

PER ENRICO FENZI

*SAGGI DI ALLIEVI E AMICI
PER I SUOI OTTANT'ANNI*



LE LETTERE

QUESTO VOLUME È PUBBLICATO CON IL CONTRIBUTO DI:

Dipartimento di Studi letterari, linguistici e comparati - Università degli studi di Napoli "l'Orientale"

Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica - Università degli studi di Pisa

Dipartimento di Lettere e Culture Moderne - Sapienza Università di Roma

Dipartimento di Filologia e Critica delle Letterature Antiche e moderne - Università degli studi di Siena

Dipartimento di Studi Umanistici - Università degli studi di Torino

Si ringraziano inoltre Paola Allegretti e Paolo Borsa per la loro generosità

Copyright © 2020 by Casa Editrice Le Lettere - Firenze

ISBN 978 88 9366 129 4

www.lelettere.it

L'Editore rimane a disposizione degli aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare.

SOMMARIO

- XI *Premessa* dei Curatori
- XIII Sigle e abbreviazioni
- XV Scritti di Enrico Fenzi 1966-2019, a cura di SABRINA STROPPA

I. DANTE

- 3 SERGIO CRISTALDI, Tre maestri e lo stile comico della *Commedia*
- 25 IRÈNE ROSIER-CATACH, *Multa vocabula ceciderunt ab usu*. Les mots, le cercle de vin, et le *beneplacitum* des locuteurs
- 43 JOHN A. SCOTT, Un *Inferno* né guelfo né ghibellino
- 53 LUIGI SURDICH, Il canto VIII dell'*Inferno*
- 71 PAOLO FALZONE, *Inferno* X: lettura *cum quaestionibus*
- 87 GIORGIO INGLESE, *Inferno* XXXIV: saggio di edizione
- 91 NICOLÒ MINEO, Il sogno del canto XXVII del *Purgatorio* e i canti dell'Eden
- 99 FRANCESCA FONTANELLA, Il paradigma della città antica nella Firenze di Cacciaguida (*Par.* XV-XVI)
- 107 CLAUDIA VILLA, Un regno per l'Italia. «I vostri regi» (*Par.* XIX 112) e la bolla *Ne pretereat*
- 117 MARCO VEGLIA, Beatrice e la vita politica di Dante
- 131 CARLOS LÓPEZ CORTEZO, Beatriz y la filosofía de Boecio: una clave intertextual
- 139 EDOARDO FUMAGALLI, Adamo e la lingua di un profeta
- 147 CORRADO CALENDÀ, Una nota su Dante, Cavalcanti e Matelda
- 153 LUCA MARCOZZI, Metafore del ferimento nella *Commedia*
- 159 PAOLO CHIESA - ANDREA TABARRONI, Come datare la *Monarchia* di Dante. Una discussione che continua

- 177 PAOLO PELLEGRINI, Ancora sul testo della *Monarchia* di Dante: ragioni filologiche
- 185 RAFFAELE PINTO, L'averroismo della *Monarchia* e i suoi riflessi nel *Paradiso*
- 205 MARCO GRIMALDI, Dante e la poesia romanza
- 215 JUAN VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, Il materialismo di Dante nelle petrose invernali
- 223 FURIO BRUGNOLO, Una chiave di lettura per la canzone trilingue di Dante
- 241 MARCO BERISSO, Cosa chiedere al *Fiore*
- 261 SONIA GENTILI, Note a Dante (*Inf.* III 60; *Par.* I 112) e Petrarca (*Rvf* 53 e 291)

II. MEDIOEVO

- 271 LUCIANO ROSSI, Guittone e il *Roman de la Rose*
- 283 MARIA RITA TRAINA, «La disputazione che, secondo Boesio, m'è fatta»: la *Consolatio Philosophiae* nella lettera di Teperto
- 293 GABRIELE BALDASSARI, Note su *Guato una donna dov'io la scontrai* di Gianni Alfani
- 303 MARCELLO CICCUTO, Modelli bucolici e salmistici per la miniatura di Simone Martini al Virgilio di Petrarca
- 317 LUIGI SPAGNOLO, Su alcuni versi dei *Rerum vulgarium fragmenta*
- 329 FABIO ZINELLI, Le «parole morte» di *Rvf* 18 (v. 12): Petrarca stilnovista
- 345 PAOLO RIGO, Nota sulla natura del “tempo liquido” in *Rvf* 23
- 353 SIMONE GIBERTINI, Between Classical and Medieval Latin: The «inexplete ... voces» of Massinissa in Petrarch, *Africa* V 449
- 359 ROBERTA MOROSINI, Soliloqui in mare nel Libro VI dell' *Africa* di Francesco Petrarca
- 371 SABRINA STROPPA, Forme dialogiche petrarchesche tra *De remediis* e *Familiari*
- 383 CARLA MARIA MONTI, Petrarca, Seneca e i libri
- 391 GIAN MARIO ANSELMINI, Petrarca, l'Anonimo Romano e Cola di Rienzo: memoria storica e azione politica
- 399 ROMANA BROVIA, Prime considerazioni sulla fortuna del *Secretum* (con una nota sul *De laudibus Petrarce* di Giovanni Moccia)

- 413 ALESSIA VALENTI, Sulla (presunta) prima lettera di Petrarca a Boccaccio
- 419 SABRINA FERRARA, Ancora su Petrarca e Boccaccio intorno a Omero (e Dante)
- 427 PHILIPPE GUÉRIN, Una feconda cecità: Boccaccio lettore della *Vita nova*
- 439 JOHANNES BARTUSCHAT, «Gli occhi degl'ignoranti» e «lo 'ntelletto de' savi»: la pittura e il suo pubblico nel *Decameron*
- 453 ILARIA TUFANO, Sulla V Giornata del *Decameron*
- 459 LUCA FIORENTINI, Modernità e poesia in Dante secondo Benvenuto da Imola (tra Petrarca, Boccaccio e la *Pro Archia* di Cicerone).

