo perfetto; e tale accordo, tranne il caso di manifesto errore d'espressione, possiamo credere che risalga sin all'autografo. Può ben essere avvenuto in quel passaggio qualche accorciamento d'espressione fraseologica o qualche mutamento nell'ordine delle parole, ma sarebbe sempre cose di poco conto e irrimediabili. Quanto invece agli errori manifesti, possiamo, anzi dobbiamo, tentare di correggerli per congettura, sforzandoci di indovinare da quel che rimane la lezione primitiva: nel caso però che gli errori fossero, non d'espressione, ma di fatto, sarà da porre prima il quesito se non possano essere imputati all'autore invece che ai trascrittori.

Nei casi di contraddizione o d'incertezza fra le due tradizioni, i criteri per risolvere le difficoltà possono essere diversi. Se una delle due famiglie offre una lezione, per sé accettabile, che serva, stando alle cosiddette probabilità di trascrizione, a render ragione dell'origine dell'altra, noi staremo con quella prima; se tutte e due le lezioni sono invece, sotto il rispetto diplomatico, ugualmente probabili, bisognerà vedere che cosa consigli o il contesto o la storia della lingua o l'opinione e il sentimento dell'autore e dei tempi. Meglio se un gruppo d'una famiglia concordi con la lezione data generalmente

102

e sono storture e impacci (cfr. tav. 60 a IX 1, XII 4 *et* *dissi*, XV 8 *ma* *cio*, XXIII 16, XXVI 1, e nota che in III 3, dove S è lacunoso, invece di leggere *io intenda queste. Ego dominus tuus*, V ha *io intenda queste chidireti appresso* ecc.), le quali lezioni fanno dubitare della genuinità d'altre che paiono migliorare il testo, come *soave sopra e dolcissimo* invece di *soave sono* (III 3), *piangi tu sì corramente* invece di *piangi tu* (XII 4, reminiscenza di XXII 14 *E perchè piangi tu sì corramente*), che bene lo sa invece di *che lo sa* (XII 7), *vedrebono questa pieta scorta* (XV 8, cfr. XXII 16 *Ell'ha nel viso la pieta sì scorta*), *vero e certo* invece di *vero è* (XXIII 8). Certe lezioni come *levato et sollevato* (XII 1), *per poco tempo ouero pochi di* (XXIII 1), *auuto è veduto* (XXIII 15), *poeti volgari e parladori per volgare* (XXV 7) ci rappresentano l'errore e insieme la correzione fatta durante la copia, e sono indizio che l'amaneuse aveva il desiderio di conservarsi fedele all'esemplare, ma la mente non era sempre capace di ritenere o di riprodurre esattamente la frase letta in esso.

Il trascrittore di O, nel poco che rimane, si dà a conoscere per non molto intelligente, tanto da attender piuttosto a riprodurre materialmente i gruppi di lettere del suo originale che a cogliere il senso di ciò che scrive, onde nascono parecchi frantendimenti. Ma dalle varianti di un testo siffatto facile è risalire alla lezione genuina; sicché è veramente da rimpiangere la perdita della maggior parte del codice.

Con questi criteri, con questa particolare stima dei codici primitivi, ho proceduto nella ricostituzione del testo (1). Le ragioni speciali che mi hanno indotto, nei casi di disparità fra α e β , a preferire l'una all'altra tradizione, sono esposte nelle note a piè di pagina. In esse ho tenuto conto anche delle discussioni fatte dai precedenti critici, accettando e rafforzando gli argomenti validi, ribattendo le argomentazioni poco solide e diritte: dove però i risultati delle mie ricerche mutino le basi del ragionamento o rendano vana ogni discussione, ho proceduto oltre, fidando che la classificazione dei testi e i criteri qui esposti bastino a render ragione della scelta fatta. Il

(1) Una grande incertezza regna nei manoscritti circa il modo di indicare il principio delle poesie o delle varie parti di esse: chi riporta tutto un verso, e chi una parte più o meno lunga di esso, a caso, o secondo lo spazio disponibile e la fretta, e chi sa per quanti altri motivi mal determinabili. È parso doverci porre un po' d'ordine: posto pure che Dante non abbia seguito in ciò una norma rigida, è certo che ordinariamente la citazione non s'estende a tutto il verso (un'eccezione sicura s'ha in III 14 pel sonetto di Guido Cavalcanti *Vedeste di mio parere omae valore*, non in III 14 pel sonetto di Guido Cavalcanti *Vedeste di mio parere omae valore*, non riferito per esteso nella *Vita Nuova*), ma si limita alle prime due o tre parole che costituiscono nella pronunzia come un primo gruppo di suoni distinto da ciò che segue.

testo viene ad essere integrato dall'apparato critico; ove, nei casi di discorria fra α e β , è registrata la variante che è parsa meno attendibile; se le due lezioni sembrano d'ugual valore, quella di β se ragioni speciali consigliano di abbandonare la lezione delle tradizioni oppure quella comune a una di esse e a un gruppo dell'altra, la lezione abbandonata. Vi si registrano anche varianti di singoli gruppi, quando, data la loro natura, non sia possibile escludere con sicurezza che risalgano all'autore, quantunque paia assai poco probabile. Soltanto dove la lezione dei copisti non risulti sicura dal confronto dei codici derivati, si pongono gli elementi necessari a ricostruirne criticamente. Notare sistematicamente tutte le varianti dei singoli gruppi (per la maggior parte omissi ed erronei manifesti) mi è sembrato inutile, anzi dannoso: chi vuol verificare se io abbia ricostruito esattamente, nei casi non dubbi, la lezione di α e di β , basta tenga presente le tav. 1, 31, 37, 38 da una parte e le tav. 43 e 60 dall'altra, senza ch'io riporti di nuovo tutte quelle varianti a piè del testo: dove è bene che si trovi soltanto ad essere conservata, accanto alla lezione prescelta, qualche diritto ad esser tenuto in conto, o rende ragione, nei casi di bisogno, della scelta fatta.

Una questione spinosa è quella dell'ortografia: dico 'ortografia' in senso largo, in quanto comprende la determinazione dei suoni e delle forme in se stesse, e non il modo di rappresentarle secondo le abitudini grafiche dell'autore o del tempo. Un'edizione critica può proporsi anche quest'ultimo fine, specialmente se si tratti di un'opera scritta in una lingua morta e d'uso tutto letterario, e quindi abbastanza fisso; ma colle opere composte in lingue viventi e sempre in via di formazione, dove non sempre la tradizione grafica corrisponde al suono, e i segni per un medesimo suono sono talvolta parecchi, onde nascono dubbi continui sul loro preciso valore, meglio è che l'editore risolva per suo conto, con un diligente studio comparativo, siffatti dubbi, e adotti un sistema di rappresentazione che consenta a tutti la pronta e sicura percezione del fenomeno fonetico e morfologico. Ciò tanto più conviene nel caso nostro, perchè delle abitudini grafiche di Dante niente sappiamo, non rimanendoci neppure una riga di sua mano, e della *Vita Nuova* abbiamo soltanto copie posteriori alla sua composizione di oltre mezzo secolo, con varietà continue e molteplici fra loro; e una ricostruzione critica di quelle abitudini, su tali fondamenti, riuscirebbe così incerta e arbitraria, da non poter avere nessun valore.

Anche la determinazione dei suoni e delle forme va incontro a molte difficoltà. All'incertezza della tradizione diplomatica, alla mancanza di studi speciali accurati e sicuri che determinino i vari elementi for-

mativi della lingua di Dante (dialetti e tradizioni letterarie) (1), s'aggiunge il fatto che la *Vita Nuova* è composta di prosa e poesia, e quindi, poiché i due linguaggi hanno tradizioni ed esigenze diverse, è vero che Dante vide nel volgare poetico il modello della prosa (*De Vulg. El.*, II, 1, 1), ed è anche vero che la prosa della *Vita Nuova* resta ordinariamente nella medesima cerchia d'idee della poesia; questa ora al parlare familiare ora al discorso dottrinale, viene ad assumere tono e forme diverse da quelle del tradizionale linguaggio poetico d'amore. Con tutto ciò a questa parte, che non è cosa puramente esteriore, ma intimamente costitutiva dell'opera letteraria, l'editore non può sottrarsi; anzi quanto più il problema si presenta difficile e delicato, tanto più ha l'obbligo d'affrontarlo: non può lasciare al lettore impreparato quello che riesce spinoso a lui medesimo dopo una speciale preparazione. Che se qualche cosa si potrà concludere di certo o di probabile, o nel complesso o nei casi particolari, egli meglio d'ogni altro è in grado di perverirvi.

I codici sui quali si può fare più sicuro fondamento per la nostra indagine sono i quattro più antichi rappresentanti delle diverse tradizioni manoscritte, K S M To; a cui può aggiungersi, dove la sua testimonianza rimane, O. Di M ed O non può farsi generalmente gran conto, perché, trascritti da amanuensi tosco-umbri, sono andati sostituiti a un forte travestimento dialettale (2); ma nei casi dove, nonostante la spinta dell'uso nativo, hanno mantenuto la forma fiorentina, la loro testimonianza è preziosa. Anche To non può darci grande aiuto, non avendo saputo il Boccaccio guardarsi dalle sue abitudini e preferenze: si può dire che quello che è della tradizione poetica siciliana o dell'uso fiorentino più antico è ivi andato quasi del tutto perduto, per dar luogo alle forme e ai suoni prevalsi al tempo del trascrittore. I testi più sicuri sono K e S; e sebbene il primo sia popolareggiante e, senza uscire dai confini idiomatici del territorio

(1) Buon fondamento a siffatti studi è ora il volume messo insieme con tanta accuratezza e dottrina da A. Schiaffini, *Testi fiorentini del Dugento e dei primi del Trecento, con introduzione, annotazioni linguistiche e glossario*, Firenze, Sansoni, 1926 (tra le pubblicazioni dell'Accademia della Crusca).

(2) Noterò per M: *fede, pere* (se esati); *quisto, quisti*, cfr. *vestisti, dicitise, conchidisse, udrirle*, ecc.; *pin piano; nuove novema; maguire, ottobre, ne lu cuore; lascirò conosciu; puokisi, potrebbisi, per mi medesimo, per si medesimo, mi ni discolorati; di lu, di lu, per da lu, ecc.; unaguri, porporeo, doblotamente; amunisco; matre, padre, uide uede, udrirle, sinza, pin, di conto ad ardescon ardiscono, di l amistade; octu-avre, maguire, e perfino anguscia; uatin disconsolade; si raccogli; anchi anche, essar; amarita, smagatti, sappeano.*

fiorentino, abbia caratteri proprii più del contado che della città (1), e il secondo mostri una spiccata tendenza alle forme più volgari del dialetto fiorentino (2) e non sia troppo sicuro nella percezione e nella rappresentazione di certi suoni (3), la loro testimonianza è quella che meno ci allontana dalla fonetica e dalla morfologia che prevale nei testi fiorentini della fine del sec. XIII, o del principio del sec. XIV, così in prosa come in poesia. Parecchi di questi testi abbiamo tenuto a riscontro per valutare convenientemente, caso per caso, i dati offerti dai codici della *Vita Nuova*: anzitutto, il Canzoniere e il Poema di Dante secondo la lezione dei più antichi testi fiorentini (specialmente nelle loro parole in rima) e il *Convivio* nel testo dato dall'antico codice Laurenziano XC s. 134; appresso il codice Vat. 3793 — senza sufficiente fondamento, alla mano di Dante (4) — e il canzoniere Chigiano L VIII 305 (5), come quelli che meglio rappresentano la tradizione poetica corrente al tempo di Dante; e allato a questi testi di poesia, per avere testimonianze sicure sull'uso prosastico della fine del sec. XIII, i *Capitoli della Compagnia di S. Gilo della Compagnia di S. Maria del Carmine* del 1280, gli *Statuti Priori* del 1319 (Archivio di Stato fiorentino, Ordnamenti di Giustizia cod. II), e la *Cronica fiorentina* della 2a metà del sec. XIII attribuita a Brunetto Latini (7). Altri testi e scritture varie si di-

(1) Tra le forme popolareggianti sono mirabile, *nue per mio, faccia faccia* (e per quest'ultima forma, v. Schiaffini, *Testi cit.*, pp. XIV e sg.); fanno sentire una certa aria di contado, oltre questo *faccia, serai serai, altre altri* (per *altre*, cfr. Schiaffini, op. cit., pp. XXIV e sg.).

