

LETTERATURA
ITALIANA
ANTICA

«Delle idee non ho paura; bensì, là dove si tratta di scienza, ho paura di ciò che senza essere idea se ne dà l'aria; ho paura delle concezioni subiettive; ho paura di quel fenomeno per cui nelle nubi ci accade di veder draghi, giganti, eserciti, castelli, che, vissuti un momento nella nostra fantasia, bentosto si trasformano e si dissolvono».

PIO RAJNA

*

«Nella lotta per raggiungere il vero siamo e dobbiamo essere solidali; e non ci sono né vincitori né vinti. Vinciamo tutti, e a chi tocchi di additare una verità prima ignorata, e a chi convenga di abbandonare un errore. Gli studi, anche questi aspri di erudizione, son belli soltanto se uno mira a tale perpetua vittoria».

DOMENICO GUERRI

LETTERATURA ITALIANA ANTICA

RIVISTA ANNUALE DI TESTI E STUDI

PERIODICO INTERNAZIONALE

FONDATO DA ANTONIO LANZA E MIRELLA MOXEDANO LANZA

E DIRETTO DA ANTONIO LANZA

ANNO XV · 2014



PISA · ROMA

FABRIZIO SERRA EDITORE

MMXIV

Direttore responsabile: ANTONIO LANZA

Vicedirettore: MASSIMO SERIACOPI

Direttore amministrativo: GIANMARCO LANZA

Direttore organizzativo: CLEMENTE MARIGLIANI

Redazione: MARTA CECI,
RITA GIANFELICE, MARCELLINA TRONCARELLI

Segreteria di redazione: GIANMARCO LANZA

«LIA» is an International Peer-Reviewed Journal
The eContent is archived with *Clockss* and *Portico*.

© Copyright 2014 by FABRIZIO SERRA EDITORE, Pisa · Roma.

Fabrizio Serra editore incorporates the Imprints *Accademia editoriale*,
Edizioni dell'Ateneo, *Fabrizio Serra editore*, *Giardini editori e stampatori in Pisa*,
Gruppo editoriale internazionale and *Istituti editoriali e poligrafici internazionali*.

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 00355/99

Stampata con un contributo del Ministero per i Beni e le Attività Culturali,
Divisione Editoria

Amministrazione e abbonamenti:

Fabrizio Serra editore®, casella postale n. 1, succursale n. 8, I 56123 Pisa,
tel. +39 050 542332, fax +39 050 574888, fse@libraweb.net

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o *Online* sono consultabili
presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net.

*Print and/or Online official subscription rates are available
at Publisher's website www.libraweb.net.*

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su c.c.p. n. 17154550
o tramite carta di credito (*American Express*, *Visa*, *Eurocard*, *Mastercard*).

www.libraweb.net

*Tutti i materiali (articoli accompagnati da dischetti, pubblicazioni da recensire, riviste)
dovranno essere indirizzati al prof. Antonio Lanza, via dei Giovi 9, 00141 Roma (Italia);
e-mail: antonio.lanza@quipo.it. Manoscritti, dattiloscritti ed altro materiale,
anche se non pubblicati, non saranno restituiti. Ogni autore riceverà venti estratti del proprio
articolo. Si raccomanda agli autori di seguire scrupolosamente le norme contenute
nell'Avvertenza posta alla fine del volume, pena la non pubblicazione dei lavori.*

COMITATO SCIENTIFICO

MARIA ACCAME LANZILLOTTA (Roma), NECDET ADABAG (Ankara), MARIO AGRIMI (Napoli), JOHN AHERN (Vassar College, Poughkeepsie, NY), GIAN CARLO ALESSIO (Venezia), GLORIA ALLAIRE (Univ. of Kentucky, Lexington), MARIA JOÃO ALMEIDA (Lisbona), MICHAIL ANDREEV (Mosca), GUIDO ARBIZZONI (Urbino), ELISABETH AREND (Brema), MARCO ARIANI (Roma), PAOLO BÀ (Arezzo), MARIA ESTHER BADIN (Buenos Aires), STEFANO UGO BALDASSARRI (Firenze), ZYGMUNT G. BARAŃSKI (Cambridge/Univ. of Notre Dame, IN), GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI (Torino), JOHN C. BARNES (Dublino), TEODOLINDA BAROLINI (Columbia Univ., New York), JOHANNES BARTUSCHAT (Zurigo), IMAN M. BASSIRI (Teharan), MARVIN B. BECKER (Univ. of Michigan, Ann Arbor), GINO BELLONI (Venezia), LUCIANO BELLOSI (Siena), DAVID P. BÉNÉTEAU (Seton Hall Univ., South Orange, NJ), CARLO BERTELLI (Univ. della Svizzera Italiana, Mendrisio), ROBERTO BERTONI (Dublino), MIRKO BEVILACQUA (Roma), CONCETTA BIANCA (Roma/Firenze), VANNA BIGAZZI LIPPI (Firenze, Accad. Crusca), GIANCARLO BIGUZZI (Pontificia Univ. Urbaniana), MIREILLE BLANC-SANCHEZ (Grenoble), JOSÉ BLANCO (Santiago del Cile), PIERO BOITANI (Roma), ROBERTO BONFIL (Gerusalemme), LUIGI BORGIA (Firenze), †MIKLÓS BOSKOVITS (Firenze), STEVEN BOTTERILL (Univ. of California, Berkeley), VANNI BRAMANTI (Padova), MICHAEL BRATCHEL (Johannesburg), GIANCARLO BRESCHI (Firenze), GIUSEPPE BRINCAT (Malta), GENE A. BRUCKER (Univ. of California, Berkeley), FURIO BRUGNOLO (Padova), DAINIUS BŪRĖ (Vilnius), ALBERTO BUSIGNANI (Firenze), THEODORE J. CACHEY JR. (Univ. of Notre Dame, IN), RINO CAPUTO (Roma), SANTIAGO CARBONELL MARTÍNEZ (Alicante), ELEONORA CARCALEANU (Iași), FRANCO CARDINI (Firenze), MYRIAM CARMINATI (Montpellier), STEFANO CARRAI (Siena), CARLO CARUSO (Durham), RAFFAELLA CASTAGNOLA (Losanna), FLAVIO CATENAZZI (Tegna), CLAUDE CAZALÉ BÉRARD (Parigi), SOMBAT CHANTORNVONG (Bangkok), PAOLO CHERCHI (Chicago/Ferrara), GIOVANNI CHERUBINI (Firenze), CARMINE CHIODO (Roma), MARIA GRAZIA CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO (Firenze), MASSIMO CIAVOLELLA (UCLA, Los Angeles), MARCELLO CICCUTO (Pisa), MICHELE CILIBERTO (Firenze), DOMENICO COFANO (Foggia), PAUL COLOMBANI (Nantes), ANTONIO CORSARO (Urbino), ROBERTO CRESPO (Pavia), ALFONSO D'AGOSTINO (Milano), GIGETTA DALLI REGOLI (Pisa), MARK DAVIE (Exeter), MAURIZIO DE BENEDICTIS (Roma), VINCENZO DE CAPRIO (Viterbo), DARIO DEL PUPPO (Trinity College, Hartford, CT), ANDREA DE MARCHI (Udine), PIETER DE MEIJER (Amsterdam), SANDRA DIECKMANN (Jena), COSTANZO DI GIROLAMO (Napoli), PETER DINZELBACHER (Esbjerg), ROCCO DISTILO (Cosenza), PETER DRONKE (Cambridge), ROBERT M. DURLING (Univ. of California), SMARANDA ELIAN BRATU (Bucarest), DENIS FACHARD (Nancy), GRAZIELLA FEDERICI VESCOVINI (Firenze), MONICA FEKETE (Cluj), ENRICO FENZI (Genova), MICHELE FEO (Firenze), VINCENZO FERA (Messina), BRUNO FERRARO (Auckland), ANTONIA FONTANA (Firenze), WILLIAM FRANKE (Vanderbilt Univ., Nashville, TN), ELISABETTA FRÉCENON (Saint-Étienne), FRANCESCO FURLAN (Parigi), GLORIA GALLI DE ORTEGA (Mendoza), FRANCO ALBERTO GALLO (Bologna), ENRICO GARAVELLI (Helsinki), ENRICO GHIDETTI (Firenze), SIMON GILSON (Warwick), ANTHONY GRAFTON (Princeton Univ., NJ), COLETTE GROS (Marsiglia), CLAUDIO GRIGGIO (Udine), PASQUALE GUARAGNELLA (Bari), JEANNINE GUÉRIN DALLE MESE (Poitiers), BODO GUTHMÜLLER (Marburgo), HYEONG KON HAN (Seul), WALTER HAUG (Tubinga), FRANK-RUTGER HAUSMANN (Friburgo in Brisgovia), CHRISTINA HELDNER (Göteborg), KLAUS W. HEMPFER (Berlino), IRENE HIJMAN TROMP (Leida), WILLI HIRDT (Bonn), DIRK HOEGES (Hannover), ROBERT HOLLANDER (Princeton Univ., NJ), CLAIRE HONESS (Leeds), LLOYD H. HOWARD (Victoria), HINRICH HUDDE (Erlangen-Norimberga), DANIELA IANEVA (Sofia), RITA IANNINO SINCHENKO (Montevideo), MOHEB SAAD IBRAHIM (Il Cairo), ALEKSANDR ILJUSCIN (Mosca), ANTONIO ILLIANO (Univ. of North Carolina, Chapel Hill), GIOVANNA IOLI (Torino), SUZANNE ISKANDER (Il Cairo), TOMOTADA IWAKURA (Kyoto), LUCIO IZZO (Aix-en-Provence), ANDREAS KABLITZ (Colonia),

ERIKA KANDUTH (Vienna), JÁNOS KELEMEN (Budapest), VICTORIA KIRKHAM (Univ. of Pennsylvania, Philadelphia), CHRISTOPHER KLEINHENZ (Univ. of Wisconsin, Madison), PETER KOCH (Berlino), PAVOL KOPRDA (Nitra), HENNING KRAUSS (Augusta), JILL KRAYE (Londra, Warburg Institute), WLADIMIR KRYSINSKI (Montreal), MARIAPIA LAMBERTI (Città del Messico), RICHARD H. LANSING (Brandeis Univ., Waltham, MA), PÄR LARSON (Firenze, Accad. Crusca), MANFRED LENTZEN (Münster), ANNA LAURA LEPSCHY (Londra), TOBIAS LEUKER (Augsburg), KLAUS LEY (Magonza), ANDREA LOMBARDI (San Paolo), CARLOS LÓPEZ CORTEZO (Madrid), MARCO LUCCHESI (Rio de Janeiro), ALBERT N. MANCINI (Univ. of Ohio, Columbus), FRANCO MANCINI (Bologna), MASSIMILIANO MANCINI (Roma), PAOLA MANNI (Firenze), JEAN-JACQUES MARCHAND (Losanna), MARINA MARIETTI (Parigi), RITA MARNOTO (Coimbra), MARIO MARTI (Lecce), BORTOLO MARTINELLI (Milano), RONALD L. MARTINEZ (Brown University, Providence), JOSÉ V. DE PINA MARTINS (Lisbona), ENZO MATTESINI (Perugia), GIUSEPPE MAZZOTTA (Yale Univ., New Haven, CT), MARTIN McLAUGHLIN (Oxford), ALDO MENICHETTI (Friburgo), ROBERTO MERCURI (Roma), ANNA MESCHINI PONTANI (Padova), OLE MEYER (Copenaghen/Firenze), ULRICH MÖLK (Göttinga), ALDO MARIA MORACE (Sassari), RAUL MORDENTI (Roma), ARNALDO MOROLDO (Nizza), ROBERTA MOROSINI (Wake Forest University), †ŽARKO MULJAČIĆ (Berlino/Zagabria), MARIA DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ (Barcellona), GABRIELE MURESU (Roma), ENRICO MUSACCHIO (Alberta University), FRANCO MUSARRA (Lovanio), JEAN-LUC NARDONE (Tolosa), HANS-JÖRG NEUSCHÄFER (Saarbrücken), NERIDA NEWBIGIN (Sydney), GIUSEPPE NICOLETTI (Firenze), JANE NYSTEDT (Stoccolma), PAOLO ORVIETO (Firenze), MARCO PAOLI (Lucca), MICHEL PAOLI (Univ. di Piccardia, Amiens), ANTONIO PAOLUCCI (Città del Vaticano), EMILIO PASQUINI (Bologna), GIORGIO PATRIZI (Campobasso), NICHOLAS PATRUNO (Bryn Mawr College, PA), MARIO PAZZAGLIA (Bologna), CARLO PEDRETTI (UCLA, Los Angeles), LUIGI PEIRONE (Genova), JIRI PELAN (Praga), CLAUDE PERRUS (Parigi), LINO PERTILE (Harvard Univ., Cambridge, MA), THÉA STELLA PICQUET (Aix-en-Provence), MARIE-FRANÇOISE PIÉJUS (Parigi), MARZIO PIERI (Parma), GIULIANO PINTO (Firenze), MICHEL PLAISANCE (Parigi), ULAR PLOOM (Tallinn), FRANCO POLCRI (Sansepolcro), WILHELM PÖTTERS (Würzburg), MARIA PREDELLI (Mc Gill Univ., Montreal), RENZO RABBONI (Udine), EDGAR RADTKE (Heidelberg), GUY P. RAFFA (University of Texas), EUGENIO RAGNI (Roma), GERHARD REGN (Monaco di Baviera), BRIAN RICHARDSON (Leeds), FRANCISCO RICO (Barcellona), DIETMAR RIEGER (Giessen), SILVIA RIZZO (Roma), DAVID ROBAY (Reading), WILLIAM ROBINS (Toronto), LUCIANO ROSSI (Zurigo), DORIS RUHE (Greifswald), PASQUALE SABBATINO (Napoli), MAHMUT SAKIROGLU (Ankara), GEZA SALLAY (Budapest), PIOTR SALWA (Varsavia), FEDERICO SANGUINETI (Salerno), PETER SARKOSZY (Roma), SELENE SARTESCHI (Pisa), GENNARO SAVARESE (Roma), PETER LEBRECHT SCHMIDT (Costanza), JEFFREY T. SCHNAPP (Stanford Univ., CA), JOHN A. SCOTT (Perth), GIOVANNI SINICROPI (Univ. of Connecticut, Storrs/Firenze), EMILIO SPECIALE (Univ. of Michigan/Roma), PALLE SPORE (Odense), †ANTONIO STÄUBLE (Losanna), KARLHEINZ STIERLE (Costanza), PASQUALE STOPPELLI (Roma), HARRY WAYNE STOREY (Indiana Univ., Bloomington), FRANCO SUITNER (Roma), LUIGI SURDICH (Genova), BLERINA SUTA (Elbasan), FRANCESCO TATEO (Bari), HELGA TEPPERBERG (Cluj), MARIA ANTONIETTA TERZOLI (Basilea), ANTONIA TISSONI BENVENUTI (Pavia), GILBERT TOURNOY (Lovanio), MAGNUS ULLELAND (Oslo), KAZUAKI URA (Tokyo), NGUYEN VAN HOAN (Hanoi), SERGE VANVOLSEM (Lovanio), JUAN VARELA-PORTAS DE ORDUÑA (Madrid), STEFANO VERDINO (Genova), ÉVA VÍGH (Szeged), UGO VIGNUZZI (Roma), CLAUDIA VILLA (Bergamo), JAN VLADISLAV (Sèvres), INNA PAVLOVNA VOLODINA (San Pietroburgo), JUN WANG (Pechino), ELISSA WEAVER (Univ. of Chicago, IL), CHRISTOF WEIAND (Heidelberg), STANISLAW WIDLAK (Cracovia), RONALD G. WITT (Duke Univ., Durham, NC), HEINZ WILLI WITTSCHIER (Amburgo), JOHN R. WOODHOUSE (Oxford), PETER WÜNDERLI (Düsseldorf), ALI XHIKU (Tirana), MICHELANGELO ZACCARELLO (Verona), DIEGO ZANCANI (Oxford), AGOSTINO ZIINO (Roma), LETIZIA ZINI ANTUNES (Assis, San Paolo), F. FRANK ZÖLLNER (Lipsia), GERASIMOS ZORAS (Atene), ANDREA ZORZI (Firenze).

