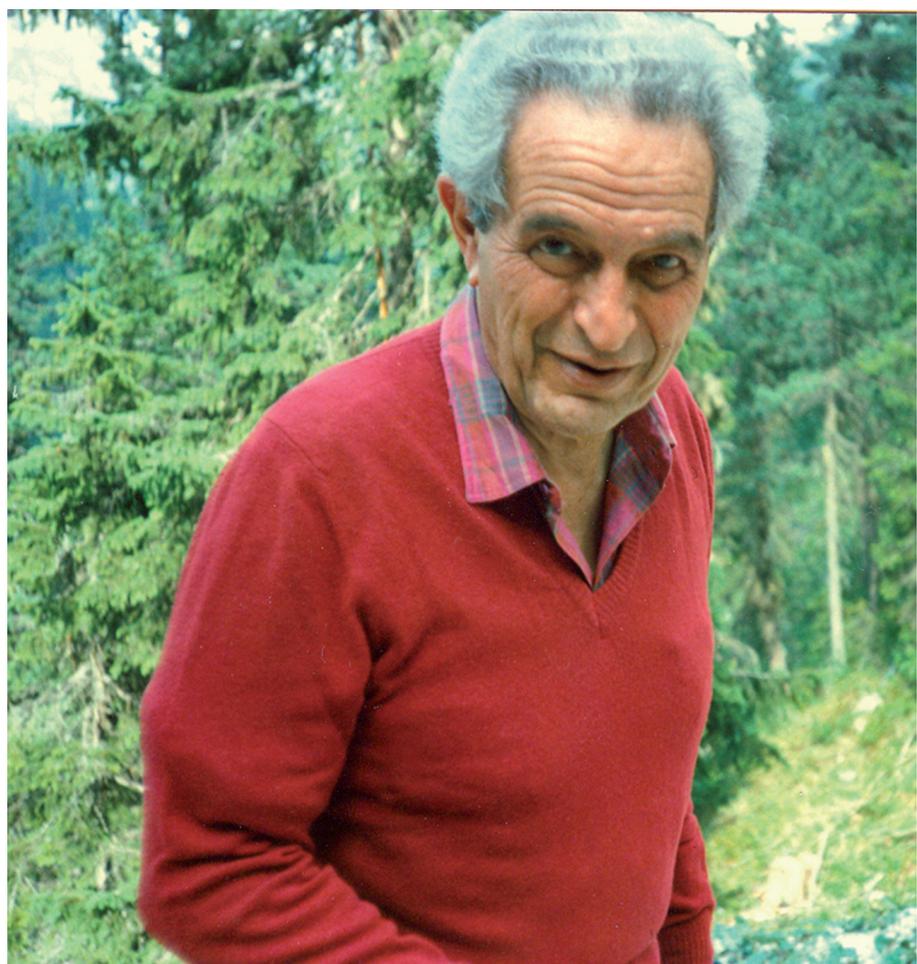


Quaderni del Circolo Filologico Linguistico Padovano  
- 28 -  
fondati da Gianfranco Folena



# **Lingue testi culture**

## **L'eredità di Folena vent'anni dopo**

Atti del XL Convegno Interuniversitario  
(Bressanone, 12-15 luglio 2012)

a cura di Ivano Paccagnella e Elisa Gregori

Questo volume è stato stampato con il contributo  
del Dipartimento di Studi linguistici e letterari  
dell'Università degli Studi di Padova

ISBN 88-6058-047-1  
© 2014 Esedra editrice s.r.l.  
via Palestro, 8 - 35138 Padova  
Tel e fax 049/723602  
e-mail: [esedraeditrice@fastwebnet.it](mailto:esedraeditrice@fastwebnet.it)  
[www.esedraeditrice.com](http://www.esedraeditrice.com)

## INDICE

FURIO BRUGNOLO, IVANO PACCAGNELLA, GIANFELICE PERON <i>Premessa</i>	IX
PIER VINCENZO MENGALDO <i>Per Gianfranco Folena, vent'anni dopo</i>	1
LORENZO RENZI <i>Folena noto e meno noto</i>	5
SANDRA COVINO <i>I maestri di Folena e la storia della lingua italiana oggi</i>	27
DANIELA GOLDIN FOLENA <i>Il testo come mediatore tra lingue e culture. La traduzione</i>	49
FABIANA FUSCO <i>Una riflessione sulla storia e la terminologia della traduzione</i>	73
ELISA GUADAGNINI, GIULIO VACCARO <i>Un contributo allo studio del «volgarizzare e tradurre»: il progetto DIVO</i>	91
SONIA BARILLARI <i>Dal volgarizzamento al rifacimento. Un Purgatorio veneto</i>	107
MARGHERITA LECCO <i>“Tradurre” nella letteratura anglo-normanna. Il prologo del Roman de Waldef</i>	131
MARTINA DI FEBO <i>Traduzione e tradizione. Le traduzioni degli Otia Imperialia di Gervasio di Tilbury</i>	145
PATRIZIO TUCCI <i>«Baillier en françois les arts et les sciences est un labour moult profitable». Nicole Oresme traduttore dell'Etica Nicomachea (1370)</i>	159
MICHAEL RYZHIK <i>La traduzione delle poesie antiche per la Festa delle Capanne (Hosh'anot) nei volgarizzamenti del libro di preghiere ebraico in giudeo italiano</i>	173

MARCO BIANCHI	
<i>Sul Lucrezio di Alessandro Marchetti. Contesto europeo e analisi interna di una traduzione</i>	185
IRENE FANTAPPIÈ	
<i>«Il solve et coagula della storia». Traduzione e tradizione in Fortini e Folena</i>	209
RACHELE FASSANELLI	
<i>«Oliverius filius domini Rolandi». La diffusione dell'onomastica letteraria romanza nella Padova dei secoli XII e XIII</i>	231
LUCIANO MORBIATO	
<i>Eroi e «pamò». La doppia traccia onomastica fogazzariana</i>	249
STEFANO SAINO	
<i>Metastasio e la lezione di Rinuccini</i>	261
BRUNO CAPACI	
<i>L'impostore malinconico. Epiloghi non lieti nei drammi giocosi di Goldoni</i>	277
EDOARDO BURONI	
<i>Lingua e stile «all'ombra amena del Giglio d'or». Il viaggio a Reims di Rossini e Balochi</i>	295
ALESSANDRO BAMPA	
<i>I trovatori in Liguria e Piemonte</i>	313
MICHELA SCATTOLINI	
<i>L'imitazione dantesca nell'Huon d'Auvergne</i>	331
KAZUAKI URA	
<i>Giovanni Quirini, lettore "sintagmatico" di Dante, Rime, LVII e LXVIII</i>	349
ANDREA CECCHINATO	
<i>La varietà linguistica nella produzione volgare a Padova</i>	371
ANDREA COMBONI	
<i>Testi in pavano e in veronese rustico nelle antologie di Felice Feliciano. Proposte per una nuova edizione</i>	385
HELMUT METER	
<i>«Immediatezza» e «naturalità» nel Novellino di Masuccio. La misoginia come esempio</i>	395

