





TESTI ITALIANI COMMENTATI

COLLANA DIRETTA DA
STEFANO CARRAI · CARLO CARUSO · LUCA DANZI

VIII



DINO FRESCOBALDI

RIME

A CURA DI
GABRIELE BALDASSARI



MIMESIS

MMXXI

Questo volume è pubblicato con il contributo finanziario del Dipartimento di Studi letterari, filologici e linguistici dell'Università degli Studi di Milano, nell'ambito del Piano di Sostegno della Ricerca 2019.

MIMESIS EDIZIONI (Milano-Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it
Isbn 9788857581101

© 2021 – MIM EDIZIONI SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (Mi)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383

INDICE

INTRODUZIONE	IX
NOTA AL TESTO	XXXI
TAVOLA BIBLIOGRAFICA	XXXV

RIME

I.	Un sol penser che mmi ven ne la mente	3
II.	Poscia che dir conviemmi ciò ch'io sento	14
III.	Voi che piangete nello stato amaro	25
IV.	Per gir verso la spera, la finice	43
V.	Morte avversara, poi ch'io son contento	54
VI.	Donna, dagli occhi tuoi par che ssi mova	68
VII.	Amor, se ttu sè vago di costei	72
VIII.	Tanta è l'angoscia ch'i' nel cor mi trovo	76
IX.	Un'alta stella di nova bellezza	80
X.	Quest'è la giovanetta ch'Amor guida	84
XI.	Poscia ch'io veggio l'anima partita	88
XII.	Giovane, che così leggiadramente	92
XIII.	Questa altissima stella, che ssi vede	96
XIV.	Per tanto pianger quanto li occhi fanno	100
XV.	No spero di trovar giammai pietate	104
XVI.	In quella parte ove luce la stella	107
XVII.	La foga di quel arco, che s'aperse	111
XVIII.	Deh, giovanetta, de' begli occhi tuoi	115
XIX.	Tenzone con Verzellino	119
	xixa. Verzellino, <i>Una piacente donna conta e bella</i>	119
	xixb. Al vostro dir, che d'amor mi favella	123
XX.	Quant'e' ne la mea mente sento doglia	126
XXI.	L'alma mia trist'è seguitando 'l core	130
RIME DUBBIE		
XXII.	Amore, i' veggio ben che tua virtute	137



1. L'episodio che più ha contribuito alla fama di Dino Frescobaldi nella storia della letteratura italiana non è direttamente legato alla sua produzione poetica, quanto al suo coinvolgimento in un noto racconto di Giovanni Boccaccio, che dalle due redazioni del cosiddetto *Trattatello in laude di Dante* è poi passato alle *Esposizioni sopra la Comedia*, venendo ripreso successivamente da altri biografi dell'Alighieri e commentatori del poema.¹ Boccaccio narra che, nei primi anni dell'esilio di Dante, a Firenze sarebbero stati rinvenuti fortunosamente i primi sette canti dell'*Inferno* e che questi sarebbero stati sottoposti appunto a Dino Frescobaldi, il quale ne avrebbe riconosciuto l'altissima qualità così come la paternità dantesca e si sarebbe prodigato per far avere quelle carte all'autore, che allora soggiornava in Lunigiana presso Moroello Malaspina, in modo tale che «a tanto principio desse lo 'mmaginato fine» (*Trattatello*, I red. XIII 181).

Su questo aneddoto si sono spesi i proverbiali fiumi di inchiostro: a lungo anche se non da tutti trattato come l'invenzione di uno straordinario narratore, esso è stato rivalutato negli ultimi decenni da diversi studiosi, intenti a mettere in luce come la stesura della *Commedia* accompagni e rispecchi vicende biografiche e politiche meno coerenti e lineari rispetto a quanto abbia indotto a credere la monumentalizzazione dell'autore.² Se non è inverosimile che Dan-

1. Per il testo della I redazione (XIII 179-82) si veda Giovanni Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, pp. 97-100; per quello della II (XIII 117-20), ivi pp. 145-46; per la ripresa del racconto da biografi e commentatori posteriori si veda l'*Introduzione*, ivi, pp. LXV-LXVI. Per le *Esposizioni* occorre fare riferimento ancora a Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di Giorgio Padoan, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, VI, Milano, Mondadori, 1965, poi Oscar Classici, 1994, tt. 2 (dove la parte che a noi interessa si trova nel t. 1 alle pp. 446-50).

2. Si veda in particolare Giorgio Padoan, *Il lungo cammino del «poema sacro». Studi danteschi*, Firenze, Olschki, 1993, pp. 25-37 (che rielabora un articolo del 1977); Umberto Carpi, *La nobiltà di Dante*, tt. 2, Firenze, Polistampa, 2004, *passim*; Santagata 2011, pp. 300-301 e ss.; Santagata, *Dante. Il romanzo della sua vita*, Milano, Mondadori, 2012, pp. 121-23 (e si veda la bibliografia riassunta a pp. 377-78); Carpi 2013, in particolare pp. 117-21; Casadei 2013, pp. 53-54 e in particolare ora, dopo Alberto Casadei, *Dante. Altri accertamenti e punti critici*, Milano, FrancoAngeli, 2019, Id., *Dante oltre l'allegoria*, Ravenna, Longo, 2021, pp. 33-70. Una sintesi efficace del dibattito in merito si può leggere in Maurizio Fiorilla, «Io dico seguitando [...]»: ripresa e sospensione del racconto alle porte di Dite (2010), in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni*, I, *Inferno*, 1.

te avesse concepito un poema sull'aldilà quando si trovava ancora a Firenze, dal momento che terminando la *Vita nova*, a cui «gli ultimi colpi di lima furono dati nei primissimi mesi del 1296»,³ poteva esprimere l'auspicio «di dire di lei [cioè di Beatrice] quello che mai non fue detto d'alcuna»,⁴ il racconto di Boccaccio suscita però riserve: si pensi solo al fatto che, come mette bene in rilievo un recente libro di Roberto Antonelli,⁵ il poema dantesco richiedeva di avere un piano chiarissimo dell'opera fin dal suo concepimento, sicché appare assai curioso pensare che Dante avesse bisogno di recuperare quanto scritto in precedenza per poter riportare alla memoria l'idea originaria e proseguire la composizione.⁶

Il primo a dubitare del suo racconto del resto è stato lo stesso Boccaccio nell'ultima versione da lui proposta, quella delle *Esposizioni*. I dubbi che egli solleva in questa sede non paiono tanto o non solo un segno di onestà intellettuale, quanto di un reale imbarazzo, maturato evidentemente dopo che doveva avere compre-

Canti I-XVII, a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Roma, Salerno, 2013, pp. 255-79, alle pp. 255-60. L'intera questione, con la visione qui esposta, è oggetto di un mio contributo, dal titolo *Ipotesi su Dino Frescobaldi lettore della "Commedia"*, di imminente pubblicazione in «Prassi ecdotiche della modernità letteraria».

3. Così ora Stefano Carrai, *Il primo libro di Dante. Un'idea della "Vita nova"*, Pisa, Edizioni della Normale, 2020, pp. 21-34, a p. 32.

4. Si veda ivi, p. 111: «Lo stretto, indissolubile legame tra il prosimetro giovanile di Dante e la sua opera maggiore risulta con evidenza già nel finale enigmatico della *Vita nova*, in cui è la promessa del giovane poeta di non tornare a parlare di Beatrice finché egli non possa "più degnamente trattare di lei" e solo allora "dire di lei quello che mai non fue detto d'alcuna". Sono frasi sibilline, di controverta interpretazione quanto all'oggetto preciso dell'impegno auspicato. Comunque le si voglia interpretare, lasciano però intravedere un sia pur vago progetto di poema su Beatrice nell'empireo, e dunque un disegno primigenio di ciò che, modificatosi strada facendo, diventerà la grande macchina del "poema sacro"».