OPERE E PERIODICI CITATI CON SIGLE

AAC	«Atti dell'Accademia toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria"».	DET	<i>Delizie degli eruditi toscani</i> , a c. di ILDEFONSO DA SAN LUIGI, Firenze, Cambiagi, 1770-89.
AAL	«Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei». Classe di scienze morali, storiche e filologiche.	DOP	B. MIGLIORINI - C. TAGLIAVINI - P. FIORELLI, <i>Dizionario d'ortografia e di pronuncia</i> , Torino, ERI, 1981 ² .
AGI	«Archivio glottologico italiano».	DS	«Dante Studies».
AIS	K. JABERG - J. JUD, <i>Sprach- und Sachatlas Italiens und der Südschweiz</i> , Zofingen, Schumann und Heinemann, 1928-40.	ED	<i>Enciclopedia Dantesca</i> , Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970-78.
AIV	«Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti». Classe di scienze morali, lettere ed arti.	FEW	W. VON WARTBURG, <i>Französisches etymologisches Wörterbuch</i> , Bonn, Klopp, 1928-.
AMA	«Atti e Memorie dell'Arcadia».	FI	«Forum italicum».
AR	«Archivum Romanicum».	FL	«Filologia e Letteratura».
ASI	«Archivio storico italiano».	FR	«Filologia Romanza».
ASL	«Archivio storico lombardo».	GAVI	<i>Glossario degli antichi volgari italiani</i> , a c. di G. COLUSSI, Helsinki, University Press; poi Foligno, Editoriale Umbra, 1983-2006.
ASNP	«Annali della Scuola Normale Superiore» di Pisa.	GD	«Giornale dantesco».
BCSFLS	«Bullettino del Centro di Studi filologici e linguistici siciliani».	GDLI	S. BATTAGLIA, <i>Grande dizionario della lingua italiana</i> , Torino, U.T.E.T., 1961-2002.
BHR	«Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance».	GIF	«Giornale italiano di filologia».
BISIM	«Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medioevo e Archivio muratoriano».	GSLI	«Giornale storico della letteratura italiana».
BSDI	«Bullettino della Società Dantesca Italiana».	HL	«Humanistica Lovaniensia».
CLPIO	<i>Concordanze della lingua poetica italiana delle origini</i> , a c. di D'A.S. AVALLE, Milano-Napoli, Ricciardi, I, 1992.	ID	«L'Italia dialettale».
CN	«Cultura neolatina».	IMU	«Italia medioevale e umanistica».
COFIM	«Contributi di filologia dell'Italia mediana».	IQ	«Italian Quarterly».
CT	«Critica del testo».	IS	«Italian Studies».
DBI	<i>Dizionario biografico degli italiani</i> , Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960-.	IUPI	<i>Incipitario unificato della poesia italiana</i> , a c. di M. Santagata, B. Benti-vogli, P. Vecchi Galli, S. Bigi e M.G. Galli, Modena, Panini, 1988-96.
DDJ	«Deutsches Dante-Jahrbuch».	JWCI	«Journal of the Warburg and Courtauld Institutes».
DEI	C. BATTISTI - G. ALESSIO, <i>Dizionario etimologico italiano</i> , Firenze, Barbera, 1950-57.	LC	«Lecture classensi».
DELI	M. CORTELAZZO - P. ZOLLI, <i>Dizionario etimologico della lingua italiana</i> , Bologna, Zanichelli, 1979-88.	LD	<i>Lecture dantesche</i> , a c. di G. Getto, Firenze, Sansoni, 1964.
		LDS	<i>Lectura Dantis Scaligeri</i> , a c. di M. Marazzan, Firenze, Le Monnier, 1967-1968, 3 voll.

- LDT *Lectura Dantis Turicensis*, a c. di G. Güntert e M. Picone, Firenze, Cesati, 2000-2001, 3 voll.
- LDV «Lectura Dantis Virginiana».
- LEI *Lessico etimologico italiano*, a c. di M. Pfister, Wiesbaden, Reichert, 1981-.
- LI «Lettere italiane».
- LIA «Letteratura italiana antica».
- LiLe «Linguistica e Letteratura».
- LL «Lingua e Letteratura».
- LN «Lingua nostra».
- LTQ *Lirici toscani del Quattrocento*, a c. di A. LANZA, Roma, Bulzoni, 1973-75.
- MFES «Miscellanea fiorentina di erudizione e storia».
- MLI «Medioevo letterario d'Italia».
- MLN «Modern Language Notes».
- MLQ «Modern Language Quarterly».
- MLR «Modern Language Review».
- MPh «Modern Philology».
- MR «Medioevo romanzo».
- MRi «Medioevo e Rinascimento».
- MS «Mediaeval Studies».
- NA «Nuova Antologia».
- NI «La Nuova Italia».
- NTF *Nuovi testi fiorentini del Duecento*, a c. di A. CASTELLANI, Firenze, Sansoni, 1952.
- PD *Poeti del Duecento*, a c. di G. CONTINI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.
- PDP «La parola del passato».
- PDS *Poeti del Dolce Stil Nuovo*, a c. di M. MARTI, Firenze, Le Monnier, 1969.
- PDT «La Parola del testo».
- PDF *Poeti fiorentini del Duecento*, a c. di F. CATENAZZI, Brescia, Morcelliana, 1977.
- PG *Poeti giocosi del tempo di Dante*, a c. di M. MARTI, Milano-Roma, Rizzoli, 1956.
- PGr J.-P. MIGNÉ, *Patrologiae cursus completus. Series graeca et orientalis*, Paris, Garnier, 1857-86.
- PhQ «Philological Quarterly».
- PL J.-P. MIGNÉ, *Patrologiae... Series latina*, Paris, Garnier, 1844-64.
- PMLA «Publications of Modern Languages of America».
- PMT *Poesie musicali del Trecento*, a c. di G. CORSI, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1970.
- PPT *Poeti perugini del Trecento*, a c. di F. MANCINI con la collaborazione di L.M. Reale, Perugia, Guerra, 1996-97.
- PS *Poesie siciliane dei secoli XIV e XV*, a c. di G. CUSIMANO, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1951-52.
- PSS *I poeti della Scuola siciliana*, a c. di R. ANTONELLI (vol. I), C. DI GIROLAMO (vol. II) e R. COLUCCIA (vol. III), Milano, A. Mondadori, 2008.
- QFIAB «Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken».
- QI «Quaderni d'Italianistica».
- QP «Quaderni petrarcheschi».
- RAL «Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei». Classe di scienze morali, storiche e filologiche.
- RBD *I rimatori bolognesi del secolo XIII*, a c. di G. ZACCAGNINI, Milano, Vita e Pensiero, 1933.
- RBQ *Rimatori bolognesi del Quattrocento*, a c. di L. FRATI, Bologna, Romagnoli-Dell'Acqua, 1908.
- RBT *Rimatori bolognesi del Trecento*, a c. di L. FRATI, ivi, 1915.
- RC «Rivista critica della letteratura italiana».
- RCCM «Rivista di cultura classica e medioevale».
- RCR *Rimatori comico-realistici del Due e Trecento*, a c. di M. VITALE, Torino, U.T.E.T., 1956.
- REI «Revue des études italiennes».
- RELI «Rassegna europea di letteratura italiana».
- REW W. MEYER-LÜBKE, *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, Winter, 1931-353.
- RF «Romanische Forschungen».
- RID «Rivista italiana di dialettologia».
- RiLI «Rivista di letteratura italiana».
- RIS *Rerum italicarum scriptores*, Città di Castello, Lapi, 1900² (poi Bologna, Zanichelli).
- RJ «Romanistisches Jahrbuch».
- RLI «La Rassegna della letteratura italiana» (compresa «La Rassegna bibliografica...»).

RLiR	«Revue de linguistique romane».	TA	<i>Testi volgari abruzzesi del Duecento</i> , a c. di F.A. UGOLINI, Torino, Rosenberg & Sellier, 1959.
RLR	«Revue des langues romanes».		
RN	«Romance Notes».		
RNQ	<i>Rimatori napoletani del Quattrocento</i> , a c. di A. ALTAMURA, Napoli, Fiorentino, 1962.	TB	N. TOMMASEO - B. BELLINI, <i>Dizionario della lingua italiana</i> , Torino, Società l'Unione Tipografico-Editrice, 1858-79.
RPh	«Romance Philology».		
RQ	«Renaissance Quarterly».	TC	<i>Testi trecenteschi di Città di Castello e del contado</i> , a c. di F. AGOSTINI, Firenze, Accademia della Crusca, 1978.
RR	«Romanic Review».		
RS	«Renaissance Studies».		
RSI	«Rivista di studi italiani».	TF	<i>Testi fiorentini del Dugento e dei primi del Trecento</i> , a c. di A. SCHIAFFINI, Firenze, Sansoni, 1926.
RSS	<i>Le rime della Scuola siciliana</i> , a c. di B. PANVINI, Firenze, Olschki, 1960-62.		
RSTD	<i>Rimatori siculo-toscani del Dugento</i> . I. <i>Rimatori pistoiesi, lucchesi, pisani</i> , a c. di G. ZACCAGNINI e A. PARDUCCI, Bari, Laterza, 1915.	TLIO	<i>Tesoro della lingua italiana delle Origini</i> , a c. dell'Opera Nazionale del Vocabolario, consultabile in rete: http://www.csovi.fi.cnr.it/frame.htm
RT	<i>Rimatori del Trecento</i> , a c. di G. CORSI, Torino, U.T.E.T., 1969.	TN	<i>Testi napoletani dei secoli XIII e XIV</i> , a c. di A. ALTAMURA, Napoli, Perrella, 1949.
RVQ	<i>Rimatori veneti del Quattrocento</i> , a c. di A. BALDUINO, Padova, CLESP, 1980.	TNTQ	B. MIGLIORINI - G. FOLENA, <i>Testi non toscani del Quattrocento</i> , Modena, STEM, 1953.
SB	«Studi sul Boccaccio».		
SBR	<i>Sonetti burleschi e realistici dei primi due secoli</i> , a c. di A.F. MASSERA, Bari, Laterza, 19402.	TNTT	B. MIGLIORINI - G. FOLENA, <i>Testi non toscani del Trecento</i> , ivi, 1952.
SchM	«Schede medievali».	TP	<i>Testi pratesi della fine del Dugento e dei primi del Trecento</i> , a c. di L. SERIANNI, Firenze, Accademia della Crusca, 1977.
SchU	«Schede umanistiche».		
SD	«Studi danteschi».		
SFI	«Studi di filologia italiana».		
SGI	«Studi di grammatica italiana».	TPt	<i>Testi pistoiesi della fine del Dugento e dei primi del Trecento</i> , a c. di P. MANNI, ivi, 1990.
SI	«Studi italiani».		
SIR	«Stanford Italian Revue».		
SLeI	«Studi di lessicografia italiana».	TSG	<i>Testi sangimignanesi del secolo XIII e della prima metà del secolo XIV</i> , a c. di A. CASTELLANI, Firenze, Sansoni, 1956.
SLI	«Studi linguistici italiani».		
SM	«Studi medievali».		
SMV	«Studi mediolatini e volgari».		
SN	«Studia Neophilologica».	TV	<i>Testi veneziani del Duecento e dei primi del Trecento</i> , a c. di A. STUSSI, Pisa, Nistri-Lischi, 1965.
SP	«Studi petrarcheschi».		
SPCT	«Studi e problemi di critica testuale».	VEI	A. Prati, <i>Vocabolario etimologico italiano</i> , Milano, Garzanti, 1951.
SR	«Studj romanzi».		
SRI	«Studi rinascimentali».	VR	«Vox Romanica».
ST	«Studi tassiani».	ZRPh	«Zeitschrift für romanische Philologie».
SU	«Studi umanistici».		