III. UMANESIMO E RINASCIMENTO

- 477 GUIDO CAPPELLI, *Princeps vitae exemplar*. Il principe umanistico come modello civico
- 487 STEFANO PITTALUGA, Per un'edizione della *Philodoxeos fabula* di Leon Battista Alberti
- 495 ALBERTO GIORGIO CASSANI, ... *esse veluti animal ædificium*. Leon Battista Alberti e la questione delle proporzioni in architettura
- 505 FRANCESCO FURLAN, *Addendum de amicitia*
- 511 GIANCARLO BRESCHI, Un esercizio lessicale di primo Cinquecento
- 519 MASSIMILIANO CORRADO, Un codice del commento dantesco di Alberico da Rosciate nella biblioteca di Gian Vincenzo Pinelli: il ms. Barb. lat. 4037
- 527 MAURO SARNELLI, Di lupi omerici, polemiche letterarie, *Aminta*, «impossibile Arcadia», e dell'*Hermenegildus* di Emanuele Tesaro

IV. OTTO-NOVECENTO, E OLTRE

- 537 PAOLO BORSA, *Origini, epoche e caratteri della lingua italiana*
- 543 ALBERTO CADIOLI, La punteggiatura delle *Rime* di Petrarca secondo Leopardi
- 551 ANGELO COLOMBO, «Con affetto di discepolo». In margine al carteggio dantesco D'Ancona - Witte
- 561 PAOLA VECCHI GALLI, «... il più profondo conoscitore del Petrarca a' nostri giorni»: Attilio Hortis (e Ludwig Geiger) a Giuseppe Fracassetti
- 571 ENZO NEPPI, «Della tortura di una ferita mal chiusa». Estensione e limiti della ragione crociana in Giorgio Bassani

- 591 ROSARIO SCRIMIERI, La scomparsa dell'io in *Il mondo salvato dai ragazzini* di Elsa Morante
- 605 GIUSEPPE MARRANI, «Un terrore quasi fisico di prendere la penna in mano». Una lettera ritrovata di Margherita Guidacci
- 615 EDUARD VILELLA MORATÓ, Miquel Barceló in dialogo con Dante. Arte contemporanea e interpretazione del testo classico
- 623 Indice degli autori

NOTE SU *GUATO UNA DONNA DOV'IO LA SCONTRAI*
DI GIANNI ALFANI

Il testo a cui è dedicato questo intervento è ben rappresentativo delle difficoltà a cui ci troviamo spesso di fronte quando studiamo la letteratura dei primi secoli¹. Le questioni riguardano infatti molteplici livelli. Innanzitutto la ballata di cui parliamo è attestata in due redazioni: una, documentata dal ms. Escorialense E III 23 e affini (d'ora in avanti E)², comprende solo la ripresa e una stanza; l'altra, trådita dal Chigiano L. VIII. 305 (Ch)³ e dalla raccolta Bartoliniana⁴, è composta da ripresa, tre stanze e replicazione. A questa biforcazione se ne associa un'altra sul piano attributivo: la prima versione viaggia sotto il nome di Giovanni da Senno degli Ubaldini⁵; l'altra sotto quello di Gianni Alfani. Né meno rilevanti sono alcuni problemi interpretativi: risulta infatti difficile decidere a cosa facciano riferimento i concetti di *nudità* e *vestizione* che incontriamo nel testo, se all'oscillazione tra ballata monostrofica e ballata pluristrofica ovvero alla presenza o meno di una *veste* musicale; inoltre parecchi dubbi sono sollecitati dalla replicazione: riguardo alla fisionomia metrica, alla resa del testo, a possibili emendamenti, alla punteggiatura, al significato ricostruibile.

¹ Cito qui una volta per tutte le edizioni e i commenti di riferimento, in seguito solo con il nome del curatore: *Rimatori del dolce stil novo*. Guido Guinizelli, Guido Cavalcanti, Lapo Gianni, Gianni Alfani, Dino Frescobaldi, Cino da Pistoia, a cura di L. Di Benedetto, Bari, Laterza, 1939; *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, 2 tomi, Milano - Napoli, Ricciardi, 1960; *Poeti del Dolce stil nuovo*, a cura di M. Marti, Firenze, Le Monnier, 1969; GIANNI DEGLI ALFANI, *Rime*, a cura di F. Iovine, Roma, Bagatto, 1996; *Poesie dello stil novo*, a cura di M. Berisso, Milano, Rizzoli, 2006; *Poeti del dolce stil novo*, a cura di D. Pirovano, Roma, Salerno Ed., 2012.

² Accanto a E (dove il testo è a c. 78r) si collocano notoriamente il cinquecentesco "codice Mezzabarba", Marc. It. IX 191 (6754), dove il testo è a c. 128r, e il suo collaterale Marc. It. IX 364 (7167), dove si trova a c. 87r, nonché la stampa di *Canzoni di Dante. Madrigali del detto. Madrigali di M. Cino & di M. Giraldo Novello*, in Venezia, per Guglielmo da Monferrato, 1518 (e in Milano, per Agostino da Vicomercato, 1518), dove la ballata è a f. VI: si veda M. BARBI, *Una ballata da restituirsì a Dante*, in Id., *Studi sul canzoniere di Dante. Con nuove indagini sulle raccolte manoscritte e a stampa di antiche rime italiane*, Firenze, Sansoni, 1915, pp. 3-117: 18, 35, 79. Su E, dopo il fondamentale saggio di D. DE ROBERTIS, *Il canzoniere Escorialense e la tradizione "veneziana" delle rime dello Stil Novo*, Suppl. 27 al «Giornale Storico della Letteratura Italiana», Torino, Loescher, 1954, è d'obbligo citare per lo meno R. CAPELLI, *Sull'Escorialense (lat. e.III.23). Problemi e proposte di edizione*, Verona, Fiorini, 2006 e *Il canzoniere Escorialense e il frammento Marciano dello stil novo. Real Biblioteca de El Escorial, E.III.23. Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX.529. Con riproduzione fotografica e digitale*, a cura di S. Carrai e G. Marrani, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2009.

³ Su Ch (dove la ballata figura a c. 64r-v) si veda in particolare «Intavolare». *Tavole di canzonieri romanzì* (serie coordinata da A. Ferrari), vol. III/1. *Canzonieri italiani. Biblioteca Apostolica Vaticana, Ch (Chig. L. VIII. 305)*, a cura di G. Borriero, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2006.

⁴ Sulla Raccolta Bartoliniana (Firenze, Biblioteca dell'Accademia della Crusca, 53), dove la nostra ballata è alle cc. 133v-134r, resta fondamentale il contributo di M. BARBI, *La Raccolta Bartoliniana e le sue fonti*, in Id., *Studi sul canzoniere di Dante*, cit., pp. 121-206; per i mss. discesi da essa, si veda Id., *Studi di manoscritti e testi inediti. I. La Raccolta Bartoliniana di rime antiche e i codici da essa derivati*, Bologna, Zanichelli, 1900 [rist. anast. Bologna, Forni, 1983], con sintesi delle attestazioni a p. 66.