5. Roberto Antonelli, *Dante poeta-giudice del mondo terreno*, Roma, Viella, 2021, in particolare pp. 31-49.

6. Si veda la battuta di Dante in Boccaccio, *Trattatello*, I red. XIII 182 «Certo» disse Dante «io mi credea nella ruina delle mie cose questi con molti altri miei libri avere perduti, e perciò, sì per questa credenza e sì per la moltitudine de l'altre fatiche per lo mio esilio sopravvenute, del tutto avea l'alta fantasia, sopra questa opera presa, abandonata; ma, poi che la Fortuna inopinatamente me gli ha ripinti dinanzi, e a voi aggrada, *io cercherò di ritornarmi a memoria il primo proposito*, e procederò secondo che data mi fia la grazia» (nella II red., XIII 119 muta sostanzialmente solo la frase qui in corsivo: «io cercherò, di rivocare nella mia memoria la immaginazione di ciò prima avuta»; il riferimento alla memoria, che – si noti – riguarda «il primo proposito» o «la immaginazione» dell'opera, quindi il suo nucleo essenziale e non la sua realizzazione concreta, scompare invece nelle *Esposizioni*, dove Dante dice solo: «io adopererò ciò che io potrò di seguitare la bisogna secondo la mia disposizione prima»).

so che la famosa profezia di Ciaccio nel VI canto dell'*Inferno*, in cui si annuncia il prevalere dei Neri, poteva essere stata composta solo dopo l'esilio di Dante, a meno di attribuire a quest'ultimo qualità autenticamente profetiche. Il racconto delle *Esposizioni* aggiunge dettagli volti a rendere più verosimile la narrazione, come i nomi dei due testimoni che avrebbero rivendicato separatamente di aver partecipato all'episodio (un nipote di Dante, Andrea di Leon Poggi, e il notaio Dino Perini) o le circostanze della ricerca di documenti da parte della moglie di Dante, Gemma Donati, ma è significativo che inserisca anche un particolare, assolutamente non necessario, che fa vacillare l'intero edificio: secondo i due testimoni Dino Frescobaldi avrebbe tratto copia dei sette canti per divulgarli, ma dal momento che non esiste una versione priva della profezia di Ciaccio – insinua Boccaccio –, è lecito dubitare della veridicità del ritrovamento dei primi sette canti a Firenze e quindi della loro composizione prima dell'esilio. Perciò la conclusione è lasciata al «giudicio de' lettori: ciascun ne creda quello che più vero o più verosimile gli pare».

Insomma, Boccaccio finisce per cadere in un groviglio, che a mio avviso dipende dal fatto che il racconto del ritrovamento dei sette canti, pur non essendo una sua completa invenzione, è frutto di una sua ipotesi, sorta dall'unione di vari frammenti raccolti negli anni, attraverso le testimonianze di amici e famigliari di Dante. Diversi di questi frammenti, e in particolare la necessità per Gemma Donati di recuperare documenti per lei utili e il ritrovamento a Firenze di scritti poi inviati all'esule, sono più che verosimili, direi anzi certi. Boccaccio li ha composti in un quadro che gli sarà apparso confermato dalla sua (o da lui recepita) interpretazione dell'inizio del canto VIII dell'*Inferno*, in cui il filo della narrazione riprende con il famoso «Io dico, seguitando...»: a suo avviso quell'attacco si spiegava con un ritorno alla scrittura dopo un'interruzione, quando in realtà più probabilmente sarà dipeso dal «fatto che per la prima volta un canto prosegue l'argomento del precedente nello stesso cerchio».7 Il punto è che quel quadro gli doveva riuscire assai gradito per diverse ragioni, e in particolare per la fiorentinità attribuita per questa via alla genesi del poema. L'idea che la *Commedia* fosse nata a Firenze risultava infatti di grande importanza per chi intendeva promuovere il culto di Dante come gloria della patria, rimproverando a quest'ultima, specie nel-

7. Così il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi a Dante Alighieri, *Commedia*, I. *Inferno*, Milano, Mondadori, 1991.

la I redazione del *Trattatello*, di non aver riconosciuto il valore del suo figlio più illustre, il cui spirito di parte, uno dei pochi difetti imputati a Dante da Boccaccio, appariva così come un accidente causato dalla condanna, non come un elemento sostanziale del poema. Che infatti nel *Trattatello* viene presentato quale l'esito di un'alta ispirazione e della volontà di farsi guida *super partes* per tutti i fiorentini.⁸

Il coinvolgimento di Dino Frescobaldi si spiega sempre in questa prospettiva: forse per la presenza di elementi reali, come l'effettiva possibilità – su cui tornerò – che Dino avesse letto i primi canti dell'*Inferno*, certamente per la sua consentaneità al disegno fiorentino di Boccaccio. Le varie versioni del racconto, pur dedicando uno spazio progressivamente inferiore a Frescobaldi, ne offrono comunque un ritratto altamente lusinghiero: nella I redazione del *Trattatello* Dino è definito «in quegli tempi famosissimo dicitore per rima in Firenze» e «uomo d'alto intelletto», e la prima qualifica torna, con lievissima variazione, nella II redazione nonché nelle *Esposizioni*, dove si aggiunge quella di «valente uomo della nostra città». Al di là del fatto che a prestare fede a Boccaccio uno dei più grandi capolavori della letteratura mondiale non avrebbe mai visto la luce senza la collaborazione attiva di Dino Frescobaldi, è chiaro che nel racconto quest'ultimo assume sia il ruolo di esempio positivo da proporre ai fiorentini stessi (come ha rilevato Bartuschat, l'intero episodio costituisce «le contre-modèle à l'indifférence et à l'ingratitude des Florentins») sia quello di continuatore di una tradizione poetica che risulta ancora viva a Firenze, dopo la morte di Cavalcanti e l'esilio appunto di Dante: come tale infatti è stato inquadrato da Donato Pirovano nella più esaustiva monografia recente sullo stil novo.¹⁰

8. Rimandando al citato contributo in «Prassi ecdotiche della modernità letteraria» e alle distese citazioni lì accluse, mi limito qui a rinviare il lettore ai seguenti passi della I (e della II) redazione del *Trattatello*: VI 64 e 68 (cfr. II red. VI 50-51 e VII 54); XII 176 (cfr. II red. XII 116); XI 167 e 170 (cfr. II red. XI 111).

9. Johannes Bartuschat, *Les «Vies» de Dante, Pétrarque et Boccace en Italie (XI-V-XV^e siècles). Contribution à l'histoire du genre biographique*, Ravenna, Longo, 2007, p. 69, che scrive anche: «Sur un plan symbolique, les deux protagonistes de ce sauvetage – le poète Dino Frescobaldi et Moroello Malaspina – représentent l'alliance de la culture et du pouvoir, unis pour œuvrer à un renouveau culturel».