(2) Chiamo ad es. *onunque, proro, prorate, dronebhe, paroli, arei, uilde, desiderusono, sacordano, sacersono, coprisso*.

(3) Questa sua inesperienza di trascrittore si rivela specialmente nel trascurare, o deformare, il n: *balazan inazi puolo guado guato torrado, talano*, ecc.

(4) Indichiamo con Vat^e le canzoni ceoxy-ceoxy riprodotte diplomaticamente nella pubblicazione della Società Filologica Romana *Il Libro de varie romanze volgare, Col. Vat. 3793*, a cura di S. Satta, F. Egidi e G. B. Festi; e con Son. Vat. i sessantun sonetti sulla *maniera di scrivere* pur diplomaticamente riprodotti ivi stesso (n. i 935-965) e da G. Salvadori nel volume *La poesia giovanile e la canzone d'amore di Guido Cavalcanti*, Roma, Società editrice Dante Alighieri, 1895.

(5) Segno la pubblicazione fattane nel *Propugnatore* da M. Molteni ed E. Monaci, e l'indico con la sigla Kc.

(6) Questi *Statuti* e i precedenti *Capitoli* sono ora a stampa nel cit. volume dello Schiaffini.

(7) Fu già pubblicata da P. Villari nel 2o volume dei *Primi due secoli della storia di Firenze*, Firenze, Sansoni, 1893-4, ed è ora riprodotta più fedelmente nel volume dello Schiaffini.

prosa e si di poesia, riscontrate qua e là per speciali bisogni, indicherò a piè di pagina (1). E passo a render conto ordinato del mio esame.

(1) Per l'uso poetico ho tenuto presente anche *Il Canzoniere Laurenziano* Roma 9 pubbl. per cura di T. Casini, Bologna, Romagnoli, 1900; la 1ª parte delle *Rime antiche italiane secondo la lezione del cod. Vaticano 3214 e del cod. Casanatese* di G. S. pubbl. per cura di M. Palzer, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1895, perché assai antico; *Il Canzoniere Vaticano Barberino lat. 3953 (gr. Barb. XLV 47)* pubbl. per cura di G. Lega, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1905; le *Rime di fra Guittone* di Arezzo a cura di F. Pellegrini, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1901. Assai spunto ho fatto anche del *Fiorè*, che quand'anche non possa, come i più credono, appartener a Dante, è tuttavia opera della fine del sec. XIII, e, data la scarsa diffusione di esso, è probabile che il manoscritto che ce lo conserva, poco si allontani dall'originale (v. la bella riproduzione fotocolografica, con introduzione di G. Martini, Firenze, Fratelli Alinari, 1923; e l'edizione di E. G. Parodi, Firenze, Bembo dello studio premesso dal Wisse alla sua edizione (*Zeitschrift für rom. Philol.*, VIII, 1892). Accanto al *Tesoretto* di Brinnetto Latini, per quale ho approfittato dello studio premesso dal Wisse alla sua edizione (*Zeitschrift für rom. Philol.*, VIII, 1892), che si hanno nella Nazionale di Firenze, II IV 124 (Rett.) e II IV 127 (Rett.); per essi l'edizione critica curata da F. Maggini (nelle Pubblicazioni del R. Istituto di Studi superiori di Firenze, 1915). Gli altri testi da me consultati sono: i *Fremensii di un tiro di bencheri*, *kerentini* scritti in volgare nel 1211, nel *Giorn. stor. dell'Ubal dini* e in quella della Società Filologica Romana; *Il Canzoniere di Francesco Petrarca riprodotto fedelmente dal Cod. Vat. Lat. 3195* a cura di E. Modigliani, Roma, presso la Società Filologica Romana, 1904; *Die Triumphe Francesco Petrarca in kritischen Texten*, ed. Appel, Halle s. S., 1901; *Il Tesoro versificato*, ossia gli estratti pubblicate dal D'Ancona nelle *Memorie dell'Accad. dei Lincei*, s. IV, vol. IV, p. I, Roma 1889; *L'Intelligenza*, nell'edizione di V. Mastriuzi, Bologna, dalla *Storia dei Comuni* di P. Emiliani-Giudici, Firenze 1864-66; le *Lettere di Fra da Alberto della Pignentia* (cito il codice Laur. XC s. 125, donde è anche derivata la recente edizione di S. Battaglia); le *Epistole d'Orlando* volgarizzate, secondo il cod. Laur. Cadd. 71; *Il Mitione* di Marco Polo, nella 2ª edizione di D. Olivieri, Bari, Laterza, 1928, ricorrendo anche per più sicurezza, al codice magliabechiano; i *Trattati di Bono Giamboni*, Firenze 1836; le *Prediche del b. F. Giordano da Rivello*, Firenze 1739 e Firenze 1831, e le *Prediche invidie del medesimo*, Bologna, 1887; *le Novelle antiche*, ed. Biagi, Firenze, Sansoni 1890; *I Fioristi di S. Francesco*, ed. Passolini, Firenze, Sansoni, 1903; *l'Arrighello*, ed. Battaglia, Torino 1929 (insigne rodi, nel *Bull. della Soc. Danesea Ital.*, III, 81-166; F. Giannuzzi-Savelli, *Arcaica italiana* del Carr. Firenze 1880; *La rima e i vocaboli in rima nella D. C. di E. G. P. Introduzione al *Triviano Riccardiano* (pp. cxxx-cxxx): *La lingua del codice Riccardiano*, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1896; P. Rajna, *Osservazioni fonologiche a proposito di un ms. della Biblioteca Magliabechiana, nel *Propagatore*, 1ª s., vol. V; M. Casella, *Sul testo della D. C.*, in *Studi danteschi*, VIII, 64-85; G. Bertoni, *Un rimanes***

SUONI

VOCALI TONICHE

1. A. - grave o greve? Nella *Commedia*, in rima, l'una e l'altra forma (cinque volte contro tre; al pl. sempre *gravi*); nella *Vita Nuova* concordano in *grave* i quattro mss. completi, salvo che in XIII 3, dove S ha *greve*. Anche nel *Tesoretto* (Wisse 252) prevale *grave*.
2. E. - *redia* tutte e due le volte (V 1 e 2) in S e To; M *redia* solo nel primo caso, e K nel secondo. Il solito *gilla* (XIX 9) è dato concordemente dai quattro codici, *gilla* (XXXIX 10) soltanto da M e To, benché sia voluto dalla rima.

3. E o IE? - Quasi costante in M la forma non dittingata, ma a ciò era portato dal suo dialetto; e lo stesso può crederci per O che ha, in poesia, due volte *pensero* e una volta *pensiero*, e pur in poesia *uene* e *conuene*, e così *pensero* e *pensiero*, *penseri* e *pensieri*, tanto in prosa quanto in poesia; se non che in quella predominano le forme dittingate, il contrario nell'altra; e v. Casella, p. 71 sg. e 81. Di terra, se pure in questo secondo caso non si tratta di chi per che: cfr. Schiaffino, *Testi*, p. 308) e uno in S (IX 11 *oue terra*). Concordano K S pel dittingato, contro M, in *lieui*, *mistiери* *mestieri* (Rubriche Priori 79^b; «non vadano a morto ouero amestiere»), *breiue*, *trima* (To *trima*, ma per due altre voci ha anch'esso il dittingo). Ha *preghi* una volta su due anche S; K tutte due le volte *preghi*, e così To; per *prego* invece, nome e verbo, in prosa e in poesia, stanno K S M, e solo To per *prego*. E To ha anche *preghero* e *fer* in prosa, ma K S M *preghero* (M *pregero*) e *fer*: tutti *feron*. S ha *cheter* e To *chieder*, ma K concordando con M in *cherer*; e S ha anche *chiesta*, in poesia, ma gli altri *relacioni*, 74^a *richiesti* e Schiaffino, gloss. s. «chiedere»). S *mei spiriti* (XIV 5 in prosa), K *spiriti mei* (XIV 8 in prosa), M *diciesti mei* (XIX *meo core* a III 12 secondo K M (lacuna in S) e a XXXVII 8 secondo K S, *meo signore* secondo M a XII 10), ma poiché sono casi in poesia, l'influenza della scuola siciliana si può esser fatta sentire. Deo e con-

grammatico forentino del *Libro* di *Ungon da Leoallo*, nei *Rendiconti dei Lincei*, s. 5ª, vol. XXI, pp. 617-626; F. Novati e F. Sensi, *Relazione al VI Congresso storico ital. sul tema* I ecc., negli *Atti del VI Congresso stor. ital.*, pp. 70-85, e più concretamente in estratto, Roma 1896; P. Rajna, *Introduzione alla sua ediz. critica del De Virg. Elog.*, Firenze 1896, per il capitolo sull'ortografia (pp. cxxiv-cxxv).

105

senza lo fedele consiglio de la ragione in quelle cose là ove co-
10 tale consiglio fosse utile a udire. E però che soprastare a le

(Marco Polo, *Il Milione*, 2a ed. Olivieri, p. 229); - « e si vi trovò si grandissimo tesoro, che a pena si potrebbe credere » (*Ibid.*, p. 236); - « In quella provincia si ha si grandissimo freddo, che a pena vi si può campare » (*Ibid.*, p. 245); - « corone... di rose e di fiori vermigli si accescissime, che... avrebbe giurato... fosse fuoco » (*L'Ultimo Commento della D. C.*, ed. Torri, II 522); - « fu un grandissimo dilavio di acqua, o fu si grandissimo, che diedo a terra il ponte di Santa Luminata » (*Cronaca d'Orvieto*, ed. Dencoli, p. 15 [a. 1345]; e cfr. a p. 29 [a. 1349], 36 [a. 1351], 114 [a. 1367] per altri esempi). Usi affini: « Vitulus feroo fu il più sapientissimo de' Romani » (BRUNETTO LATINI, *Retorica*, cod. II, IV, 127 della Naz. di Firenze, c. 1^o); - « Gorgius Leontinus ha fine quasi il più antichissimo retorico » (*Ibid.*, c. 11^o); - « l'oste di Porro era molto grandissimo » (*Trattato d'Alessandro Magno*, ed. Girom, Bologna 1972, p. 108). E gli esempi, a mostrare che si tratta di un uso diffusissimo, potrebbero esser anche più numerosi (cfr. Marco Polo *op. cit.*, p. 72, 85, 144; *Noelle antiche*, ed. Biagi, p. 79, 86, 146, 201, 222; Fra GIORDANO, *Prediche*, Firenze 1831, I, 264; *Volgarizzamento dell'Esposizione del Paternostro fatto da ZUCCHERO BENCIVANI*, Firenze 1828, p. 16; *Commento alla D. C. di IACOPO DELLA LANA*, ed. Scarnabelli, a Purg. IV / 25 e XII, 40; *Le antiche Chiave anonime all'Inferno secondo il testo Marciiano*, ed. Avallone, Città di Castello 1900, p. 75, 77, 91, 149, 175), se altri assai non fossero riferiti nel Manzoni alle voci *molo* § 1, *pia* § 44, *tanto* § 1.

2. SOPRASTARE A LE PASSIONI. E. Sicardi, avendo trovata nel co-

dice Maiocchi, e nell'edizione di Pesaro, *soprastare le passioni* (nel ms. 1^a è però aggiunta nell'interlinea di 1^a m.), sostiene a lungo (Giornale danese, XIX 114-117) la necessità di questa lezione, parendogli che il senso del passo debba essere, che Dante bralasci i ricordi della prima adolescenza perché « vincente se stessi e dominare le proprie passioni e i propri atti, in quella età così tenera, appare piuttosto cosa inverosimile che vera ». Ma, anche a voler intendere così, non sarebbe necessario metter da parte la lezione che risale ai capostipiti delle due tradizioni, perché anche *soprastare* a ha il valore di vincere, avere il sopravvento ecc.; come mostra l'esempio del Boccaccio citato dallo stesso Sicardi « so a me medesimo soprastare » e altri infiniti che si potrebbero addurre (SACCHETTI, *Novelle*, LXXI: « in quelli di li Viniziani avevo forte soprastato a' Genovesi, ecc. »). D'altra parte, l'interpretazione che propugna il Sicardi non è quella che meglio conviene al contesto; e non si fa davvero, com'egli crede, violenza all'uso e parlato e scritto a intendere, come generalmente s'inteprete, « fermarsi, indugiare a narrare o a descrivere le passioni e gli atti di tanta gioventù »: cfr. BONO GIAMBONI, *Orosio*, p. 97: « è di nostro proponimento di dire i fatti di tutte le luogora, e non solamente ai fatti d'un luogo soprastare »; Fra GIORDANO, *Prediche*, Firenze 1739, p. 283: « Il Vangelo d'oggi è bellissimo. Fra Giordano ci soprastette molto »; FRANCESCO DA BARBERINO, *Reggimento*, Bologna 1875, p. 62:

Ma qui non sovrasto all'orazioni;
che le vedete innati
nella parte final di questo libro.

dall'edizione Barbic

passioni e atti di tanta gioventudine pare alcuno parlare fabuloso, mi partirò da esse; e trapassando meta cose le quali si potrebbero trarre de l'esempio onde nascono queste, verrò a quelle parole le quali sono scritte ne la mia memoria sotto mezzoni paragrafi.