IVANO PACCAGNELLA <i>La commedia "cittadina" da Ruzante alla Veniexiana</i>	413
MIRKA ZOGVIĆ <i>«Le lingue della commedia e la commedia delle lingue». Il plurilinguismo delle commedie ragusee</i>	435
ANDREA BATTISTINI <i>L'analisi retorica applicata a testi scientifici e filosofici</i>	449
ELISA GREGORI <i>Floridea e le altre. Poeti di Francia in italiano</i>	463
GAIA GUIDOLIN <i>Lettere tra un italiano in Europa e un europeo in Italia</i>	487
ROSSANA MELIS <i>«Eh via, ci mancherebb'altro». Goldoni nella ricezione ottocentesca</i>	515
MARIAROSA GIACON <i>La lingua del viator. Altre note per Italy/Itaca</i>	539
WOLFRAM KRÖMER <i>Una possibilità dell'autocommento</i>	561
ANGELO PAGLIARDINI <i>Esilio e ritorno nella letteratura "nazionale". Luigi Meneghello dall'Europa a Malo</i>	569
ANTONIO DANIELE <i>Realtà e finzione in Luigi Meneghello</i>	587
FURIO BRUGNOLO <i>Primi appunti sulla lingua e lo stile di Folena</i>	601
GIANFELICE PERON <i>Folena nel Duecento. Osservazioni sui temi e lo stile</i>	625
<i>Indice dei nomi</i>	651



KAZUAKI URA

GIOVANNI QUIRINI LETTORE “SINTAGMATICO” DI DANTE  
RIME LXVII E LXVIII

Sono molto lieto di poter discutere intorno ad un poeta che rappresenta, per così dire, una “specialità” della scuola padovana: Giovanni Quirini il cui studio, se mi si permette di semplificare, partendo Elena Maria Duso<sup>1</sup> tramite Furio Brugnolo,<sup>2</sup> risale a Gianfranco Folena che, continuando a sua volta le ricerche avviate da due filologi veneti (Salomone Morpurgo e Vittorio Lazzarini),<sup>3</sup> ha dato al nostro poeta l’epiteto di «primo imitatore di Dante».<sup>4</sup> La mia letizia si accresce per il fatto che il mio contributo è destinato agli Atti del Convegno interuniversitario di Bressanone, dedicato proprio alla memoria del grande Maestro che ha insegnato a lungo presso il Dipartimento di Romanistica dell’Università di Padova.

La mia discussione riguarda i tre gruppi (indicati con ABC) presentati in appendice, ognuno dei quali è composto di tre testi. Il gruppo A, formato da una canzone di Zanin Quirini e da due di Dante Alighieri, tocca direttamente il tema principale del presente saggio, 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 piccola fonte che Cino Rinuccini, a mio modo di vedere, sicuramente aveva in mente nello scrivere il sonetto *Io veggio ben*.

<sup>1</sup> G. QUIRINI, *Rime*, a cura di E. M. DUSO, Roma-Padova, Antenore, 2002. Il volume della Duso è dedicato alla memoria di Gianfranco Folena. Per la tradizione dello studio del poeta veneziano, cfr. in particolare la *Presentazione* di F. BRUGNOLO, *ivi*, pp. IX-XII.

<sup>2</sup> F. BRUGNOLO, *I toscani nel Veneto e le cerchie toscaneggianti*, in AA.VV., *Storia della cultura veneta*, 2. *Il Trecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1976, pp. 369-439 (ora in F. BRUGNOLO, *Meandri. Studi sulla lirica veneta e italiana settentrionale del Due-Trecento*, Roma-Padova, Antenore, 2010, pp. 139-258).

<sup>3</sup> Cfr. G. FOLENA, *La presenza di Dante nel Veneto*, in *Id.*, *Culture e lingue nel Veneto medievale*, Padova, Editoriale Programma, 1990, pp. 287-308 (a p. 307). L’articolo è apparso originariamente in «Memorie dell’Accademia patavina di scienze, lettere ed arti», LXXXVIII (1965-66), pp. 483-509.

<sup>4</sup> G. FOLENA, *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 cura di V. BRANCA e G. PADOAN, Firenze, Olschki, 1966, pp. 395-421 (ora in FOLENA, *Culture e lingue nel Veneto medievale*, *cit.*, pp. 309-335, da cui si cita).

1. Giovanna Balbi, ultima editrice delle *Rime* di Cino, ha giocato un gioco facile ed è riuscita ad individuare la fonte dei rimanti *merco - cerco*, senza fatica, grazie alla rarità ed al senso figurato della voce dotta: “mercare”. Tanto è vero che lo *Zingarelli* cita, come esempio del verbo non comune, il v. 11 del *Canzoniere* 212 del Petrarca.<sup>5</sup> La Balbi vi si riferisce giustamente nel suo commento al sonetto ciniano,<sup>6</sup> perché 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”, alla caratterizzazione di «cieco» dell’io poetante ed alla sua azione irrazionale, espressa da «cerco il mio danno». Non sarebbe quindi esagerato dire che le terzine di Cino derivano quasi interamente dal Petrarca, anche se l’invocazione alla Morte, che il cantore di Laura colloca al v. 11, è spostata alla seconda quartina (al v. 7) del componimento ciniano: «chiamo Morte». Ciò che mi dispiace è che la Balbi non abbia allargato il campo di osservazione a *Canzoniere* 211: se lo avesse fatto, si sarebbe sicuramente accorta che Cino ne ha ricavato i quattro rimanti delle quartine: «scorge» - «porge» - «risorge» - «accorge». Anche nelle prime due unità metriche del sonetto, la somiglianza non si limita solo ai quattro rimanti: sono comuni alcuni attanti che causano la cecità mentale dell’io: «Amore», «Ragione» e «Sensi». Comuni anche le azioni che essi svolgono sicché 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 si potrebbe pacificamente dire che l’operazione da Cino compiuta nel nostro 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 di partenza (i sonetti del Petrarca), Cino ha sacrificato 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*),<sup>7</sup> ma anche gli elementi di calendario che uniscono il 212 (v. 12: «Così venti anni») al sonetto precedente (211, vv. 12-13: «Mille trecento ventisette, a punto / su l’ora prima, il dì sesto d’aprile»). E questo collegamento, sarà bene ricordarlo sempre,

<sup>5</sup> *Lo Zingarelli. Vocabolario della lingua italiana di Nicola Zingarelli*, 12<sup>a</sup> ed., a cura di M. DOGLIOTTI e L. ROSIELLO, Bologna, Zanichelli, 1998, p. 1085.