⁵ Giovanni da Senno degli Ubaldini sembra godere di quest'unica menzione nella storia della poesia italiana. Un Giovanni, figlio di Ugolino da Senni degli Ubaldini, è citato da R. DAVIDSOHN, *Storia di Firenze*, vol. III. *Le ultime lotte contro l'Impero* [1912], Firenze, Sansoni, 1960, p. 453 nota, per la «Vendita della parte a loro appartenente di Montaccianico, fatta dai fratelli Francesco e Giovanni, figli di Ugolino da Senni, al Comune di Firenze, per 7800 fiorini d'oro, 1306, 22 ottobre. ASF, Cap. XLIV, f. 196».

un passo delle *Prose della volgar lingua* (II XI 17), in cui si dice che «quelle canzoni, che Ballate si chiamano [...] quando erano di più d'una stanza, Vestite si chiamavano; et non vestite, quando erano d'una sola»¹¹. Secondo una parte degli studiosi, Dante chiederebbe a Lippo di aggiungere nuove stanze al suo componimento, ora *nudo* in quanto monostrofico¹². I commenti di Contini, Marti e Iovine propendono per una interpretazione analoga del riferimento alla vestizione nel testo di Alfani; e del medesimo parere sono autorevoli studiosi, come Domenico De Robertis, lo stesso Gorni, Lino Leonardi, Stefano Carrai, persuasi del fatto che E attesti «una prima redazione, poi “vestita” da Alfani con le altre due stanze della versione di Ch»¹³; d'altra parte un caso simile si verifica anche per la ballata *Donne, io so de che me preghe Amore*, che in E è di misura monostrofica e attribuita a Dante, mentre in altri due manoscritti, dove è adespota, ha dimensione pluristrofica¹⁴.

Nella prospettiva di una duplice redazione d'autore appare opportuno considerare le pur lievi differenze di lezione nella prima stanza tra il testo dell'Escorialense e quello del Chigiano. Se alcune delle varianti di E sono degne di attenzione in quanto configurano un testo forse più razionale, ma hanno una portata che sembra confinata alla strofa stessa¹⁵, nella battuta che chiude la prima stanza compare invece una variante a cui si potrebbe attribuire, sia pure con molta cautela, qualche significato ulteriore: in E abbiamo *omai ua ui costei se no(n) | tu te morraj*, in Ch *omai guata costei senon tutti morrai*. Il *ua ui* di E è stato variamente interpretato: come *va vi*' (ma con esito settentrionale, da correggere in *ve*'), «vai a vedere», da parte di De Robertis, come *va v'è* (con emendamento congetturale), «vai dov'è», da parte di Iovine. Quest'ultimo reputa il *guata* di Ch «“lectio facilior”, nata da incomprendimento di *ua ue* (probabile lezione dell'archetipo), e da suggestione del *Guato* iniziale». A parte che l'individuazione di un archetipo comporterebbe la negazione della duplicità redazionale, con conseguenze, pur non decisive, sulla credibilità della stessa versione monostrofica di E e delle sue varianti, va detto, contro le ipotesi di Iovine, sia che il *ve* “vedi” potrebbe richiamare nuovamente il citato luogo di Aimeric de Belenoi («lai on vi la vei»), sia che in virtù della lezione di Ch il testo risulta scandito, fino al v. 15, dall'alternanza regolare di *guatare* e *mirare* (v. 1 «Guato una donna dov'io la scontrai», v. 5 «Io la pur miro là dov'io la vidi», v. 14 «Omài guata costei, se non tu ti morrai», v. 15 «Amor vi vien, colà dov'io la miro»). Oltretutto *guata* appare più logico nel contesto, dal momento che individua nella contemplazione dell'immagine dell'amata, al di là di ogni referente fisico, il destino ineluttabile dell'amante. Ciò potrebbe riverberarsi sull'interpretazione delle

¹¹ Cito da PIETRO BEMBO, *Prose della volgar lingua. L'“editio princeps” del 1525 riscontrata con l'autografo Vaticano latino 3210*, ed. critica a cura di C. Vela, Bologna, Clueb, 2001.

¹² G. GORNI, *Lippo amico* [1978], in ID., *Il nodo della lingua e il verbo d'amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze, Olschki, 1981, pp. 71-98: 82-85.

¹³ DE ROBERTIS, *Il canzoniere Escorialense*, cit., pp. 156-57 (che però insinuava alcuni dubbi sul fatto che l'attribuzione a Gianni Alfani fosse fededegna); L. LEONARDI, *La poesia delle origini e del Duecento*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. X, *La tradizione manoscritta*, Roma, Salerno Ed., 2001, pp. 5-89 (cit. a p. 58); S. CARRAI, *Fisionomia poetica del canzoniere Escorialense*, in *Il canzoniere Escorialense e il frammento Marciano*, cit., pp. 3-10: 8. Per l'opposizione generale tra monostrofismo di E e pluristrofismo di Ch, si veda A. CASU, *Strategie attributive e canone della tradizione: per l'edizione delle ballate di Cino da Pistoia*, in *Percorsi incrociati. Studi di letteratura e linguistica italiana*. Atti del «Dies Romanicus Turicensis» (Zurigo, 23 maggio 2003), a cura di F. Broggi et al., Leonforte, Insula, 2004, pp. 11-31.

¹⁴ CARRAI, *Fisionomia poetica*, cit., p. 8.

¹⁵ Mi sembra interessante in particolare la variante al v. 11, dove a Ch *p(er) che sentina illui uenire umile*, E contrappone *Epoi sentina ense uenire humile*, per cui lo *spirito* si paleserebbe nell'anima e non nel saluto. Paiono meno credibili le altre varianti di E: si veda al v. 5 E *Eo la pu(r) miro ella doneo la uiddi* (che pare poco sensata) vs Ch *Io lapur miro ladonio lauidi*; al v. 8 E *che sbigotti allor si gliocchi mei* (con *allor* ripetitivo rispetto al v. precedente, come notava DE ROBERTIS, *Il canzoniere Escorialense*, cit., p. 157, dove si trova un prospetto di tutte le varianti) vs Ch *loquale sbigotti silgiocchi miei*; al v. 13 E *che me dicea* vs Ch *chele dicena* (qui sembra preferibile il pronome di terza persona riferito all'anima).

due versioni, monostrofica e pluristrofica, in relazione con la duplicità interpretativa del primo verso: mentre l'insistenza di E (come che se ne interpreti la lezione) sul muoversi verso il luogo dove si trova la donna lascia pensare a una relazione necessaria con questo spazio fisico¹⁶, per cui in definitiva il verso finale di questa redazione chiuderebbe il cerchio rispetto all'*incipit*, nonché (nella lettura di De Robertis) anche rispetto al *vidi* del v. 5, il *guata* di Ch, pure legato all'attacco del testo, indica una visione sganciata proprio dallo spazio concreto e fa del *dove* che compare nel primo verso della stanza successiva, «Amor vi vien, colà dov'ì' la miro», un luogo che non è più in rapporto con quello dell'incontro originario: a questo punto il poeta potrebbe intendere semplicemente che ovunque contempi l'immagine interiore dell'amata, lì giunge Amore. Naturalmente la differenza appare sottile e la proposta interpretativa qui avanzata non incontrovertibile; fatto sta che nel dubbio è opportuno non scartare la lezione di Ch ed evitare quella che potrebbe essere una contaminazione con un'altra versione della prima stanza (assumendo o correggendo il *ui* di E).