10. Donato Pirovano, *Il dolce stil novo*, Roma, Salerno, p. 329.

2. Forse sarebbe ozioso chiedersi se Dino sia all'altezza delle lodi che gli vengono tributate da Boccaccio; più importa cercare di capire in quali termini possiamo intendere questa continuità. Frescobaldi appartiene a quel novero, naturalmente assai folto, di minori che quando ricevono l'onore di una menzione nei profili di storia letteraria vengono liquidati abbastanza agevolmente come epigoni di poeti di ben altra levatura: il che, nel caso di un movimento come lo stil novo, così raffinato e così denso sul piano concettuale, si risolve spesso nel relegare al riuso di maniera e allo svuotamento di un codice altamente specializzato i poeti per così dire di "seconda generazione". Tale in effetti è Dino Frescobaldi: nato qualche anno dopo il 1271, data del matrimonio tra Lambertuccio e Adimaringa Ruffoli, di cui fu il terzogenito,¹¹ egli doveva essere ancora un bambino quando Dante diciottenne si affacciava sulla scena letteraria fiorentina, secondo il racconto della *Vita nova*, con un sonetto che, per quanto acerbo, segnava «quasi lo principio dell'amistà» con Cavalcanti e apriva di fatto la stagione "stilnovista", basata su quel sodalizio poetico, tanto affascinante quanto ricco di contraddizioni e ambiguità.¹²

È noto che vi sono poche categorie storiografiche nella letteratura italiana così consolidate come quella di "dolce stil novo", eppure così sfuggenti quando si tenti di definirle attraverso l'esame concreto degli autori e dei testi e non attraverso formule ormai trite, tra cui il primato è detenuto dalla "donna angelicata" (sorta di spettro che si aggira ancora nelle aule universitarie).¹³ Il punto cruciale consiste naturalmente nella

11. Simona Foà, voce *Frescobaldi, Dino*, in *Dizionario biografico degli italiani*, L, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1988, pp. 328-31, a p. 328.

12. Sul rapporto tra Dante e Cavalcanti, oggetto di una bibliografia che conta numerosi e importanti titoli, mi piace ricordare qui soprattutto due interventi recenti, tanto suggestivi quanto divergenti nelle conclusioni, perché indicativi dei riflessi che la considerazione di questo rapporto ha sulla nozione di stil novo (e naturalmente non solo): Roberto Rea, *La "Vita nuova" e le "Rime". "Unus philosophus alter poeta". Un'ipotesi per Cavalcanti e Dante*, in *Dante fra il settecentocinquantesimo della nascita (2015) e il settecentenario della morte (2021)*, Atti delle celebrazioni in Senato, del Forum e del Convegno internazionale di Roma: maggio-ottobre 2015, a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Roma, Salerno, 2016, t. II, pp. 351-81; Paolo Borsa, *Identità sociali e generi letterari. Nascita e morte del sodalizio stilnovista*, in «Reti medievali», 18, 2017, n. 1, pp. 271-303.

13. Per un'introduzione al tema oltre a Pirovano, *Il dolce stil novo*, cit. che fa il punto anche sulla nascita del concetto storiografico (e a cui rimando anche per le questioni che rievocherò sommariamente poi), si può vedere ora il profilo più sintetico, ma tutt'altro che privo di spunti criticamente interessanti, di Rigo 2020.

possibilità e nell'opportunità di caricare di significati storici le celebri terzine del xxiv canto del *Purgatorio* in cui Dante dialoga con Bonagiunta Orbicciani da Lucca. Come ha scritto Vittorio Sermoni, «Forse non esiste nel repertorio universale della poesia un passo che abbia finito per assumersi responsabilità così specifiche di fronte alla storia della letteratura e a chi deve studiarla. Fatto sta che, se a Bonagiunta non scappavano dette quelle tre parole di fila, nessun compendio o antologia della Letteratura Italiana si fregerebbe, sul finire della sezione "Origini", del titolo: "Dolce stil novo"». ¹⁴ In realtà, come sappiamo bene dopo l'edizione Sanguineti della *Commedia*, che ha contribuito a riaprire anche su basi filologiche l'intera questione, quelle parole in quella esatta successione nella tradizione antica del poema dantesco non compaiono, tant'è che in tempi recenti sono state indicate diverse ma diversamente problematiche alternative alla lezione ormai vulgata, ¹⁵ che tuttavia continua a essere proposta non solo per mera acquiescenza a consuetudini inveterate. Ciò che più importa per noi è il movimento che si sviluppa intorno alla calibratissima terzina in cui Dante parla della sua poesia come esito di una fedeltà estrema all'ispirazione interiore di Amore: «I' mi son un che, quando | Amor mi spira, noto e a quel modo | ch'è ditta dentro vo significando». Se nella battuta precedente Bonagiunta aveva posto l'accento sull'identificazione individuale di Dante come colui che «fore | trasse le nove rime cominciando | "Donne ch'avete intelletto d'amore"», le parole appena citate implicano l'inserimento della sua voce in una collettività o se si preferisce in una comunità (*I' mi son un...*, cioè 'Io sono uno di quelli...' o 'Io sono solo uno...', implicitamente non l'unico), cosicché nella sua battuta successiva Bonagiunta allarga lo sguardo rispetto a prima, individuando un discrimine tra sé, Giacomo da Lentini, Guittone d'Arezzo e altri poeti: «Io veggio ben come le vostre penne | di retro al dittator sen vanno

14. Vittorio Sermoni, *Il Purgatorio di Dante*, con la supervisione di Gianfranco Contini, Milano, Rizzoli, 1990, p. 375.

15. Sulla questione rimando all'intervento di Enrico Fenzi, *Dopo l'edizione Sanguineti: dubbi e proposte per "Purg." xxiv 57*, in «Studi danteschi», LXVIII, 2003, pp. 67-82; si veda inoltre perlomeno Michelangelo Zaccarello, *Canto xxiv. Rimatori e poetiche «da l'uno a l'altro stilo»*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni*, II. *Purgatorio*, 2. *Canti xviii-xxxiii*, a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Roma, Salerno, 2014, pp. 712-44, in particolare pp. 725-29, dove si mette in rilievo la difficoltà di obliterare il *chiodo* che risulta in rima da gran parte della tradizione e si danno di questo alcune possibili interpretazioni.

strette, | che delle nostre certo non avvenne». La presenza di un gruppo è chiarissima anche nella terzina del passo gemello a questo, nel xxvi canto, in cui Dante parla della propria reazione all'incontro con Guinizelli: «quand'io odo nomar sé stesso il padre | mio e delli altri miei miglior che mai | rime d'amor usar dolci e leggiadre»,¹⁶ una terzina che per evidenti parallelismi con diversi tratti del canto xxiv, indurrebbe a conservare la clausola (con obbligata dialefe) *ch'i' odo* nel verso incriminato: «O frate, issa vegg'io – diss'elli – il nodo | che 'l Notaro e Guittone e me ritenne | di qua dal dolce stil novo ch'i' odo».

Se non vi è alcun dubbio sul fatto che Dante parli al plurale, passando peraltro dalle *vostre penne* a una *miei* che introduce una nota affettiva (purché si intenda *miglior* come attributo del *padre* Guinizelli e si accantoni la tradizionale lettura di *miei miglior* come 'migliori di me'),¹⁷ tante sono le domande che sorgono da qui: ad esempio, perché l'allusione a un gruppo indeterminato, di contro ai nomi fatti da Bonagiunta (a sua volta designato a chiare lettere) e a differenza di quanto accade nel canto xi, in cui si parla della «gloria della lingua» transitata da «l'uno all'altro Guido»? Dante dava per scontato che ai lettori del tempo riuscisse immediata l'identificazione degli *altri* le cui *penne* seguivano strettamente il dettato di Amore? se è così, allora tra questi ultimi dobbiamo riconoscere i membri del canone ristretto indicato nel *De vulgari eloquentia* e quindi proprio il secondo Guido, vista l'amicizia e la stretta solidarietà esibita con lui in materia di poetica nella *Vita nova* o l'inserimento di *Donna me prega* accanto a *Donne ch'avete* nel *De vulgari eloquentia*? oppure l'indicazione di *Donne ch'avete* vale come un discrimine che taglia fuori proprio Cavalcanti, il quale risulta programmaticamente estraneo, quale che sia la tanto dibattuta relazione cronologica appunto tra *Donna me prega* e la canzone dantesca, alla poesia

16. Mi permetto una licenza rispetto al testo di Inglese, togliendo le virgole tra cui egli racchiude *miei miglior*, per le ragioni che esporrò tra breve ricordando l'interpretazione di Antonelli.