<sup>6</sup> Cfr. C. RINUCCINI, *Rime*, a cura di G. BALBI, Firenze, Le Lettere, 1995, pp. 108-109. Cfr. *Par.* XVI 59 sgg. e XVII 47 sgg., dove fanno rima: «noverca» - «merca» - «cerca» (per l’edizione di riferimento della *Commedia* di Dante, cfr. qui n. 23). Per Cino, cfr. anche T. NOCITA, *Bibliografia della lirica italiana minore del Trecento (BLIMT). Autori, edizioni, studi*, Roma, Salerno Editrice, 2008, p. 74.

<sup>7</sup> *Le canzoni di Arnaut Daniel*, 2 tt., a cura di M. PERUGI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978, II, pp. 329-333.

è proprio ciò che ha motivato l'operazione di Cino, anche se si è dileguato completamente nel testo di arrivo (nel sonetto ciniano). In altri termini, il Petrarca, a credere alle sue parole, nel 1347 ha ideato di commemorare in dittico il ventesimo anniversario del suo innamoramento ed i due sonetti in questione costituivano fin dall'inizio un «sintagma»<sup>8</sup> intimamente legato. Ma in realtà, secondo la ricostruzione di Ernest Hatch Wilkins,<sup>9</sup> solo dal terzo periodo della fase pre-Malatesta, cioè da maggio-dicembre 1369 in poi, i nostri due testi si trovano l'uno accanto all'altro nel Canzoniere (nel Vat. lat. 3195). Ciononostante, siccome il 211, relegato a lungo come sonetto rifiutato nel codice degli abbozzi Vat. lat. 3916, risorge solo il 22 giugno dello stesso anno (1369) secondo la postilla del Petrarca,<sup>10</sup> nessuno, vista la stretta dipendenza tematica del 212 dal 211, dubiterebbe che Cino li avesse trovati attigui su una pagina di qualche codice. È questa attiguità materiale delle fonti ad avviare ed approfondire il dialogo intrattenuto fra Cino ed i due sonetti petrarcheschi. E lo stesso principio di attiguità mi induce ad ipotizzare, con qualche titubanza, la derivazione dei rimanti ciniani «smalto» ed «alto» dal *Canzoniere* 213, dove «smalti» e «alti» fanno rima ai vv. 9 e 12. La titubanza è inevitabile perché la connessione intertestuale fra il 212 ed il sonetto seguente (213) è meno evidente, seppure sia sempre possibile interpretare il 213 come continuazione del 211, nel senso che essi contengono, tutti e due, 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 del *Canzoniere* 211 e 212 come fonte del sonetto ciniano rende possibile stabilire il suo termine *post quem* e, siccome Cino era press'a poco ventenne nel 1369, il nostro sonetto, se la sua stesura non si fosse scostata troppo da tale termine, probabilmente sarebbe stato uno dei frutti dell'esercizio giovanile di imitazione petrarchesca.

2. Comunque, se per Cino le sue fonti principali 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 svolgono un tema comune, paragonando il poeta e l'uccello che si trovano tutti e due in una condizione di vedovanza triste e solitaria. Si focalizzano ora le loro somiglianze ora le loro differenze ed in questa alternanza il poeta non finisce né per completamente immedesimarsi con il suo interlocu-

<sup>8</sup> Per l'uso di questo termine, cfr. M. SANTAGATA, *Dal sonetto al canzoniere*, 2ª ed., Padova, Liviana, 1989, pp. 35-36.

<sup>9</sup> E. H. WILKINS, *La formazione del "Canzoniere"*, in Id., *Vita del Petrarca e La formazione del "Canzoniere"*, a cura di R. CESERANI, Milano, Feltrinelli, 1970, pp. 335-384 (alle pp. 363-364). *La formazione del "Canzoniere"* è versione italiana di *The making of the "Canzoniere"*, Roma, Storia e Letteratura, 1950.

<sup>10</sup> Cfr. F. PETRARCA, *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di V. PACCA e L. PAOLINO, Milano, Mondadori, 1996, pp. 809-810.

tore 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. È più che facile rintracciare come il Bembo abbia imitato il Petrarca di *Canzoniere* 353: salta subito agli occhi la somiglianza del primo verso che, in ciascun sonetto, 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 mette *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 all'ottavo verso. Invece di *vai* e *guai*, dal n° XLVIII delle *Rime* bembiane, il Tasso ha preso in prestito i rimanti *compagnia* e *mia*, collocati nei primi quattro versi che, ridotta sensibilmente la misura versale, 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, da parte di Torquato, del testo petrarchesco. Infatti l'aggettivo *vago* scelto per qualificare l'uccello è uguale, anche se nel Tasso femminile e nel Petrarca maschile; il sostantivo che indica l'uccello è ugualmente diminutivo, anche se nel Tasso *tortorella* e nel Petrarca *augelletto*, mentre il Bembo adopera il sintagma *solingo augello*. Se il Tasso nello scrivere il nostro madrigale avesse usufruito contemporaneamente dei due testi del Petrarca e del Bembo, il che non mi sembra potersi revocare in dubbio, in quale maniera avrebbe avuto accesso? 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.

Prima di passare all'argomento centrale che mi sono proposto per questa sede, mi si permetta di indugiare ancora un po' sul Tasso e sulle variazioni apportate al suo modello, proprio in omaggio al Folena che si interessava anche alla lingua della poesia per musica. Nel *Canzoniere* 353, componimento molto vicino al 311 per la somiglianza tematica e situazionale, il «vago augelletto» significherà 'usignolo' ed anche il Bembo, che conosceva bene le rime del Petrarca per il lavoro filologico compiuto per conto di Aldo Manuzio, ha sicuramente interpretato nella stessa maniera, perché ha prodotto, nel tentativo di amplificare il summenzionato sonetto, la canzone *Rossigniuol, che 'n queste verdi fronde* (*Rime*, LVI),<sup>11</sup> tramite una versione precedente poi rifiutata che manteneva identico l'*incipit* del sonetto: *Solingo augello, se piangendo vai* (cfr. *Rime rifiutate*, XIV).<sup>12</sup> La sostituzione di

<sup>11</sup> P. BEMBO, *Prose e rime*, 2ª ed. accresciuta, a cura di C. DIONISOTTI, Torino, UTET («Classici italiani»), 1978, pp. 554-555.

<sup>12</sup> Ivi, pp. 686-687.