SOMMARIO

TESTI

- TOMMASO BALDINOTTI, *Il Canzoniere Forteguerriano A 58 (prima parte)*, a cura di MARTA CECI 17

SAGGI

- CONO A. MANGIERI, *La strofa v del contrasto Rosa fresca aulentissima* 185
- KAZUAKI URA, *Tre note per Guido Guinizzelli, Nicolò de' Rossi e Giovanni Quirini* 199
- NICOLINO APPLAUSO, «S'i' fosse foco ardere' il mondo». *L'esilio e la politica nella poesia di Cecco Angiolieri* 223
- BORTOLO MARTINELLI, *La Commedia. Preludio ed epilogo* 239
- MARIA MÁSLANKA-SORO, *Il discorso metaletterario nella Comedia di Dante e la tradizione dell'epica classica* 325
- JOHN ALFRED SCOTT, «*Sedendo et quiescendo prudentia et sapientia perficitur*» (Monarchia I iv 2). *Alcune considerazioni intorno all'ultimo viaggio dell'Ulisse dantesco* 343
- ALFONSO TROIANO, *Specchio di Croce di Domenico Cavalca. Censimento dei manoscritti (Alba Julia, Dubrovnik, Stati Uniti. Appendice: Verona, Bibl. Capitolare)* 367
- MARINA MARIETTI, *La Didone del Boccaccio tra Dante e Petrarca* 377
- JUN WANG, *Boccaccio in Cina. In occasione del settecentesimo anniversario della nascita di Giovanni Boccaccio* 385
- STEFANO UGO BALDASSARRI, *Conferme e novità sull'Adversus Iudaeos et gentes di Giannozzo Manetti* 391
- MAGALI FLESIA, *Entre tactique et convenances diplomatiques: Piero Soderini et Cosimo de' Pazzi en France dans les années 1498-1499* 409
- ANNA ROMAGNOLI, *Amor cortese e amor platonico nel Cortegiano di Baldesar Castiglione* 421
- MASSIMO SERIACOPI, *Donato Giannotti e Dante Alighieri: un "dialogo" linguistico e interpretativo* 459
- MÁRTON RÓTH, *Utopie del Cinque e del Seicento: alla ricerca di una definizione* 465
- ANDREA MAURUTTO, *La tradizione delle rime della venerabile Maria Alberghetti (1578-1664) fondatrice delle Dimesse di Padova* 483

RECENSIONI

- ELISA BRILLI, *Firenze e il profeta. Dante fra teologia e politica*, Roma, Carocci, 2012 [MASSIMO SERIACOPI] 517

TRE NOTE PER GUIDO GUINIZZELLI, NICOLÒ DE' ROSSI E GIOVANNI QUIRINI

KAZUAKI URA

1. A PROPOSITO DELLA LEZIONE DI UN SONETTO GUINIZZELLIANO NEI *MEMORIALI BOLOGNESI*

IL notaio Nicholaus Iohanini Manelli trascrisse a c. 28r dei *Memoriali bolognesi* 67 (= **A**, in un documento datato 1287) soltanto le due quartine del famoso sonetto che il poeta giudice Guinizzelli scrisse in risposta a *Voi, ch'avete mutata la mainera* di Bonagiunta da Lucca:

Homo ch'è saço non còre liçeri,
ma passa e grada sì con' vol misura:
quand'à pensato, retem so pensieri,
definatantoché 'l vedé' l'asegura.
Foll'è chi pensa sol veder lo veri
e no pensar c'altri gli pona cura:
e però non se dé homo tenir tropo alteri,
ma dé guardar so stato e soa natura.¹

Il sonetto di Guinizzelli, probabilmente per la saggezza pratica che contiene, ebbe un certo successo presso i notai felsinei, sicché fu ripetutamente trascritto indipendentemente dalla missiva bonagiuntiana: c. 281v dei Mem. 74 (= **D**, in un documento datato 1288 a mano di Bonacursius de Rombolinis); c. 386v dei Mem. 74 (= **H**, in un documento datato 1288 sempre a mano di Bonacursius de Rombolinis); c. 66r dei Mem. 76 (= **E**, in un documento datato 1289 di mano di Dondideus Benedicti); c. 224r dei Mem. 84 (= **C**, in un documento datato 1293 di mano di Bonifatius Petriçoli de Malpiglis); c. 390v dei Mem. 120 (= **F**, in un documento datato 1310 di mano di Iohannes quondam Alberti de Zanellis); c. 162r dei Mem. 140 (= **G**, in un documento datato 1320 di mano di Santus Ugolini Santi). E lo stesso Manelli trascrisse l'intero sonetto guinizzelliano a c. 117r dei *Memoriali* 67 (= **B**, in un documento datato 1287).

La lezione del v. 4 di **B** è, secondo l'edizione di Sandro Orlando,² uguale e identica a quella di **A** (ciò è ben naturale perché **AB** sono di una stessa mano), mentre gli altri testimoni mostrano sostanzialmente la stessa lezione con le differenze trascurabili dal punto di vista qui assunto:

C *perfinatantoché 'l ver l'asigura.*³
D *difinatantoché 'l ver l'asigurma.*⁴
E *definatantoché 'l vero l'asegura.*⁵
F *finché 'l vero l'asegura.*⁶

¹ *Rime due e trecentesche tratte dall'Archivio di Stato di Bologna*, a c. di S. ORLANDO con la consulenza archivistica di G. Marcon, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2005, p. 38.

³ Ivi, p. 83.

⁵ Ivi, p. 68.

² Ivi, pp. 41-42.

⁴ Ivi, p. 66.

⁶ Ivi, p. 119.

G *deffinatantoché 'l vero l'asegura*.⁷

H *finnatantoché 'l ver l'asegura*.⁸

Laddove **AB** mettono il verbo sostantivato *'l vedé* (= «il vedere»), gli altri testimoni (**CDEFGH**) optano per il sostantivo *vero* (che però dovrebbe essere apocopato in *ver* per la corretta misura metrica, a condizione che la congiunzione collocata all'inizio del verso debba essere libera da ogni emendamento possibile). Poiché **AB** sono i più antichi, si potrebbe ipotizzare che gli altri testimoni abbiano tentato di correggere la poco perspicua lezione *'l vedé* (la lezione diventa ancora meno perspicua se si scrive senza alcun segno grafico di accento *'l vede*) e, poiché **AB** sono cronologicamente seguiti subito dopo da **DH**, si potrebbe constatare ipoteticamente che allo stato attuale della nostra conoscenza l'emendamento sia stato effettuato fra il 1287 ed il 1288. Ma sarebbe più prudente limitarsi ad osservare l'opposizione fra la fonte di **AB** e quella degli altri testimoni.

Nella sua precedente edizione fondata su **B** Orlando leggeva ugualmente al v. 4 *'l vedé*,⁹ che spiegava allo stesso modo: «il riscontro con la realtà visibile lo accerta». ¹⁰ In precedenza Avalle aveva adottato la stessa lezione per **A** e **B**.¹¹ Ma l'apocope di *vedere* in *vedé* è tutt'altro che frequente;¹² infatti l'apparato approntato da Adriana Caboni presenta come lezione di **AB** semplicemente *'l vede*,¹³ che comunque non dà senso soddisfacente. E, del resto, l'espedito a cui Orlando ed Avalle hanno fatto ricorso per aumentare la chiarezza del testo in questione non è molto felice; e direi addirittura che i due studiosi sono stati condizionati, senza accorgersene, dalla lezione di **CDEFGH** e della tradizione toscana. Infatti sono ipotizzabili anche altre soluzioni: se aggiungendo solo una virgola si leggesse *'l vede, l'asegura* [= '(finché non) lo (ri)veda, lo verifichi', cioè '(finché non) lo esami, lo rettifichi': il soggetto dei due verbi è «Homo ch'è saço», mentre il loro complemento oggetto, indicato dal pronome dimostrativo *lo*, è «so pensieri», si interpreterebbe come un caso di asindetto. Ma più volentieri leggerei *'l ved'e l'asegura* [= '(finché non) lo (ri)veda e lo verifichi', '(finché non) lo esami e lo rettifichi'], che sarà un altro caso dell'endiadi che Guinizzelli usa, per esempio, in *Lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo*, v. 11: «e ciò che dentro trova spezza e fende». ¹⁴

La lezione *definatantoché 'l ved'e l'asegura*, però, è ipermetra. Siccome i notai bolognesi appaiono spesso disattenti, si potrebbe anche lasciare l'ipermetria; tuttavia, se si tentasse di apportare una modifica per restaurare la giusta misura metrica, sarebbe più economico supporre un guasto alla congiunzione *definatantoché*, che con quel *de* mi ispira poca fiducia (seppure abbiamo un esempio di *di fino a* in un documento del 1284 circa nel codice Palatino 1172 della Biblioteca Nazionale di Firenze).¹⁵ A questo

⁷ Ivi, p. 147.

⁸ Ivi, p. 67.

⁹ *Rime dei Memoriali bolognesi 1279-1300*, a c. di S. ORLANDO, Torino, Einaudi, 1981, p. 35.

¹⁰ *Rime dei Memoriali bolognesi 1279-1300*, cit., p. 36; e *Rime due e trecentesche tratte dall'Archivio di Stato di Bologna*, cit., p. 43.

¹¹ CLPIO, p. 9 (**B22** e **B25**).

¹² Orlando, per giustificare la propria lezione, cita nel commento ad **E** alcuni casi della stessa apocope, fra cui, però, sono frammentari alcuni esempi che non si possono accettare senza riserve (vd. *Rime due e trecentesche tratte dall'Archivio di Stato di Bologna*, cit., p. 68).

¹³ *Antiche rime italiane tratte dai Memoriali bolognesi*, a c. di A. CABONI, Modena, Società Tipografica Modenese, 1941, p. 49.

¹⁴ In *PD*, II, p. 468.

¹⁵ In *TF*, p. 34, si trova il seguente esempio della preposizione *fino* preceduta da *di*: «Et questi capitani debbia-no procurare sì che si faccia uno ciero buono e orrevole, lo quale si debbia offerere per Sancta Maria di febraio, nostra festa principale, e basti questo cero *di fino* all'ottava di Sancta Maria di settembre». E vd. *GDLI*, s.v. *fino*.

proposito né **CDEFGH** né i testimoni della tradizione toscana sono di grande aiuto perché tutti sono probabilmente posteriori ad **AB**:

L324 *infinatantoché 'l ver l'assigura.*¹⁶

L414 *finatantoché 'l vero l'asigura.*¹⁷

V786 *infinatantoché 'l vero l'asichura.*¹⁸

Se si escludono **FG**, che sono testimoni trecenteschi, pare che la tradizione toscana derivi da **CDEH** (in particolare **DH**),¹⁹ e ciò sarebbe plausibile perché Guinizzelli è bolognese (a questo proposito non si dovrebbe dimenticare che la tenzone Bonagiunta-Guinizzelli si realizza nella città felsinea prima che a Lucca, se il poeta giudice avrà risposto dopo aver ricevuto la missiva bonagiuntiana). In questa situazione converrebbe chiedere una collaborazione dei lessicologi esperti dell'emiliano ed è indispensabile dichiarare che le seguenti proposte potrebbero essere azzardate senza sufficiente fondamento e quindi sono destinate ad una pronta revisione. Se si provasse a restaurare l'endecasillabo con il minimo intervento, si dovrebbe emendare il testo di **AB** in *definatantoché 'l ved'e l'asegura* (invece di *definatantoché*), essendo *finatantoché* un vocabolo normale; ma mi sembra anche possibile leggere *infinatantoché 'l ved'e l'asegura* (che sarebbe la soluzione che **L324** e **V786** intendevano raggiungere) oppure *finatantoché* [ma anche *finatantoché*] *'l ved'e l'asegura* (che sarebbe la soluzione a cui **H** e **L414** si indirizzavano).

Se **AB** contenessero una lezione più vicina al testo originale di Guinizzelli, sarebbe necessario accettare con beneficio di inventario quelle accolte da Gianfranco Contini e Luciano Rossi nelle loro edizioni.²⁰ È però bene prudentemente avvertire che non si sa quasi niente di preciso delle fonti dei notai bolognesi; ed ovviamente l'antichità del documento non garantisce sempre la maggior affidabilità della lezione: il testimone più recente potrebbe infatti aver copiato da un manoscritto più vicino all'autografo del poeta. Quindi può darsi che **AB**, pur essendo più antichi, derivino da una fonte meno attendibile; ma logicamente nulla esclude la possibilità che **AB** derivino da una fonte migliore.

La mia interpretazione è condizionata molto dal valore dei testimoni **AB**. Se essa è convincente, il notaio Manelli, autore di **AB**, non è stato tanto disattento quanto si immagina a prima vista ed il testo da lui esemplato non ha alcun bisogno dei segni diacritici che Orlando ed Avalle hanno adottato preferendo la lezione degli altri testimoni. Avalle nel suo studio sulla tradizione manoscritta di Guinizzelli scrive in una nota:

«È molto probabile [...] che esista una opposizione fra il capostipite (?) di **L(b)** e di **α** ed i Mb [= *Memoriali bolognesi*] per quel che riguarda la lezione del v. 4: (in) fin / de fin».²¹

¹⁶ *CLPIO*, p. 206 (**L** = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Redi 9).

¹⁷ *CLPIO*, p. 218.

¹⁸ *CLPIO*, p. 520 (**V** = Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3793).

¹⁹ **DH**, derivando da una stessa mano (= Bonacursius de Rombolinis), sono contrastanti: 1) la lezione del v. 4 di **D** è *difinatantoché*, mentre quella di **H** è *finnatantoché*; 2) **D** è copia intera del sonetto guinizzelliano, mentre **H** è frammentaria (mancano vv. 5-6, 12-14). Vd. *CLPIO*, p. 12 (**B** 42 e 43) e *Rime due e trecentesche tratte dall'Archivio di Stato di Bologna*, cit., pp. 66-68.

²⁰ Vd. *PD*, II, pp. 482-83; e G. GUINIZZELLI, *Rime*, a c. di L. ROSSI, Torino, Einaudi, 2002, pp. 79-80.

²¹ D'A.S. AVALLE, *La tradizione manoscritta di Guido Guinizzelli*, in *La doppia verità. Fenomenologia ecdotica e lingua letteraria del Medioevo romanzo*, Firenze, SISMEL-Ed. del Galluzzo, 2002, p. 75, n. 23 [53-75]. L'articolo di Avalle fu originariamente pubblicato in *SFI*, XI, 1953, pp. 137-62.