17. Così propone Roberto Antonelli, *Il destino del personaggio-poeta*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni*, II. *Purgatorio*, 2. *Canti xviii-xxxiii*, cit., pp. 775-800, a p. 791. Altro riferimento al plurale si trova probabilmente nel v. 126 sempre di *Pg* xxvi, dove si parla polemicamente di Guittone: «fin che l'ha vinto il ver con più persone»: sulla necessità di leggere il verso come riferimento ai poeti della cerchia 'stilnovista' insiste una lunga nota di Claudio Giunta, *La poesia italiana nell'età di Dante. La linea Bonagiunta-Guinzelli*, Bologna, il Mulino, 1998, pp. 26-29, all'interno di un capitolo che risulta ancora molto stimolante nel problematizzare la figura di Dante come "storico" della poesia delle Origini.

della loda inaugurata da quest'ultimo testo, sicché la reticenza sui nomi si spiega con un certo imbarazzo nell'esplicitare eventualmente una radicale esclusione? ma se le cose stanno in questo modo, è possibile continuare ad assumere dalle terzine di Dante l'espressione "dolce stil novo" per designare un movimento poetico i cui massimi rappresentanti sarebbero Dante stesso e Cavalcanti? viceversa sarebbe possibile concepire uno "stil novo" senza Cavalcanti e cioè senza l'amicizia che è stata il presupposto indispensabile per la creazione di quella forma e di quell'insieme di motivi, insomma di quel codice in cui si riconoscono poeti come Cino da Pistoia o il nostro Dino Frescobaldi?

Questi interrogativi animano da tempo il dibattito critico e sono destinati probabilmente a restare aperti, come si può del resto pacificamente accettare, ammettendo che le etichette storiografiche sono utili quanto imperfette, o meglio sono utili *in quanto* imperfette.¹⁸ Prima di tutte queste domande comunque possiamo porne un'altra ancora: perché Dante sente l'esigenza di riferirsi a un gruppo quando i riflettori sono tutti puntati su di lui? Come ha scritto Saverio Bellomo, infatti, «la strategia del poeta nell'ultima parte del *Purgatorio*» è «volta a esibire le credenziali professionali con le quali si ritiene degno di affrontare, non si dice ancora di vincere, la sfida poetica più impegnativa costituita dalla imminente materia della "sublime cantica che si fregia del titolo di *Paradiso*" (*Ep XIII 11*)».¹⁹ Potrebbe essere tuttavia questa stessa strategia ad aiutarci a capire: tra le credenziali che Dante esibisce, sia pure con *understatement* nello scambio di battute con Bonagiunta, c'è infatti quella di iniziatore di una nuova poesia, che quindi ha dei seguaci, i *miei* di cui parla appunto nel XXVI del *Purgatorio*. Forse l'indeterminatezza in cui Dante lascia questi seguaci è voluta, nel senso che non gli interessa tanto la selezione storica e anagrafica di un gruppo circoscritto di poeti quanto l'affermazione della loro esistenza; forse Dante pensa soprattutto a una *scola* ideale, quella a cui si possono iscrivere tutti coloro che sono in grado di tenersi stretti al dettato di Amore. Non si tratta, ovviamente, di un' indefinita disponibilità, perché il principio di poetica enunciato è rigorosissimo. Tuttavia anche su questo principio non mancano incertezze, dovute alla natura

18. Per un equilibrato discorso sulla pertinenza tuttora della categoria di stil novo, rimando a Giunta 2017.

19. Dante Alighieri, *Purgatorio*, a cura di Saverio Bellomo e Stefano Carrai, Torino, Einaudi, 2019, p. 419.

di quell'Amore che *spira e ditta dentro*: se molti ritengono che abbia una connotazione trascendente e mistica, vi è chi pensa che ne includa o ne abbia essenzialmente una terrena, come suggerisce del resto la presenza del motivo di Amore dittatore già in Ovidio.²⁰ La fedeltà al dettato di Amore rivendicata da Dante potrebbe cioè essere intesa come capacità di interpretare la varietà di forme in cui esso si palesa all'individuo, e di mettere a punto quindi strumenti tecnici che consentano di scandagliare le implicazioni interiori anche di un amore passionale e sensuale, lontano da qualunque idea di autosufficienza e dell'amore e della lode. Si potrebbe spiegare così la compresenza, nel canto xxvi, di Guinizelli e Arnaut Daniel, con il secondo designato dal primo, notoriamente, quale «miglior fabbro del parlar materno», per cui la *dulcedo* e la *leggiadria* hanno il loro complemento nelle *rimas caras* danieline. Ciò non significa annullare le evidenti divergenze tra due fasi della poesia dantesca, tanto più che la condanna pronunciata da Beatrice nell'Eden nei confronti dell'amore per la «pargoletta» pare coinvolgere proprio le “petrose”, ma cogliere l'esistenza di sottili legami e segrete affinità, che rispondono a un'idea complessiva della poesia, come del resto invita a fare la stretta vicinanza tra la composizione di *Io son venuto al punto della rota*, secondo l'opinione prevalente tra gli studiosi, e la chiusura della *Vita nova*.²¹ Non è un caso che Roberto Rea, sull'onda di importanti interventi di Paolo Borsa e Justin Steinberg, abbia mostrato come il sonetto di Guinizelli a Guittone tragga le proprie rime dalle canzoni di Arnaut, contrapponendo così al *trobar clus* dell'aretino la sua più raffinata variante.²²

20. Si veda il commento di Bellomo cit., p. 420, che rimanda a Guido Favati, *Inchiesta sul Dolce stil nuovo*, Firenze, Le Monnier, 1975, p. 133. Importanti soprattutto al riguardo le considerazioni di Cludio Giunta, *La poesia italiana*, cit., pp. 56-57, che parla di «una poderosa legittimazione della poesia d'amore laica» da parte di Dante e di affermazione dell'assoluto primato della lirica amorosa, con deciso cambiamento rispetto al *De vulgari eloquentia*.

21. La perifrasi che apre *Io son venuto al punto della rota* delinerebbe una congiunzione astrale verificatasi il 24 dicembre 1296 secondo Attilio Ferrari, Donato Pirovano, *Dante e le stelle*, Roma, Salerno, 2015, p. 29: questa data è quella preferita dagli studiosi per la collocazione del testo e dell'intero ciclo delle “petrose”, mentre altri propendono per l'11-12 dicembre 1304 (vd. Giunta 2011, p. 465).