*rossignuolo* con *vaga tortorella* servirà senza dubbio ad intensificare la misera condizione vedovile perché la tortora è simbolo della felicità coniugale appunto 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» (atto 1, scena 2, vv. 410-413). La sostituzione, d'altra parte, determinerà inevitabilmente il sacrificio della canorità incarnata dall'usignolo, la quale però il Tasso tenta di recuperare scegliendo una forma metrica per musica. Vuol dire che nel componimento del nostro poeta a cantare non è più l'uccello ma il madrigale stesso. Per la prevalenza del settenario infatti le rime percuotono l'orecchio con 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.<sup>13</sup>

3. È tempo di accingersi alla canzone del nostro Zanin. Molto felice il commento della Duso che mette in chiaro la presenza di Ovidio nella prima stanza, quasi interamente «modellata sul paragone tra il poeta e il cigno di *Heroides* VII». <sup>14</sup> 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, tutti e due, temi convenzionali, ma costituiscono le due facce di una stessa medaglia. Il poeta infatti fin da subito, nella frase alquanto ridondante e non sempre libera dal sospetto che sia zeppa, applica alla sua donna vagheggiata abbondantemente cinque aggettivi: «crudel e sí superba, / sdegnosa, fiera e sí vestita de ira» (vv. 7-8). In questa ultima caratterizzazione i lettori di Dante sentiranno senza alcun dubbio profilarsi una donna antitetica alla Beatrice vitanovana, perché il sintagma «sí vestita de ira» è rovescio vistoso del famoso endecasillabo dantesco: «benignamente d'umiltà vestuta» (*Vita Nuova* XXVI 6). Anche la Duso suggerisce tale

<sup>13</sup> 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), 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 nostro madrigale del Tasso nel seguente passo (IV VIII 3): «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 dolours 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 [= moon] his vndererued smart, / And with her dolefull accent beare with him a part» (cfr. *The Faerie Queene*, a cura di A.C. HAMILTON, London-New York, Longman, 1977, p. 480).

<sup>14</sup> E. M. DUSO, *Introduzione* a QUIRINI, *Rime*, cit., pp. XIII-LXXXVII (a p. XXV).

interpretazione, ma attenua alquanto scrivendo: «sembra opporsi, in particolare, alla locuzione “vestita d’umiltate” cara a Dante». <sup>15</sup> Io, d’altra parte, ribadirei con le osservazioni che dirò subito il fatto che il rovescio sia 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 *Lo doloroso amor* di Dante: i due testi condividono due rimanti «conduce» e «luce»; <sup>16</sup> hanno in comune anche la frase «mi conduce a morte», mentre Zanin riutilizza il sintagma dantesco «che soleva tener gioioso» <sup>17</sup> (v. 3), modificandolo leggermente in «che sòl dar gioia e bene» <sup>18</sup> (v. 24). Ed anche nei vv. 62-63 della canzone quiriniana: «el v’è in piacere / il mio tormento», almeno a me, sembra 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 «quel dolce nome [...] *gli* fa il cor agro» (vv. 14-15). A questo proposito, siccome la presenza della canzone dantesca nel testo del poeta veneziano è molto convincente, mi sembra più economico ipotizzare un’operazione di recupero dell’aggettivo «agro», effettuata da Zanin nella frase «bella ma spietata et agra cosa» (v. 59). 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 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).

Se fosse stato dimostrato bene il principio di attiguità delle fonti esemplificato con i testi dei gruppi B e C, <sup>19</sup> sarebbe almeno prudente esaminare se non si trovino nel componimento quiriniano alcune tracce della canzone *E’ m’incresce di me*, perché per stile e per tema <sup>20</sup> ha uno stretto rapporto

<sup>15</sup> E. M. DUSO, *Commento a QUIRINI, Rime*, cit., p. 186.

<sup>16</sup> Per gli altri impieghi degli stessi rimanti (conduce : luce) nel poeta veneziano, cfr. QUIRINI, *Rime*, cit., 13 4-5 («conduce» - «luce»); 60 95 sgg. («luce» - «duce» - «conduce»), mentre in D. 3 «luce» (v. 5) fa rima con «s’aduce» (v. 8).

<sup>17</sup> Giovanni Quirini adopera il rimante «gioioso» nella forma veneta («giogioso», v. 54), ma fa rima con «noioso» (v. 58) invece che con «doglioso».

<sup>18</sup> Cfr. DUSO, *Commento a QUIRINI, Rime*, cit., p. 187.

<sup>19</sup> Come esemplificazione posso aggiungere ancora le due fonti di Giacomo da Lentini le quali si trovavano nella stessa pagina iniziale di Andrea Cappellano e di cui ho avuto modo di parlare nel marzo del 2011 a Padova al Circolo filologico linguistico. Cfr. K. URA, *La tenzone del “duol d’amore”. La linea Notajo - Dante da Maiano - Boccaccio*, in «Medioevo letterario d’Italia» VII, 2010, ma 2011, pp. 9-28.

<sup>20</sup> Si noti, per esempio, che Dante in *Lo doloroso amor* scrive: «mi conduce / a’ffin di morte» (vv. 1-2), mentre in *E’ m’incresce di me*: «per conducermi al tempo che mi sface» (v. 9).

con l'altra dantesca *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.<sup>21</sup> Anche Foster e Boyde le collocano nella fase cavalcantiana della poesia dantesca, collegandole con l'episodio del saluto rifiutato di cui si rinvia alla *Vita Nuova* (capp. X e seguenti), anche se nella ricostruzione dei due studiosi inglesi che seguono l'interpretazione di Contini, *Lo doloroso amor* occupa l'*incipit*, mentre l'altra canzone l'*explicit* del gruppo.<sup>22</sup> Rileggiamo dunque le due canzoni di Zanin e di Dante. Ciò che salta subito agli occhi è il tema comune, per così dire, del "voltafaccia" della donna amata che si mostra al poeta, prima ben accogliente 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. 53-56), mentre Dante: «e non le pesa del male 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 seppure l'Alighieri parli degli occhi della donna, mentre il Quirini di quelli del poeta. Pure 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), Zanin d'altra parte de «La bella vista e 'l dolce e humil 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 piana", "umile e piana", ecc.) nella poesia italiana del Due- e del Trecento,<sup>23</sup> si potrebbe affermare che le espressioni dei

<sup>21</sup> D. ALIGHIERI, *Rime*, a cura di M. BARBI, in *Le opere di Dante: testo critico della Società dantesca italiana*, a cura di M. BARBI et al., Firenze, Bemporad, 1921, pp. 55-144 (alle pp. 79-83). Cfr. D. ALIGHIERI, *Rime della «Vita Nuova» e della giovinezza*, a cura di M. BARBI e F. MAGGINI, Firenze, Le Monnier, 1956, pp. 235-263.

<sup>22</sup> *Dante's Lyric Poetry*, a cura di K. FOSTER e P. BOYDE, 2 voll., London ecc., Oxford University Press, 1967, I, pp. 44-59; II, pp. 71-95. L'interpretazione di Contini oggi si legge in D. ALIGHIERI, *Opere minori*, t. I, p. 1, a cura di D. DE ROBERTIS e G. CONTINI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1984, p. 355 (il "cappello" alla canzone *Lo doloroso amor*): «In una cronologia ideale delle rime dolorose per Beatrice la nostra canzone occupa certo il posto più antico». Il commento di Contini risale al 1939 (Torino, Einaudi).