Ciò che Avalue indica con la sigla **L(b)** è la seconda mano che allestì il codice Laurenziano Rediano 9 e corrisponde nel nostro caso a **L414**, mentre **α** indica il gruppo di tutti gli altri testimoni della tradizione toscana.²² I testimoni dei *Memoriali bolognesi* che recano al v. 4 la lezione *de fin...* sono **ABDEG**. Se si esclude **G** per lo stesso motivo di cui sopra (cioè per la seriorità cronologica del testimone), quello che Avalue intende con «i Mb» si potrebbe ridurre sostanzialmente ad **ABDE**. Avalue, però, non è riuscito a vedere la possibilità di dividere questi testimoni ancora in due sottogruppi (**AB/DE**) proprio perché ha trattato la lezione del quarto verso di **AB** (*'l vede*) come semplice errore (di memoria? oppure di trascrizione?) del notaio Manelli e non l'ha ritenuta una variante accoglibile. Ma, se la lezione del v. 4 di **DE** fosse soltanto una banalizzazione di quella di **AB**, sarebbe possibile anche vedere, togliendo il punto interrogativo che Avalue ha prudentemente messo, un'opposizione fra il capostipite di **L(b)**, **α**, **DE** da una parte e **AB** dall'altra. E credo sinceramente che quello del Manelli sia uno dei casi che realizzino la possibilità che la Caboni a suo tempo supponeva: cioè, «che i nostri testi [tratti dai *Memoriali bolognesi*] venissero ricopiati da un qualche manoscritto».²³ E dopo lo studio di Santorre Debenedetti, che dimostrò persuasivamente tanto la derivazione delle rime dei *Memoriali bolognesi* dalle fonti manoscritte quanto la bontà delle loro lezioni,²⁴ va detto che in questo caso la lezione del Manelli è sicuramente giusta, anche se la mancanza di segni diacritici rende spesso difficile la comprensione.²⁵

2. A PROPOSITO DEL SONETTO 108 DI NICOLÒ DE' ROSSI

Il sonetto 108 di Nicolò de' Rossi si legge come segue nell'edizione critica a cura di Bru gnolo:

A fare una donna bella soprano,
 sì la fornisi di queste arnese:
 viso di Grecía, ochio senese,
 ungare ciie, capo marchesano,
 boca fiorentina, naso romano,
 masila de Spagna, gola francese,
 colo picardo e spale luchese,
 petto todesco e mento pisano,
 braçe flamenghe, mane d'Engletera
 e corpo sclavo e flanchi di Puia,

²² I testimoni del gruppo **α** spostano i vv. 5-6 dopo i vv. 7-8 di **L(b)**, ma questa opposizione in questa sede non ci interessa. Vd. D'A.S. AVALLE, *La tradizione manoscritta di Guido Guinizelli*, cit., pp. 73-74.

²³ *Antiche rime italiane tratte dai Memoriali bolognesi*, cit., p. 18.

²⁴ S. DEBENEDETTI, *Osservazioni sulle poesie dei Memoriali bolognesi*, in GSLI, CXXV, 1948, pp. 1-41 [ora in *Studi filologici*, a c. di C. Segre, Milano, Franco Angeli, 1986, pp. 77-107, da cui si cita]. Per le rime tradite anche da altri manoscritti Debenedetti, basandosi sulla bontà del testo tramandato dai *Memoriali*, afferma che «sarebbe fuori luogo parlare di copie scritte a memoria» (p. 89). Lo studioso, inoltre, fa notare una particolare somiglianza fra i *Memoriali bolognesi* ed il codice Vaticano Barberiniano 3953 (probabilmente da Nicolò de' Rossi scritto e fatto scrivere a Treviso) ed osserva che fra i materiali utilizzati dal poeta trevigiano «c'era un codice di provenienza bolognese» (p. 83).

²⁵ S. DEBENEDETTI, *Osservazioni sulle poesie dei Memoriali bolognesi*, cit., p. 98, scrive: «Gli errori che si osservano nelle edizioni delle poesie dei Memoriali derivano in parte da esemplari difettosi che il notaio aveva innanzi, in parte da distrazioni del notaio stesso; ma soprattutto sono errori nostri, cioè parole che non comprendiamo, o per la lettura malagevole o per altre difficoltà».

cosse bolognese, gambe de Ferara,
 pè veniçiano... E qui ti sera,
 ché l'altre donne paràno aleluia,
 tanto fie questa adorna e cara.²⁶

Invece, più prudentemente, l'Elsheikh nella sua edizione²⁷ legge *parano* senza accenti; il suo glossario però tace, limitandosi a registrare senza spiegazione la voce *aleluya*, ma non *parano*.

La lettura dei primi dodici versi è pacifica: lo sguardo degli studiosi di letteratura scorre con la sensazione di *déjà vu* nell'elenco degli elementi che dovrebbero costituire la più bella donna del mondo. La lunga tradizione risale al pittore Zeusi dell'antica Grecia, il quale, per dare una figura persuasiva ad Elena, provò a crearla sinteticamente con le parti più belle copiate dalle cinque vergini della città di Crotone. L'episodio si legge anche in Bertran de Born, *Dompna, puois de mi no-us cal* (la cosiddetta canzone di *domna soiseubuda*);²⁸ e quindi in Baldesar Castiglione, *Il Cortegiano* 153; ed in Ludovico Ariosto, *Orlando furioso* XI 71, oltre al sonetto *Madonna, siete bella, e bella tanto* che continua la tradizione della descrizione delle bellezze muliebri – uno dei temi basilari della letteratura del Due, Tre e Quattrocento –²⁹ e di cui mi riservo di trattare in altra sede paragonandolo al sirventese *Quella di cui i' son veracemente* di Antonio Pucci³⁰ e ad altri testi. Lo stesso Nicolò de' Rossi scrisse il sonetto *Çentil donçela formata d'amore* (118), variante del nostro, nel senso che le componenti elencate della «centil donçela» sono doni dei sette pianeti (Sole, Venere, Mercurio, Luna, Saturno, Giove, Marte).³¹

Dopo la lunga enumerazione degli «arnese» (v. 2) da fornire alla donna «sintetica» Nicolò segnala la fine dell'elenco con l'espressione «E qui ti sera» (v. 12), «Concludi, férmati qui».

Il glossario di Brugnolo spiega *paràno* (v. 13) come terza persona plurale del futuro del verbo *parere*. Poi lo stesso glossario alla voce *aleluia* dice che il verso «l'altre donne paràno aleluia» è di incerto significato. Con cautela («forse») Brugnolo assegna alla frase il significato di «sembreranno bellissime» e rimanda per il concetto alla sirma del sonetto 196. Il componimento che l'editore consiglia di consultare per capire meglio il penultimo verso del nostro sonetto è di questo tenore:

S'eo parlo errando nel tratar d'amore,
 non vi meravigliati, donne mie,

²⁶ F. BRUGNOLO, *Il Canzoniere di Nicolò de' Rossi*, I. *Introduzione, testo e glossario*, Padova, Antenore, 1974, p. 57.

²⁷ NICOLÒ DE' ROSSI, *Canzoniere sivigliano*, a c. di M.S. ELSHEIKH, Milano-Napoli, Ricciardi, 1973, p. 84.

²⁸ Alla canzone della *domna soiseubuda* si ispira forse anche Nicolò de' Rossi per l'ideazione del sonetto *D'intorno me veço venir* (336), perché in questo componimento nel sogno del poeta le «membre sciolte» – occhi, fronte, bocca, petto ecc. – ricompongono la figura intera della donna amata.

²⁹ Cfr. al riguardo A. LANZA, *La letteratura tardogotica. Arte e poesia a Firenze e Siena nell'autunno del Medioevo*, Anzio, De Rubéis, 1994, *passim*.

³⁰ Su cui vd. A. LANZA, *La letteratura tardogotica*, cit., pp. 470-74.

³¹ Successivamente la descrizione muliebre tradizionale fu ripresa anche all'estero; tra i tanti ricordiamo Andrew Marvell, *To his Coy Mistress*, vv. 13ss.: «An hundred years should go to praise / thine eyes and on thy forehead gaze; / two hundred to adore each breast; / but thirty thousand to the rest; / an age at least to every part, / and the last age should show your heart; / for, Lady, you deserve this state, / nor would I love at lower rate». Né si dimentichi il seguente testo adespoto musicato da Ottorino Respighi: «A la tua culla vennero le fate / ed acciser d'incanto le pupille. / Ti guardarono gli astri e di faville / cosparsero le ciocche inanelate. / Ninfe, sirene, in un'allegra danza / t'appresero la voce armoniosa. / A la guancia il color diede la rosa, / a l'alito ogni fior la sua fragranza! / O tutta rilucente, o profumata!» (il testo che riporto qui con alcune correzioni metriche deriva dal repertorio della mia ex-allieva E. Hashimoto, soprano).

perch'eo non ò tanto plaçer quel die,
s'i' veço coruçata questa flore,

ch'el no mi scloppi le vene del core
pensandomi plu de mille busie,
come le femene son false e rie:
e çò dico sol per ira e furore.

Ma, s'el avene ch'eo la quardi en viso,
adorna, clara, çoiosa e benigna,
poi ch'eo remembro lei, el m'è aviso
che vui seresti çascuna digna
viver raina over emperatriçe:
cusì m'alegra el suo volto felice.

In poche parole, il poeta trevigiano dice che la bellezza delle altre donne è soltanto un riflesso di quella della donna «flore» (v. 4) – ma forse da trattare come *senhal* e quindi da scrivere *Flore?* – da lui amata: quando si mostra corrucciata, tutte le donne sembrano «false e rie» (v. 7) perdendo ogni decoro; quando si mostra allegra, esse invece sembrano tanto nobili che ognuna di esse merita di essere chiamata «raina over emperatriçe» (v. 13). Per illustrare il concetto che Nicolò de' Rossi esprime nel sonetto 196 e che Brugnolo intende correlare con il v. 13 del 108 si potrebbe citare, per esempio, Guido Cavalcanti, *Avete 'n vo' li fior' e verdura*, vv. 9-10: «Le donne che vi fanno compagnia / assa' mi piaccion per lo vostro amore». ³² Poiché la nostra prima nota ha toccato una delle rime dei *Memoriali bolognesi*, aggiungiamo anche un esempio da *Ella mia dona çoglosa*, ballata trascritta dallo stesso Manelli, vv. 11-14: «Dançando la fressca rosa, / preso fui del so bellore: / tant'è fressca et amorosa / ch'ale altre dà splendore». ³³ Ma, per spiegare la virtù nobilitante che emana dalla donna «flore», un esempio più calzante è il sonetto di Dante *Vede perfettamente onne salute*, vv. 9-11 (*Vita nova* 17 [XXVI] 12 9-11): «La vista sua fa ogni cosa umile; / e non fa sola sé parer piacente, / ma ciascuna per lei riceve onore». ³⁴

Si dovrebbe quindi ammettere che l'idea espressa nella sirma del 196 non è molto peregrina, anzi è basata sugli illustri esempi precedenti; ma, considerato il significato originale di *al(l)eluia* ('lode innalzata a Dio'), il collegamento che Brugnolo tenta non mi sembra molto felice. Penso che il v. 13 del 108 presupponga una specie di religione rivaleggiante con il cristianesimo, della quale ho parlato altrove mostrando che nella poesia italiana una tecnica retorica che si usa spesso per esprimere tale religione è il trio dei rimanti *viso-riso-paradiso*. ³⁵ Nel sistema di tale religione rivale del cristianesimo il sommo dio è Amore (oppure, in questo caso, la somma dea è la donna amata). Le altre donne, quindi, «cantano la lode» (non «sembreranno belle»); «pàrano aleluia» (non «paràno aleluia»). *Pàrano* è la terza persona plurale dell'indicativo presente del verbo *parare* ('preparare'; quindi, in questo particolare caso, 'cantare'). ³⁶ Anche stan-

³² In *PD*, II, p. 493.

³³ *Rime due e trecentesche tratte dall'Archivio di Stato di Bologna*, cit., p. 44.

³⁴ Si cita da D. ALIGHIERI, *Vita nova*, a c. di G. GORNI, Torino, Einaudi, 1996 (in parentesi quadre la vecchia numerazione del Barbi).

³⁵ K. URA, *Una tradizione: viso-riso-Paradiso*, in «Lingua e letteratura italiana» (Università di Tokyo, Facoltà di Lettere), IV, 2008, pp. 1-27 [ma l'articolo risale al 2001].

³⁶ Per *parare*, 'preparare', vd. anche 190 4: «parati di dar morte a chi 'l defende»; 348 12: «parato so' sostenere onni penna». Alla mia interpretazione di «parano aleluia» si prevedono alcune eventuali obiezioni: 1) legge-

do agli esempi in Nicolò de' Rossi nei quali *parare* ha il valore di 'dare', 'porgere', 'offrire' ecc. (176 4 «le molte penne ch'el tuo amor mi para»; 124 10 «temeritate pura para spene»),³⁷ quel che il sintagma *parare alleluia* significa è uguale all'espressione dantesca *cantare alleluia* (*Inf.* XII 88, dove *alleluia* è in rima con *buia* e con *fuia*). Comunque, se la lunga lista precedente descrive il processo della creazione della dea, l'alleluia cantato dalle altre donne è un inno per celebrare la sua nascita. Il verso in questione è anticipato con gli accenti sulla quarta («donna») e sulla sesta sillaba («pàrano»). Per rendere più familiare il concetto che il verso esprime dopo la necessaria modifica del segno diacritico, di nuovo il riscontro con Cavalcanti (*Fresca rosa novella*, vv. 27-30) risulterebbe utile ed opportuno: «Fra lor le donne dea / vi chiaman, come sète; / tanto adorna parete / ch'eo non saccio contare».³⁸ Ma le altre donne veramente non sentono invidia nei confronti di questa donna-dea, che è la somma delle più belle parti corporee? Il dubbio lo elimina la seconda quartina del succitato sonetto dantesco (*Vita nova* 17 [XXVI] 11 5-8): «E sua beltate è di tanta virtute / che nulla invidia all'altre ne procede, / anzi le face andar seco vestute / di gentilezza, d'amore e di fede».

3. GIOVANNI QUIRINI LETTORE "SINTAGMATICO" DI DANTE (RIME LXVII e LXVIII)

Sul poeta veneziano Giovanni Quirini, fondamentale è stato il contributo di Gianfranco Folena,³⁹ il quale gli dette al Quirini l'epiteto di «primo imitatore di Dante»;⁴⁰ dalla sua scuola provengono gli studi di Brugnolo⁴¹ e l'edizione della Duso.⁴²

re *pàrano*, cioè letteralmente 'preparano', si scontra sia col fatto che il verbo *parare* in quel senso è quanto meno assai raro nell'italiano antico (sarebbe un forte latinismo); 2) leggere *pàrano* causa una discordanza sintattica, perché al verso successivo c'è un futuro (*fîe*). Per il primo punto, il latinismo in Nicolò non dovrebbe sembrare strano se si considera il fatto che egli era notaio e che quindi il latino era suo strumento quotidiano. Inoltre nel mio articolo credo di aver allegato sufficienti esempi dell'uso del verbo *parare* in Nicolò da giustificare la mia interpretazione. Per il secondo punto, il salto da *pàrano* (presente) a *fîe* (futuro) non contrasta con l'*usus scribendi* di Nicolò, stando agli esempi che Furio Brugnolo segnala a proposito dell'uso del presente con valore di futuro in *Il Canzoniere di Nicolò de' Rossi*, II. *Lingua, tecnica, cultura poetica*, Padova, Antenore, 1977, p. 238. Per il presente con valore di futuro vd. F. BRAMBILLA AGENO, *Presente pro futuro: due norme sintattiche dell'italiano antico*, in SGL, IV, 1974-75, pp. 48-49 [29-49]. Più in generale, il fenomeno si dovrebbe giudicare alla stregua di un altro assai frequente soprattutto in poemi cavallereschi: discordanza sintattica fra il passato remoto ed il presente, i cui esempi sono particolarmente frequenti in Berni, del quale tanto la poetica quanto la lingua sono di gusto spiccatamente vernacolare. Per osservare come Berni salti fra i due tempi con disinvoltura basti dare un'occhiata ad *Orlando innamorato di Matteo Maria Boiardo rifatto da Francesco Berni*, a c. di S. FERRARI, Nuova presentazione di G. Nencioni, Firenze, Sansoni, 1978 [1911].