22. Si veda Paolo Borsa, *La tenzone con Guittone d'Arezzo*, in *La nuova poesia di Guido Guinizelli*, Fiesole, Cadmo, 2007, pp. 13-59 (rielaborazione di un articolo del 2002); Justin Steinberg, *Accounting for Dante. Urban Readers and Writers in Late Medieval Italy*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2007, trad. it. *Dante e il suo pubblico. Copisti, scrittori e lettori nell'Italia comu-*

Il modo migliore per parlare di “stil novo” è vederlo dunque come un movimento complesso, dove la parola “movimento” non si riferisce tanto all’idea di un gruppo poetico più o meno compatto, di una “scuola” – come la chiamava De Sanctis – o un’avanguardia – secondo la designazione preferita da diversi studiosi in tempi recenti –, ma a una fase storica in evoluzione, in cui la *novità* dello *stile* non appare qualcosa di dato una volta per tutte, bensì è oggetto di una costante opera di definizione e ridefinizione, che si esprime anche nella dialettica tra i poeti che a quel movimento partecipano. È in questa prospettiva che a mio avviso occorre leggere il corpus di Dino Frescobaldi: che certamente resta un minore e se si vuole un epigono, di cui si potrà dire che si trova in «una netta posizione di dipendenza rispetto a tutti gli stilnovisti indipendentemente»,²³ ma che, per quanto privo di originalità possa apparire, non è semplicemente l’inerte ripetitore di parole altrui.

3. Scorrendo il corpus di Dino, restiamo immediatamente colpiti dalla sua compattezza: è chiaro che non possiamo assicurare che tutto ciò che egli ha prodotto si riduca a una ventina di testi, ma ciò che possediamo, anche per la selettività metrica (cinque canzoni più una di incerta attribuzione, quattordici sonetti, due sonetti rinterzati) ci dà certamente l’idea di un poeta strenuamente fedele a se stesso, che si concentra in via esclusiva, e senza alcuna deviazione di tipo “comico-realistico”, sull’amore, vissuto in quanto fenomeno interiore, nelle implicazioni drammatiche, e drammaticamente rappresentate, che esso produce nel soggetto. Quest’ultimo è in definitiva il vero protagonista del testo, anche se in una perenne triangolazione con due deuteragonisti e, quasi sempre, antagonisti, la donna e Amore.

La prima canzone che si presenta qui al lettore espone subito in rima una parola-chiave, *mente*, associata al verso successivo a *paura*: una paura suscitata da un *penser* che *parla* e che il *cor* non ha il coraggio di ascoltare, perché quella che il pensiero *move* è una *battaglia* e le sue parole sono *saette*, che annunciano l’inevitabilità della *morte*. Non potremmo avere inizio più indicativo dell’orizzonte entro cui si muove la poesia di Frescobaldi, e del fatto che l’influsso sotto cui si pone è quello di cui parla Cavalcanti nei ce-

nale, presentazione di L. Leonardi, Roma, Viella, 2018; Roberto Rea, *Guinizelli “praised and explained”* (da “[O] caro padre meo” al XXVI del “Purgatorio”), in «the italianist», 30, 2010, pp. 1-17.

23. De Robertis 1952, p. 39.

lebri versi di *Donna me prega*: «In quella parte - dove sta memora | prende suo stato, - sì formato, - come | diaffan da lume, | d'una scuritate | la qual da Marte - vène, e fa demora».

In realtà, se si ammette, come io penso, che la canzone qui al numero XXII sia dello stesso Dino, il suo corpus nel codice Chigiano si apre con un altro verso, vale a dire *Amore, i' veggio ben che tua virtute*, un incipit che richiama immediatamente il Dante di *Amor, tu vedi ben che questa donna*, anche perché identico è il concetto che vi viene espresso: la donna è refrattaria alla *virtù* di Amore. È significativo però che le due canzoni in successione nel Chigiano siano legate dal ripetersi tra il congedo dell'una e la prima stanza dell'altra proprio di alcuni *mot-clés*, a partire da *paura e mente* (solo scambiati di posto nei primi due versi del congedo della dubbia), e dalla chiusura sull'ipotesi della fatalità dell'esito mortale. Pur in una situazione di incertezza attributiva, non posso sottrarmi alla suggestione che promana dall'accostamento: la poesia di Dino Frescobaldi nasce fundamentalmente dalla convergenza e, credo, dall'idea di una continuità tra lo stilnovismo di marca cavalcantiana e il Dante "petroso". In altre parole a me appare chiaro che Dino opera una scelta di campo, che lo pone da un lato oltre la *Vita nova*, entro la nuova esperienza delle "petrose", e dall'altro al di qua di *Donne ch'avete*, con tutto ciò che questo comporta ritornando sul problema di cosa sia lo "stil novo".

È molto significativo che il corpus di Frescobaldi contenga solo quattro sonetti che potremmo definire "di lode" (qui ai numeri X-XIII): sono sonetti, letteralmente, euforici, nei quali il ritmo stesso concorre incalzante a comunicare l'esultanza al palesarsi di una donna, come dice il primo, «piena di merzede» e «in cui ogne virtù bella si fida». Si addensano in questi quattro testi lemmi e concetti che siamo abituati ad associare proprio alla nozione di stil novo; li cito in ordine di apparizione: *valore* (X 6, XI 13 e XII 3), *umiltà* (X 7), *saluto* (X 9), *onestà* (X 10), *nobiltà* (X 12), *dolcezza* e *soavità* (XI 4, XI 10, XIII 6), *gentilezza* (XI 10, XII 3), *leggiadria* (XII 1, XIII 10), *maraviglia* (XIII 8), *pianezza* (XIII 13). Allo stesso tempo altri lemmi di segno negativo compaiono solo in quanto contraddetti: il *vizio* è ucciso o estinto dalla presenza di lei a X 8 e a XIII 13, il contrario della nobiltà è fuggito a X 13, *dolorosa asprezza* e *spirito grave* sono allontanati a XI 2 e 14, *ogni pesanza* e *ogni grave tormento* scompaiono a XII 6 e 14, non vi è posto per la *crudeltà* a XIII 11.

Ora, il quartetto non rappresenta solo una porzione limitata nel corpus di Dino, ma la sua natura episodica è rimarcata anche dalla

sua collocazione, dal momento che esso risulta stretto tra due altri quartetti di segno opposto. Tocchiamo così uno dei punti caratterizzanti di questa edizione, vale a dire la presenza di un nuovo ordinamento dei sonetti di Dino Frescobaldi, basato (per i primi dodici) sull'accordo che si realizza nella tradizione tra il ms. Chigiano L VIII 305 e il ms. Trivulziano 1058, secondo quanto ho illustrato in un contributo uscito su «Studj romanzi» nel 2013, nel quale mi sono avvalso dei risultati delle ricerche di Giovanni Borriero, che hanno dimostrato l'esistenza di un perturbamento nella originaria composizione fascicolare del Chigiano. Benché cambiare la numerazione dei testi porti spesso svantaggi per i lettori che non sono compensati dai vantaggi, mi sembra che in questo caso non sia così e che il lieve mutamento rispetto all'edizione di Brugnolo, consentendo appunto di cogliere la distribuzione dei sonetti in tre gruppi di quattro, permetta di avvertire un reticolo di connessioni, rispondenze e richiami tra i componimenti che aggiungono spessore al corpus di Frescobaldi. Possiamo infatti apprezzare in maniera diversa passaggi come quello che si realizza tra IX 9-11 «E come donna questa nova stella | sembianti fa che 'l mi' viver le spiace | e per disdegno cotanto è salita» e XI 5-8 «Ché per lei m'è nella mente salita | una donna di gaia giovanezza, | che luce il lume della sua bellezza | come stella d'iana o margherita», o il minimo ma radicale spostamento da X 14 «questa pietosa giovanetta bella» a XVI 8 «questa spietata giovanetta bella». Molto significativa è la presenza in ciascun quartetto di un sonetto che si apre sull'immagine della stella, da IX, *Un'alta stella di nova bellezza*, a XIII, *Quest'altissima stella che ssi vede*, a XVI, *In quella parte ove luce la stella*, dove assistiamo proprio alla diversa adibizione dell'immagine a seconda del contesto in cui è inserita. Si tratta di un fenomeno interessante se lo proiettiamo sulla dimensione intertestuale di Dino Frescobaldi e quindi sul suo rapporto di dipendenza dagli altri stilnovisti, in questo caso – naturalmente – il *padre* Guinizelli: perché vediamo come i materiali altrui vengano assunti in un corpus che è in grado di riattivarli, trasformandoli in quelle che in una raccolta poetica, secondo la terminologia strutturalista, si chiamerebbero isotopie.