III [11]

Poi che fuoro passati tanti die, che appunto erano compiuti 11 nove anni appresso l'apparimento soprascritto di questa gentilissima, ne l'ultimo di questi die avvenne che questa mirabile donna apparve a me vestita di colore bianchissimo, 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 pazzo, e per la sua ineffabile cortesia, la quale è oggi meritata nel grande secolo, mi salutoe molto virtuosamente,

1. S T agli atti (V illeggibile).
13. b p omeltano molto.

12. M W p. e quindi probabilmente x ogni e.

1. GIOVENTUDINE. Nel *Convivio* sempre *gioventute*; ma qui in *gioventudine* concordano tutte le tradizioni. Si tratta di un suffisso ommisivo nella antica lingua: v. *Orosio* volg. da Bono Giamboni, 122: « il rimanente della gioventudine di Roma »; *Lucano ricorariato* (in NANNUCI, *Manuale*, II, 183): « nel tempo della mia gioventudine »; Fra GIORDANO, *Prediche*, Firenze 1739, p. 17: « quelli che in gioventudine tornano a Dio »; *Siddrac*, 454: « avrà grande malizie nella sua gioventudine »; e si ha anche nel Boccaccio (V, 5), nei Sacchetti (*Solea parlar* v. 1), in S. Caterina, più volte, ecc.; cfr. pure *vechiniane, servitidine, segaridine* ecc.

13. MOLTO VIRTUOSAMENTE. Lo Zingarelli (*Giornale stor.*, LII, 207) vorrebbe sapere da me perché ho rifiutato la lezione di b, che manca del *molo*. Risponderò domani dando a lui se crede più probabile che due copisti omettano una passione se avesse detto o voluto dire

1206)

2 tanto che me parve allora vedere tutti li termini de la beatitudine. L'ora che lo suo dolcissimo salutare mi giunse, era fermamente nona di quello giorno; e però che quella fu la prima volta che le sue parole si mossero per venire a li miei orecchi, presi tanta dolcezza, che come inebriato mi partito da le genti, e ricorsi a lo solingo luogo d'una mia camera, e puiosi a pensare di questa cortesissima. [III] E pensando di lei, mi sopraggiunse uno soave sonno, ne lo quale m'apparve una maravigliosa visione: che me pareva vedere ne la mia camera una nebula di colore di fuoco, dentro a la quale io discernea una figura d'uno signore di pauroso aspetto a chi la guardasse; e pareami con tanta letizia, quanto a sè, che mirabile cosa era; e ne le sue parole dicea molte cose, le quali io non intendea se non poche; tra le quali intendea queste:

4 « Ego dominus tuus ». Ne le sue braccia mi pareva vedere una persona dormire nuda, salvo che involta mi pareva in uno drappo sanguigno leggeramento; la quale io riguardando molto intentivamente, conobbi ch'era la donna de la salute, la quale

6. R e ritorno.... camera puiosini. 8. s soave sonno r dolcissimo. 18. V la quale lo giorno dinanzi deputo manna di salutare (in S manca il passo).

elli è dato solo dai codici del gruppo b; k ha *ch'emi*, e il raddoppiamento dell'eme esclude che l'eme sia stato sentito come pronome; s *ch'ame*; M *ch'eme*, e così A; w *che a me*, p *che mi*. Cfr. Introduzione, P. CCCI.

12. IA GUARDASSE. La maggior parte delle edizioni meno recenti: ? *guardasse* o *lo guardasse*. El lezio-ne derivata da mss. di b¹; ma To, d'accordo con le altre traduzioni, ha *la guardasse*. Si capisce come *uno signore*, più vicino che *figura*, abbia facilmente portato i copisti a ritenergli il pronome.

18. DE IA SALUTE. Tutti i manoscritti concordano in questa lezione, fuori che w, che legge *delle salute*. E *delle salute*, dal suo codice, accolse il Witte, e dietro lui il D'Ancona²; ma, come si vede, non potrebbe essere più scensa l'armonia che viene a tale variante dalla

mi'avea lo giorno dinanzi degnato di salutare. E ne l'una de le 5 mani mi pareva che questi tenesse una cosa la quale ardasse tutta, e pareami che mi dicesse queste parole: « Vide cor tuum ».

1. K delle sue mani.

tradizione manoscritta. Ingiustificata la correzione del Böhmner *delo salute*. Anzitutto qui *salute* vorrà dire, non saluto, ma benessere, beatitudine, quale prometteva il nome stesso di Beatrice e apportava il suo salutare. Ordinariamente Dante adopera appunto la parola *salute*, perchè dice nello stesso tempo l'atto e le conseguenze del saluto; ma nel caso nostro, essendo l'atto espresso dalle parole che seguono « lo quale mi'avea lo giorno dinanzi degnato di salutare », par meglio lasciare a *salute* di significare che Beatrice era la donna che dava beatitudine: altrove (XII 2), invece che *donna de la salute*, sarà detta *la donna de la cortesia*. E ad ogni modo, anche se si volesse intendere 'la donna del saluto', è noto che la forma più latina *la salute* (e cfr. prov. *la salut* 'saluto' e 'salute') durava ancora accanto alla forma schietta-mente neolatina *il saluto* (che è un deverbale, da *salutare*), in versi e in prosa; nè occorrono dare esempi (cfr. tuttavia XI 1 e 4): manca quindi ogni ragione a far mutamenti nel testo dei manoscritti.

1. IO GIORNO DINANZI. Il passo è generalmente inteso (Casini, Melodia, Flamini, Passerini) 'in quel giorno stesso (lo giorno), poche ore prima della visione'; e qualcuno vorrebbe perciò che *dinanzi* fosse posto tra due virgole. Ma *lo giorno dinanzi* è un'espressione unica e inusabile che vale 'il giorno po-eranzi terminato, il giorno precedente'. Non si pensa qui al giorno civile, di 24 ore, ma al giorno naturale. Benchè Dante (*Vita Nuova*, XXIX 1) accetti, seguendo Al-

fragano (cap. I), che il giorno civile nostro (*apud Romanos*) cominci col sorgere del sole (a differenza dell'uso degli Arabi e di quello che poco dopo l'età dantesca, e sino al secolo XIX, fu seguito per l'orologio italiano, di far cominciare le 24 ore dal tramonto), tuttavia nella pratica quotidiana esso Dante e i suoi coetanei consideravano il giorno e la notte, col loro regolare alternarsi e la divisione dell'una e dell'altra parte in dodici ore, come le due indicazioni del tempo più comode e naturali, tanto che 'il giorno dinanzi' (rispetto alla notte) e 'la notte seguente' (rispetto al giorno) sono frequentissime nell'uso di quei tempi. Sceglio qualche esempio che meglio corrisponda al caso nostro: *Inf.*, XXXIII, 53 « tutto quel giorno nè la notte a ppresso: *Statuto del Capaniano fior. del 1322*, V, LXXXII (De modo e nudi ad stufas): «... ea die qua naves ierint vel nocte sequenti mileres non vadant»; Boccaccio, *Decam.*, I, 1: « E convenne tutto il giorno così fosse tenuto... Poi la veggente notte in un'area di marmo seppellito fu onorevolmente»; *Inf.*, I, 10: « A lui non pareva quella notte bene riposare che il precedente che veduto non avesse il vago e delicato viso della bella donna»; *Inf.*, 2 « e era il dì dinanzi per avventura il Marchese quivi venuto per doversi la notte giacere con esso lei » (certamente il giorno precedente a quella notte). E anche quando fu adottato l'orologio italiano delle 24 ore, a computarsi dal tramonto del sole, rimase uso



6 Et quando elli era stato alquanto, pareami che disvegliasse questa che dormia; e tanto si sforzava per suo ingegno, che le faceva mangiare questa cosa che in mano li ardea, la quale ella mangiava dubitosamente. Appresso ciò poco dimorava che la sua letizia si convertita in amarissimo pianto; e così piangendo, 5 si ricogliea questa donna ne le sue braccia, e con essa mi pareva che si ne gisse verso lo cielo; onde io sostenea sì grande angoscia, che lo mio deboletto sonno non poteo sostenere, anzi si ruppe e fui disvegliato. E mantenente cominciai a pensare, e trovai che l'ora ne la quale mi era questa visione apparita, 10 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. Pensando io a ciò che m'era apparuto, propuosi di farlo sentire a molti li quali erano famosi trovatori in quello tempo: e con ciò fosse cosa che io avessi già veduto per me medesimo l'arte 15 del dire parole per rima, propuosi di fare uno sonetto, ne lo quale io salutasse tutti li fedeli d'Amore; e pregandoli che giu-

7. K M si nei; in S manca il passo; gli altri mss. *se ne*. 11. b β era stata la quarta de la notte. 12. k *pensando in ciò*.

comune considerare notte e giorno come due unita distinte o susseguenti, comode a porgere sommarie indicazioni del tempo; e rimane ancora. Trascoglio qualche più tardi ed esempio, a meglio confermare la nostra lezione o interpretazione: PULCI, *Morganico*, XIX, 71: «Dorminon come soglion quella notte, l'altro giorno al lor camminne vanno»; XXII, 112: «Carlo la notte dinanzi sognava»; LUCA LANDUCCI, *Diario*, p. 131: «a dì 26 di giugno 1498 fu morto uno cittadino... in su la terza... E più fu feriti altri giovani la notte dinanzi»; *Ivi*, p. 312: «a dì 4 di novembre 1511 venne in Firenze la notte che segueita»; CELLINI, *Vita*, ed. Bacci, p. 224: «per la sera non mi fu dato da cena, e fui serrato a quattro porte: così stetti insino alle diciannove ore il giorno

seguento»; ecc. Si consideri anche la poca opportunità che ci sarebbe, dopo aver «la donna che n'aveva salutato quel giorno», di aggiungere «dinanzi, poco prima», mentre di fatto tra il saluto e la visione erano passate non meno di sette ore; e Dante l'ha ben presente, perché, dopo d'aver narrato che l'ora del saluto «era fermamente nona di quello giorno» (III 2), nota che l'ora nella quale ebbe la visione «era la quarta de la notte stata» (III 8).

6. SI RICOGLIEVA. Parve al Raina sia «da scrivere sì, anziché sì»,... in grazia di quel *sue* che seguita appresso. Ma *sì* a breve distanza da *così* ci par più naturale; nè disdice la ridondanza di *sue*. Ed è stato già osservato (G. BERRONI, *La prosa della Vita Nuova*, in *Poeti e poesie del M. E.* ecc., Modena 1922, p. 168) che Dante è in questa sua opera più parco dei prosatori con-

disassero la mia visione, scrissi a loro ciò che io avea nel mio sonno veduto. E cominciai allora questo sonetto, lo quale comincia: *A ciascun' alma presa*.

5 A ciascun'alma presa e gentil core nel cui cospetto ven lo dir presente, in ciò che mi rescrivän suo parente, salute in lor signor, cioè Amore.

10 Già eran quasi che atterzate l'ore del tempo che omne stella n'è lucente, quando m'apparve Amor subitamente, cui essenza membrar mi dà orrore.

12 Allegro mi sembrava Amor tenendo meo core in mano, e ne le braccia avea madonna involta in un drappo dormendo.

temporanei nell'uso del *sì* intensivo col verbo, e la stessa tendenza si manifesta anche nella *Commedia*.