³⁷ Brugnolo nel glossario dell'ed. cit. spiega «procurare».

³⁸ In *PD*, II, p. 492.

³⁹ Su cui vd. K. URA, in **Lingue testi culture. L'eredità di Folena vent'anni dopo. Atti del XL Convegno Interuniversitario (Bressanone, 12-15 luglio 2012)*, a c. di I. Paccagnella e E. Gregori, in corso di stampa.

⁴⁰ G. FOLENA, *La presenza di Dante nel Veneto*, in *Culture e lingue nel Veneto medievale*, Padova, Programma, 1990, p. 307 [287-308]; già in «Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti», LXXXVIII, 1965-66, pp. 483-509; ID., *Il primo imitatore veneto di Dante, Giovanni Quirini*, in **Dante e la cultura veneta. Atti del convegno di studi (Venezia, Padova, Verona, 30 marzo-5 aprile 1966)*, a c. di V. Branca e G. Padoan, Firenze, Olschki, 1966, pp. 395-421 [poi in *Culture e lingue nel Veneto medievale*, cit., pp. 309-35, da cui si cita].

⁴¹ F. BRUGNOLO, *I toscani nel Veneto e le cerchie toscaneggianti*, in **Storia della cultura veneta. II. Il Trecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1976, pp. 369-439 [ora in F.B., *Meandri. Studi sulla lirica veneta e italiana settentrionale del Due-Trecento*, Roma-Padova, Antenore, 2010, pp. 139-258].

⁴² G. QUIRINI, *Rime*, a c. di E.M. DUSO, Roma-Padova, Antenore, 2002. Il volume della Duso è dedicato alla memoria di G. Folena. Per la tradizione degli studi sul poeta veneziano vd. in particolare F. BRUGNOLO, *Presentazione*, ivi, pp. IX-XII.

L'oggetto del presente studio riguarda i tre gruppi (indicati con ABC) presentati in appendice, ognuno dei quali è composto di tre testi. Il gruppo A, formato dalla canzone di "Zanin" Quirini *Si come al fin de la sua vita canta* (100) e da due di Dante Alighieri, tocca direttamente il tema principale del lavoro, mentre i gruppi B e C daranno uno spunto per considerare i rapporti intercorsi fra le tre canzoni del gruppo A. Vorrei perciò cominciare con il gruppo B e con la scoperta di una fonte che Cino Rinuccini sicuramente aveva in mente nello scrivere il sonetto *Io veggio ben*.

★

Giovanna Balbi, ultima editrice delle *Rime* di Cino,⁴³ ha individuato la fonte dei rimanti *merco-cerco*⁴⁴ del sonetto *Io veggio ben là dove Amor mi scorge* (x) in Petrarca, *Canzoniere* 212 11.⁴⁵ Peraltro, la somiglianza fra i due testi non si limita solo ai detti rimanti, ma si estende a tutta la frase che riguarda il verbo *mercare*, all'autodefinizione di *cieco* da parte del poeta ed alla sua azione irrazionale, espressa dalla frase «cerco il mio danno». Non è quindi esagerato asserire che le terzine di Cino derivano quasi interamente dal Petrarca, pur se l'invocazione alla Morte, che il cantore di Laura colloca al v. 11, è spostata alla seconda quartina del componimento ciniano: «chiamo Morte» (v. 7). La Balbi non ha però allargato il campo di osservazione a *Canzoniere* 211; se lo avesse fatto, si sarebbe sicuramente accorta che Cino ne ricavò i quattro rimanti delle quartine: *scorge-porge-risorge-accorge*. Anche nelle prime due unità metriche del sonetto la somiglianza non si limita solo ai rimanti: sono, infatti, comuni alcuni attanti che causano la cecità mentale dell'io: «Amore», «Ragione» e «Sensi». Comuni anche le azioni che essi svolgono, tanto che qualche frase è copiata senza alcuna modifica: «Amor mi scorge», «la ragione è morta». Mentre l'atto di "lusingare", attribuito nel Petrarca a «Speranza», è trasferito in Cino ad «Amore» con l'inevitabile cambiamento desinenziale. È vero che le numerose personificazioni dei sonetti del Petrarca si riducono drasticamente nel testo ciniano, ma l'operazione da Cino compiuta nel sonetto consiste nel condensare i due componimenti del *Canzoniere*, combinando le quartine del 211 con le terzine del 212.

Nell'amalgamare in uno i due testi del Petrarca Cino sacrificò in blocco non soltanto gli *adynata* che occupano le quartine del 212, in cui è facile vedere un ricordo di Arnaut Daniel (il famoso congedo della canzone *Ab gai so conde e leri*),⁴⁶ ma anche gli

⁴³ Vd. C. RINUCCINI, *Rime*, a c. di G. BALBI, Firenze, Le Lettere, 1995, pp. 108-109. Per Cino vd. A. LANZA, *La letteratura tardogotica*, cit., pp. 453-63; ID., *Polemiche e berte letterarie nella Firenze del primo Rinascimento (1375-1449)*, Roma, Bulzoni, 1989², pp. 129-58; ID., *Firenze contro Milano. Gli intellettuali fiorentini nelle guerre con i Visconti (1370-1440)*, Anzio, De Rubeis, 1990, pp. 50-58; H. BARON, *Humanistic and political literature in Florence and Venice*, Cambridge, Mass., 1955, pp. 47-50; ID., *La crisi del primo Rinascimento italiano. Umanesimo civile e libertà repubblicana in un'età di classicismo e di tirannide*, Firenze, Sansoni, 1970, pp. 97-99, 105-11, 309ss.; R.G. WITT, *Cino Rinuccini's "Risponsiva alla Invettiva di messer Antonio Lusco"*, in RQ, xxiii, 1970, pp. 139-49; ID., *Hercules at the crossroads. The life, works and thought of Coluccio Salutati*, Durham, Duke University Press, 1983, pp. 388-89n.; G. TANTURLI, *Cino Rinuccini e la scuola di Santa Maria in Campo*, in SM, s. 3^a, xvii, 1976, pp. 525-74; S.U. BALDASSARRI, *La vipera e il giglio. Lo scontro tra Milano e Firenze nelle invettive di Antonio Loschi e Coluccio Salutati*, Roma, Aracne, 2012, pp. 42-47 e 63-66. Cfr. anche T. NOCITA, *Bibliografia della lirica italiana minore del Trecento (BLIMT). Autori, edizioni, studi*, Roma, Salerno Ed., 2008, p. 74.

⁴⁴ Vd. pure *Par.* xvi 59ss. e xvii 47ss., dove rimano *noverca-merca-cerca*.

⁴⁵ Cit. già da N. ZINGARELLI, *Vocabolario della lingua italiana*, a c. di M. Dogliotti e L. Rosiello, Bologna, Zanichelli, 1998¹², p. 1085.

⁴⁶ Vd. *Le canzoni di Arnaut Daniel*, a c. di M. PERUGI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978, II, pp. 329-33.

elementi di calendario che uniscono il 212 (v. 12: «Così venti anni») al sonetto precedente (211 12-13: «Mille trecento ventisette, a punto / su l'ora prima, il dì sesto d'aprile»). E questo collegamento è proprio ciò che motivò l'operazione di Cino, anche se si è delegato completamente nel sonetto ciniano. In altri termini, il Petrarca, a credere alle sue parole, nel 1347 pensò di commemorare in dittico il ventesimo anniversario del suo innamoramento ed i due sonetti in questione costituivano fin dall'inizio un "sintagma"⁴⁷ intimamente legato. Ma in realtà, secondo la ricostruzione di Wilkins,⁴⁸ solo dal terzo periodo della fase pre-Malatesta, cioè dal maggio-dicembre 1369 in poi, i due testi si trovano l'uno accanto all'altro nel *Canzoniere* (nel Vat. lat. 3195). Ciononostante, poiché il 211, relegato a lungo come sonetto rifiutato nel codice degli abbozzi Vat. lat. 3916, risorse solo il 22 giugno dello stesso anno (1369) secondo la postilla del Petrarca,⁴⁹ nessuno, vista la stretta dipendenza tematica del 212 dal 211, dubiterebbe che Cino li avesse trovati attigui su una carta di qualche codice. È questa contiguità materiale delle fonti ad avviare ed approfondire il dialogo intrattenuto fra Cino ed i due sonetti petrarcheschi. E lo stesso principio di contiguità mi induce ad ipotizzare, con qualche titubanza, la derivazione dei rimanti ciniani *smalto* ed *alto* dal *Canzoniere* 213, dove *smalti* ed *alti* rimano ai vv. 9 e 12. La titubanza è inevitabile perché la connessione intertestuale fra il 212 ed il sonetto seguente è meno evidente, seppure sia sempre possibile interpretare il 213 come continuazione del 211, nel senso che entrambi contengono un elenco delle cause che hanno rinchiuso il poeta nel labirinto senza uscita, ossia nell'immutabile stato di servitù amorosa. In ogni caso, l'individuazione di *Canzoniere* 211 e 212 come fonti del sonetto ciniano rende possibile stabilire il suo termine *post quem*: giacché Cino era press'a poco ventenne nel 1369, il suo sonetto, se la stesura non si fosse scostata troppo da tale data, probabilmente fu uno dei frutti dell'esercizio giovanile di imitazione petrarchesca.

★

Comunque, se le fonti principali di Cino si collocavano in modo materialmente confinante, lo stesso si potrebbe difficilmente dire a proposito del Tasso del madrigale *O vaga tortorella*.

I testi del gruppo C – il citato madrigale del Tasso, il sonetto del Petrarca *Vago augelletto che cantando vai* (*Canzoniere* 353) e quello del Bembo *Solingo augello, se piangendo vai* (*Rime XLVIII*) – svolgono un tema comune: il paragone tra il poeta e l'uccello, che si trovano entrambi in una condizione di vedovanza triste e solitaria. Vengono focalizzate ora le somiglianze tra loro, ora le differenze, ed in questa alternanza il poeta non finisce né per completamente immedesimarsi con il suo interlocutore ornitologico né per completamente differenziarsene. Ed è in questo rapporto sfumato che l'uomo propone al volatile di lamentarsi all'unisono condividendo il pianto l'uno dell'altro. Il Bembo imitò scopertamente il sonetto del Petrarca: salta subito agli occhi,

⁴⁷ Per l'uso di questo termine vd. M. SANTAGATA, *Dal sonetto al canzoniere*, Padova, Liviana, 1989², pp. 35-36.

⁴⁸ E.H. WILKINS, *La formazione del "Canzoniere"*, in *Vita del Petrarca e La formazione del "Canzoniere"*, a c. di R. Ceserani, Milano, Feltrinelli, 1970, pp. 363-64 [335-84; versione it. di *The making of the "Canzoniere"*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950].

⁴⁹ Vd. F. PETRARCA, *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a c. di V. PACCA-L. PAOLINO, Milano, Mondadori, 1996, pp. 809-10.

infatti, la somiglianza del primo verso che, in entrambi i componimenti, comincia con una breve invocazione (composta di un aggettivo + *augello* o *augelletto*) e finisce con la stessa costruzione del verbo *andare* + gerundio. In luogo di *cantando* il Bembo opta per *piangendo*, che però deriva dal secondo verso del testo-modello del *Canzoniere*. Il verbo *vai*, che conclude il primo verso, rima con *guai*, collocato in ciascun testo al v. 8. Invece di *vai* e *guai*, dal n° XLVIII delle *Rime* bembiane, il Tasso prese in prestito i rimanti *compagnia* e *mia*, collocati nei primi quattro versi che mantengono ancora vagamente l'impronta formale del sonetto, ma l'attacco del madrigale *O vaga tortorella* suggerisce la conoscenza e quindi la messa a profitto, anche da parte del Tasso, del testo petrarchesco. Infatti l'aggettivo *vago* scelto per qualificare l'uccello è uguale, pur se nel Tasso femminile e nel Petrarca maschile; il sostantivo che indica l'uccello è diminutivo: *tortorella* nel Tasso ed *augelletto* nel Petrarca, mentre il Bembo adopera il sintagma *solingo augello*. Se il Tasso nello scrivere il madrigale avesse usufruito contemporaneamente dei testi del Petrarca e del Bembo – il che non mi sembra potersi revocare in dubbio – in quale maniera avrebbe avuto accesso ad essi? In altri termini in che modo sarebbe stato lettore "sintagmatico" dei due poeti precedenti che gli rappresentavano il modello da imitare, da variare e da emulare? Non è esclusa la possibilità che il Tasso li avesse trascritti di propria mano *pro memoria* su un foglio volante, ma mi pare più prudente ritenere che le fonti del Tasso fossero contigue soprattutto nella sua mente in modo immateriale.

Nel *Canzoniere* 353, componimento molto vicino al 311 per la somiglianza tematica e situazionale, il «vago augelletto» alluderà all'usignolo, e pure il Bembo, che conosceva bene le rime del Petrarca anche per il lavoro filologico compiuto per conto di Aldo Manuzio, interpretò sicuramente nella stessa maniera, perché, nel tentativo di amplificare il summenzionato sonetto, compose la canzone *O rossignuol, che 'n queste verdi fronde* (*Rime* LVI)⁵⁰ tramite una versione precedente poi rifiutata che manteneva identico l'*incipit* del sonetto *Solingo augello, se piangendo vai* (*Rime rifiutate* XIV).⁵¹ La sostituzione di *rossignuolo* con *vaga tortorella* servirà senza dubbio ad intensificare la misera condizione vedovile perché la tortora è simbolo della felicità coniugale così come il Tasso fa dire ad Aminta: «Di questa [= Silvia] parlo, ah! lasso! vissi a questa / così unito alcun tempo che fra due / tortorelle più fida compagnia / non sarà mai, né fue» (1 2 410-13). La sostituzione, d'altra parte, determina inevitabilmente il sacrificio della melodosità incarnata dall'usignolo, la quale però il Tasso tenta di recuperare scegliendo una forma metrica per musica; per cui nel componimento a cantare non è più l'uccello, bensì il madrigale stesso. Per la prevalenza del settenario infatti le rime hanno un ritmo più incalzante, e ciò costituisce senz'altro una delle caratteristiche dei testi per musica. Insomma nell'efficace economia creativa del madrigale tassiano la ben motivata scelta di una forma metrica più musicale è legata intimamente alla specificazione del volatile come tortora. E, per provare tale legame, miglior metodo sarebbe leggere il testo del Tasso ad alta voce.⁵²

⁵⁰ P. BEMBO, *Prose e rime*, a c. di C. DIONISOTTI, Torino, U.T.E.T., 1978², pp. 554-55.