Naturalmente non abbiamo nessun elemento che ci consenta di dire che l'ordinamento dei dodici sonetti risponda alla volontà di Frescobaldi. Mi sembra però che solo una petizione di principio impedisca di considerare questa eventualità. Nell'introdurre la recente edizione delle *Rime* di Lapo Gianni, Roberto Rea ha asserito con sicurezza che le prime tre ballate «configurano una

sequenza narrativa d'autore»,²⁴ come del resto ci si accorge immediatamente alla lettura dei testi. A questo caso possiamo accostare, per quanto abbia suscitato perplessità, la proposta di Guglielmo Gorni di considerare autoriale la serie di nove sonetti di Guido Cavalcanti attestata dal Vat. lat. 3214, chiusa da *Noi sian le triste penne isbigottite*,²⁵ la cui natura di epilogo appare molto verosimile.²⁶ Anche senza rievocare qui l'ormai corposo dibattito sollevato da interpretazioni in chiave macrotestuale della famosa serie delle quindici canzoni dantesche, possiamo intravedere nel *milieu* stilnovista una latente tensione verso la disposizione in sequenza dei testi, del resto spiegabile accanto e di contro alla *Vita nova*, modello autenticamente inarrivabile sotto questo e altri punti di vista.²⁷ Se, come si diceva, Dino doveva essere ancora un bambino allorché prendeva forma proprio l'embrione del prosimetro dantesco, quest'ultimo doveva essere compiuto quando egli aveva una ventina d'anni, e quindi aveva cominciato o stava cominciando a muoversi nell'ambiente letterario fiorentino. Sicché questa disposizione dei tre quartetti di sonetti, che si veda o no poi in *Deh, giovanetta* l'atto conclusivo della serie, potrebbe essere letta proprio in contrasto, anche se non necessariamente polemico, con il tracciato della *Vita nova*.

A chiudere il discorso su questo punto giova ricordare che la tensione verso le strutture macrotestuali è stata rilevata da Alessio Decaria nel corpus del figlio di Dino, Matteo, nella cui tradizione più autorevole si trovano dieci ballate «che seguono un percorso sostanzialmente coerente, raccontando una “storia” dotata di significato e trapuntata di quelle connessioni fra testo e testo che sembrano garantire dell'autorialità della disposizione».²⁸ Quella

24. Rea 2019, p. XXII.

25. Si veda Guglielmo Gorni, *Una silloge d'autore nelle rime del Cavalcanti*, in «Critica del testo», IV, 2001, n. 1, pp. 23-39 (ora in Id., *Guido Cavalcanti. Dante e il suo primo amico*, Roma, Aracne, 2009, pp. 31-45) e poi le considerazioni di Roberta Capelli, *Sull'Escorialense (lat. e.III.23). Problemi e proposte di edizione*, Verona, Fiorini, 2006, p. 42 e di Giuseppe Marrani, *Macrosequenze d'autore (o presunte tali) alla verifica della tradizione: Dante, Cavalcanti, Cino da Pistoia*, in *La tradizione della lirica nel medioevo romanzo. Problemi di filologia formale*. Atti del convegno internazionale, Firenze-Siena, 12-14 novembre 2009, a cura di L. Leonardi, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2011, pp. 241-66.

26. Claudio Giunta, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, il Mulino, 2002, p. 497.

27. Ivi, p. 498.

28. Alessio Decaria, *Nella «palude dei canzonieri antichi». Osservazioni sulla*

dei Frescobaldi infatti è una famiglia di poeti, ed è anche in questa chiave che possiamo parlare di *continuità*: quella che conduce dal padre Lambertuccio di Ghino (nato intorno al 1250 e morto nel 1304), poeta guittoniano in corrispondenza con Monte Andrea, a Dino appunto e a suo fratello Giovanni (nato intorno al 1280 e deceduto al gennaio 1320), a Matteo, che, nato probabilmente intorno al 1297 e morto nell'anno fatale 1348, è autore di una produzione ben rappresentativa della voga poetica trecentesca, e nella quale si rinvergono cospicui debiti nei confronti del padre.²⁹

4. Se si eccettua il quartetto di sonetti X-XIII, la poesia di Dino appare concentrata dunque su un amore di natura disforica. La donna è connotata costantemente da *crudeltà*, *ferrezza*, *disdegno*, assenza di *pietà* fin dalla I canzone, così come l'amante soffre *martiri*, *tormenti*, *dolore*, in una condizione di *pesanza*, *pena*, *angoscia* che ha il suo naturale esito nella frequenza della *morte*. Il rapporto tra amante e amata è nella sostanza impossibile: non perché la donna risulti inattuabile intellettualmente o verbalmente (l'assenza del motivo dell'ineffabilità comporta un'interessante affinità con Cino da Pistoia),³⁰ ma perché è indifferente, sostanzialmente impermeabile al sentimento del poeta. Nella canzone I veniamo a sapere che vi è stato un momento felice, quello dell'innamoramento, ma esso appare ormai irrimediabilmente perduto: «ché quel piacer che prima il cor t'aprìo | soavemente co la sua dolcezza, | così come si mise umile e piano, | or disdegnoso s'è fatto lontano»; all'origine di questa situazione vi è un distacco fisico, che però è accompagnato e per così dire superato dal *disdegno* di lei: sicché nel congedo la donna appare cristallizzata nell'immagine del suo

tradizione della poesia italiana del Trecento, in «Critica del testo», XVIII, 2015, n. 3, pp. 259-75; si veda la lettura della serie offerta in Alessio Decaria, *Storia e tradizione della lirica fiorentina tra Dante e Petrarca. Il caso di Matteo di Dino Frescobaldi*, in «Studi e problemi di critica testuale», 89, ott. 2014, pp. 47-94, alle pp. 77-85.

29. Oltre alle voci del *Dizionario biografico degli italiani*, per questi personaggi restano importanti i contributi di Santorre Debenedetti, *Lambertuccio Frescobaldi poeta e banchiere fiorentino del secolo XIII*, in *Miscellanea di studi critici pubblicati in onore di G. Mazzoni dai suoi discepoli*, per cura di A. Della Torre e P. L. Rambaldi, vol. I, Firenze, Tipografia Galileiana, 1907, pp. 19-55, e Debenedetti 1907: qui si veda in particolare pp. 329 e 332 per osservazioni sulla poesia di Matteo in confronto a quella di Dino.

30. Per questo aspetto in Cino, vd. Giuseppe Ledda, *Cino da Pistoia e il rifiuto dell'ineffabilità*, in *Cino da Pistoia nella storia della poesia italiana*, a cura di R. Arqués Corminas e S. Tranfaglia, Firenze, Cesati, 2016, pp. 45-60.

sprezzante sorriso, e ormai confinata in una dimensione da cui il poeta è definitivamente escluso.