Nella redazione pluristrofica, come si è appena notato, è evidente la volontà di conferire coesione al testo. In particolare spicca la connessione tra i versi incipitari delle prime due stanze, di marcata impronta cavalcantiana¹⁷: «Io la pur miro là dov'io la vidi» (v. 5), «Amor vi vien colà dov'io la miro» (v. 15), un fatto che potrebbe essere preso come il segno di una cucitura *a posteriori*, se non fosse che il legame *capdenal* contrassegna perlomeno la seconda ballata di Alfani, *Donne, la donna mia à d'un disdegno*, dove si ha un analogo richiamo tra la ripresa e le due stanze, «Ella l'ha disdegnat<os> forte», «Questa mia bella donna che mi sdegna».

Nella nostra ballata il legame lessicale e sintattico tra i due attacchi, analogamente allitteranti, non occulta il senso di una differenza e di una progressione, nel trascorrere appunto dal ricordo del saluto passato alla rappresentazione della fenomenologia d'amore nel presente della contemplazione mentale:

Io la pur miro là dov'io la vidi, e veggiovì ¹⁸ co· llei il bel saluto che· mmi fece allora;	
lo quale sbigottì sì gli occhi miei, che gl'incerchiò di stridi	8
l'anima mia, che li pingea di fòra, perché sentiva i· llui venire umile	11
un spirito gentile che le diceva: «Omai guata costei, se non tu· tti morrai».	14
Amor vi vien colà dov'io la ¹⁹ miro, amantato di gioia nelli raggi del lume ch'ella spande;	
e contami ch'e' pur conven ch'i' moia	18
per forza d'un sospiro, che per costèi ²⁰ debbo far sì grande,	

¹⁶ Si veda la parafrasi di Iovine: «Ora devi proprio andare dov'è costei: se no morrai».

¹⁷ I due versi richiamano in particolare e significativamente *La forte e nova* 7 «sì ch'i' non veggio là dov'ella sia» (cito qui e altrove da GUIDO CAVALCANTI, *Rime, con le rime di Iacopo Cavalcanti*, a cura di D. De Robertis, Torino, Einaudi, 1986), che è il rovescio negativo della persistenza memoriale della ballata di Alfani: infatti qui «Guido è atterrito non dall'eventualità di non rivedere "realmente" la donna, come previsto dalla topica cortese, bensì dal timore di non essere più in grado di rievocare mentalmente il suo *phantasma* fissato nella *memoria*, a causa del collasso delle stesse facoltà psichiche» (R. REA, *Cavalcanti poeta. Uno studio sul lessico lirico*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2008, p. 35).

¹⁸ Ch ha qui *veggiovì*.

¹⁹ Ch legge *lo*.

²⁰ Possibile resa alternativa, adottata da Contini e altri: *coste' i'*, con dialefe.

che · ll'anima smarrita s'andrà via. 21
 Ah, bella donna mia,
 sentira' tu que' guai
 che · tte ne 'ncresca quando li udirai! 24

Nella versione pluristrofica si può riconoscere in effetti un meccanismo argomentativo in cui ripetizioni e scarti convivono, producendo una sorta di slittamento progressivo del senso²¹. Se lo *spirito gentile*²², nella prima stanza, invita l'anima a contemplare la donna, quale unico rimedio per scampare alla morte, l'apparizione di Amore nella seconda si risolve in una predizione dell'ineluttabilità della morte stessa. Il passaggio è a tutta prima contraddittorio, ma in realtà drammatizza, con sottile coerenza interna, la disillusione dell'io lirico, costretto a constatare che il *guatere* l'immagine mentale della donna comporta di esserne inevitabilmente sopraffatti, senza scampo. Il tutto ha un innegabile sapore cavalcantiano, e infatti la fenomenologia descritta per il sospiro potrebbe essere chiosata con parole del commento di Dino Del Garbo a *Donna me prega* (§ 83):

quando in amante renovatur in apprensione sua species rei amate que conservatur in memoria, tunc ista species, renovata in apprensione, movit ipsum ad suspiria, sicut videmus ad sensum quod, quando amans aliquid agit vel cogitat et subito ad eum pervenit cogitatio rei amate, tunc suspiria emittit, propterea quod in tali subita renovatione apprensionis generatur quedam angustia circa cor, propter diversum motum subitum qui accidit in calore et spiritus eius, qui quidem motus diversus est causa suspiriorum²³.

Tuttavia la scena – mi sembra – assume connotati diversi da quelli più consueti a Guido: la *gioia* e il *lume* diffusi rispettivamente da Amore e dalla donna producono una sorta di estasi nell'amante, per cui l'esito fatale pare quasi un'iperbole galante, con la quale consuona l'allocuzione diretta, a prima vista quasi triviale, alla *bella donna mia* che chiude la stanza.

Rispetto ai primi due terzi della ballata, la terza strofa comporta un passaggio abbastanza brusco: il poeta infatti si rivolge alla ballata stessa, definendola *nova e sola*, due aggettivi che secondo alcuni compongono una coppia, mentre secondo altri

²¹ Da questo punto di vista possono essere riprese ma anche integrate le considerazioni espresse da G. CAPOVILLA, *Le ballate del Petrarca e il codice metrico due-trecentesco* [1977], in Id., «*Si vario stile*». *Studi sul Canzoniere del Petrarca*, Modena, Mucchi, 1998, p. 28: «Nelle ballate stilnovistiche [...] la ripresa [...] si propone il più delle volte come una sorta di frontespizio tematico, e la stanza, o le stanze, come una, o, rispettivamente, più variazioni sull'enunciato di partenza. I versi della ripresa hanno così la funzione di serbare una costellazione di unità fono-semantiche privilegiate, che divengono poi oggetto di una attenta ricollocazione nel resto dell'organismo poetico, talora secondo l'artificio adusato delle *coblas capfnidas* [...], ma più spesso mediante minute forme di autocitazione, sovente dissimulate e poste a distanza variabile e maggiore che non fra versi contigui» (la nostra ballata è poi naturalmente inclusa nel regesto offerto da Capovilla).