<sup>23</sup> Cfr. *Le Rime di Guittone d'Arezzo* (a cura di F. EGIDI, Bari, 1940) XXXII 41-42 «e se soave e piano / umile Dio temendo alcun se trova»; C. DAVANZATI, *Rime* (a cura di A. MENICCHETTI, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965) 49 1-2 «E si mi piace vedere pulzella, / piana ed umile e con bel reggimento»; DANTE DA MAIANO, *Rime* (a cura di R. BETTARINI, Firenze, Le Monnier, 1969) IX 1 «Angelica figura umile e piana»; TOMASO DA FAENZA, *Como le stelle* (in G. ZACCAGNINI, *Due rimatori faentini del secolo XIII*, in «Archivum Romanicum» 19 [1935], pp. 79-106), 7 «umile portatura, soave e piana»; *L'Intelligenza* (a cura di M. BERISSO, Parma,

nostri due poeti sono largamente sinonimiche, anche se il veneziano frange analiticamente il semplice «occhi» del fiorentino in due sostantivi: «vista» ed «aspetto».<sup>24</sup> Inoltre non si dovrebbe perdere di vista la struttura che chiude la stanza, sia in Dante che in Giovanni, con un discorso diretto (introdotto sempre dal verbo “dire”). Certamente a parlare sono gli occhi della donna nella canzone dantesca (v. 14: «Nostro lume porta pace»), mentre è il poeta stesso in quella quiriniana (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 «vota e nuda / di pace e di mercede e di pietate» (vv. 44-45, dove si osserva anche il summenzionato gusto cumulativo).<sup>25</sup>

Preso una volta atto della forte presenza delle due canzoni di Dante Alighieri nel testo in discussione di Giovanni Quirini, molti particolari che,

Guanda, 2000) 7 9 «la parladura sua soav' e piana»; *ibid.*, 52 8-9 «Umilia l'uom quand'è d'ira commosso / e fallo star soav' e temperato»; *Lo gran valor di voi* (in *Sonetti anonimi del Vaticano lat. 3795*, a cura di P. GRETI, Firenze, Accademia della Crusca, 1992, p. 109), 3 «guardando vostra cera umile e piana»; D. ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata* (a cura di G. PETROCCHI, Firenze, Le Lettere, 1994), *Inf.* II 55-57 «Lucevan li occhi suoi più che la stella; / e cominciommi a dir soave e piana, / con angelica voce [...]»; F. PETRARCA, *Canzoniere* (nuova ed. aggiornata, a cura di M. SANTAGATA, Milano, Mondadori, 2004) 42 1 «ma poi che 'l dolce riso humile e piano»; *ibid.*, 170 4 «la mia nemica in atto humile et piano»; *ibid.*, 270 84 «l'angelica sembianza, humile et piana».

Le informazioni sono state ricavate per la maggior parte da F. BRUGNOLO, “Parabola” di un sonetto del Guinizzelli: “Vedut'ho la lucente stella diana”, in AA.VV., *Per Guido Guinizzelli*, Padova, Antenore, 1980, pp. 53-105 (in particolare alle pp. 86, 98 e 100) e da M. SANTAGATA, *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, Bologna, il Mulino, 1990, p. 108.

<sup>24</sup> Poi si noti che la locuzione «[l]a bella vista e 'l dolce e humil 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, per la locuzione in discussione, rimanda all'*incipit* della canzone di Cino da Pistoia: «La dolce vista e 'l bel guardo soave / de' più begli occhi [...]» (cfr. *Poeti del Duecento*, 2 voll., a cura di G. Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, II, p. 631) e, per il sintagma *d. a.*, riscontra con ALIGHIERI, *Commedia secondo l'antica vulgata*, cit., *Par.* III 3: «dolce aspetto» (: *petto*). Cfr. QUIRINI, *Rime*, cit., p. 186. La derivazione ipotizzata dalla Duso potrebbe essere, casomai, più ricca di persuasiva, perché l'*incipit* si ritiene più facilmente a mente. Per la fortuna che la canzone ciniana ha avuto fra gli imitatori posteriori, cfr. almeno *Poesie musicali del Trecento*, a cura di G. CORSI, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1970, p. 71.

<sup>25</sup> A questo proposito, cfr. 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, ligiadra e bella, / ma cruda e desdegnosa e aspra e fella»; 75 1-3 «Non segue humanità ma più che drago / crudel si mostra 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' sí fiera, desdegnosa e ria, / che non ti move merzé né pietatte, / ma senpre cressi in magior crudeltatte, / soperba, iniqua e senza umilitate». Non sarebbe difficile aggiungere altri esempi.

visti separatamente, sembrano irrilevanti cominciano a gravitare intorno al centro di ispirazione dantesca. 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"<sup>26</sup> (cioè 'voltare le spalle' quindi 'allontanarsi', 'ritirarsi'), 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 rovescio intenzionale, analogo a quello già osservato nella frase «sí vestita de ira». Poi non sarebbe 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 potrebbe fare anche a proposito di «morte» (sostantivo) e «conforte» (verbo) (*Sí come al fin*, vv. 3-4), ma con qualche riserva perché con una maggior modifica corrispondono ai rimanti «conforto» (sostantivo) e «morto» (participio passato) nella canzone di Dante (vv. 25-26). Per la rima -ai che il Quirini adopera ai vv. 16-17 rimando «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), l'esitazione sarà ancora più grande proprio per il fatto che il rimante «guai» non lascia grande margine di scelta, a prescindere dalle voci verbali uscenti in desinenza -ai: «amai», «andrai», «sai», «vai», «stai», «dai», «hai» e così via infinitamente.<sup>27</sup> Zanin, siccome ha optato per «levai», non avrebbe necessariamente imparato da Dante la tecnica rimica.<sup>28</sup> Ciononostante, visto che per «guai» tutti e due i nostri poeti comunemente intendono la condizione deplorabile del protagonista, sarebbe per lo meno 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' (*Sí come al fin*, v. 43).

Spero di non aver svolto una lettura "viziata", cioè condizionata previa-

<sup>26</sup> Cfr. l'espressione verbale molto simile che Dante adopera in *Par.* IV 141: «dare le reni».

<sup>27</sup> Cfr. i due sonetti del Petrarca e del Bembo citati nel gruppo C.