⁵¹ Ivi, pp. 686-87.

⁵² Il tema del paragone fra il poeta e l'uccello giunge, tramite il Marino (*Adone* VII 32-56, dove l'animale alato è di nuovo usignolo, partecipa ad un certame canoro con il protagonista umano e ne esce vinto e morto),

Ma torniamo a Zanin Quirini ed esaminiamo la canzone *Si come al fin de la sua vita canta*. Molto felice il commento della Duso, la quale evidenzia la presenza di Ovidio nella prima stanza, quasi interamente «modellata sul paragone tra il poeta e il cigno di *Heroides VII*». ⁵³ La canzone, che incomincia funestamente con il riferimento all'ultimo canto del cigno, colloca il poeta sull'orlo della tomba, ma serve contemporaneamente a definire il carattere della donna amata, che lo sacrifica al triste fato. Il lamento del moribondo poeta e la fierezza della spietata donna sono entrambi temi convenzionali, ma costituiscono le due facce di una stessa medaglia. Il poeta infatti fin da subito, nella frase alquanto ridondante, applica alla sua donna vagheggiata ben cinque aggettivi: «crudel e sì superba, / sdegnosa, fiera e sì vestita de ira» (vv. 7-8). In questa ultima caratterizzazione i lettori di Dante sentiranno senza alcun dubbio profilarsi una donna antitetica alla Beatrice vitanovesca perché il sintagma «sì vestita de ira» è il rovescio vistoso del famoso endecasillabo dantesco: «benignamente d'umiltà vestuta» (*Vita nova* 17 [xxvi] 6 7). Anche la Duso suggerisce tale interpretazione, ma attenua alquanto scrivendo: «sembra opporsi, in particolare, alla locuzione 'vestita d'umiltate' cara a Dante». ⁵⁴ Tuttavia il ribaltamento è frutto di una ben calcolata operazione intenzionale del poeta veneziano.

Il vago sentore di essere di fronte ad una Antibeatrice si consolida a mano a mano che la lettura si svolge dalla prima alla seconda stanza. La Duso, infatti, ha giustamente percepito nei vv. 22 e seguenti un'eco dei primi quattro versi della canzone dantesca *Lo doloroso amor*: i due testi condividono i rimanti *conduce* e *luce* ⁵⁵ ed hanno in comune anche la frase «mi conduce a morte»; inoltre Giovanni riutilizza il sintagma dantesco «che solea tener gioioso» (v. 3) ⁵⁶ modificandolo leggermente in «che sòl dar gioia e bene» (v. 24). ⁵⁷ Ed anche i vv. 62-63 della canzone quiriniana («el v'è in piacere / il mio tormento») paiono riecheggiare il ricordo dell'espressione collocata al v. 43 del componimento di Dante: «Morte, che ffai piacere a questa donna». Nella canzone dantesca il poeta esclama: «Per quella moro c'ha nome Beatrice» e confessa che a lui «quel dolce nome [...] fa il cor agro» (vv. 14-15). A questo proposito, dato che la presenza della canzone dantesca nel testo del poeta veneziano è molto rilevante, mi sembra più economico ipotizzare un'operazione di recupero dell'aggettivo *agro*, effettuata dal Quirini nel v. 59: «bella ma spietata e agra cosa». Certamente il Quirini per il suo stile ridondantemente cumulativo ha sacrificato il gusto ossimorico (*dolce* vs *agro*) che l'aggettivo aveva nel testo di partenza, ma per compenso ha operato una fusione

al Leopardi del *Passero solitario*. Edmund Spenser, che ha quasi tradotto la *Gerusalemme liberata* (XVI xiv-xv) nella *Faerie Queene* II xii 74-75, sembra aver imitato il madrigale del Tasso nel seguente passo: «Till on a day, as in his wonted wise / his doole [= dole, lamentation] he made, there chaunst [= chanced] a turtle doue / to come, where he his dolors did deuse, / that likewise late had lost her dearest loue, / which losse her made like passion also proue. / Who seeing his sad plight, her tender heart / with deare compassion deeply did emmoue, / that she gan mone [= moan] his vnderseued smart, / and with her dolefull accent beare with him a part» (IV viii 3; vd. l'ed. a. c. di A. C. HAMILTON, London-New York, Longman, 1977, p. 480).

⁵³ E.M. Duso, *Intr.* a G. QUIRINI, *Rime*, cit., p. xxv.

⁵⁴ E.M. Duso, *Op. cit.*, p. 186.

⁵⁵ Per gli altri impieghi degli stessi rimanti (*conduce-luce*) nel poeta veneziano vd. G. QUIRINI, *Rime*, cit., p. 134-5 *conduce-luce*; 60 95ss. *luce-duce-conduce*, mentre in D. 3 *luce* (v. 5) rima con *s'aduce* (v. 8).

⁵⁶ Il Quirini nella canzone in oggetto adopera il rimante *gioiosa* nella forma veneta *giogiosa* (v. 54), ma lo fa rimare con *noiosa* (v. 58), mentre in *Lo doloroso amor* Dante, in rima con *gioioso*, usa *doglioso*.

⁵⁷ Vd. E.M. Duso, *Op. cit.*, p. 187.

dell'aggettivo di suggestione dantesca con la frase finale della canzone, pure essa di Dante, *E' m'incresce di me*: «quella bella cosa / che [...] mai non fu pietosa» (vv. 91-92).

Dimostrata la contiguità delle fonti esemplificata con i testi dei gruppi B e C,⁵⁸ è opportuno esaminare se nel componimento quiriniano si trovino tracce della canzone *E' m'incresce di me*, perché per stile e per tema⁵⁹ essa ha uno stretto rapporto con *Lo doloroso amor*, tanto è vero che le due canzoni sono disposte l'una dopo l'altra nel testo stabilito nel 1921 dalla Società Dantesca Italiana: ad *E' m'incresce di me* è assegnato il n° LXVII ed a *Lo doloroso amor* il n° LXVIII.⁶⁰ Pure Foster e Boyde le collocano nella fase cavalcantiana della poesia dantesca, collegandole con l'episodio del saluto rifiutato al poeta nella *Vita nova* (capp. 5 [x] e sgg.), anche se nella ricostruzione dei due studiosi inglesi, che seguono la proposta di Contini, *Lo doloroso amor* occupa la posizione iniziale, mentre l'altra canzone quella finale del gruppo.⁶¹

Ciò che salta subito agli occhi è il tema comune del voltafaccia della donna amata, che si mostra al poeta prima cortese e poi freddissima. Comune è pure lo spietato atteggiamento della donna nei confronti del poeta, ormai in fin di vita. Giovanni infatti scrive: «Io moro, lasso!, e di me non vi dole; / anzi mi par che più lieta e giogiosa / voi siate quant'io più sento dolore» (vv. 53-55). Dante scrive: «e non le pesa del mal ch'ella vede, / anzi vie più bella ora / che mai e vie più lieta par che rida» (vv. 46-48).

Ora, se si concentra l'attenzione sulla prima stanza della canzone dantesca e sulla seconda di quella quiriniana, entrambe le quali rappresentano il primo momento dell'innamoramento, si constaterà che comune è anche il primario ruolo che gli occhi vi esercitano, pur se l'Alighieri parla degli occhi della donna, mentre il Quirini di quelli del poeta. Anche l'azione degli occhi è descritta con il comune verbo *levare*. Dante ragiona dei «belli occhi [...] piani / soavi e dolci» (vv. 7 e 10-11), mentre Zanin de «La bella vista e 'l dolce e umil aspetto» (v. 14). Se si ricorda che i tre aggettivi (*piano*, *soave* e *umile*) sono quelli che, combinati liberamente fra di loro, formano spesso endiadi («soave e piano», «umile e piano» ecc.) nella poesia italiana del Due e del Trecento,⁶² si può affer-

⁵⁸ Come esemplificazione si può aggiungere ancora Giacomo da Lentini: vd. K. URA, *La tengone del "duol d'amore". La linea Notaio - Dante da Maiano - Boccaccio*, in «Medioevo letterario d'Italia», 7, 2010, pp. 9-28.

⁵⁹ Si noti, per es., che Dante in *Lo doloroso amor* scrive: «mi conduce / a fin di morte» (vv. 1-2), mentre in *E' m'incresce di me*: «per condurermi al tempo che mi sface» (v. 9).

⁶⁰ D. ALIGHIERI, *Rime*, a c. di M. BARBI, in *Le opere di Dante. Testo critico della Società Dantesca Italiana*, a c. di M.B. et alii, Firenze, Bemporad, 1921, pp. 79-83. E vd. D. ALIGHIERI, *Rime della «Vita Nuova» e della giovinezza*, a c. di M. BARBI e F. MAGGINI, Firenze, Le Monnier, 1956, pp. 235-63.

⁶¹ *Dante's Lyric Poetry*, a c. di K. FOSTER - P. BOYDE, London, Oxford University Press, 1967, I, pp. 44-59; II, pp. 71-95. Scrive il Contini: «In una cronologia ideale delle rime dolorose per Beatrice la nostra canzone occupa certo il posto più antico» (D. ALIGHIERI, *Rime*, a c. di G.C., Torino, Einaudi, 1946², p. 67).

⁶² Vd. GUITTONE D'AREZZO, *Le Rime*, a c. di F. EGIDI, Bari, Laterza, 1940, xxxii 41-42: «e se soave e piano / umile Dio temendo alcun se trova»; C. DAVANZATI, *Rime*, a c. di A. MENICCHETTI, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965, 49 1-2: «E sì mi piace vedere pulzella, / piano ed umile e con bel reggimento»; DANTE DA MAIANO, *Rime*, a c. di R. BETTARINI, Firenze, Le Monnier, 1969, IX 1: «Angelica figura umile e piano»; TOMASO DA FAENZA, *Como le stelle* 7: «umile portatura, soave e piano» (in G. ZACCAGNINI, *Due rimatori faentini del secolo XIII*, in AR, XIX, 1935, pp. 79-106); *L'Intelligenza*, in *Poemetti allegorico-didattici del secolo XIII*, a c. di L. DI BENEDETTO, Bari, Laterza, 1941, 7 9: «la parlatura sua soav' e piano»; ivi 52 8-9 «Umilia l'uom quand'è d'ira commosso / e fallo star soave e temperato»; *Lo gran valor di voi* 3: «guardando vostra cera umile e piano» (in *Sonetti anonimi del Vaticano lat. 3795*, a c. di P. GRETTI, Firenze, Accademia della Crusca, 1992, p. 109); D. ALIGHIERI, *Inf.* II 55-57: «Lucevan li occhi suoi più che la stella. / Cominciommi a parlar soave e piano, / con angelica voce in la favella» (*La Commedia*. Testo critico secondo i più antichi manoscritti fiorentini, a c. di A. LANZA, Anzio, De Rubois, 1996²); F. PETRARCA, *Canzoniere*, a c. di M. SANTAGATA, Milano, Mondadori, 2004, 42 1: «ma poi che 'l dolce riso umile e piano»; 170 4: «la mia nemica in atto umile e piano»; 270 84: «l'angelica sembianza, umile e piano».

mare che le espressioni dei due poeti sono largamente sinonimiche, malgrado il veneziano franga analiticamente il semplice *occhi* del fiorentino in due sostantivi: *vista* ed *aspetto*.⁶³ Inoltre la stanza si chiude, sia in Dante che in Giovanni, con un discorso diretto introdotto dal verbo *dire*: nella canzone dantesca a parlare sono gli occhi della donna (v. 14: «Nostro lume porta pace»), mentre in quella quiriniana è il poeta stesso (vv. 25-26: «Oma' costei / serà refugio a tuti pensier' mei»). Sembra però che il *refugio* comprenda implicitamente l'idea di *pace*, che viene esplicitata dopo, quando il poeta si lamenta della donna che si è rivelata ormai «vôta e nuda / di pace e di mercede e di pietate» (vv. 44-45, dove si osserva anche il summenzionato gusto cumulativo).⁶⁴

Preso atto della forte presenza delle due canzoni di Dante Alighieri nel testo di Giovanni Quirini, molti particolari che, visti separatamente, sembrano irrilevanti cominciano ad assumere una notevole importanza a comprova dell'ispirazione dantesca da parte del rimatore veneziano. Innanzitutto vorrei richiamare l'attenzione su «le 'nsegne d'Amore» (*E' m'incresce di me*, v. 21), che diventa nella canzone quiriniana «l'amorosa insegna» (v. 33). Mentre in Dante il sintagma è adoperato in combinazione con il verbo *dare la volta* (cioè 'voltare le spalle': quindi 'allontanarsi', 'ritirarsi'),⁶⁵ il cui soggetto è la donna, in Giovanni l'espressione sinonimica è in combinazione con un verbo di segno opposto: *seguire*, il cui soggetto è il poeta. Questa simmetria si potrebbe e si dovrebbe interpretare come un ben calcolato ribaltamento intenzionale, analogo a quello già osservato nella frase «sì vestita de ira». Né è da attribuire ad un caso l'impiego da parte del poeta veneziano dei rimanti *pace* e *disface* (vv. 9-10) che si ritrovano nella stessa canzone del poeta fiorentino leggermente modificati: *sface* e *pace* (vv. 9 e 14). Una simile osservazione si può fare anche a proposito di *morte* e *conforto* (*Si come al fin*, vv. 3-4), che, lievemente modificati, corrispondono ai rimanti *conforto* e *morto* della canzone di Dante (vv. 25-26). Così dicasi per la rima *-ai*, che il Quirini adopera ai vv. 16-17, *levai* e *guai*, corrispondenti ad *assai* e *guai* che l'Alighieri colloca alla fine della quarta stanza della propria canzone (*E' m'incresce di me*, vv. 55-56), anche se il rimante *guai* non lascia grande margine di scelta, a prescindere dalle tante voci verbali uscenti in desinenza *-ai*.⁶⁶ Ciononostante, visto che per *guai* entrambi i poeti

⁶³ Si noti che la locuzione «La bella vista e 'l dolce e umil aspetto» funge anche da rovescio di quella collocata al v. 22 della canzone dantesca *E' m'incresce di me*: «la lor [scil. degli occhi della donna amata] vittoriosa vista». La Duso, *Op. cit.*, p. 186, per la locuzione rimanda all'*incipit* della canzone di Cino da Pistoia: «La dolce vista e 'l bel guardo soave / de' più begli occhi che lucesser mai» (in *PDS*, p. 684) e, per il sintagma *dolce aspetto*, a D. ALIGHIERI, *Par. III 3*, in rima con *petto*.