²² Non sembra inutile aggiungere una chiosa riguardo all'agg. *umile* (con funzione avverbiale) utilizzato per lo *spirito*: forse qui si risente qualcosa della risemantizzazione del campo lessematico dell'*umiltà* operata da Cavalcanti e Dante, per cui essa diviene «l'espressione di una condizione ineffabile ed insostenibile per l'uomo» (REA, *Cavalcanti poeta*, cit., p. 107; cfr. anche pp. 163-68 e 434-37): lo *spirito gentile* provoca effetti (gli *stridi*) dolorosi perché non è semplicemente, genericamente "benevolo" (più specifico il commento di Pirovano: «che denota buona disposizione al sentimento»), ma impone all'amante una disciplina che potremmo definire totalizzante.

²³ E. FENZI, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, Genova, il Melangolo, 1999 (rist. a cura di P. Borsa, Milano, Ledizioni, 2015), p. 122. Si veda anche la citazione di Arnaldo da Villanova, *Tractatus de amore heroico* in N. TONELLI, *Lirica d'amore e scienza. «De Guidone de Cavalcantibus physico»* [2000], in EAD., *Fisiologia della passione. Poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, pp. 3-70: 31: «Tales etiam in absentia desiderate rei tristantur, et cum ad compressi diu cordis recreationem copiosius aer attractus forti spiritu cum vaporibus diu perforcatis interius expellatur, oritur in eisdem alta suspiriorum emissio».

vanno staccati l'uno dall'altro attraverso la punteggiatura, legando così *sola a pura* al verso precedente, a ribadire l'originario monostrofismo del testo²⁴:

Tu sè stata oggimai sette anni pura,
 danza mia nova e sola,
 cercando 'l mondo d'un che · tti vestisse;
 ed hai veduto quella che m'imbola 28
 la vita star pur dura
 e non pregare alcun che · tti coprisse.
 Però ti conven gire a · llei pietosa 31
 e dirle: «I' son tua cosa,
 madonna; tu che · ssai,
 fa ch'i' sia ben vestita di tuo' vai». 34

Comunque sia, anche in questo caso dietro il salto logico e tematico si avverte una sottile continuità, innanzitutto di carattere retorico, visto che la stanza è coperta da una nuova apostrofe, che si chiude con un'ulteriore allocuzione; e a ben guardare le tre stanze sono sigillate tutte da una battuta rivolta a un personaggio esterno: nella prima strofa dallo *spirito gentile* all'*anima* del poeta, nella seconda dal poeta alla donna, nella terza dal testo alla donna ancora. Nell'ultima strofa, nella quale ci troviamo ancora di fronte a un'opposizione temporale – tra il tempo passato, in cui la ballata avrebbe vagato priva di una veste, in uno stato di “minorità” che è posto in rilievo dal forte parallelismo rimico, ritmico e sintattico tra i due versi al terzo posto delle mutazioni («cercando 'l mondo d'un che ti vestisse»: «e non pregare alcun che ti coprisse»), e il tempo, comunque non ancora compiuto, in cui la ballata può dirsi finalmente *vestita* –, si conferma poi l'impressione di un testo dominato dal senso di un'assenza e di un vuoto, di uno strappo, per così dire: dopo l'immagine del cuore tolto e mai più reso, dopo quella degli *stridi* spinti fuori dall'*anima*²⁵, dopo quella

²⁴ In particolare Contini preferisce interpretare *nova e sola* come una dittologia in apposizione a *danza* («provenzalismo tecnico» per la ballata [Martini]); Iovine invece pone una virgola dopo *nova*. Per quanto riguarda *nova*, è possibile rubricare il nostro caso, come fa V. CARRIERI, *Per una definizione del concetto di “novità” nel lessico lirico dantesco e stilnovista*, in *Stilnovo e dintorni*, a cura di M. Grimaldi e F. Ruggiero, Roma, Aracne, 2017, pp. 31-77: 44, tra quelli che si riferiscono alla poesia personificata come “giovane”, “fresca” (si vedano le varie interpretazioni date dai commenti riportate in nota). Considerando *nova e sola* come una coppia sembra più probabile che i due aggettivi insistano invece sulla straordinarietà della *danza*, che potrebbe essere in relazione con la preziosità della *veste* di *vai* (per l'alto livello sociale che il vaio designa, cfr. P. BORSA, *La nuova poesia di Guido Guinizelli*, Fiesole, Cadmo, 2007, pp. 223-25), ma sul punto tornerò in seguito.

²⁵ L'immagine delle *strida* generate nell'anima si giustifica con la visione cavalcantiana e dantesca dell'anima che nel *Convivio* viene chiamata “passionata”, «direttamente esposta alle affezioni generate dalla *passio* amorosa» (REA, *Cavalcanti poeta*, cit., p. 201; cfr. anche E. BETTONI, s.v. «Anima», in *ED I* [1970], pp. 278-85). I commenti segnalano diversi luoghi (Dante, *Così nel mio parlar* 44, dove il luogo interiore è la *mente*; Dante [?], *Non v'accorgete voi* 11; Cino da Pistoia, *La dolce vista* 22; il riscontro interno con Gianni Alfani, *Ballatetta dolente*, 20-21 «e mostrali [a Guido Cavalcanti] lo spirito ch'un strido / me trà d'angoscia del disfatto core»; e, per l'immagine degli occhi *'ncerchiati*, Dante, *Lasso!*, *per forza di molti sospiri* [Vita nova 28 (XXXIX)] 8 «e spesse volte [gli occhi] piangono sì ch'Amore / li 'ncherchia di corona di martiri»). Tuttavia sembra passato sotto silenzio il fatto che gli *stridi* siano propriamente un fenomeno uditivo, come si può verificare grazie al centinaio di occorrenze del *corpus TLIO* (non a caso il *GDLI* rubrica a parte l'occorrenza di Gianni Alfani, accompagnata solo da un luogo di Emilio Cecchi, come «Ant. Letter. Pianto, dolore (e l'espressione lirica di essi)», accezione specifica di «Lamento straziante, invocazione di aiuto»). La difficoltà nell'offrire una parafrasi è denunciata da Iovine: «l'anima mia li incerchiò delle strida che emetteva»; da un lato poi abbiamo la resa, al solito molto scorciata di Contini, «Cioè: fece livide le occhiaie», che fa degli *stridi* una manifestazione visiva senz'altro (così come Pirovano), e dall'altro quella di Berisso, che insiste sul solo fenomeno uditivo: «l'anima mia li circondò di grida che lei stessa spingeva fuori». Forse si deve pensare che l'emissione sia sonora e visiva a un tempo, cioè che il passaggio degli *stridi* dell'anima attraverso gli occhi (che con la bocca sono il luogo in cui «ne la faccia massimamente [...] opera l'anima» [Conv. III VIII 8]) produca il liquido delle lacrime, con una sorta di

dell'anima stessa che, *smarrita*, si stacca «per forza d'un sospiro», ora troviamo appunto il vagare della ballata alla ricerca di una *veste*. Al tempo stesso però il testo pare puntare verso il recupero finale di quella pienezza e quella compiutezza che erano negate fin dall'inizio, ed è importante sottolineare che questo recupero importa una ricomposizione con la donna amata, come sottolinea l'insistenza sulla seconda persona ai vv. 32-34: «tua cosa», «tu che ·ssai», «tuo' vai».