<sup>28</sup> Ricordiamo però che Dante nella *Commedia* rima «riguardai» - «trovai» - «guai» (*Inf.* IV 5 sgg.); «vederai» - «guai» - «m'arrestai» (*Inf.* XIII 20 sgg.); «inchinai» - «lai» - «guai» (*Purg.* IX 11 sgg.), mentre in *Inf.* V 44 sgg. «mai» - «lai» - «guai». Nella canzone *Donna pietosa e di novella etate* i rimanti adoperati sono «entrai» - «guai» (*Vita Nuova*, XXIII 23). A questo proposito, cfr. anche QUIRINI, *Rime*, cit., 15 9 sgg. «omai» - «dài» - «guai»; 52, 1 sgg. «mai» - «guai» - «assai» - «rai»; 102 9 sgg. «ziamai» - «guai».

mente dalla mia teoria di attiguità delle fonti, ma il giudizio spetta ai miei pazienti lettori. Se per caso l'analisi esposta sopra fosse stata sufficientemente convincente, si potrebbe dire pacificamente che Giovanni Quirini è stato lettore "sintagmatico" delle due canzoni di Dante discusse in questa sede; ed affermare che la loro co-presenza si sente fortissima particolarmente nella seconda stanza della canzone quiriniana. Ora se questa mia proposta incontrasse eventualmente il favore del pubblico, per completare l'osservazione non sarebbe inutile chiedere quali siano i materiali verbali che il poeta veneziano non ha recuperato nella propria canzone, pur avendoli facilmente trovati nei modelli danteschi: nelle *Rime* LXVII e LXVIII. Ché la domanda servirà ad individuare la caratteristica dell'imitazione di Dante nel componimento quiriniano. 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 (*mutatis mutandis*) largamente sovrapponibile con i primi due capitoli della *Vita Nuova*,<sup>29</sup> probabilmente perché il

<sup>29</sup> 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 etico*, a cura di Z. G. BARAŃSKI e M. McLAUGHLIN, London-Leeds, Modern Humanities Research Association - Maney Publishing, 2010, pp. 119-136 (alle pp. 129-131), 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. A questo proposito, ora cfr. anche D. ALIGHIERI, *Rime*, a cura di C. GIUNTA, in D. ALIGHIERI, *Opere*, 1, ed. diretta da M. SANTAGATA, Milano, Mondadori, 2011, pp. 3-744, alle pp. 234-237. 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 Nuova* XXVI 6). 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 Nuova* (II 2-3) per narrare il primo incontro con Beatrice a nove anni. Per il linguaggio "epifanico", cfr. ora F. BRUGNOLO, *Le Rime*, in *Leggere Dante oggi. I testi, l'esegesi*. Atti del Convegno-seminario di Roma. 25-27 ottobre 2010, a cura di E. MALATO e A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno Editrice, 2012, pp. 57-79 (alle pp. 66-67, dove "venire nel mondo" è distinto da "venire al mondo", in base all'analogia 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, *L'arco degli anni tuoi trapassat'hai* (*Rime*, parte prima, LXXX), vv. 9-11: «[...] [*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 («trapassat'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 fra parentesi: «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: «sì che la lor vittoriosa vista / poi non si vide pur una fiata»). A proposito della «lor vittoriosa vista», cfr. qui n. 24. 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:

Quirini non è riuscito 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 è riuscito a recuperare il calendario che unisce i due sonetti – 211 e 212 – del *Canzoniere*). La canzone dantesca (*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 improntata 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 (all'ultima stanza della famosa canzone *Al cor gentil rempaire sempre amore*), l'anima che Dio condanna alla pena infernale se ne cerca di difendere attentamente «ricordando la gioia del dolce viso / a che niente pare il paradiso» (vv. 27-28). L'omissione di questa tecnica di rappresentazione<sup>30</sup> 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: stile (asindetico o polisindetico) spesso combinato con la spiccata predilezione per il periodo lungo e protratto.<sup>31</sup> Però, nonostante questa limitatezza, il poeta veneziano della canzone *Sí come al fin* mi sembra meritare a pieno diritto il titolo di

«l'amor ch'í porto pur alla sua ombra; / [...] / sol per veder du' suoi panni fanno ombra»).

<sup>30</sup> 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 "spirittello") non riesce a dare drammaticità alla rappresentazione dell'intimo del poeta. Cfr. QUIRINI, *Rime*, cit., n° 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, Iacopo da Lèona, Cecco Angiolieri, ecc.).

<sup>31</sup> Per questa caratteristica dello stile del poeta veneziano, cfr. DUSO, *Introduzione a QUIRINI, Rime*, cit., pp. LXXIV-LXXVII. Se la canzone *Sí come al fin* appartenesse alla giovinezza del nostro 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'imaturità 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* (cfr. il passaggio fra quartine e terzine nei n° 5 e 16 oppure fra i distici della prima quartina del n° 2, dove una dittologia di aggettivi è separata: «questo solenne / e prezioso di»).

imitatore e di lettore “sintagmatico” delle due canzoni dantesche.<sup>32</sup>

Se così fosse, prima di concludere, vorrei domandare in quale maniera le fonti di Zanin fossero attigue, o in senso materiale o immateriale. In altri termini, la lettura “sintagmatica” di Zanin era di tipo ciniano o piuttosto di tipo tassiano? Se Cino Rinuccini e Torquato Tasso rappresentassero i due casi estremi, dove fra questi due “poli” si potrebbe collocare il caso di Giovanni Quirini? La domanda è giustificata, perché, appunto 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».<sup>33</sup> Infatti, come si deduce dal sonetto *Io mi voglio iscusar*, che si legge oggi al n° 34 dell’edizione della Duso,<sup>34</sup> il poeta veneziano possedeva una copia della *Commedia* che è purtroppo (sempre secondo il Folena) «andata perduta come tutte le più antiche, molto vicine alle sorgenti della tradizione secolare»<sup>35</sup> 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 indulgere troppo alla fantasticheria supporre che Zanin nella sua copia, poi perduta, delle *Rime* leggesse le due canzoni di Dante in forma materialmente contigua? Se esse fossero state materialmente contigue nell’ipotetico codice in possesso del poeta veneziano, o sarebbero state tramandate originariamente unite o Zanin le avrebbe precocemente disposte in un ordinamento molto simile a quello della Società dantesca italiana: quest’ultimo caso sarebbe un po’ come la trascrizione (e quindi l’organizzazione) dei materiali, appena suggerita per il madrigale tassiano. In ogni modo, pare che, vista l’estensione delle due canzoni dantesche, l’operazione di Giovanni Quirini compiuta nella nostra canzone si sarebbe svolta più agevolmente con la memoria aiutata da qualche supporto materiale (altrimenti la memoria puramente immateriale avrebbe dovuto sostenere un onere ben più pesante che nel caso del madrigale del Tasso). Se le due canzoni dantesche non fossero state materialmente contigue nell’ipotetico codice di Zanin, egli avrebbe dovuto, nella sua lettura, ripetere spesso

<sup>32</sup> FOLENA, *Il primo imitatore veneto di Dante, Giovanni Quirini*, 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 *Sí 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.

<sup>33</sup> FOLENA, *La presenza di Dante nel Veneto*, cit., p. 304.

<sup>34</sup> QUIRINI, *Rime*, cit., pp. 56-57. A proposito dell’interessamento del poeta veneziano per la *Commedia* di Dante, sarà bene ricordare anche il sonetto *Signor ch’avete di pregio corona* (n° 9 dell’edizione della Duso), dove l’autore esorta Cangrande della Scala a divulgare il *Paradiso* (o almeno i suoi canti già terminati), insieme a S. MORPURGO, *Dante Alighieri e le nuove rime di Giovanni Quirini*, in «Buletino della Società Dantesca Italiana», n. s. 1 (1894), pp. 134-139.