6. IN CRÖ. Questa è la lezione dei manoscritti, e così ebbero le prime stampe sino al Fraticelli, che giudicò «lezione da preferirsi» a ciò (*Ragionamento sulle rime di Dante*, nel t. I delle *Opere minori*, Firenze 1834, p. COLXV), e la introdusse nel testo sin dalla sua 1ª edizione. E fu seguito da tutti gli editori posteriori sino al Beck, parendo loro (e anche al Todeschini) erronea la lezione dei codici. Il Casini: «essendo qui espresso un rapporto finale, parve necessaria la correzione già introdotta dal Torri [anzi dal Fraticelli, come abbiamo visto], la quale è già in alcuni mss.». In manoscritti tardi, però, sia della *Vita Nuova* o da essa derivati (Pal. 204, ma per correzione, Ver. 820 e i suoi derivati Laur. XLI 20 e Magl. VII 1108), sia di rime varie (Magl. VII 1060). Né vediamo per qual ragione *in ciò che* non possa esprimere un rapporto finale, quando si piega a esprimere sin quello causale: anche a *ciò che* non serve a

indicare così bene rapporti di causalità come di finalità? Sono conghinzioni queste, come anche *perché, però che, per ciò che* assai com-piacenti: non facciamo loro torti. — RESCRIVAN SUO. La lezione di Cas. e Pass.² *rescrivä in su*, e di Beck *rescrivä in su*, deriva da K: *rescrivä insü* (T: *rescrivä il su*). Quella ch'io accetto è di b e di x (M: *rescrivä suo*, Barb: *rescrivä suo*, w: *rescrivä su*) e, per *rescrivä*, anche di λ (*rescrivän lor*: k avrà inteso e diviso male un originario *rescrivänsuo*): s a questo punto è difettoso in tutti i codici. Le parole che seguitano *salute in lor signor* rendono preferibile anche qui il plurale.

9. N'È LUCCENTE. È la lezione in cui s'accordano i capostipiti. La variante è *più lucente*, data dalla Giunta e accettata da Serrn, dal Torri e dal Witte, non ha riscontro nei manoscritti, se si eccetta Ash. 679, che per le rime deriva dalla Giunta stessa e che quindi non ha valore di manoscritto. La lezione introdotta dal Bissoni (*è nel lucente*), oltre che del suo codice, è di tutto il sottogruppo b⁹ e de-

108

Nota al testo dell'edizione Gorni

La presente *Nota* dà conto in maniera empirica, cioè caso per caso, ma con resoconto puntuale, delle molte e radicali innovazioni introdotte nel testo vulgato della *Vita Nuova*, quale è stato fissato da Michele Barbi in un'edizione critica (1907) di capitale importanza nella storia della filologia italiana, ristampata con aggiornamenti nel 1932. Non sono mancati, negli ultimi decenni, contributi innovativi sulla tradizione dell'opera¹. Ma non si è mai data, in una bibliografia che pure è notoriamente assai vasta, una revisione del testo critico della *Vita Nuova*, nella sua sostanza e nei suoi fondamenti. Il testo approntato da Barbi sembrava passato in giudicato, e la sua edizione una riuscita non più revocabile in dubbio. Ma non si ripeterà mai abbastanza che ogni testo critico è il prodotto di una razionalizzazione sperimentale, in cui i dati di fatto e, soprattutto, il loro vaglio e la loro rappresentazione tipografica possono mutare nel tempo: ogni edizione è, in certo modo, figlia della sua epoca, dipende dalla personalità del curatore e dalle mutate attese dei lettori. Per quel che è della *Vita Nuova*, si può affermare senza enfasi che tutto è stato cambiato, fin dal titolo.

Il numero dei paragrafi dell'opera passa da quarantadue a trentuno, sulla base di una nuova ricognizione documentaria e puntuale interpretazione dei dati offerti dai manoscritti: si è dimostrato che il testo trådito dal Chigiano L. VIII.305 (K), cui Barbi aveva dato gran credito, è interpolato in più *lectiones singulares*, imprudentemente promosse a testo già dal Casini e dal Beck; si sono messe in luce certe tacite innovazioni, o perfino errori di stampa, nelle edizioni barbiane del 1921 e del 1932; nel caso di lezioni

¹ Alldo specialmente agli studi di Domenico De Robertis, *Il canzoniere escortalerre e la tradizione «veneziana» delle rime dello stil novo*, supplemento n. 27 al «Giornale Storico della Letteratura italiana», Loescher, Torino 1954; La «*Vita Nuova*» in un *congiungimento dell'Asbarnhamiano 679: il Landau 172 della Biblioteca Nazionale di Firenze*, in «Studi Danteschii», 36 (1959), pp. 213-20; *Tradizione veneta e tradizione estravagante delle rime della «Vita Nuova»*, in aa.vv., *Atti del Congresso di Studi «Dante e la cultura veneta»*, a cura di V. Branca e G. Padoan, Olschki, Firenze 1966, pp. 373-84; *Sulla tradizione estravagante delle rime della «Vita Nuova»*, in «Studi Danteschii», 44 (1967), pp. 5-84; *La Raccolta Aragonesa primogenita 1970l*, in *Editti e vari. Studi sulla tradizione letteraria tra Tre e Cinquecento*, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 50-65.

adatore, spesso la scelta buona si è rivelata altra da quella fatta a suo tempo (e qualche nuova congettura si è pure imposta in luoghi corrotti). Infine la veste linguistica dell'opera, che Barbi volle arcaizzante e composta, a costo di recuperare qua e là forme isolate con apparenza d'antico, è stata in ogni punto rivista e ripensata, restituendo (si confida) una fisionomia globale meglio fondata, e soprattutto operando scelte meno soggettive, per non dire arbitrarie. Per questi aspetti, la presente *Nota* non surroga né i miei due articoli del 1993 e del 1994 (soprattutto per la dimostrazione delle parti interpolare e per i presupposti generali di metodo), né quello del 1995 sul titolo e sulla nuova paragrafazione. Si avverta peraltro che la lista di correzioni e di nuove proposte ecdotiche confezionata nel 1993 è qui in gran parte rifulsa, e quando occorra aggiornata o modificata. Per quel che spetta alla grafia, un nuovo censimento non potrebbe sostituire in questa sede la capitale indagine barbiana sull'*Orthografia* dell'opera, che si dà per implicita e nota: anche se ogni inventario e controllo è stato minuziosamente rifatto, e pure accade di dissentire qui da varie scelte barbiane. Nessun cambiamento è stato introdotto senza che se ne desse conto, per sommi capi o con precisa istruttoria *ad locum*. Sicché si può dire che la presente edizione, pur priva di apparato e della classificazione cosiddetta stemmatica dei testimoni (per questa parte, il lavoro di Barbi pare ancor solido e fruibile), propone un testo della *Vita* profondamente rinnovato, su presupposti evidenziati con cura e sul fondamento di una diversa interpretazione dei dati. E si deve inoltre dire, come altri già disse ai primi del secolo a proposito della *princeps* barbiana del 1907, che l'apparato del Barbi è insufficiente e per più aspetti gratuito nella sua consistenza, anche a norma dei restrittivi principi che l'editore si era imposto. In una futura edizione, andrebbe rifatto e purgato di varie inesattezze.

La sottostante lista non può soddisfare in tutto le esigenze dell'edizione critica di un testo antico (specie di un classico di probabile memorabilità) soprattutto riguardo alle forme. Piuttosto che una funzione descrittiva, essa ha un valore essenzialmente apologetico: mette in chiaro e difende scelte via via compiute. A parere di chi scrive, l'autentica giustificazione della veste linguistica del testo potrà darsi solo quando venga stampata, come fermamente si auspica, un'edizione sinottica dei quattro principali testimoni trecenteschi della *Vita Nova*: Martelli 12 (M), Stroziano (S), Chigiano L.VIII.305 (K) e Tolodano del Boccaccio (To), e in apparato l'altro autografo, Chigiano L.V.176); qualche aiuto potrà venire altresì dal codice frammentario O (Acquisiti e Doni 224 della Laurenziana, dono Olschki) e specialmente dal grande canzoniere Vaticano latino 3793, duecentesco e fiorentino. Solo a riscontro di tale sinossi le scelte di lingua qui operate potranno trovare la loro

certificazione e convalida. Ogni punto è stato ponderato con diligenza: solo in quella luce tanto lavoro potrà, come spero, apparire un buon lavoro.

La scelta delle forme non si fonda su un solo testimone. Ad ogni buon conto, il candidato non poteva essere K, per la tendenza polareggiante che è la sua a isolarsi in esiti quali *pelagrifi*, *secretissimi*, *semplici*, *mirabile*, *faccia*, *mie per mio*, ecc.; né uno dei due autografi del Boccaccio, chiaramente innovatore in tutto e più tardo rispetto ad altri testimoni pure trecenteschi. S, lacunoso per scorsi di copia e variamente sciatto nella trascrizione, tende parimenti al vernacolo (una diagnosi significativa è presso Barbi, *Orthografia*, p. ccxxxix). M, di gran lunga il più prezioso per arcaicità tipologica, presenta di suo una patina aretino-senese (per cui cfr. già Barbi, *Orthografia*, p. ccxxviii). Nella presente edizione, forme isolate non vengono promosse a testo (come invece è costume ammesso e praticato da Barbi, che anzi introduce in certi luoghi forme ricostruite). Si è privilegiata l'attestazione preminente nella tradizione antica, con speciale riguardo a quella di Beta, purché in forme non esclusive e idiosincrasiche. Per documentare l'*usus scribendi* dell'autore, non di rado ho sottoposto a revisione critica la vulgata di altre opere (come qui oltre si può vedere). Sul piano formale, ne risulta un testo in definitiva assai meno composto di quello di Barbi, e sicuramente meno soggettivo del suo.

Un fenomeno controverso è il raddoppiamento fonosintattico, che Barbi delibero di non rappresentare mai: decisione che indusse l'editore, in qualche caso, a rifiutare la concorde testimonianza dei manoscritti più antichi. Il presupposto di voler delegare alla sola pronuncia la realizzazione del raddoppiamento in scritture quali *de la*, *a la* e simili è smentito dall'esperienza di ogni giorno, con poche eccezioni. Anzi si può credere che una rappresentazione grafica come questa induca di fatto in errore anche lettori colti. Quei *de la* e *a la* non rispecchiano né l'auspicabile pronuncia, né lo stato del documento, dove semmai, se non c'è geminazione, si legge *dela* e *ala* (grafia che difatti si conserva nelle *CLPIO*). E appaiono al mio gusto, se mi è lecito dire, un tratto ottocentesco, da «ode barbara» carducciana: un manierismo che non può soddisfare chi conosca lo stato dei documenti, quelli almeno dell'opera in questione. Né, per altro verso, credo che si possa estendere ad altri stati di lingua l'ingegnosa osservazione del Parodi, *Lingua*, p. 238, che segnalava *ne la* e *ne lo* rimanti con *vela*: *cela* e *cielo*: *candelo* in *Purg.* xvii 55 e *Par.* xi 13: è un esempio che più di ogni altro condizionò le scelte di Barbi, e che, a parer mio, sarebbe difficile promuovere da artificiosa eccezione, o licenza di rima, a regola valida perfino per la prosa. Si concede che in testi a tradizione unica, conservati da un solo manoscritto, non siano proponibili (se non tra quadre) delle

140

doppie che non esistono: così ha fatto Contini per il testo del *Fiorino*. Ma in una tradizione plurima come questa della *Vita Nuova* mi pare che le grafie vulgate *de la* e *a la* facciano buon mercato dello stato dei manoscritti, nei quali - con maggiore assiduità di quanto senti. Perfino talora in M, che pure non è fiorentino (Toscana orientale): per dare un esempio, M è il solo a scrivere *colla* e *collo*, eppure Barbi a 30. 1 [XII 1] s'indusse a stampare *co lo* per puro spirito di sistema, dato che in quel luogo K, To hanno *col*, *M collo* (S seguono a, da. La tradizione antica (quasi sempre incluso M) è conservata: anche in poesia, dove un *allui* (*Donne ch'avete* 70) è To, S, M. Così di gran lunga maggioritario risulta essere *a:ssé*. Dove i casi di (*d)amme*, *contamme*, per lo più del solo K, o il tipo *mitenti* apparizioni. *Aprasso*, qui accolto, è grafia esclusiva in M e prevalente in S (ma affiora anche nella tradizione Boccaccio). Particolare cura è stata riservata alla resa di *no lo*, *nollo* (*nollo*). Parimenti: è prevalso il tipo *che 'ntender no-lla può chi no-lla prova* (K e S, *no la* in M), come nell'uso di Contini editore (cfr. «No-ll'e facesse», in *Fiorino* xxxi 8); e si è scritto poi *no*, non *no'l*.