⁶⁴ A questo proposito vd. G. QUIRINI, *Rime*, cit., 49 9-11: «in tanto ella preval et è gradita, / benché ne l'altre cose ella sea amara, / crudel, aversa, nimica e contrara»; 69 10-12: «quella / che tien mia vita in man, ligiandra e bella, / ma cruda e desdegnoza e aspra e fella»; 75 1-3: «Non segue umanità, ma più che drago / crudel si mostra e fiera e venenosa / la donna tua, silvagia et orgogliosa»; 80 7-10: «la vita mia, che tanto è sconsolata, / mercé de la crudel che m'è nimica, / superba et aspra e schiva, / né mai verso pietà se gira o guata»; 103 3-4: «nemica de mercede, / freda et acerba, aspra con desdegno»; 106 7-8: «che fu spendor e lume, fonte e rio / del bel parlar de la lingua nostrana»; D. 8 9-12: «Tu se sì fiera, desdegnoza e ria / che non ti move merzé né pietatte, / ma sempre cressi in maggior crudeltate, / soperba, iniqua e senza umilitate». Non sarebbe difficile aggiungere altri esempi.

⁶⁵ Vd. l'espressione verbale *dare le reni*, molto simile, che Dante adopera in *Par. IV 141*.

⁶⁶ Vd. i due sonetti del Petrarca e del Bembo citati nel gruppo C. Ricordiamo però che Dante nella *Comedia* rima *riguardai-trovai-guai* (*Inf. IV 55s.*); *vederai-guai-m'arrestai* (*Inf. XIII 205s.*); *inchinai-lai-guai* (*Purg. IX 115s.*), mentre in *Inf. V 445s.* *mai-lai-guai*. Nella canzone *Donna pietosa e di novella etate* i rimanti adoperati sono *entrai-guai* (*Vita nova 14 [XXIII] 23 44 e 47*). A questo proposito vd. anche G. QUIRINI, *Rime*, cit., 15 95s.: *omai-dài-guai*; 52 15s.: *mai-guai-assai-rai*; 102 95s.: *ziamai-guai*.

intendono la condizione miserevole del protagonista, ci pare economico ritenere la coppia dei rimanti in questione come parte della costellazione di influenza della canzone dantesca. Lo stesso si potrebbe dire anche a proposito di alcune minute somiglianze lessicali: *increscere*, *muovere*. Quest'ultimo verbo, se è adoperato in Dante come transitivo con il significato di 'causare, suscitare' (*E' m'incresce di me*, v. 70), è impiegato in Giovanni come intransitivo con il significato di 'essere causato, derivare' (*Si come al fin*, v. 43).

Si può dunque concludere che Giovanni Quirini è stato lettore "sintagmatico" delle due canzoni di Dante ed affermare che la loro presenza è evidente particolarmente nella seconda stanza della canzone quiriniana.

Ma quali sono i materiali danteschi che il poeta veneziano non ha recuperato nella propria canzone? Della canzone *E' m'incresce di me* Giovanni non ha utilizzato l'episodio del primo incontro con Beatrice, che viene raccontato nelle stanze 5 e 6 in forma largamente sovrapponibile ai primi due capitoli della *Vita nova*,⁶⁷ probabilmente perché il Quirini non riuscì a dedurre uno schema ripetibile dall'aneddoto che costituisce il nucleo inalienabile della *fabula* d'amore fra Dante e Beatrice (appunto come Cino Rinuccini non fu in grado di recuperare il calendario che unisce i sonetti 211 e 212 del *Canzoniere*). *E' m'incresce di me* però contiene uno schema ben ripetibile: la rappresentazione teatrale, di gusto cavalcantiano, dello stato d'animo, il quale viene analiticamente esposto con le interazioni fra varie personificazioni: anima, spiriti, Amore, immagine della donna amata impressa nella memoria ecc. Pure l'altra canzone dantesca (*Lo doloroso amor*) fa ricorso alla stessa tecnica per inscenare la sorte che l'anima del poeta deve seguire dopo la sua morte: nelle stanze 2 e 3, ispirate vagamente a Guido Guinizzelli (e, in particolare, all'ultima stanza della famosa canzone *Al cor gen-*

⁶⁷ Interpretando alla lettera «Lo giorno che costei nel mondo venne» (*E' m'incresce di me*, v. 57), C. GIUNTA, *Dante: l'amore come destino*, in **Dante the Lyric and Ethical Poet. Dante lirico e etico*, a c. di Z.G. Barański e M. McLaughlin, London-Leeds, Modern Humanities Research Association-Maney Publishing, 2010, pp. 129-31 [119-36], ha recentemente ipotizzato l'epilessia di Dante per ridurre la stranezza della «passion nova» che il poeta, allora ancora bambino di un anno, avrebbe subito al momento della nascita di Beatrice; cfr. anche D. ALIGHIERI, *Rime*, a c. di C. GIUNTA, in D.A., *Opere*, I, Milano, Mondadori, 2011, pp. 234-37. Io ritengo che, già nella canzone *E' m'incresce di me*, Beatrice sia rappresentata come «una cosa venuta / da cielo in terra a miracol mostrare» (*Vita nova* 17 [xxvi] 6 7-8). In altri termini, quando ha scritto «Lo giorno che costei nel mondo venne», Dante adoperava un linguaggio epifanico con cui è in perfetta armonia il verbo *apparire* impiegato in *Vita nova* 1 3-4 [II 2-3] per narrare il primo incontro con Beatrice a nove anni. Per il linguaggio epifanico vd. ora F. BRUGNOLO, *Le Rime*, in **Leggere Dante oggi. I testi, l'esegesi. Atti del Convegno-seminario di Roma. 25-27 ottobre 2010*, a c. di E. Malato e A. Mazzucchi, Roma, Salerno ed., 2012, pp. 66-67 [57-79], dove *venire nel mondo* è distinto da *venire al mondo* in base all'analoga espressione latina *in mundum venire*, che nel Vangelo di Giovanni viene impiegata ripetutamente a proposito della «venuta nel mondo» di Cristo. Un ricordo del sintagma *venire nel mondo* si troverebbe in G. BOCCACCIO, *Rime*, a c. di A. LANZA, Roma, Aracne, 2010, xciii [ed. Branca LXXX], vv. 9-11: «Ma come [sott. l'anima] l'ombra vede di colei / – non vo' dir gli occhi – che nel mondo venne / per dar sempre cagione a' sospir' miei», dove però non è molto chiaro se l'autore abbia inteso adoperare il linguaggio epifanico oppure significare semplicemente 'nacque'. Comunque, mi sembra indubitabile la derivazione della locuzione boccacciana dalla canzone dantesca, perché curiosamente i rimanti adoperati dal Boccaccio (*hai-vai-omai-guai; venne-penne-convenne*) corrispondono parzialmente a quelli adoperati da Dante (*omai-assai-guai; venne-sostenne*). Poi la precisazione che il Boccaccio aggiunge come inciso, «non vo' dir gli occhi», si capirebbe meglio se si presupponesse come modello del sonetto boccacciano la canzone *E' m'incresce di me*, perché essa parla del poeta che non riesce a rivedere gli occhi della donna amata (vv. 22-23: «si che la lor vittoriosa vista / poi non si vide pur una fiata»). A proposito della «lor vittoriosa vista», vd. qui n. 63. Per «l'ombra» che il Boccaccio contrappone a «gli occhi» sarebbe economico ipotizzare la derivazione dalla sestina dantesca *Al poco giorno*, vv. 27 e 36: «l'amor ch' i' por pur alla sua ombra; / [...] / sol per veder du' suoi panni fanno ombra».

til rempaira sempre amore), l'anima che Dio condanna alla pena infernale cerca di difendersi «ricordando la gioia del dolce viso / a che niente pare il paradiso» (vv. 27-28). L'omissione di questa tecnica rappresentativa⁶⁸ determina strettamente l'ambito dell'immaginazione quiriniana: Zanin nella sua canzone non varca mai la soglia del visibile quotidiano. L'imitazione di Dante che il poeta veneziano sperimenta nel proprio componimento quindi si concentra sul tema della volubilità della donna superba che falsamente si mostra benigna in un primo momento, sui rimanti e sui vocaboli non sempre felicemente intarsiati a causa dello stile ridondante con spiccata predilezione per il periodo prolioso.⁶⁹

Nonostante ciò, il Quirini della canzone *Si come al fin* si rivela scopertamente imitatore e lettore "sintagmatico" delle due canzoni dantesche.⁷⁰ Come scriveva il Folena, al Quirini «spetta di diritto il titolo di primo cultore di Dante nel Veneto, di fedele amministratore della sua fortuna e anche della sua tradizione manoscritta».⁷¹ Infatti, come si deduce dal sonetto *Io mi voglio iscusar*, che si legge oggi al n° 34 dell'edizione della Duso,⁷² il poeta veneziano possedeva una copia della *Comedia* che è purtroppo «andata perduta come tutte le più antiche, molto vicine alle sorgenti della tradizione secolare»⁷³ del poema dantesco. Non sarebbe quindi troppo temerario figurarsi Giovanni Quirini come fedele amministratore della tradizione manoscritta anche delle *Rime* del poeta fiorentino. Allora sarebbe un indulgere troppo alla fantasia supporre che Zanin nella sua copia, poi perduta, delle *Rime* leggesse le due canzoni di Dante in forma materialmente contigua? Appare certo che l'operazione compiuta dal Quirini nella canzone si sarebbe svolta più agevolmente se le due canzoni dantesche fossero state materialmente contigue nell'ipotetico codice di Zanin. Comunque sia, i testimoni della canzone *Lo doloroso amor* sono solo quattro manoscritti del secolo XV: due del gruppo **A** (**As**¹ [Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Ashburnhamiano 478] e **R100** [Firenze, Bibl. Riccardiana, 1100]), **Naz**¹ (Firenze, Bibl. Naz.

⁶⁸ Gli spiriti di gusto cavalcantiano infatti mancano a quasi tutto il *corpus* delle rime di Giovanni Quirini. La sporadica comparsa di solo uno spirito (o spiritello) non riesce a dare drammaticità alla rappresentazione dell'intimo del poeta. Vd. G. QUIRINI, *Rime*, cit., 77, 87, 97 e 102. Il n° 64 – sonetto più drammatico, nel senso che in esso *Amor*, *Cogitationes*, lo *Spiritus vitalis* e la *Ratio* dialogano – certamente è influenzato da Cavalcanti e Dante (come la Duso ha giustamente messo in luce), ma sembra tecnicamente ispirato anche all'esperienza della poesia comico-realistica, fra cui il *Fiore*, Rustico di Filippo, Jacopo da Lèona, Cecco Angiolieri ecc.

⁶⁹ Per questa caratteristica dello stile del poeta veneziano cfr. E.M. DUSO, *Intr.*, cit., pp. LXXIV-LXXVII. Se la canzone *Si come al fin* appartenesse alla giovinezza del poeta veneziano, lo stile cumulativo si potrebbe probabilmente interpretare come indizio di giovanile imitazione dantesca, sia che Zanin, da buon neofita appassionato, avrebbe provato ad assimilare al massimo grado possibile il poeta-modello fiorentino, sia che, per l'immaturità tecnica, sarebbe stato costretto a fare ricorso ai frequenti riempitivi. L'accumulazione, però, rappresenta, in realtà, una delle costanti stilistiche comuni a tutto il *corpus* delle rime quiriniane. L. ZULIANI, *Poesia e versi per musica*, Bologna, il Mulino, 2009, pp. 190n., 216 e 238, mette tale caratteristica del Quirini in rapporto con alcuni vistosi casi di *enjambement* che si osservano nel suo *corpus* (vd. il passaggio fra quartine e terzine nei n° 5 e 16 oppure fra i distici della prima quartina del n° 2).

⁷⁰ G. FOLENA, *Il primo imitatore veneto di Dante*, cit., p. 322, riteneva che l'imitazione dantesca del Quirini fosse «più attiva sull'asse paradigmatico della *langue* che su quello contestuale della *parole*», ma nella canzone *Si come al fin* sembra che Zanin imiti piuttosto la *parole* delle due canzoni del poeta fiorentino, invertendo il rapporto fra i due assi paradigmatico e contestuale.

⁷¹ Ivi, p. 304.

⁷² A proposito dell'interessamento del Quirini per la *Comedia*, sarà bene ricordare anche il sonetto *Signor ch'avete di pregio corona* (n° 9 dell'ed. Duso), dove l'autore esorta Cangrande della Scala a divulgare il *Paradiso* (o almeno i suoi canti già terminati). Cfr. S. MORPURGO, *Dante Alighieri e le nuove rime di Giovanni Quirini*, in «Bullettino della Società Dantesca Italiana», n.s., I, 1894, pp. 134-39.

⁷³ G. FOLENA, *La presenza di Dante nel Veneto*, cit., p. 306.

Centrale, II. iv. 114) e **R91** (Firenze, Bibl. Riccardiana, 1091), i quali tutti e quattro non la dispongono accanto ad *E' m'incresce di me*.⁷⁴ Nel riordinamento delle *Rime* di Dante introdotto da Domenico De Robertis nella sua edizione le due canzoni sono separate, occupando l'una (*E' m'incresce di me*) il n° 10 e l'altra (*Lo doloroso amor*) il n° 16:⁷⁵ mentre *E' m'incresce di me* fa parte delle cosiddette "canzoni distese", *Lo doloroso amor* no. Malgrado il diuturno lavoro del compianto filologo fiorentino, ci sembra più opportuno tornare all'ordinamento di Michele Barbi, che riflette meglio la reale (ma non documentata) diffusione delle due canzoni dantesche di cui il Quirini ha usufruito. Quanto più scarsa e più tarda è la tradizione della canzone *Lo doloroso amor*, tanto più merita attenzione la prova che si rintraccia nel poeta veneziano: la prova di una lettura "sintagmatica" delle due canzoni antibeatriciane di Dante, attigue probabilmente anche sul piano materiale.

(Tokyo)

⁷⁴ D. ALIGHIERI, *Rime*, a c. di D. DE ROBERTIS, Firenze, Le Lettere, 2002, III, p. 236; e II, p. 1194. Per la descrizione dei quattro codici vd. I, 1, pp. 144-48 (per **As**¹); 210-14 (per **Naz**¹); 356-58 (per **R91**); 363-65 (per **R100**). I codici **Cr** (Firenze, Accademia della Crusca, ms. 22) e **Lu**⁴ (Lucca, Bibl. Governativa, 1496) sono *descripti* che discendono da **R91**.