Mi sembra che di qui venga uno spunto per riprendere il problema della *vestizione*. Giunta ha notato che l'interpretazione che connette la questione della *veste* all'estensione del testo presenta un punto critico difficilmente superabile: l'esortazione alla ballata, finora rimasta *pura* (e forse anche *sola*), perché si rivolga alla donna cade nella terza stanza, quando cioè il componimento ha ormai acquisito dimensione pluristrofica e quindi, secondo questa stessa interpretazione, sarebbe già *vestito*²⁶. Quale senso avrebbe allora muovere la richiesta all'amata? Marti risolve l'aporia distinguendo la *veste* dal pregiato *vaio*, che sarebbe un ornamento ulteriore: «Ora che la ballata "è vestita" (nel senso dei vv. 27 e 30), vuole essere ricoperta di un vaio dalle mani di madonna ("tuo' vai")»; una vera e propria richiesta d'investitura». Fatto sta però che dai versi precedenti emerge chiaramente che la ballata non è ritenuta ancora *vestita* dal poeta: infatti è costretta a rivolgersi umilmente alla donna («Però *ti conven* gire a lei pietosa») perché finora non ha trovato nessuno disposto o in grado di vestirla, e la donna stessa si è rifiutata di «pregare alcun che *la* coprisse». Secondo lo stesso Giunta allora²⁷, qui e altrove (si veda il suo commento a *Se Lippo amico*²⁸) *vestire* vuol dire dotare il testo, come del resto si dice ancora oggi, di una *veste* musicale: «La metafora della veste è di uso comune nel Medioevo per indicare un oggetto che si sovrappone ad un altro»²⁹. I *sette anni* di cui si parla al v. 25 si spiegherebbero al contrario alla luce della metafora altrettanto comune (attiva nello stesso sonetto di Dante e ad es. in Giovanni Quirini, *Io t'apresento questa donzeletta*) che assimila la creazione poetica a una *fanciulla* o *pulzella*. Secondo gli usi sociali dell'epoca, una bambina a sette anni lasciava l'infanzia ed entrava nella pubertà; a partire da questa età, a norma del *Decretum Gratiani*, poteva contrarre gli sponsali, e le regole del decoro le imponevano quindi di coprirsi. La richiesta alla donna di rivestire la ballata sarebbe giustificata allora dal fatto che dalla sua creazione è trascorso un lasso di tempo tale per cui il testo non può più vagare "nudo" per il mondo.

Se questa ipotesi ha certo qualche fondamento, non si può sottacere che anch'essa suscita alcune perplessità. Occorre supporre ad esempio che la donna sia in grado di fornire la veste, come se facesse parte del suo guardaroba e dunque di un suo repertorio: rispetto agli altri testi noti che parlano di un componimento da vestire, questo sembra l'unico in cui il poeta muove la richiesta all'amata. Inoltre, se fino al compimento del settimo anno la nudità è ammessa, non si capisce perché la ballata

duplicità sensoriale dello *strido* simile a quella di *gemere* (per cui cfr. naturalmente *Inf.* XIII 41 «Come d'un stizzo verde ch'arso sia / da l'un de' capi, che da l'altro geme / e cigola per vento che va via»). A riscontro si vedano i *sospiri* di Cavalcanti, che nascono nell'*anima* e si manifestano negli *occhi* come pianto: *Io non pensava* 1-4 «Io non pensava che lo cor giammai / avesse di sospir' tormento tanto, / che dell'anima mia nascesse pianto / mostrando per lo viso agli occhi morte» e soprattutto *S'io prego questa donna* 9-11 «L'anima mia dolente e paurosa / piange ne l[i] sospir' che nel cor trova, / sì che bagnati di pianto escon fore» (si veda REA, *Cavalcanti poeta*, cit., pp. 206 e 205 nota, e in generale la trattazione del lemma *anima*), un luogo la cui apertura (*L'anima mia*) e la cui chiusura (*fore*) coincidono peraltro con apertura e chiusura del v. 9 di Gianni Alfani.

²⁶ C. GIUNTA, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, il Mulino, 2002, pp. 160-61.

²⁷ Ivi, pp. 159-63; Id., *Codici*, cit., pp. 239-52.

²⁸ DANTE ALIGHIERI, *Opere*, dir. M. Santagata, vol. I, Milano, Mondadori, 2011, pp. 124-25.

²⁹ GIUNTA, *Codici*, cit., p. 240. D'accordo con Giunta sono ad esempio i commenti di Berisso e Pirovano.

abbia vagato per il mondo cercando qualcuno disposto a vestirla, né perché la donna sia stata *dura* facendo in modo che nessuno dotasse il testo di una musica. Un punto nodale consiste senz'altro nel fatto che la ballata sia invitata ora a fare atto di sottomissione all'amata (v. 32), alla quale peraltro è attribuita o una particolare sapienza o la conoscenza di un segreto (v. 33: «tu che ·ssai»). La *danza* avrebbe cercato qualcuno che la vestisse, ma non vi sarebbe riuscita anche a causa dell'ostilità di *madonna*; perciò (*Però*, v. 31) è costretta infine a riconoscere di essere *cosa* della donna. Solo così può ottenere di essere rivestita di *alcuna roba vaia*. I *sette anni* trascorsi in giro per il mondo allora paiono corrispondere più probabilmente a un generico periodo di *erranza* | *errore*³⁰: il poeta avrebbe cercato altrove ciò che poteva avere solo dall'amata, comportandosi come se la *danza* fosse *cosa* sua e quindi potesse decidere di vestirla di *roba* altrui. Sembra dunque opportuno recuperare almeno in parte l'ipotesi citata di Marti, del resto già dubitativamente adombrata da Contini e non del tutto esclusa da Giunta³¹, secondo cui la vestizione farebbe riferimento all'«accoglienza e protezione» da parte dell'amata «attraverso l'immagine dell'investitura» (Contini). Questa ipotesi induce anche a prendere in considerazione le possibili implicazioni araldiche del *vaio*. In particolare offrono qualche suggestione al riguardo le parole di Cacciaguida nel canto XVI del *Paradiso*, v. 103: «Grand'era già la colonna del vaio», riferite alla famiglia Pilli, o Pigli, che, «secondo l'*Ottimo*, il Lancia ecc.; avrebbero avuto “per arma una lista di vaio nel campo vermiglio alla lunga dello scudo” (Anonimo fior.; in araldica, il vaio è una specie di scacato a campanelle, ispirato alla pelliccia dell'omonimo animale)»³².