Altro caso che merita riguardo è quello rappresentato dall'alternanza di *ogne* | *ogni* | *omne* | *omni* | *onne*. Tale mescolanza non è raziionalizzabile. Si è scelto *ogni* (costante in To, prevalente in S e affiorante, nonché in K, anche in M, principale rappresentante delle forme concorrenti) solo quando sia francamente maggioritario o unanime: ad es. in 3. 9, v. 9 *dogni* To e S, *do(n)gni* K e M; lo stesso caso si riproduce almeno, in prosa a 10. 12, e in poesia 10. 21, v. 40, dove il solo Vaticano ha *onne*, a 12. 2, v. 6, ecc.; per il resto si rispetta l'oscillazione anche grafica prevalente. Ne risultano otto casi di *ogne* (8. 8; 12. 3, v. 9, con due occorrenze; 16. 1; 17. 5, v. 3; 17. 10, v. 1; 20. 12, v. 40 e 26. 7, v. 7); tre di *omne* (1. 22, v. 6; 2. 1 e 5. 20, v. 27, spesso scritto per esteso, e non in compendio), da leggere naturalmente *omne*; e infine due di *omne* (9. 9, v. 10 e 10. 20, v. 34). Barbi introduce degli *omne* che non sono attestati in non meno di tre casi, dove qui è *ogne*, e in genere risulta poco affidabile nella scelta. Difficile valutare il parere espresso da Petrocchi, *Introduzione*, p. 436 in assenza di statistiche dichiarate, e la sua decisione di uniformare su *ogne*.

Anticipo qui di seguito, in maniera - come si è detto - non sistematica, né ordinata per categorie o rubriche, ma a norma dell'effettiva successione entro il corpo del testo, alcune delle princi-

palì divergenze rispetto alla vulgata, in guida di giustificazione prelimitare. L'articolo plurale maschile davanti a vocale è *gli*: ad esempio *Degli occhi* e *gli occhi* anche nel fiorentino e duecentesco fiora in To e S, e mai però in M (infondata, al riguardo, l'illazione che ne ricava Barbi, *Ortografia*, p. ccc: cfr. almeno, per l'arefino, Seriani, in SFI xxx, 1972, p. 128). Ma è *li* davanti a s-complicata, alla luce delle risultanze, sia pure non perentorie. A differenza di quanto ha accreditato Barbi e adottato Petrocchi, *Introduzione*, pp. 449-53, le forme scempie *accompanare*, *annunzi*, *avegna*, *avenne*, ecc., sono documentate con sicurezza e perciò conservate, quale che sia la loro realizzazione fonica; ma, alla luce delle risultanze, si è scelto di scrivere *accorgere*, *accorte* ecc., maggioritarie (solo *accorghe* è geminato in K, To e scempio in S, M, Boccaccio, in pratica, è isolato in *egli* e *quegli* (ho dunque operato per *elli* e *quelli*, come già Barbi, e Petrocchi, *Introduzione*, pp. 459-60: valga per tutti il caso di 2. 1 [II 14]): qualche *quet* s'impone all'interno di verso. Particolarmente *li* per *gli* per il pronome obliquo atono di terza persona maschile (ma a dire i margini d'incertezza, basti citare la lezione, in trascrizione interpretativa, di *Donne ch'avete* 39 nel Vaticano lat. 3793, *che gli aven ciò che li dona 'n salute*).

Si è deciso caso per caso, attenendosi alla forma maggioritaria nei quattro codici più antichi, nelle oscillazioni di *ad* | *a* davanti a vocale (il comportamento dei manoscritti varia, solo Boccaccio abusa di *ad*), in confortante sintonia con Barbi, qui lodevolmente empirico. La nota titroniana, prevalente nei manoscritti (ma K ha qualche *ed* in esteso), è resa con *ed* solo davanti a *e* (e ciò anche in poesia, là dove una prosodia petrarchescamente più regolare avrebbe consigliato di scrivere *ed* | *et* davanti a vocale: ma non è parso necessario, specie in attacco di verso). Sempre *angeli* (di *angiol* solo qualche esempio in S, e solo in prosa); *cielo* invece di *celo*, minoritario. Si è conservata l'alternanza in *desio* | *disio* e omologhi; *n(u)ovo*; *presenza* | *presenita* (un caso per formula); *virtù*, ma *vertude* | *vertute* | *virtute* di volta in volta, a norma del documentato. In prosa si è optato per le forme senza elisione (*Onde io*, *che io*, ecc.) ogni volta che ne era offerta l'opportunità. Grafie quali *diciare*, *dijecto*, *excellenti*, *exemplo* [pieno latino che la forma concorrente venaccola *asemplum*], *intellecto*, *lecto*, *letitia* (e forme analoghe), *quatro*, *scripto*, *tractare* (in 10. 17 [XIX 6], v. 11 *ct* solo in M e nel Memoriale bolognese 82), *Yeremia*, *ymagine* sono in pratica le sole attestate in ogni punto del testo e da ogni manoscritto trecentesco: se nel Dante latino si conserva *Ytalia* per *Italia*, perché nel volgare la *y* si dovrebbe mutare in *i*, se testimoniata concordemente? Anche *puncto* (un caso di *ponto* in poesia, in M), *acto* e

facto son ben più presenti di *punto*, *atto* e *fatto*; solo a 5. 22 [XII 15], v. 44, *punto* è grafia concorde (sacrificata, una volta tanto, alle esigenze di uniformità), e a 1. 12 [III 1] *apuncto* è almeno di To. Si è conservato il sintagma formulare, ripetuto sette volte, *sopradecta citade*, largamente prevalente in questa grafia; e così *distrecto* (anche se a 22. 4 e del solo M), *distrecto*, ma non, tra i partitipi, gli sporadici *decto/a* (caratteristici specialmente di K), e un paio di isolatissimi *dicto* (S, M). Sempre si legge *sonetto*. La grafia *Homero* è unanime. Si avverte che in *sé medesimo* e *sé stesso* si indica l'accento; che in *dei* («devi») si adotta la grafia che è anche nelle *Concordanze* del Canzoniere petrarchesco, edite dall'Accademia della Crusca (Firenze 1971). E che le citazioni di versi o di emistichi entro la prosa, specie in quella delle divisioni, obbediscono (in tutti i manoscritti senza eccezione) a un criterio non già di perfetta riproduzione dei fenomeni di troncamento, elisione, ecc., bensì a una resa di tipo prosaico, appunto: per cui, ad esempio, *Amore e 'l cor gentil* emistichio diventa, nella citazione che se ne fa, sempre *Amore e 'l cor gentile*. Si è rispettato quest'uso.

Tutte queste scelte in materia di grafia si distaccano nettamente dalla prassi che, dal Barbi in poi, si è instaurata nella filologia dantesca: tranne i casi del *Fiore* e del *Detto* «attribuibili» a Dante, nei quali significativamente la pratica di Contini è più vicina a questi parametri che a quelli, e non soltanto perché si tratta di testi ad attestazione unica². Non si vede perché i due autori capitali della nostra tradizione letteraria, Dante e Petrarca, debbano avere un esito editoriale così traumaticamente difforme: per cui il lauro è *Arbor victoriosa triumphale*, | *Honor d'imperadori et di poeti*, in grafia altamente conservativa, e invece la *selva* dantesca è *oscura* e non, poniamo, *obscura* (come qui la *vita* a 24. 6, v. 6), *cammin* e

² La presente *Nota al testo* era ormai interamente redatta, le scelte di forma e di grafia già fissate e operanti, quando è uscita, sotto gli auspicci della Società Dante-Franca Italiana, l'importante Edizione Nazionale del *Comitio*, a cura della compianta giuridicologa delle divergenze che questa *Vita Nova* presenta, nei criteri grafici, con l'edizione di quell'eccellente studiosa. Per parte mia mi compiaccio che in materia di raddoppiamenti e nel generale *modus operandi*, minuziosamente documentato, siano evidenti le coincidenze nell'innovazione. La presente edizione della *Vita* pare sarà pur da mettere in conto il fatto che la tradizione manoscritta del *Comitio* è più tarda di quella, già lontana rispetto alla composizione dell'opera, della *Vita Nova*. E mi conforta che nelle citazioni che ne fa il *Comitio* il titolo dell'opera, concorde nei manoscritti, sia *Vita Nova* senza dittingo, come ha accettato l'Agno, *Introduzione*, II, p. 905. Quando scrissi il mio contributo su «*Pangrafia* e titolo cit.», non conoscevo altro che la vulgata del 1921 fissata da Parodi e Pellegrini, dove è sempre *Vita Novus*, forse per suggestione dall'edizione Barbi. Era stata, la testimonianza del *Comitio*, un freno a innovare, vinto da altre ragioni. Ma ora, dall'edizione Agno, del *Vita Nova* una perentoria conferma al titolo che è poi, nella *rubrica* di I. 1.

non *cammin* (come qui a 4. 9, v. 1 e poi sempre), e così via. Non è questione legata solo all'esistenza di un autografo. Del resto, in mancanza d'autografi danteschi, la sopravvivenza, in più esemplari, di opere di Dante trascritte dal Boccaccio è una bella fortuna, e come un risarcimento per la qualità eccezionale del copista (anche a mettere in conto gli abusi evidenti che il Boccaccio non si è peritato di commettere). Ci sono delle ragioni culturali ingenti perché al democratico Dante venga opposto l'aristocratico Petrarca, distante dalla norma anche nella grafia. Per non dire che adeguar tutto all'uso corrente è un compromesso rassicurante, quando la tradizione è plurima. Per la *Commedia*, una soluzione del genere si può anche capire. Ma per la lirica, *Rime* e *Vita Nova*, questa era l'occasione editoriale propizia perché si rispettasse, meglio e con fiducia più franca, lo stato dei manoscritti. Il che si è fatto non senza titubanza, ma insomma è sembrato giusto fare. Talora, si concede, si tratta di minuzie: ma solo chi non è del mestiere vi vedrà un eccesso esoso o un esercizio vano.

L'interpunzione, specie della prosa, è stata modificata in più punti, con l'occhio alle maiuscole e ad altri segni dei manoscritti, specie di M e degli autografi del Boccaccio. Nella vulgata è troppo presente, e quasi infestante, il punto e virgola: un segno che crea una serie di periodi artificiosamente lunghi, dissolti alla lettura dei manoscritti, ben più analitici.

Una cura tutta particolare è riservata alla rappresentazione tipografica dei nuovi paragrafi, designati con numeri arabi in grassetto seguiti da punto come porzioni originali dell'opera (1., 2., ecc.). I commi, innovazione barbiana la cui consistenza solo in pochissimi casi è stata mutata, sono posti invece tra quadre, entro il corpo del testo. Una maiuscola in corpo speciale e in grassetto spetta alla prima lettera di ogni componimento: come segnatamente avviene in K e in M, dato il che Boccaccio (con qualche differenza calligrafica) unifica maiuscole di poesie e maiuscole d'inizio paragrafo. Viceversa, sempre in ossequio al diligente e arcato M, il segno paragrafale che nel manoscritto designa l'inizio di paragrafo (e che forma una lista d'iniziali identiche di suggestiva fattura), qui è tradotto con un in-dentro a capo, e con un corpo un po' più grande di quello del testo. Ne risulta una *Vita Nova* costituita, in primo luogo, di poesie insignite di una grande maiuscola, e di chose prosastiche tutt'intorno, scandite da trentuno ben distinti paragrafi d'autore.

La scansione metrica dei componimenti, e cioè l'indicazione marginale dei versi, che nelle stampe barbiane segue una scansione di cinque in cinque, è stata riportata a moduli meno meccanici, che mettano in luce le giunture strutturali (tanto più che nei manoscritti antichi l'iniziale di verso, in quei punti, è maiuscola). Gli in-dentro, nei sonetti, sono all'altezza delle terzine (il che trova ri-

spondenza nei documenti); e anche le stanze della ballata conoscono partizioni interne che si è cercato di evidenziare. Nelle canzoni, l'indentato è riservato agli attacchi di stanza, delegando ai numeri in carattere corsivo la segnalazione dei punti salienti dello schema.

Per memoria e ad ogni buon fine, si riproduce qui di séguito la tavola sinottica di riscontro tra la nuova paragrafazione introdotta e quella già della vulgata e del Barbi (nelle citazioni, sempre poi tra quadre, con numero del paragrafo e comma):

1 = I-III 13
2 = III 14 - VII
3 = VIII
4 = IX
5 = X-XII
6 = XIII
7 = XIV
8 = XV
9 = XVI
10 = XVII-XIX
11 = XX
12 = XXI
13 = XXII
14 = XXIII
15 = XXIV
16 = XXV
17 = XXVI
18 = XXVII
19 = XXVIII-XXX
20 = XXXI
21 = XXXII
22 = XXXIII
23 = XXXIV
24 = XXXV
25 = XXXVI
26 = XXXVII
27 = XXXVIII
28 = XXXIX
29 = XL
30 = XLI
31 = XLII

Nonché lo *stemma codicum* dell'opera, limitando la rappresentazione ai piani alti, gli unici di sicura consistenza. Lo schema integrale, che pur andrebbe modificato in qualche punto alla luce di

nuove risultanze passate in giudicato nella filologia dantesca, è in due tavole allegate a Barbi, *Orthografia*, p. cclxxiii.