<sup>35</sup> FOLENA, *La presenza di Dante nel Veneto*, cit., p. 306.

l'andirivieni fra di esse. Comunque sia, i testimoni della canzone *Lo doloroso amor* sono oggi pochi e composti solo da quattro manoscritti del secolo XV: due del gruppo a (As<sup>1</sup> [Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Ashburnham 478] e R100 [Firenze, Bibl. Riccardiana, 1100]), Naz<sup>1</sup> (Firenze, Bibl. Naz. 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*.<sup>36</sup> Donde, come è già ben noto, il riordinamento filologico che Domenico De Robertis ha introdotto nella sua edizione delle *Rime* di Dante, dove le nostre due canzoni sono separate, occupando l'una (*E' m'incresce di me*) il n° 10 e l'altra (*Lo doloroso amor*) il n° 16:<sup>37</sup> mentre *E' m'incresce di me* fa parte delle cosiddette "canzoni distese", *Lo doloroso amor* no. Per l'intelligenza della canzone di Giovanni Quirini, però, non mi sembra molto felice l'opzione del compianto grande filologo fiorentino. Sarebbe quindi più opportuno tornare all'ordinamento di Michele Barbi, che mi sembra riflettere meglio la reale (ma non documentata) diffusione delle due canzoni dantesche di cui il Quirini ha usufruito. Ovviamente la mia modesta proposta non diminuisce in alcun modo la molta stima che si ha per il lungo tempo e per il grande amore che De Robertis ha dedicato alle *Rime* di Dante. Ma non si dimentichi che quanto più scarsa e più tarda la tradizione della canzone *Lo doloroso amor*, tanto più meriti attenzione la prova che si lascia rintracciare nel poeta veneziano: la prova di una lettura "sintagmatica" delle due canzoni antibeatriciane di Dante, attigue eventualmente anche in forma materiale.

<sup>36</sup> D. ALIGHIERI, *Rime*, 3 voll. (in 5 tt.), ed. nazionale a cura di D. DE ROBERTIS, Firenze, Società Dantesca Italiana - Le Lettere, 2002, III (t. 5), p. 236 e II (t. 4), p. 1194. Per la descrizione dei quattro codici menzionati, cfr. *ibid.*, I (t. 1), pp. 144-148 (per As<sup>1</sup>); 210-214 (per Naz<sup>1</sup>); 356-358 (per R91); 363-365 (per R100). I codici Cr (Firenze, Accademia della Crusca, ms. 22) e Lu<sup>4</sup> (Lucca, Bibl. Governativa, 1496) sono *descripti* che discendono da R91.

<sup>37</sup> *Ibid.*, III (t. 5), pp. 146-156; 236-240. Cfr. D. ALIGHIERI, *Rime*, ed. commentata, a cura di D. DE ROBERTIS, Tavarnuzze-Impruneta (Firenze), SISMELE-Edizioni del Galluzzo, 2005, pp. 132-141; 215-219.

## APPENDICE

[A]

GIOVANNI QUIRINI: *Si come al fin de la sua vita canta*<sup>38</sup>

Sí come al fin de la sua vita canta  
 al fiume de Menandro in humida herba  
 il bianco cigno, sentendo la morte,  
 cosí fac'io, non perch'io me conforte  
 che la mia pena inver' pietate alquanta 5  
 possa piegar la vostra mente acerba,  
 ch'io veggio voi crudel e sí superba,  
 sdegnosa, fiera e sí vestita de ira,  
 che non poria mercé cum voi aver pace,  
 ma il cor, che si disface, 10  
 per sfocar la sua voglia a ciò mi tira,  
 e da ch'io ò perso quel che m'è piú greve,  
 a perder le parole mi fia leve.  
La bella vista e'l dolce e humil aspetto  
 che voi mostraste a me primeramente, 15  
 quando per voi veder gli ochi levai,  
 furon cagion de' mei martiri e guai,  
 ché alore i vostri nel mio freddo petto  
 lanciaro il foco che sta sempre ardente  
 e me afflige e consuma via la mente 20  
 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,  
 e dissi fra me stesso: «Oma' costei  
serà refugio a tuti pensier mei». 25  
 Fermossi a tal voler l'anima mia,  
 sentendove negli atti sí benigna,  
 che ancella, serva fedele e perfetta  
 di voi si fece et è in tuto sogetta, 30  
 ché poi non ebbe forza né balia  
 di sé, né di vertú che gli apartegna;  
 e pur seguendo l'amorosa insegna  
 che in voi si vede e la sembianza piana,  
 ognor s'acese piú e piú di voi; 35  
 e cossí tosto poi  
 impia e selvagia e mia gueriera e strana

<sup>38</sup> QUIRINI, *Rime*, cit., pp. 183-185.

vi festi in tanto, ch'io non ebbi possa altro che afflicion, pena et angossa.	
Deh, perché sieti voi sí aspra e cruda ver' me, che sotto specia d'umiltate feccesti vago di vostra bellezza?	40
Onde vi <u>move</u> cotanta ferezza e qual cagion vi fa vota e nuda di <u>pace</u> e di mercede e di pietade?	45
Voi non dovresti, donna, in veritate usar contra di me cotal orgoglio, e non è honor che senza colpa pera, ché, come nuova céra dai caldi raggi suol, il mio cordoglio	50
si liqueface da perpetua cura in grave affano et in tristezza dura. <u>Io moro, lasso, e di me non vi dole,</u> <u>anzi mi par che piú lieta e giogiosa</u> <u>voi siate qua&lt;n&gt;t'io piú sento dolore.</u>	55
Io sun pien d'ogni incendio e d'ogni ardore; .....<ole>; io sono a tal[e], che vita m'è noiosa. Ahi, <u>bella ma spietata et agra cosa,</u> un poco almen <u>v'incresca</u> del mio male,	60
a ciò ch'io possa alcun rimedio avere; ben so ch' <u>el v'è in piacere</u> <u>il mio tormento</u> , e però non mi vale mercé chiamarvi cum le mani in croce, cossí mi sieti nimica e feroce.	65
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, ma vo' che vada là prima ch'altrove.	70

DANTE ALIGHIERI: *Rime* 10 [LXVII]<sup>39</sup>

E' <u>m'incresce</u> di me sì duramente, ch'altrettanto di doglia mi reca la pietà quanto 'l martiro, lasso, però che dolorosamente sento contra mia voglia	5
---	---

<sup>39</sup> ALIGHIERI, *Rime*, ed. commentata, cit., pp. 132-141.