Arrivare a una soluzione definitiva sulla questione, come avvertivo in apertura, risulta assai difficile. Nel sondare le diverse piste ancora aperte di fronte al nostro testo, mi chiedo anche se l'indicazione di Giovanni da Senno degli Ubaldini presente in E e nei mss. affini non vada presa come un'attribuzione erronea da parte della tradizione manoscritta, dovuta a un banale scambio tra autore e destinatario: proprio nel fatto che la ballata fosse originariamente dedicata a un'altra persona potrebbe risiedere la spiegazione della necessità che il testo stesso dichiari ora di essere *cosa* dell'amata. L'aggiunta di una stanza, se vale ciò che sostiene Bembo nelle *Prose*, potrebbe già costituire una *vestizione* del testo, ma il poeta terrebbe a precisare che la vera e propria vestizione, con il valore appunto di un'*investitura*, può avvenire solo a opera della donna.

Strettamente associati a questo problema sono i versi della replicazione, la parte più tormentata del testo, che già nella sua stessa fisionomia metrica, dissonante rispetto a quella della ripresa, suscita dubbi: questo tratto per esempio suonava a Contini come una possibile conferma della duplicità redazionale del testo. In effetti la *facies* metrica dell'intera ballata deve essere considerata, perché una dissonanza

³⁰ Cfr. anche il v. 37, dove GIUNTA, *Versi a un destinatario*, cit., p. 160 ipotizza un possibile *s'errai*.

³¹ Ivi, p. 161.

³² DANTE ALIGHIERI, *Commedia. Paradiso*, revisione del testo e commento di G. Inglese, Roma, Carocci, 2016, p. 219. Sulla rappresentazione araldica delle famiglie fiorentine nel XVI canto del *Paradiso*, si veda U. CARPI, *La nobiltà di Dante*, 2 voll., Firenze, Polistampa, 2004, in particolare (anche per le ripetute citazioni dedicate alla famiglia dei Pigli) I, pp. 182-88. Facilmente reperibile on-line l'immagine dello stemma di famiglia su una lastra di marmo nella navata destra di Santa Maria Novella, dove si riconosce la colonna di cui parla Dante, caratterizzata dalla presenza del motivo araldico del vaio. Notizie sulla famiglia Pilli, secondo il rimando contenuto nella voce apposita della *Enciclopedia Dantesca*, si trovano in *Marietta de' Ricci ovvero Firenze al tempo dell'assedio*, racconto storico di A. Ademollo, con correzioni e aggiunte per cura di L. Passerini, vol. V, Firenze, Chiari, 1845, pp. 1690-91, dove si legge tra l'altro che «i Pilli consorti degli Erri furono potenti non solo nella città ma anco nel contado ove tra molte altre castella nella collina di Monte Morello possederono il cassero di Roffignano. Dante nel rammentarli tra le più illustri case della città gli simboleggia sotto il nome di – colonna del vaio – per la loro arme di una doga azzurra vajata di argento ed accostata da due fregi dorati nel campo rosso», nonché che «i Pilli furono ammessi al Priorato nel 1288 e da quell'epoca al 1524 conseguirono per sette volte quella dignità».

si verifica già, come notato sia pur fuggacemente da Linda Pagnotta³³, tra parte terminale della stanza (a schema AbC, BaC; DdxX) e ripresa (a schema XyyX, quindi con la stanza che si chiude su una coppia settenario-endecasillabo in rima con il solo verso finale della ripresa), sicché l'intero svolgimento metrico della ballata potrebbe essere letto nella chiave di un'appropriazione da parte di Gianni Alfani, che avrebbe esteso il testo assumendo inevitabilmente lo schema della stanza nella versione monostrofica, ma avrebbe poi aggiunto una *replicatio*, che per quanto possa suonare arcaica³⁴, avrebbe per così dire ridato al testo un ordine, dal momento che lo schema ZzxX importa conformità con il distico finale della stanza e dunque con la ripresa che ci saremmo potuti attendere. D'altro canto, rispetto a questa ipotesi interpretativa occorre considerare che il modulo, con una volta priva di *concatenatio* e doppio distico a rima baciata è comune ad altre due sulle restanti cinque ballate di Alfani, *Quanto più mi disdegni* e *Se quella donna*, e che forse la peculiarità dello schema metrico, per ciò che è stato appena rilevato ma anche per l'inversione tra i piedi, che piacerà tanto a Petrarca e che è rara invece nella poesia dell'epoca³⁵, rende conto della designazione della *danza* come *nova e sola* all'inizio della terza stanza.

Suscita diverse questioni comunque anche la lezione in cui la *replicatio* si presenta a noi in Ch (pongo tra quadre il numero del verso):

[35] Settu miuesti ben questa fanciulla / [36] donna uscìro dichulla / [37] essaprio si
serrai / [38] alchuna roba uaia sillaurai

Il problema principale consiste nell'individuazione delle battute (forse) presenti nel testo. Barbi ritiene che questi versi costituiscano una battuta unica, in bocca alla replicazione stessa, e quindi mantiene la prima persona dei mss., *uscirò*, al v. 36³⁶. Contini, che pur mettendo a testo *uscirò* giudica «inevitabile la correzione *uscirà*» (già in Di Benedetto), individua due voci diverse: quella del poeta e quella donna amata, «che finge d'intendere alla lettera (*serrai*: “riposi”)»:

«Se tu mi vesti ben questa fanciulla,
donna, uscìro di culla.»
«E saprò sì serrai
alcuna roba vaia, sì l'avrai.»