	O	
	Ω	
α		β
$\begin{matrix} k \\ (K + T) \end{matrix}$	$\begin{matrix} b \\ (T_o + K^2) \end{matrix}$	$\begin{matrix} s \\ (S + V) \end{matrix}$ $\begin{matrix} x \\ (M + O) \end{matrix}$

Va inoltre precisato che in generale, e segnatamente (si badi) ai fini della presente edizione, il sottogruppo k è costituito da $K + T$ (Trivulziano 1078); b , e cioè la cosiddetta tradizione Boccaccio, da T_o e dal suo collaterale Chigiano L.V.176 (K^2 per Barbi, che lo considerava però a torto un derivato di T_o); s è $S + V$ (Veronese Capitolare 445); x è la famiglia (stematicamente complessa) in cui M è il codice più importante e più alto. Anzi M , sia detto francamente, è il testimone più antico dell'opera, e forse il più prezioso perché il più conservativo di forme arcaiche e di un assetto interno assai vicino all'originale. Il frammento O , d'incerta collocazione entro Beta per Barbi, è a mio parere un collaterale di M , come spero di poter dimostrare in altra sede. Naturalmente K , T_o , K^2 , S , O , M sono stati ricollazionati per intero. La testimonianza di k , b , s , x (ricontrollata beninteso sui loro testimoni più autorevoli, che non sono altri che quelli succitati) rinvia alla collazione del Barbi (e dunque, poniamo, se la consistenza di K è certa, quella di k andrà sottoposta a nuova inchiesta).

Da ultimo, questi elencati qui sotto sono i casi più urgenti, che soprattutto importava illustrare nel momento in cui il presente testo si scarta da un'edizione critica notoriamente prestigiosa e a proposito di un'opera di primaria grandezza. In qualche caso si è trattato anche di giustificare, senza distaccarsene, la lezione vulgata, specialmente quando ho potuto produrre nuove ragioni, o quando le ragioni già addotte a suo tempo reclamavano una miglior difesa o una più chiara messa a fuoco. Quando si dà una nuova lezione opposta alla vulgata, e insomma ogni volta che ciò è sembrato utile a una miglior comprensione di quanto si è fatto, la lezione da me accolta e posta prima di una parentesi quadra, e quella vulgata (o senz'altro di Barbi) che si è respinta la segue. In una decina di casi, riguardanti per lo più una nuova interpunzione suggerita da diversa scansione sintattica, ho rinunciato a fornire un puntuale raffronto.

buloso, mi partirò da esse, e trapassando molte cose, le quali si potrebbero trarre dello exemplo onde nascono queste, verrò a quelle parole le quali sono scritte nella mia memoria sotto maggiori paragrafi. [12] Poi che fuoro passati tanti di che apuncto erano compiuti li nove anni appresso l'apparimento soprascritto di questa gentilissima, nell'ultimo di que-

produzione poetica giovanile della quale non si potrebbe più restituire il senso alla luce della rubrica programmatica *Incipit Vita Nova. Fabuloso* è un *bagax* in Dante, che può essere illustrato dal verso sulle macchie lunari, che «fan di Cain favoleggiare altrui» (*Par.* II 51).

mi partirò da esse: «me ne spiccerò senz'altro».

trapassando: «tralasciando» allittera con il vicino *trame*.

trame dello exemplo onde nascono queste: l'originale da cui è tratto il presente *libello*. Sul tema delle "parole che nascono", cfr. «Parole mie che per lo mondo siete, l'voi che nasceste poi ch'io cominciai» (*Rime* LXXXIV 1-2).

queste: si riferisce a cose indefinite: ma cfr. c. 10 e certe cose per rima in 2. 9. sotto maggiori paragrafi: «in modo più distinto» (Contini), ma forse è dichiarazione troppo perentoria. De Robertis è incerto se si alluda a paragrafi «più importanti (non direi, col Sapegno e già lo Scherillo, più ricchi di eventi)? o riferiti a maggiore età? o piuttosto segnati con numero maggiore?». È un *bagax* in Dante; e se ci si attiene alla pratica dei copisti, *maggiori* varrà piuttosto «più cospicui» di estensione e di valore, segnati nel codice con più intenso grafismo (*maniculae*, segni paragrafati più spessi e decorati), e il senso letterale non ne esclude altri. È *cursus velox* (non *plenus*, come si legge), ed è casuale che sia in fine di comma, partizione convenzionale dell'opera. Il *cursus* nella prosa dantesca è studiato segnata-mente da Schiaffini 1969, pp. 123-28.

1. 12 [in 1]. *Poi ... di*: endecasillabo esordiale. Altri accadrà d'indicare (ma più spesso di passare sotto silenzio) specie in sedi rilevate, discorsi diretti o punti estremi del periodo: la percezione del fenomeno è incerta, al limite dell'arbitrario, e basti qui, come già per il *cursus*, averne segnalato una *tantum* la presenza di ingrediente stilistico non sistematico.

fuoro: forma esclusiva nella *Vita*, mentre la *Commedia* legge *fuon(o)*, *fuon(o)*, *fuon(olono)*: normale esito pantosciano di FUEURUT.

di: singolare il computo di nove anni come somma di tanti di individui, considerati conveniente unità di misura a partire dal memorabile giorno del primo incontro.

apuncto: «esattamente», con rinvio dunque al Calendimaggio, o in ogni modo alla primavera, del 1284.

compiuti li nove anni: scansione novenaria che porta ai diciotto anni dell'amante, età che si trova a coincidere con le prescrizioni di Andrea Cappellano *De amore* I v «masculus ante decimum octavum annum verus esse non potest amans» (Crespo).

appresso: «dopo», per uso costante.

apparimento: «apparizione», lemma isolato nel libro.

soprascritto: ricorre solo nella prosa della *Vita Nova* (6. 1, 12. 1, 19. 1, 22. 2 e 3) certo in ossequio alla metatrasa scrittorica che lo percorre da un capo all'altro. *gentilissima*: attributo istituzionale di Beatrice, dall'inizio alla fine della

sti di avvenne che questa mirabile donna apparve a me vestita di colore bianchissimo, in mezzo di due gentili donne, le quali erano di più lunga etade; e passando per una via, volse gli occhi verso quella parte ov'io era molto pauroso, e per la

Vita, ma solo nella prosa con ventisette occorrenze, e mai in verso; in un'altra dozzina di casi è ripreso l'intero sintagma *questa gentilissima*: cfr. la nota a 2. 9.

nell'ultimo di questi di: è precisazione «razionalmente ridondante, ma di fatto allude alla preparazione o 'avvento' dell'avvenimento. Feste pubbliche fiorentine, fra l'altro d'una brigata biancovestita agli ordini d'Amore, sono del resto attestate dai cronisti (Gorra)» (Contini).

mirabile donna: perifrasi ripresa in 7. 5, 14. 5, 17. 14, con senso che varia da donna «ammirevole» a «miracolosa».

bianchissimo: cambia il colore, in questa riscrittura compendiosa dei modi del primo incontro dichiarati al c. 4. A illustrare i significati simbolici del colore *bianchissimo*, tutt'altro che chiari qui, può valere il fatto che Amore apparirà in figura di *uno giovane vestito di bianchissima vestimenta* in 5. 10, a imitazione di quel «giovane vestito di bianco» (*Conv.* IV xxii 14) che è l'angelo della resurrezione (consecuzione, questa, che a me pare gli più congruente). Sarà ancora *una nebulletta bianchissima* a nascondere gli angeli in 14. 7; *uno bianco velo* è steso dalle pie donne sul volto di Beatrice morta in 14. 8; ali bianche ornano l'angelo nocchiero di *Purgatorio* II, e «bianche benede» vedovili sono evocate in *Purg.* viii 74; «bianche stole» di beati saranno in *Par.* xxx 129 e altrove. Nel colore *bianchissimo* si può senz'altro scorgere, oltre che un'anticipazione della visione di 5. 10, anche un'allusione angelica; se pure non si tratta di un'abbigliamento nuziale, segno splendente, quanto inesorabile, di una prima sottrazione fisica dell'amata, che il sogno enfatizzerà e colorirà di oscure predizioni funebri. De Robertis vi sceglie una riscrittura della Trasfigurazione di Cristo narrata dai sinottici, ad esempio da *Marco* 9, 2-12, di cui importa specialmente citare «vestimenta eius facta sunt splendida et candida nimis» (3), Elia e Mosè che si affiancano a Cristo (come qui le due donne), la «nubes obumbrans eos» (7) come qui al c. 14.

in mezzo di due gentili donne: decoro impone che, *passando per una via*, la quasi diciottenne Beatrice sia accompagnata da donne più anziane di lei; se pur non si tratta di una sortita ufficiale, legata agli sponsali.

di più lunga etade: «di età più matura».

passando per una via: modalità poi ripresa, a proposito dei pellegrini, in 29. 1 e 3; cfr. anche, con varianti, 5. 2, e la nota a 4. 9, v. 3. Un'eco verbale è in *Inf.* 1 95 «passar per la sua via».

volse gli occhi: gesto benevolo della *gentilissima*, le cui varianti provvidenziali saranno almeno «li occhi lucenti lagrimando volse» (*Inf.* II 116), e «Volgi, Beatrice, volgi li occhi santi» (*Purg.* xxxi 133).

verso quella parte ov'io era: stilema lirico, esemplificabile su *Io mi senti' svegliar* 9-10, *io vidi monna Vanna e monna Bice* | *venire inner' lo loco* | *ov'io era*, in 15. 8.

pauroso: «intimorito»; *spirti paurosi* saranno nel sonetto *Con l'albre donne* 9 in 7. 12, e poi soprattutto «occhi paurosi» (10) e «paura» (6) nel

(114)

sua ineffabile cortesia, la quale è oggi meritata nel grande secolo, mi salutò e virtuosamente tanto, che mi parve allora vedere tutti li termini della beatitudine. [13] L'ora che lo suo dolcissimo salutare mi giunse, era fermamente nona di quel giorno. E però che quella fu la prima volta che le sue parole

sonetto dello sguardo *De gli occhi de la mia donna si move* (Rime LXV).

ineffabile: definizione compendiosa, comune al linguaggio mistico e poi al Paradiso in genere, di un verso quale non si può dicer né tenere a mente di *Negli occhi porta* 13, in 12. 4.

meritata nel grande secolo: «rimunerata nella vita eterna»; aritmetico a questo secolo di 14. 5 e 19. 8. E cfr., per antitesi, la nota a 20. 15, v. 61. *virtuosamente*: «con meravigliosa efficacia»: modalità che ricorre in 5. 3, ripresa in 12. 6 (due volte), 17. 4 e 14. La donna che saluta con tanta grazia è come una figura di Gabriele, titolare della *salutatio angelica* nei confronti di Maria: un *Ave* rivolto a Dante. Ma Beatrice, non riducibile alla natura angelica, è insignita di titoli propriamente mariani, via via pre-dicibile di «gratia plena», di «Dominus tecum», di «benedicta in mulieribus» come sarà evidente a suo luogo. E si rammenti poi la visita di Maria a Elisabetta: al saluto di lei, «repleta est Spiritu sancto Elisabeth», e il *Magnificat* che segue è capitale per i temi dell'umiltà, del saluto, del nome (Luca 1, 39-56). Va bene tracciare un parallelismo tra Beatrice e Cristo, tra Beatrice e l'angelo, tra Beatrice e le sante agiografate: ma è Maria che qui soprattutto conta.

mi parve... vedere: espressione che è poi in 5. 10, 15. 2 e 28. 1.

tutti li termini della beatitudine: «gli estremi della beatitudine», «la beatitudine in tutta la sua estensione»; secondo una concezione nobile, ma ancora mondana, della condizione di beato; in *Paradiso*, alludendo a Dio, dirà «là ve' ogni ben si termina e s'inizia» (viii 87), nonché «A terminar lo tuo disiro l mosse Beatrice me del loco mio» (xxxv 65-66). «Poiché beatitudine è la salute eterna, è messa definitivamente a fuoco la trovata magico-verbale per cui il saluto o salutare concesso dalla donna-angelo (già operativa per la sola visione) diventa preciso veicolo della salute spirituale» (Contini).