⁷⁵ Ivi, III, pp. 146-56 e 236-40. Cfr. anche D. ALIGHIERI, *Rime* (ed. commentata), a c. di D. DE ROBERTIS, Firenze, SISMELE-Edizioni del Galluzzo, 2005, pp. 132-41 e 215-19.

APPENDICE

[A]

GIOVANNI QUIRINI

1 - Sì come al fin de la sua vita canta
 al fiume de Menandro in umida herba
 il bianco cigno, sentendo la morte,
 così fac'io, non perch'io me conforte
 5 che la mia pena inver' pietate alquanto
 possa piegar la vostra mente acerba,
 ch'io veggio voi crudel e sì superba,
 sdegnosa, fiera e sì vestita de ira
 che non poria mercé cum voi aver pace;
 10 ma il cor, che si disface,
 per sfocar la sua voglia a ciò mi tira,
 e da ch'io ò perso quel che m'è più greve,
 a perder le parole mi fia leve.

11 - La bella vista e 'l dolce e umil aspetto
 15 che voi mostraste a me primeramente,
 quando per voi veder gli ochi levai,
 furon cagion de' mei martiri e guai,
 ché alore i vostri nel mio freddo petto
 20 lanciaro il foco che sta sempre ardente
 e me afflige e consuma via la mente
 cum un desio che, senza alcuna spene,
a dura morte, lasso!, mi conduce.
 Io vidi quella luce
 d'amor in voi che sòl dar gioia e bene,
 25 e dissi fra me stesso: «Oma' costei
serà refugio a tuti pensier' mei».

III - Fermossi a tal voler l'anima mia,
 sentendove negli atti sì benigna
 che ancella, serva fedele e perfetta
 30 di voi si fece et è in tuto sogetta,
 ché poi non ebbe forza né balia
 di sé, né di virtù che gli apartegna;
 e pur seguendo l'amorosa insegna
 che in voi si vede e la sembianza piana,
 35 ognor s'acese più e più di voi;
 e cossi tosto poi
 impia e silvagia e mia gueriera e strana
 vi festi in tanto, ch'io non ebbi possa
 altro che aflicion, pena et angossa.

40 IV - Deh, perché sieti voi sì aspra e cruda
 ver' me, che sotto specia d'umiltate

- feccesti vago di vostra bellezza?
 Onde vi move cotanta ferezza
 e qual cagion vi fa vòta e nuda
 45 di pace e di mercede e di pietade?
 Voi non dovresti, donna, in veritate
 usar contra di me cotal orgoglio,
 e non è honor che senza colpa pèra,
 ché, come nuova cera
 50 dai caldi raggi suol, il mio cordoglio
 si liqueface da perpetua cura
 in grave affano et in tristezza dura.
- v - Io moro, lasso!, e di me non vi dole;
anzi mi par che più lieta e giogiosa
 55 voi siate qua(n)t'io più sento dolore.
 Io sun pien d'ogni incendio e d'ogni ardore;
(-ole);
 io sono a tal[e], che vita m'è noiosa.
 Ahi, bella ma spietata et agra cosa,
 60 un poco almen v'incresca del mio male
 a ciò ch'io possa alcun rimedio avere;
 ben so ch'el v'è in piacere
il mio tormento, e però non mi vale
 mercé chiamarvi cum le mani in croce,
 65 cossì mi sieti nimica e feroce.
- Tu lagrimando omai pòi gir, canzone,
 davanti a quella donna che m'à ispinto
 a far a lei de lei giusto lamento;
 non già ch'io creda che molto mi giove,
 70 ma vo' che vada là prima ch'altrove.⁷⁶

DANTE ALIGHIERI, *Rime* LXVII [10]

- 1 - E' m'incresce di me sì duramente
 ch'altrettanto di doglia
 mi reca la pietà quanto 'l martiro,
 lasso!, però che dolorosamente
 5 sento contra mia voglia
 raccoglièr l'aire del sezzaio sospiro
 entro 'n quel cor che ' belli occhi feriro
 quando li aperse Amor co-le sue mani
 per conducermi al tempo che mi sfàce.
 10 Oimè, quanto piani,
soavi e dolci ver' me si levaro
 quand'elli incominciaro
 la morte mia, che tanto mi dispiace,
dicendo: «Nostro lume porta pace».

⁷⁶ G. QUIRINI, *Rime*, cit., pp. 183-85.

15 II - «Noi darem pace al core, a voi diletto»
 diceano agli occhi miei
 quei della bella donna alcuna volta;
 ma, poi che sepper di loro intelletto
 che per forza di lei
 20 m'era la mente già ben tutta tolta,
 co'le 'nsegne d'Amor dieder la volta:
 sì che la lor vittoriosa vista
 poi non si vide pur una fiata:
 ond'è rimasa trista
 25 l'anima mia che n'attendea conforto;
 ed ora quasi morto
 vede lo core a cui era sposata,
 e partir la conviene innamorata.

III - Innamorata se ne va piangendo
 30 fora di questa vita
 la sconsolata, ché la caccia Amore.
 Ella si move quinci sì dolendo
 ch'anzi la sua partita
 l'ascolta con pietate il suo Fattore.
 35 Ristretta s'è entro 'l mezzo del core
 con quella vita che rimane spenta
 solo in quel punto ch'ella se n' va via,
 ed ivi si lamenta
 d'Amor che for d'esto mondo la caccia,
 40 e spessamente abbraccia
 li spiriti che piangon tuttavia,
 però che pèrdon la lor compagnia.

IV - L'immagine di questa donna siede
 sù nella mente ancora,
 45 là ove la puose quei che fu sua guida;
 e non le pesa del mal ch'ella vede,
anzi vie più bella ora
che mai e vie più lieta par che rida,
 ed alza gli occhi micidiali, e grida
 50 sovra colei che piange il suo partire:
 «Vanne, misera, fuor, vattene omai!».
 Questo grida il disire
 che mi combatte così com'e' suole,
 avegna che men duole,
 55 però che 'l mio sentire è meno assai
 ed è più presso al terminar de' guai.

V - Lo giorno che costei nel mondo venne,
 secondo che si truova
 nel libro della mente che vien meno,
 60 la mia persona pargola sostenne

una passïon nova,
 tal ch'io rimasi di paura pieno:
 ch'a tutte mie virtù fu posto un freno
 subitamente, sì ch'io caddi in terra
 65 per una luce che nel cuor percosse;
 e se 'l libro non erra,
 lo spirito maggior tremò sì forte
 che parve ben che morte
 per lui in questo mondo giunta fosse;
 70 ma or ne 'ncresce a quei che questo mosse.

v1 - Quando m'aparve poi la gran biltate
 che sì mi fa dolere,
 donne gentili a cui i' ho parlato,
 quella virtù c'ha più nobilitate,
 75 mirando nel piacere,
 s'accorse ben che 'l suo male era nato
 e conobbe il disio ch'era creato
 per lo mirare intento ch'ella fece,
 sì che piangendo disse a l'altre poi:
 80 «Qui giugnerà, in vece
 d'una ch'i' vidi, la bella figura
 che già mi fa paura,
 che sarà donna sopra tutte noi
 tosto che fia piacer degli occhi suoi».

85 - I' ho parlato a voi, giovani donne
 ch'avete gli occhi di bellezze ornati
 e la mente d'amor vinta e pensosa,
 perché raccomandati
 vi sian li detti miei ovunque sono;
 90 e 'nnanzi a voi perdono
 la morte mia a quella bella cosa
che me n'ha colpa e mai non fu pietosa.⁷⁷

DANTE ALIGHIERI, *Rime* LXVIII [16]

1 - Lo doloroso amor che mi conduce
a ffin di morte per piacer di quella
che lo mio cor solea tener gioioso
 m'ha tolto e toglie ciascun di la luce
 5 ch'aveän gli occhi miei di tale stella,
 che non credea di lei mai star doglioso;
 e 'l colpo suo, c'ho portato nascoso,
 omai si scuopre per soperchia pena,
 la qual nasce del foco
 10 che m'ha tratto di gioco,

⁷⁷ D. ALIGHIERI, *Rime* (ed. commentata), a c. di D. DE ROBERTIS, cit., pp. 132-41.

sicch'altro mai che male io non aspetto;
 e 'l viver mio – omai dè esser poco –
 fin a la morte mia sospira e dice:
«Per quella moro c'ha nome Beatrice».

15 II - Quel dolce nome che mi fa il cor agro,
 tutte fiata ch'i' lo vedrò scritto,
 mi farà nuovo ogni dolor ch'i' sento;
 e della doglia diverrò sì magro
 della persona e 'l viso tanto afflitto
 20 che qual mi vederà n'avrà pavento.
 Ed allor non trarrà sì poco vento
 che non mi meni, sì ch'io cadrò freddo;
 e per tal verrò morto,
 e 'l dolor sarà scòrto
 25 co'll'anima che se n' girà sì trista
 e sempremai co'llei starà ricolto
 ricordando la gioia del dolce viso
 a che niente pare il paradiso.

III - Pensando a quel che d'amor ho provato,
 30 l'anima mia non chiede altro diletto,
 né il penar non cura il quale attende:
 ché, poi che 'l corpo sarà consumato,
 se n'anderà l'amor che m'ha sì stretto
 co'llei a Quel ch'ogni ragione intende;
 35 e se del suo peccar pace no i rende,
 partirassi col tormentar ch'è degna,
 sicché non ne paventa,
 e starà tanto attenta
 d'immaginar colei per cui s'è mossa
 40 che nulla pena averà che ella senta:
 sicché, se 'n questo mo(n)do i' l'ho perduto,
 Amor nell'altro me n' darà tributo.

- Morte, che ffai piacere a questa donna,
 per pietà, inanzi che ttu mi discigli,
 45 va' da llei: fàtti dire
 perch'e' m'avien che la luce di quegli
 che mi fan tristo mi sia così tolta.
 Se per altrui ella fosse ricolta,
 fàlmi sentire, e trarràmi d'errore,
 50 ed assai finirò con men dolore.⁷⁸

⁷⁸ Ivi, pp. 215-19.

[B]

CINO RINUCCINI

Io veggio ben là dove Amor mi scorge
lusingando mia sensi a poco a poco,
 e come la ragione è morta e 'l foco
 va sormontando; e se altri non mi porge
 miglior medela, il fero mal risorge
 moltiplicando nell'usato loco:
 il perché chiamo Morte e son già fioco,
 né questa mia nemica se ne accorge,
 ché del mio lamentar venuta è sorda
 e 'l sensibile cor fatto ha di smalto:
 onde altro mai che pianti o sospir' merco.
 Né val che la ragion par mi rimorda,
 tanto fu il colpo suo profondo ed alto,
 che, cieco!, il danno mio contra me cerco.⁷⁹

FRANCESCO PETRARCA, *Rerum vulgarium fragmenta* 212

Beato in sogno e di languir contento,
 d'abbracciar l'ombre e seguir l'aura estiva,
 nuoto per mar che non à fondo o riva,
 solco onde, e 'n rena fondo, e scrivo in vento;
 e 'l sol vagheggio, sì ch'elli à già spento
 col suo splendor la mia vertù visiva,
 ed una cerva errante e fugitiva
 caccio con un bue zoppo e 'nfermo e lento.
Cieco e stanco ad ogni altro ch'al mio danno,
 il qual dì e notte palpitando cerco,
 sol Amor e madonna e Morte chiamo.
Così venti anni, grave e lungo affanno,
pur lagrime e sospiri e dolor merco:
 in tale stella presi l'ésca e l'amo.⁸⁰

FRANCESCO PETRARCA, *Rerum vulgarium fragmenta* 211

Voglia mi sprona, Amor mi guida e scorge,
 Piacer mi tira, Usanza mi trasporta,
 Speranza mi lusinga e riconforta
 e la man destra al cor già stanco porge;
 e 'l misero la prende, e non s'accorge
 di nostra cieca e disleale scorta:
 regnano i sensi, e la ragione è morta;
 de l'un vago desio l'altro risorge.

⁷⁹ C. RINUCCINI, *Rime*, cit., pp. 107-108.⁸⁰ F. PETRARCA, *Canzoniere*, cit., p. 910.

Vertute, Onor, Bellezza, atto gentile,
dolci parole ai be' rami m'àn giunto
ove soavemente il cor s'invesca.

Mille trecento ventisette, a punto
su l'ora prima, il dì sesto d'aprile,
nel laberinto intrai, né veggio ond'è sca.⁸¹

[C]

TORQUATO TASSO

O vaga tortorella,
tu la tua compagnia,
ed io piango colei che non fu mia.
Misera vedovella,
5 tu sovra il nudo ramo,
a piè del secco tronco io la richiamo.
Ma l'aura solo e 'l vento
risponde mormorando al mio lamento.⁸²

FRANCESCO PETRARCA, *Rerum vulgarium fragmenta* 353

Vago augelletto che cantando vai,
over piangendo, il tuo tempo passato,
vedendoti la notte e 'l verno a lato
e 'l dì dopo le spalle e i mesi gai,
se, come i tuoi gravosi affanni sai,
così sapessi il mio simile stato,
verresti in grembo a questo sconsolato
a partir seco i dolorosi guai.

I' non so se le parti sarian pari,
ché quella cui tu piangi è forse in vita,
di ch'a me Morte e 'l ciel son tanto avari;
ma la stagione e l'ora men gradita,
col membrar de' dolci anni e de li amari,
a parlar teco con pietà m'invita.⁸³

PIETRO BEMBO, *Rime* XLVIII

Solingo augello, se piangendo vai
la tua perduta dolce compagnia,
meo ne ven, che piango anco la mia:
inseme potrem fare i nostri lai.
Ma tu la tua forse oggi troverai.
Io la mia quando? E tu pur tuttavia

⁸¹ Ivi, p. 906.

⁸² T. TASSO, *Poesie*, a c. di F. FLORA, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952, p. 785.

⁸³ F. PETRARCA, *Canzoniere*, cit., p. 1352.

ti stai nel verde; i' fuggo indi ove sia
chi mi conforte ad altro ch'a trar guai.

Privo in tutto son io d'ogni mio bene,
e nudo e grave e solo e peregrino
vo misurando i campi e le mie pene.

Gli occhi bagnati porto e 'l viso chino
e 'l cor in doglia e l'alma fuor di spene,
né d'aver cerco men fero destino.⁸⁴

⁸⁴ P. BEMBO, *Prose e rime*, cit., pp. 545-46.