³³ L. PAGNOTTA, *Repertorio metrico della ballata italiana. Secoli XIII e XIV*, Milano - Napoli, Ricciardi, 1995, p. LIV.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Il modulo |abc bac| per le mutazioni è raro nella poesia duecentesca (cfr. PAGNOTTA, *Repertorio metrico della ballata italiana*, cit., schemi 249-52, quindici testi rubricati in totale nel XIV-XV secolo; CAPOVILLA, *Le ballate del Petrarca*, cit., p. 40): si possono citare Dante, *Deb*, *Violetta*; Guido Orlandi, *Partire Amor nonn-oso*; Guido Novello da Polenta, *Madonna per vertute*; Petrarca lo impiegherà in quattro delle sette ballate dei *Fragmenta*, e in undici canzoni, con identica misura in *Rvf* 324, e nella dispersa *L'amorose faville*. Per un quadro delle ballate di Alfani, soprattutto in rapporto al modello di Cavalcanti, si veda F. RUGGIERO, *La ballata nello stilnovo*, in *Stilnovo e dintorni*, cit., pp. 113-58: 134-38, il quale, pur sintonizzandosi sulle posizioni di Claudio Giunta riguardo al tema della “vestizione” delle ballate [p. 114 nota 7], sembra incline ad ammettere che quello di *Guato una donna* sia un caso di duplicità redazionale, in cui a Gianni Alfani sarebbe spettato l'ampliamento di un testo preesistente.

³⁶ M. BARBI, *Fra testi e chiose*, in «Rassegna Bibliografica della Letteratura Italiana», XXIII, 1915, pp. 216-42: 235-36. Barbi correggeva qui l'edizione di *Liriche del dolce stil nuovo*. Guido Orlandi, *Gianni Alfani, Dino Frescobaldi, Lapo Gianni*, raccolte a cura di E. Rivalta, Venezia, Rosen, 1906: «La replicazione è qui confusa con la terza stanza; e un discorso cominciato in fine di essa stanza, in persona della ballata, continuerebbe nella replicazione contro l'uso costante di questi rimatori, che a parti distinte facevano corrispondere distinti ragionamenti»; secondo Barbi, «alle preghiere del poeta aggiunge le sue la replicazione, ossia, la *chiusa* del componimento, che è l'ultima venuta, e può quindi parlare del suo uscir di culla»; e infine: «Abbiamo qui un documento singolare di stanze o congedi aggiunti a una ballata qualche anno dopo la sua pubblicazione».

Iovine mantiene testo e scansione di Contini, ma poco credibilmente giustifica *uscirò* come «sorgerò a nuova vita». Giunta invece emenda il verbo in *uscirà* ed elimina le virgolette, perché ritiene improbabile uno scambio di battute privo di didascalie che orientino il lettore; inoltre *donna* sarebbe predicativo del soggetto, non vocativo³⁷:

Se tu mi vesti ben, questa fanciulla
 donna uscirà di culla.
 E saprò s'ì serrai
 alcuna roba vaia, sì l'avrai.

Il poeta (o meglio la replicazione stessa³⁸) direbbe all'amata che se vestirà adeguatamente la canzone-fanciulla, questa uscirà dalla culla già donna. I due versi finali tuttavia così restano privi di spiegazione, come ammette lo stesso Giunta, il quale riferisce il suggerimento ricevuto da Michelangelo Zaccarello di emendare *sapro* in *sopra*, "in più, in aggiunta"³⁹. Forse si può pensare che l'ipotetico *E sopra* possa essere inteso come *E s'opra* (o *E' s'opra*), o che *sapro* vada emendato in *sapra*, quindi *s'apra*: in entrambi i casi il verbo sarebbe *aprire*, perfettamente comprensibile in antitesi con *serrai* (già Giunta si chiedeva se non sia opportuno leggere *s'apro*⁴⁰). Gli ultimi due versi andrebbero attribuiti allora alla donna e il loro significato potrebbe essere: "se io tenni sotto chiave (*serrai*) una qualche veste di vaio, che ora si apra, sia disponibile, così tu l'avrai". Un'altra ipotesi forse meno praticabile può essere quella di intendere *sapro* come *s'a pro*: «E s'a pro sì serrai / alcuna roba vaia, sì l'avrai», quasi che la donna intenda spiegare di essere stata *dura* a vantaggio dell'amante o proprio.

Per quanto riguarda i vv. 35-36, benché l'obiezione di Giunta sulla scansione delle battute sia fondata (ma non indiscutibile⁴¹), mi pare difficile attribuirli ad altri che al poeta, anche se è vero che a parlare potrebbe essere la ballata stessa, che attuerebbe immediatamente quanto prescritto dal suo creatore, o, secondo l'ingegnosa proposta di Barbi, la replicazione stessa (che forse non a caso si presenta metricamente come una coda rispetto alla stanza). Comunque sia, ipotizzando un parallelismo, preferirei mantenere *donna* vocativo (cosa che varrebbe quasi come una didascalia, come il segno che qui abbiamo a che fare con una battuta di dialogo), e non porre alcuna virgola dopo *ben*, intendendo *questa fanciulla* come complemento oggetto di *vesti* e poi soggetto sottinteso della principale: "se tu, donna, vesti per me questa fanciulla (la ballata) come si deve, essa uscirà dalla culla [potremmo dire: 'si libererà delle fasce']".

In ogni caso non vedo soluzione migliore di quella per cui il testo, aperto sulla dichiarazione di una duplice frattura, tra presente e passato, tra poeta e cuore, arriva a chiudersi su un dono da parte della donna amata e su una sua esplicita, nonché solenne, dichiarazione, con un passaggio, assai significativo, dal *mai* all'*avrai* (e con una ricomposizione anche sul piano metrico): dal cuore sottratto per sempre, al possesso di quel *vaio* che, quale che sia il suo significato, implica un pieno riconoscimento del testo da parte dell'amata.

³⁷ GIUNTA, *Codici*, cit., p. 245.

³⁸ ID., *Versi a un destinatario*, cit., p. 160.

³⁹ ID., *Codici*, cit., p. 241 nota 5.

⁴⁰ ID., *Versi a un destinatario*, cit., p. 160.

⁴¹ Lo stesso Giunta, *ibid.*, definisce «prevalente» l'uso di introdurre battute di discorso diretto con *verba dicendi* e scrive che «soggetti e verbi erano [...] generalmente esplicitati» (corsivo mio). Qualche difficoltà nella scansione delle battute è però reperibile nei contrasti, in forma di canzone o di ballata, come segnala A. ARVEDA, «Introduzione», in *Contrasti amorosi nella poesia italiana antica*, Roma, Salerno Ed., 1992, pp. LXIX-LXXI e LXXV-LXXVI, in una ricostruzione che si sofferma sui casi in cui ripartizione delle battute ha luogo all'interno della stanza, anche con qualche esito di distribuzione non simmetrica.