1. 13 [in 2]. *Lo suo dolcissimo salutare*: formula ripresa in 5. 2.

mi giunse: «pervenne a me», «mi toccò» (come si direbbe «toccato dalla grazia»); affine, per significato, a *per la pietosa vista che negli occhi mi giugne* di 8. 8.

fermamente: «senza dubbio, sicuramente».

nona: le tre pomeridiane, a norma di una partizione del giorno dall'alba al tramonto, fissati per convenzione alle sei prima e dopo mezzogiorno (ancora in inglese *a. m.* e *p. m.*), di cui dà conto anche *Conv.* III vi 2 e IV xxiii 15. Per altre due volte, in 5. 16 e 28. 1, riapparirà nel libro, a particolari episodi salienti, la fatale ora *nona*, che è poi quella della morte di Cristo (*Matteo* 27, 45-50): cfr. peraltro «onde dice Luca che era quasi ora sesta quando morì» (*Conv.* IV xxiii 11).

la prima volta che ... alli miei orecchi: referto analitico e ipostatizzante di quello che, sulla scorta di *De vulgari* I iv 1-4, potrebbe dirsi il *primilinquim* di Beatrice a Dante, gratificato finora della sola vista (il *primilinquim* di Dante si darà non prima di 5. 4).

si mossero per venire alli miei orecchi, presi tanta dolcezza, che come inebriato mi partito dalle genti, e ricorso al solingo luogo d'una mia camera, puosimi a pensare di questa cortesissima. [14] E pensando di lei, mi sopraggiunse uno soave sonno, nel quale m'apparve una maravigliosa visione. Che mi

presi: «ne ritrassi»: cfr. 14. 22, v. 35.

come inebriato: alla stessa stregua del manzoniano «come un forte inebriato» (*La Rimezione* 13), è calco biblico (*ebrius, crapulatus a vino*), come già avvertirono D'Ancona e Marigo, passato anche nella tradizione mitica (Colombo) e laudistica.

mi partito dalle genti: «mi allontanai dalla folla, mi isolai dagli altri». In fiorentino -io vale per la prima persona, oltre che per la terza; e *genti*, al plurale, è francesismo.

ricorso al: «rifugiatomi presso», «messomi al riparo di».

solingo luogo d'una mia camera: situazione che si ripresenta in 5. 8-10 e 16; la probabile fonte di *Ezechiele* 8, 12 «in abscondito cubicul sui», è adotta dalla Colombo in un contesto di isolamento mistico preliminare alla *visio*.

puosimi: forma dittongata arcaica.

cortesissima: ricorre solo qui a designare Beatrice, che sarà *donna della cortesia* in 5. 9; certo in omaggio all'*ineffabile cortesia* proclamata dal c. 12; da ultimo è Amore che sarà detto senz'altro *sire della cortesia* in 31. 3.

1. 14 [in 3]. *pensando di lei*: dipende dal complemento *mi* posposto, non dal soggetto della principale, con la libertà della sintassi antica; prepara la *visione* che segue, se a norma di Gregorio Magno, *Dialogi* IV xl viii i sogni hanno origine in sei modi distinti, il cui ultimo è «ex cogitatione et revelatione».

sopraggiunse: il prefisso si giustifica sul grado zero di *giunse* (c. 13) ed è l'unico caso nel libro.

soave sonno: ripresa verbale da Cavalcanti, *Vedeste, al mio parere* 7, «si va soave per sonno a la gente» (Rime xxxvii¹); e cfr. il *soave e dolce mio riposo* di 22. 6, v. 11.

maravigliosa visione: «visione che induceva a meravigliarla»: è la prima delle tre, così espressamente designate, che trovano luogo nel *libello*; le altre due sono in 5 e 31. 1 (*mirabile visione*). Considerati il tempo notturno in cui si verifica, in deroga alle credenze tradizionali (vedi c. 19 e nota), ed elementi quali il pianto e il colore *sanguigno* («cruento») del *drappo* e della nuvola, topico sipario dell'aldilà, il modello si può additare nel sogno fatto da Enea di Ettore morto, narrato da *Aen.* II 268-302, segnatamente ai vv. 268-75: «Tempus erat, quo prima quies mortalibus aegrus | incipit et dono divom gratissima scripit: | in somnis ecce ante oculos maestissimus Hector | visus adesse mihi largosque effundere fletus, | rapratus bigis ut quondam atarque cruento | pulverer perque pedes tractatus Iora tumentis. | Et mihi qualis erat, quantum mutans ab illo | Hectore». Oltre alle tre visioni che si è detto, il *libello* narra di un' *ymaginatione* d'Amore in 4. 3-7 e relativo sonetto, di un' *erronea e forte fantasia* in 14. 4-13 e canzone, di un'altra cosiddetta *ymaginatione d'Amore* in 15. 2-5, di una *forte ymaginatione* di Beatrice in 28. 1, e include il sonetto-visione *Olhe la spera* di 30.

parea vedere nella mia camera una nebula di colore di fuoco, dentro alla quale io discerna una figura d'uno signore, di pauroso aspetto a chi la guardasse; e pareami con tanta letizia quanto a'ssé, che mirabile cosa era; e nelle sue parole dicea molte cose, le quali io non intendea se non poche, tra le quali io intendea queste: «Ego Dominus tuus». [15] Nelle sue braccia mi parea vedere una persona dormire nuda,

10-13. Dunque otto apparizioni in totale: tre visioni vere e proprie (1, 5, 31), tre immaginazioni (4, 15, 28), una fantasia (14) e un rapimento fuori dal mondo sublunare (30).

Che: con valore tra dichiarativo e di introduzione della frase seguente (quasi un segno d'interpunzione).

nebula di colore di fuoco: «nuvola» (latinismo con questa sola attestazione in Dante) di colore tendente al rosso, che precede la *nebulata bianca* di 14. 7: variazione cromatica che, a ben vedere, rispecchia quella stessa delle *vestimenta* di Beatrice. Si può dire, genericamente, corredo biblico; ed è un particolare inedito rispetto al sonetto (come pure Amore che parla per due volte in latino, la donna che dorme nuda nelle sue braccia, il *drappo sanguigno* in cui essa è involta, il riconoscimento di lei come *domina della salute*, il muovere di entrambi verso lo cielo).

di pauroso aspetto a chi la guardasse: «da incutere timore alla sola vista»; riprende pauroso dal c. 12 (la «paura» è condizione dell'amante che la lirica stihovista illustra copiosamente).

con tanta letizia: «così pieno di letizia». E «lo scolastico quanto a sé precisa che la letizia si riferisce esclusivamente ad Amore (sé, al modo medievale, vale «lui»), non agli altri» (Contini).
mirabile cosa: immane il senso del biblico «mirabile» («Et faciet Dominus mirabile», Esodo 9, 4).

parole ... cose: sul rapporto tra *res* e *verba* cfr. poi 6. 4.
se non poche: «in piccola parte»; meglio che anacoluti, è «apposizione dell'oggetto (le quali)» (Contini). La situazione ricorda, dall'episodio di Bonagiunta, la misteriosa menzione di Gentucca, indecifrabile al poeta protagonista (*Purg.* xxiv 37-48), nonché le oscure parole di Cacciaguida in *Par.* xv 37-48:

tra le quali: «tra le poche».

«Ego Dominus tuus»: «Io sono il tuo signore». Frase composta, con bella perfezione, di tre moti, come poi la seguente «*Vide cor tuum*» (c. 16). Ripete l'inizio del Decalogo (*Esodo* 20, 2), per cui va ricordato almeno il sonetto parodico *Otto comandamenti face Amore* (Amico di Dante, *Corona* xv), nonché «Fa che m'adori, ched i son tu' deo» (*Fiorè* v 11).

1. 15 [iii 4]. una persona dormire nuda: di molti passi affini, si può ricordare «tel foiz sera qu'il t'ert avis | que tu tendras cele au cler vis | entre tes braz trestore nue | ausi con s'el fust devenue | dou tot t'ame et ta compaigne» del *Roman de la Rose* (ed. Lecoy), vv. 2425-29. La nudità pare qui da intendere con significato sensuale, magari da convertire in mistico, piuttosto che d'innocenza (come i più): tentazione messa in scena e rimossa. Per la Bibbia, si rammenti, il nudo va sempre vestito (*Isaia* 58, 7 e passi affini).

salvo che involta mi pareva in uno drappo sanguigno leggermente; la quale io riguardando molto intentivamente, conobbi ch'era la donna della salute, la quale m'avea lo giorno dinanzi degnato di salutare. [16] E nell'una delle mani mi pareva che questi tenesse una cosa la quale ardesse tutta; e pareami che mi dicesse queste parole: «Vide cor tuum!».

salvo che: attenua nuda. Locuzione che è anche in 2. 9, 4. 4, 7. 14, 12. 8, 15. 3 e 23. 6.

involta: in senso traslato, è presso Cino, *Dante, i' non so* 12 «Diletto frate mio, di pene involto» (*Rime* xcvm); e cfr. qui il v. 11 del sonetto.

drappo: verisimilmente «lenzuolo» (francese *drap*), in cui la donna dorme involta («ravvolta»). Ma può anche significare «veste, panno», come in *Un di si venne* 9, «vestito di novo d'un drappo nero» (*Rime* lxxxii), in «drappo di colore» (*Fiorè* xciv 11), o qui in 4. 3, al plurale, anche se mal si accompagnerebbe qui al participio.

sanguigno: è, si rammenterà, il *nobilissimo colore umile e onesto* dell'abito del primo incontro nel c. 4 e dell'ultima apparizione in 28. 1, che si caratterizza di sinistre tinte, erotiche e micidiali, in «noi che tigemmo il mondo di sanguigno» (*Inf.* v 90). Forse il riscontro rivelatore è col manto di porpora dell'«Ecce homo»: basti citare «clamydem coccineam circumderunt ei» (*Matteo* 27, 28).

leggermente: determina involta (Barbi, Contini), per Casini e altri sanguigno. Il leggero schermo sanguigno, di stoffa lieve o mollemente stesa sul corpo nudo, è simmetrico, e quasi omocromo, alla *nebula di colore di fuoco* (c. 14) che avvolge Amore senza nascondere alla vista. E cfr. anche 4. 3. molto intentivamente: «con molta attenzione» (*hapax* in Dante); rafforzando, francissimo su cui si veda 3. 6, v. 12.

conobbi: «riconobbi», come in «vidi e conobbi l'ombra di colui | che fece per villate il gran rifiuto» (*Inf.* iii 59-60).

salute: con *saluto* e *salutare* si alterna a designare, con larga escursione semantica, il gesto salutarifero di Beatrice. Predicatori nominali della donna sono, oltre a questo, *domina della mia mente* (c. 2) e *domina della cortesia* 5. 9. lo giorno dinanzi: l'ora della visione è indicata al c. 19, e il giorno del saluto (c. 13) è già rivolto.

m'avea ... degnato di salutare: «aveva acconsentito a salutararmi», «mi aveva accordato il suo saluto»; cfr. *Voi che sapete* 21-22 «Io non ispero che mai per pietate | degnasse di guardare un poco altrui» (*Rime* lxxx), a sua volta da Cavalcanti, *Io vidi li occhi* 9-10, «in quel punto | che quella donna mi degnò guardare» (*Rime* xxxii); e cfr. qui 5. 13.

1. 16 [iii 5]. una cosa la quale ardesse tutta: endecasillabo forse preintenzionale: conferisce realtà figurativa e quasi autonoma consistenza (*cosa*: «sostanza») al vecchio motivo del cuore che arde d'amore. O è anche, rispetto all'esplicito *cor*, figura di reticenza. Un'eco lontana, confermata da *pareami che mi dicesse*, sarà in «Pariami che 'l suo viso ardesse tutto» (*Par.* xxiii 22).

«Vide cor tuum»: «Guarda qui il tuo cuore!»: dopo l'affermazione della sua signoria (c. 14), Amore gioca la carta dell'ostensione del cuore,

1. 1 [r 1]: *libro della mia memoria*
Pare da intendere *Libro mauscolo*, come un vero e proprio titolo, anche se non ho introdotto la mauscola a testo.

1. 1 [r 1]: *asemplare] assemblare*
Sulla base di *asemprare* (K), *asemprare* (To), *ase(m)plare* S, *sempla*(v) e M.