Già è stato rilevato come il tratto concreto – pressoché unico – che definisce l'amata di Dino sia la sua giovinezza (anche se l'occasionale assenza del motivo può far pensare che nel corpus abbiano posto più figure femminili) e come questo discenda con ogni probabilità dalle "petrose" dantesche, per quanto la ripresa sia parsa piuttosto superficiale.³¹ Fatto sta che in effetti, a parte il solito quartetto e l'idea (o l'illusione) espressa nella risposta a Verzellino (xixb), secondo cui la giovinezza implicherebbe una maggiore disponibilità ad amare, questo elemento è spesso legato all'insensibilità e alla crudeltà della figura femminile, la quale nel finale della I canzone rende grazie ad Amore per le sofferenze mortali che fa patire al poeta, mentre nella II trova in Amore stesso un autentico servitore, che si prodiga per accontentarla: così l'io lirico descrive in soggettiva la sadica e minuziosa azione del dio, che lo ferisce con le sue saette dopo avergli lacerato il fianco, in un quadro che riesce naturale accostare – pur con evidenti differenze – a quello di *Così nel mio parlar vogli' esser aspro* e che ha la sua sintesi nel paradosso per cui il poeta è condotto in punto di morte ma al tempo stesso tenuto in vita, perché le sue sofferenze non possano avere fine.

Non mi dilungo oltre sui contenuti del corpus: basti dire che, a parte la canzone III, su cui tornerò, e l'accento al velo che sottrae la donna al poeta nella canzone V, troviamo quasi un'assoluta rarefazione delle occasioni contingenti: quella di Dino è una poesia senza contesto, senza paesaggio, che sia quello urbano della *Vita nova* o quello invernale delle stesse "petrose": non c'è insomma una realtà esterna attraverso cui il poeta verifichi e definisca la propria condizione. Da questa situazione claustrofobica scaturisce una lirica per la quale sono state usate spesso, con voluto anacronismo, parole come alessandrinismo, manierismo, addirittura barocco, a sottolineare il gusto per l'esasperazione dei motivi topici del repertorio stilnovistico e «l'accesa concitazione metaforica»: in essa l'«audace materialità e violenza delle immagini» convive con la loro algida astrattezza.³² Questi aspetti si accompagnano a una tendenza alla complicazione sintattica, a ripetizioni e a richiami fonici insistiti, spesso funzionali a un lento dipanarsi del discorso, con esiti non di rado lontani dalla *soavità* e dalla *pianezza* che attribuiamo abitualmente alla poesia stilnovista e non senza difficoltà

31. Si veda al riguardo Brugnolo 2014.

32. Si citano parole di Brugnolo, p. XI.

per chi interpreta la lettera (come questo commento, soffermandosi lungamente su singoli passaggi, ambisce a documentare).³³

Furio Brugnolo ha sottolineato il «grande impegno stilistico [...] profuso» nella canzone, «nella costante aspirazione a una forma letterariamente altissima e fortemente unitaria»: ³⁴ l'assenza della ballata e il peso specifico che proprio la canzone ha nel breve corpus sono il segno indubbio che Dino, così impregnato della lezione cavalcantiana, ha ormai quale termine di riferimento primario la poesia dantesca. Risulta indicativa da questo punto di vista la fortuna che conosce nelle sue canzoni lo schema della fronte di *Così nel mio parlar* (un'attestazione precocissima del noto successo che investirà poi l'intero schema nella poesia del Trecento), ABbC ABbC, che compare in I, II, IV, e nella dubbia XXII, quindi in quattro testi su sei (in particolare la stanza della II risulta sovrapposta allo schema della canzone dantesca per dodici versi su quindici, mentre gli undici versi di cui si compone la stanza della IV ricalcano esattamente il modello, a parte la misura del verso finale). In virtù dell'ampiezza dei piedi, della loro simmetria, della possibilità, con il settenario a rincalzo, in terza sede, di produrre una variazione ritmica e al tempo stesso un'insistenza ritmica, il modulo appare congeniale a un attacco del testo di tono grave e allo sviluppo di un discorso articolato e logicamente scandito, animato da una forte pulsione analitica e raziocinativa. Lo si vede bene ancora una volta nell'incipit della I canzone: «Un sol penser che mmi ven ne la mente | mi dà con su' parlar tanta paura, | che 'l cor non si assicura | di volere ascoltar quant'è' ragiona, | perch'è' mi move, parlando sovente, | una battaglia forte, aspra e dura, | che-ssì crudel mi dura, | ch'io cangio vista, e ardir m'abandona», oppure in un altro attacco, quello della IV, dove il periodo, secondo la lettura che appare più logica, travalica nella sirma, assestandosi nel verso di *concatenatio*: «Per gir verso la spera, la finisce | si scalda sì, che poi accende fiamma | i'lloco ov'ella infiamma, | sì che natura vince vita allora. | Così per ver, che 'l meo pensier lo dice, | mi mena Amor verso sì fatta fiamma, | che 'l cor già se ne 'nfiama, | tanto che Morte lui prende, e colora | de lo su' frutt'altero chi 'nnamora». I due passi sono paradigmatici anche per il ricorso a rime equivoche

33. La migliore caratterizzazione stilistica della poesia di Dino resta quella di De Robertis 1952, da cui nel commento si riprenderanno solo alcuni dei molteplici spunti che rendono questo saggio ancora di grande interesse.

34. *Brugnolo*, p. XIV, a cui si rimanda per una più circostanziata analisi della prassi metrica nella canzone.

e identiche (o equivoco-identiche). Questo tratto rappresenta un ulteriore segno, come è già stato avvertito, dell'influsso delle "petrose", soprattutto se si pensa alla quasi totale assenza di rime di questo genere in Cavalcanti; né vi può essere alcuna possibilità di pensare a un soprassalto di "guittonismo" (basti il confronto con i *tours de force* prodotti dal padre di Dino, Lambertuccio, in corrispondenza con Monte Andrea): la ripetizione in rima, spesso anche in serie meno accusate, come le derivate, è funzionale non a creare un'artificiosa oscurità, ma a fare della sede più esposta un nodo di condensazione semantica e metaforica, e infatti troviamo in due casi parole-rima che figurano tra quelle della sestina e della cosiddetta sestina doppia di Dante: *donna* (in v 37-41 «Io la trovai della mia mente *donna* | così subitamente | come Natura mi die' sentimento | e canoscenza Amore ed intelletto; | poi gli occhi miei, quando la fecior *donna...*») e *luce* (nel son. IX, ai vv. 1-8: «Un'alta stella di nova bellezza, | che del sol ci to' l'ombra la sua *luce*, | nel ciel d'Amor di tanta virtù *luce*, | che m'innamora de la sua chiarezza. | E poi si trova di tanta ferezza, | vedendo come nel cor mi *traluce*, | c'ha preso, con que' raggi ch'ella 'nduce, | nel fermamento la maggior altezza»). Naturalmente quelli appena visti sono solo segnali di una ricezione, assai parziale, degli audacissimi congegni danteschi. In ogni caso mi pare che si possa ancora sottoscrivere il referto stilato da Italo Bertelli una quarantina di anni or sono, secondo il quale «è nei riecheggiamenti delle "rime petrose", particolarmente evidenti in alcune canzoni di Dino [...], che è da vedere uno dei segni più sensibili, in cui si manifesta un gusto, che è ormai in via di trasformazione, e una curiosità sempre più attenta alle nuove esperienze psicologiche e culturali, in una direzione e verso una via destinata ad incontrarsi con la nuova esperienza tecnico-stilistica di Cino da Pistoia»; così come lo stesso studioso aveva ragione nel sottolineare che, nonostante l'importanza di Cavalcanti e i contatti proprio con Cino (sulla cui direzione è spesso difficile pronunciarsi), «la presenza più significativa e sintomatica è quella di Dante, che ha influito sull'arte di Dino con tutta la sua opera: dalle prime rime, legate all'esperienza stilnovistica della "Vita Nuova" alle canzoni dottrinali del "Convivio", dall'esperienza "aspra e sottile" delle "rime petrose" ai primi canti dell'*Inferno*».³⁵

35. Italo Bertelli, *Un «manierista» del dolce stil nuovo. La personalità poetica e letteraria di Dino Frescobaldi*, in *Esperienze poetiche del Duecento e del primo Trecento*, Milano, Bignami, 1980, pp. 41-86.