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 sface.  
 Oimè, quanto piani, 10  
soavi e dolci ver' me si levaro  
 quand'elli incominciaro  
 la morte mia, che tanto mi dispiace,  
dicendo: «Nostro lume porta pace».  
 «Noi darem pace al core, a voi diletto» 15  
 diceano agli occhi miei  
 quei della bella donna alcuna volta;  
 ma poi che sepper di loro intelletto  
 che per forza di lei  
 m'era la mente già ben tutta tolta, 20  
 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  
 l'anima mia che n'attendea conforto; 25  
 ed ora quasi morto  
 vede lo core a cui era sposata,  
 e partir la conviene innamorata.  
 Innamorata se ne va piangendo  
 fora di questa vita 30  
 la sconsolata, che la caccia Amore.  
 Ella si move quinci sì dolendo,  
 ch'anzi la sua partita  
 l'ascolta con pietate il suo Fattore.  
 Ristretta s'è entro 'l mezzo del core 35  
 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,  
 e spessamente abbraccia 40  
 li spiriti che piangon tuttavia,  
 però che perdon la lor compagnia.  
 L'immagine di questa donna siede  
 sù nella mente ancora,  
 là ove la puose quei che fu sua guida; 45  
 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  
 sopra colei che piange il suo partire: 50

«Vanne, misera, fuor, vattene omai!»  
Questo grida il disire  
che mi combatte così come suole,  
avegna che men duole,  
però che 'l mio sentire è meno assai 55  
ed è più presso al terminar de' guai.

Lo giorno che costei nel mondo venne,  
secondo che si truova  
nel libro della mente che vien meno,  
la mia persona pargola sostenne 60  
una passion nova,  
tal ch'io rimasi di paura pieno;  
ch'a tutte mie virtù fu posto un freno  
subitamente, sì ch'io caddi in terra  
per una luce che nel cuor percosse; 65  
e se 'l libro non erra,  
lo spirito maggior tremò sì forte  
che parve ben che morte  
per lui in questo mondo giunta fosse;  
ma or ne 'ncresce a quei che questo mosse. 70

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,  
mirando nel piacere, 75  
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:  
«Qui giugnerà, in vece 80  
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».

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

DANTE ALIGHIERI: *Rime* 16 [LXVIII]<sup>40</sup>

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 dì la luce  
 ch'avean gli occhi miei di tale stella, 5  
 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  
 che m'ha tratto di gioco, 10  
 sì·cch'altro mai che male io non aspetto;  
 e 'l viver mio – omai de' esser poco –  
 fin a la morte mia sospira e dice:  
«Per quella moro c'ha nome Beatrice».  
Quel dolce nome che mi fa il cor agro, 15  
 tutte fiate 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  
 che qual mi vederà n'avrà pavento. 20  
 E allor non trarrà sì poco vento  
 che non mi meni, sì ch'io cadrò freddo;  
 e per tal verrò morto,  
 e 'l dolor sarà scorto  
 co·ll'anima che se ·n girà sì trista, 25  
 e sempre mai co·llei starà ricolto  
 ricordando la gioia del dolce viso  
 a che niente pare il paradiso.  
 Pensando a quel che d'amor ho provato,  
 l'anima mia non chiede altro diletto, 30  
 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,  
 sì·cche non ne paventa,  
 e starà tanto attenta  
 d'inmaginar colei per cui s'è mossa,  
 che nulla pena averà che ella senta; 40

<sup>40</sup> Ivi, pp. 215-219.

sì·cche 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,  
 va' da·llel, fatti dire 45  
 perché m'avién che la luce di quegli  
 che mi fan tristo mi sia così tolta.  
 Se per altrui ella fosse ricolta,  
 fa' ·lmi sentire, e trarra'mi d'errore,  
 e assai finirò con men dolore. 50

[B]

CINO RINUCCINI (1350 ca. - 1417): *Io veggio ben là dove Amor mi scorge*<sup>41</sup>

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 pur mi rimorda,  
 tanto fu il colpo suo profondo ed alto,  
 che, cieco, il danno mio contra me cerco.

FRANCESCO PETRARCA: *Rerum vulgarium fragmenta* 212<sup>42</sup>

Beato in sogno et di languir contento,  
 d'abbracciar l'ombre et seguir l'aura estiva,  
 nuoto per mar che non à fondo o riva,  
 solco onde, e 'n rena fondo, et scrivo in vento;  
 e 'l sol vagheggio, sì ch'elli à già spento  
 col suo splendor la mia virtù visiva,  
 et una cerva errante et fugitiva  
 caccio con un bue zoppo e 'nfermo et lento.  
Cieco et stanco ad ogni altro ch'al mio danno

<sup>41</sup> RINUCCINI, *Rime*, cit., pp. 107-108.<sup>42</sup> PETRARCA, *Canzoniere*, cit., p. 910.

il qual dì et notte palpitando cerco,  
 sol Amor et madonna, et Morte, chiamo.  
Così venti anni, grave et lungo affanno,  
pur lagrime et sospiri et dolor merco:  
 in tale stella presi l'ésca et l'amo.

FRANCESCO PETRARCA: *Rerum vulgarium fragmenta* 211<sup>43</sup>

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

Vertute, Honor, 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 in trai, né veggio ond'esca.

[C]

TORQUATO TASSO: *O vaga tortorella*<sup>44</sup>

O vaga tortorella,  
 tu la tua compagnia  
 ed io piango colei che non fu mia.

<sup>43</sup> Ivi, p. 906.

<sup>44</sup> T. TASSO, *Poesie*, a cura di F. FLORA, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952, p. 785. Per l'albero secco (vv. 5-6: «il nudo ramo», «da piè del secco tronco») che il Tasso sceglie come scena dove il poeta e la tortora si incontrano, cfr. LEONARDO DA VINCI, *Scritti letterari*, 5ª ed., a cura di A. MARINONI, Milano, Rizzoli, 2002, p. 102: «La tortora non fa mai fallo al suo compagno, e se l'uno more, l'altro osserva perpetua castità, e non si posa mai su ramo verde e non beve mai acqua chiara» (il corsivo è mio). Il brano vinciano deriva dal Codice H (Institut de France), 12 r. Il Tasso avrebbe letto la fonte di Leonardo (cioè *Fior di virtù*, cap. XXXVIII. A questo proposito, cfr. E. SOLMI, *Le fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci. Contributi*, in «Giornale storico della letteratura italiana», Supplementi n. 10-11 [1908], pp. 1-344 [a p. 166]) oppure qualche altro bestiario? Né la lettura né l'osservazione diretta sarebbero state indispensabili ad avere domestichezza con il comportamento abituale della tortora, il quale poteva essere ben noto per sentito dire. Certo è che il Tasso del nostro madrigale ha usufruito della tradizione del bestiario.

Misera vedovella,  
 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.

FRANCESCO PETRARCA: *Rerum vulgarium fragmenta* 353<sup>45</sup>

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 et l'ora men gradita,  
 col membrar de' dolci anni et de li amari,  
 a parlar teco con pietà m'invita.

PIETRO BEMBO: *Rime* XLVIII<sup>46</sup>

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

<sup>45</sup> PETRARCA, *Canzoniere*, cit., p. 1352.

<sup>46</sup> BEMBO, *Prose e rime*, cit., pp. 545-546.