1. 3 [r 2]: *era già in questa vita] era in questa vita già*

La consecuzione prescelta è di Beta, preferita, in condizioni di equipollenza stemmatica, per la simmetria con l'attacco del c. 2.

1. 3 [r 2]: *Cielo Stellato] cielo stellato*

1. 4 [r 3]: *umile e onesto sanguigno*

Dopo *onesto*, nessun manoscritto porta segni d'interpunzione, che Barbi 1932, p. 7 nota, introduce (la «grande varietà d'interpunzione» si riferisce alle edizioni, non già alla tradizione manoscritta). Rinvio al commento *ad locum*, che l'incerta esegesi consista di mantenere senza segni d'interpunzione, come già presso D'Ancona, Casini e Beck.

1. 5 [r 4]: *secretissima*

E la lezione di S, M (*sacretissima* in K); Boccaccio resta isolato nella variante sonora. Dato che a 10. 3 [xviii r] *lo secreto del mio cuore* è lezione concorde di To e S, M (e perciò quella prescelta), anche negli altri quattro casi (*mio/tuo secreto*) ho operato per la forma di Beta.

1. 5 [r 4]: *Deus] deus*

Mauscolo (non è «un», ma «il») Dio d'Amore). E forse anche *beatitudo*, più oltre, è personificata nella vivente incarnazione di Beatrice. Così *Dio* a 1. 9 [r 8]: la grafia *didio* dei manoscritti (S *di-deo*), del tutto usuale, deprime la mauscola.

1. 5 e 6 [r 4 e 5]: «... *dominabitur michi*» e «... *beatitudo vestra*»

Sono stati introdotti i punti esclamativi.

1. 6 [r 5]: *dissel] si disse*

Omesso *si* paratopatico, lezione singolare di k.

1. 8 e 10 [r 7 e 9]: *segnoreggiò ... signoria ... signoreggiare*

Sono oscillazioni caratteristiche di tutta la tradizione: tranne Boccaccio, dove vige sempre *si*, e in M *se* nella stragrande maggioranza dei casi (con sospetto di tratto aretino, considerato il corollario del codice). Concordia dei testimoni trecenteschi si dà solo in *signoria* a 6. 2 [xiii r] e in *signore* a 23. 7 [xxxiv r], v. 3: nelle altre occorrenze la casistica è varia. Si è operato, qui e altrove, per la forma *si* quando non sia isolata o minoritaria nei testimoni trecenteschi. Diverse le risultanze di Petrocchi, *Introduzione*, p. 431, per il testo del poema; mentre Barbi, *Orthografia*, p. CCLXXXIV è più possibilista.

1. 9 [r 8]: ... *molte volte ... molte volte*

Il secondo *molte volte* è in alternativa a *molte fate* di Beta, senonché il contesto iterativo sollecita a credere che sia ripetuta la stessa locuzione. Così è anche nella vulgata.

1. 9 [r 8]: *di sì nobili e laudabili portamenti*

Così anche la vulgata. Ma non si potrebbe troppo deprezzare la lezione *n(n)ovi per nobili*, che è di b e di M. Determinante per la scelta è il comma seguente, *era di sì nobilissima virtù*.

1. 10 [r 9]: *continuamente*

E di Beta contro *continuamente* di Alfa, forma scelta invece a 8. 1 [xv r], dove *continata* è del solo M, e a 14. 1 [xxiii r], dove può contare sull'unanimità dei testimoni. La scelta barbiana coincide con questa che si è fatta.

1. 10 [r 9]: *Ragione] ragione*

Personificata, come già *Amore*, comprimario con lei nel «reggere» il personaggio che dice io. Nella vulgata, tutte queste ipostasi non son state riconosciute, mentre nelle *Rime*, per non parlar del *Fiore*, dove è *Ragione*, si ammette agevolmente «Malinconia» nel capoverso di *Rime* LXXII.

1. 11 [r 10]: *pare alcuno parlare*

Lezione non apocopata (Casini, Beck leggono *alcun*, ma cfr. anche *alcuno conforto* in 8. 8 [xv 8], ecc.); non si potrebbe sottoscrivere qui *pare alcuno parlare fabuloso*, contorta e speciosa.

1. 12 [r 1]: *apuncto] appunto*

Con *p* scempia in To e M (*apunto*).

1. 12 [r 1]: *in mezzo di due] in mezzo a due*

Errore di stampa in Barbi: cfr. Gorni, *Per il testo*, p. 8.

1. 12 [r 1]: *virtuosamente] molto virtuosamente*

Omesso *molto*, lezione singolare di k. E credo preferibile collegare l'avverbio a *tanto* (*virtuosamente tanto, che*), per cui cfr. Gorni, *Per il testo*, p. 16; anche se i manoscritti trecenteschi, per quel che può valere, si accordano nel segnare interpunzione dopo l'avverbio, come è in Barbi: ma cfr., anche per la posizione, 1. 3 [r 2] e 5. 1 [x r], ecc. e il caso di 17. 3 [xxvi 3].

1. 13 [r 2]: *e ricorso ... puosim] e ricorsi ... e puosimi*

E il costrutto di Beta, che Barbi non accolse; ma cfr. analoghi costrutti a 5. 8 [xii r], 7. 9 [xiv 9], 10. 14 [xix 3].

1. 14 [r 3]: *mi pare] me pare*

Me è del solo M, e da qui in Barbi, che pure a 1. 12 e a 5. 10 legge *me pare*, provocando la chiosa di Contini: «Ci si aspetta *mi* (in fiorentino): forse *me* è dativo enfatico (col verbo *pare*)»: e cfr. già Barbi, *Orthografia*, p. cccr. Ma, appunto, M non è fiorentino, e nelle altre occorrenze del paragrafo legge *mi*.

1. 15 [r 4]: *leggieramente*

Senza sincope interna è in K (-gge-) e M (-ge-); S è lacunoso; Boccaccio legge *leggermente*. In 4. 3 [x 3] si dà la stessa situazione.

ne, con S che si associa a b; in 5. 18 [XII 11], v. 14 non può essere che *leggermente* per la prosodia. Onde l'adozione di quest' unica forma, qui e altrove, in tanta oscillazione.

1. 16 [III 5]: «Vide cor tuum!» «Vide cor tuum»

1. 18 [III 7]: verso lo cielo

Qui è solo in M, ma nelle altre due occorrenze a 14. 7 e 10 [XXIII 7 e 10] la forma verso lo (per il) è ben attestata.

1. 19 [III 8]: era stata la quarta della nocte] era la quarta de la nocte stata

Qui b + Beta leggono *era stata la quarta della nocte*. La lezione di k, che pone *stata* in fine di frase, è stata preferita da Barbi, preeduto da Casini e Beck (non ovviamente da D'Ancona, che non conosceva K), ed ebbe il consenso del Parodi, 1914, p. 63. Si tratta di un costrutto praticamente isolato nella prosa del libro (anche l'unica cadenza affine *Ella era già in questa vita stata tanto*, a 1. 3, non è perfettamente assimilabile), non al riparo da sospetto. A coonestare la *difficilior*, che qui si presume aver luogo, vale anche la constatazione che la frase è un perfetto endecasillabo (dunque di più raffinata fattura del consueto), in un contesto che legge, subito prima, *m'era ... apparta*. Ma ho appurato poi che K ha il vizio di invertire la successione degli elementi in costrutti col participio passato. Basti dire, per il solo primo paragrafo, *fu da molti chiamata* (1. 2), *era in questa vita già stata tanto* (1. 3), che per la verità è lezione di Alfa), *fu a lui sì tosto dispensata* (1. 8), *stava mecho* (1. 10). In queste condizioni, con buona pace di tutti, seguire K sarebbe davvero imprudente.

1. 20 [III 9]: *E pensando]* *Pensando*

La E è solo in M (S qui è lacunoso), onde Barbi ne diffida; ma è mossa stereotipa (cfr. 5. 10, 10. 11, 11. 2), ben credibile anche qui.

1. 20 e 24, [III 9 e 13]: ... lo quale comincia A ciascun' alma e ... comincia quivi Già erano.

Avverto, una volta per tutte, che dopo *comincia*, *quivi* e *sifatti* indicatori di verso sopprimo i due punti che sono nella vulgata: in pratica *quivi* e *qui* non sono che il corrispondente verbale di un segno paragrafale, o tutt'al più valgono come i moderni «in» o «cfr.». Così, poniamo, a 16. 9 [XXV 9] *questo signore le rispose quivi* «Tuus, o regna, quid optes» ecc. significa «le rispose in, nel verso».

1. 21 [III 10], v. 3: *in ciò che mi riscriva n suo parente]* *in ciò che mi riscrivan suo parente*

Mi scosio dalla lezione della Giuntina e di Barbi, il quale deralemento si fonda espressamente su b e x (S qui tace). E mi attingo nella sostanza a k, incio *chemmi riscriva insu parente*, già in Casini e Beck, che è lezione difesa ancora da Beck 1920, p. 257 come *difficilior* sulla scorta di una citazione dal *Manuale* del Nannucci, presa

dal Vaticano lat. 3793 (V 274) e citata anche qui sotto estensamente. *Riscriva* vale «risponda (per le rime)», da correlare a *scrissi* (c. 20), e *in suo parente* è una locuzione stereotipa della lingua lirica più arcaica, di cui la lezione concorrente pare una banalizzazione. Per convincersene, giova consultare le *CLIPPO* di Avalle, dove — con molti esempi di «al mio/meo parente» — si legge «fo 'n suo parente» (C 5, v. 40, p. 18), «a'lor parente» (Puccandone, L 349, v. 5, p. 210), «che dicono im parente» (Bartolomeo Moccati, V 117, v. 59, p. 353), e soprattutto «e gli auscilletti per amore l'isbernaro sì dolzemente l i lor versetti infra gli albore, l'ciascheduno im suo parente» (*Quando fiore*, V 274, v. 8, p. 436). E il *lor del v. 4 (salute in lor signor, cioè Amore)* non potrebbe a ritroso confortare *riscrivan*, perché il conflitto con *suo* resta.

2. 1 [III 14]: *quelli*

Ritorna due volte nel presente comma. *Quegli* è costante nella tradizione Boccaccio e in S, che peraltro qui, ma non a 2. 4 [IV 2] e altrove, è lacunoso. Si opta per *quelli* qui e negli altri casi.

2. 1 [III 14]: *Vedesti]* *Vedeste*

Vedesti invece del *Vedeste* che è (a giusto titolo, a quanto pare, in quella sede) nell'edizione critica delle *Rime* cavalcantiane, è lezione concorde dei manoscritti della *Vita Nuova*: da rispettare.

2. 2 [III 15]: *iudicio]* *iudicio*

È del solo M (al solito), S qui fa difetto), e pare latinismo da conservare, come a 3. 8 [VIII 8], v. 3, dove ha pure il sostegno di S. Invece le forme verbali, *giudicassero*, *giudicare* sono sicure (*iudicare* solo in M). Su *ilgi* si veda la nota di Barbi, *Ortografia*, p. CCXXI.

2. 2 [III 15]: *sogno*

Solo la tradizione Boccaccio (si avverta però che, nell'altro ramo, s tace) legge qui *sonetto*, lezione *facilior* e meno congrua.

2. 3 [IV 1]: *Onde]* *onde*

Segue a un punto fermo; e così, in genere, anche in casi in cui Barbi ha adottato una diversa interpunzione, come ad esempio in 1. 18 [III 7], 5. 11 e 13 [XII 4 e 6], 10. 14 [XIX 3], 17. 4 [XXVI 4], 19. 8 [XXX 1], 29. 2 [XI 2], 30. 1 [XII 1].

2. 4 [IV 2]: *Ragione]* *ragione*

Personificata: cfr. 1. 10 [III 9], 8. 8 [XV 8], 27. 2, 5 e 7 [XXXVIII 2, 5 e 7], 28. 1 [XXXIX 1], 28. 2 [XXXIX 2]. Nella vulgata non è mai stata fornita di maiuscola, per misconoscimento della sua natura di ipostasi che nel libro parla, consiglia ecc. alla stessa stregua di Amore: entrambi *accidenti in sustantia* che operano per licenza poetica. A dire la sua grande fortuna medievale di personaggio allegorico basti, per Dante, il *Fiore*.

2. 4 [IV 2]: *m'avea così governato]* *così m'avea governato*

Tale successione (verbo + *così* + participio), non accolta da Barbi, è della tradizione Boccaccio e di S. Ed è ben rappresentata