5. Con l'ultima citazione siamo tornati al punto di partenza, cioè al racconto boccacciano e all'ipotesi di una lettura del primo scorcio della *Commedia* da parte di Dino. Finora ho passato sotto silenzio uno degli elementi che sono stati portati a sostegno della veridicità della "novella dei sette canti": la presenza, tra le canzoni di Frescobaldi, di *Voi che piangete nello stato amaro* (III). In questa canzone, attraverso la voce del testo stesso, che si rivolge a un destinatario di problematica identificazione, si narrano in forma allegorica le vicissitudini del poeta: questi si sarebbe imbattuto nella paurosa figura di un leone, incalzato dal quale avrebbe vagato fino a giungere sotto «una torre bella e alta e forte»; di fronte alla sua accorata richiesta di pietà, dall'alto sarebbe discesa una «donzella | gaia giovane bella», che l'avrebbe punito per la sua «folle intesa» (cioè il desiderio nei suoi confronti), accecandolo con il suo «splendore», sicché egli non si sarebbe accorto della successiva azione di Amore e solo al risveglio avrebbe trovato «la ferita» lasciata da quest'ultimo.

Nonostante sia d'obbligo la cautela nel muoversi sul terreno intertestuale, specie in un campo come quello della poesia allegorica, ho personalmente pochi dubbi sul fatto che il componimento di Frescobaldi documenti una lettura dell'inizio della *Commedia*, e non solo del primo canto, che sembrerebbe il più interessato dall'operazione memoriale, specie per la presenza del leone e di luoghi come la *foresta* o il *diserto* che compaiono nel testo. Di recente Alberto Casadei ha scritto che nella canzone non si ritrovano forti presenze dantesche al di fuori dei primi due canti infernali;³⁶ nonostante il commento qui presentato, sulla scorta di altri lavori, individui possibili riscontri che spingono al di là di questa zona, la diagnosi è condivisibile. Questo però potrebbe dipendere non dai limiti della lettura di Frescobaldi (data la difficoltà che sempre presentano le dimostrazioni in negativo), ma dal fatto che essa sia puntata su quella zona specifica del poema. Tra i motivi dell'interesse di Dino per il II canto ve n'è uno che merita di essere rimarcato: la comparsa o meglio la ricomparsa di Beatrice. Nel racconto di Virgilio quest'ultima appare ritratta quasi nei termini di uno stilnovismo di maniera (e che può avere facili riscontri in luoghi del corpus diniano, dove spesseggiano ad esempio le presenze in rima di *bella, stella, favella*): «Io era tra color che son sospesi, | e donna mi chiamò beata e bella, | tal che di comandare io la richiesi. | Lucevan li occhi suoi più che la stella; | e cominciommi a dir

36. Casadei, *Dante oltre l'allegoria*, cit., p. 46.

soave e piana, | con angelica voce in sua favella...». Virgilio qui rivela che il suo soccorso a Dante nella «diserta spiaggia», è effetto dell'intervento di Beatrice, o meglio di «tre donne benedette», che provvedono «al suo campare». Non credo che sia solo suggestione il fatto che Dino insceni un racconto di segno opposto, nel quale la discesa della donna giunge dopo l'azione del leone (a cui si associa quella di altre tre non meglio precisate figure) non certo per rispondere alla richiesta di pietà dell'io lirico, ma per sprofondarlo in una condizione che appare senza via d'uscita.

Insomma, a mio avviso *Voi che piangete*, per quanto sgraziata ci possa apparire nel suo impianto allegorico, non è solo la testimonianza di una probabile lettura dei primi canti dell'*Inferno* da parte di Frescobaldi, ma il segno di una reazione ad essa. Naturalmente non disponiamo di elementi che consentano di datare e la lettura e il testo al momento in cui Boccaccio fissa il suo racconto nelle *Esposizioni*, cioè circa cinque anni dopo il bando di Dante, quindi intorno al 1307.³⁷ Come spesso e giustamente è stato notato, l'unico *terminus ante quem* certo è quello della morte di Dino, avvenuta entro l'aprile 1316.³⁸ Tuttavia può darsi che il coinvolgimento di Frescobaldi da parte di Boccaccio abbia un fondamento reale. A meno che il suo racconto non sia una sorta di *razo* della canzone diniana (però mai citata), la menzione di Frescobaldi appare difficilmente gratuita; è quella infatti di un poeta che si direbbe abbastanza "laterale": nei manoscritti non esistono attribuzioni di sue corrispondenze con altri rimatori stilnovisti né prese di posizione sulla nuova "maniera", così come il suo nome non viene fatto nel *De vulgari eloquentia*. Accanto a Dino l'altro protagonista del racconto di Boccaccio è Moroello Malaspina, figura di cui negli ultimi anni si è messa in risalto l'importanza nell'esilio di Dante oltre i tempi entro i quali solitamente si racchiudeva la sua presenza in Lunigiana.³⁹ Già è stata segnalata e sottolineata la comune appartenenza alla parte nera di Dino e Moroello:⁴⁰ è ormai noto infatti, specie dopo i lavori di Carpi

37. Un qualche indizio, ma sempre non dirimente, può venire da riscontri con la canzone "montanina" di Dante, per cui rimando al cappello introduttivo a III e al mio articolo, già cit., *Ipotesi su Dino Frescobaldi lettore della "Commedia"*.

38. Sulla base di quanto si evince dai documenti citati in Debenedetti 1907, p. 319.

39. Rimando in particolare a Giuliano Milani, *La fedeltà di Dante a Moroello. L'epistola IV dalla prospettiva del destinatario*, in *Le lettere di Dante. Ambienti culturali, contesti storici e circolazione dei saperi*, a cura di A. Montefusco e G. Milani, Berlin-Boston, De Gruyter, 2020, pp. 243-64.

40. Carpi 2013, pp. 112 e 118. Il contributo di Milani, *La fedeltà di Dante a*

e Santagata, che Dante, abbandonata l'*Universitas partis Alborum*, sia pure in tempi e con modalità su cui ancora non esiste chiarezza né accordo tra gli studiosi, si avvicinò per qualche anno ai Neri, o meglio alla componente dialogante, individuata in Corso Donati di contro ai Della Tosa.⁴¹ Sui riflessi nell'*Inferno* di questi passaggi da un campo all'altro, prima di una decisa virata in senso ghibellino, sono state sollevate riserve, per varie ragioni, tra cui la difficoltà nel valutare le appartenenze dei singoli alle diverse fazioni, spesso mobili e condizionate da interessi locali e personali. Tuttavia si può supporre, come in parte suggeriva già Carpi, che quanto Boccaccio racconta riguardo al supposto ritrovamento dei sette canti abbia a che fare con i tentativi dell'esule di ristabilire un contatto con la madre patria. Mi sembra allora possibile che il «quadernuccio» con un abbozzo dell'*Inferno* di cui parla Boccaccio abbia seguito un percorso inverso rispetto a quello da lui delineato (in maniera come detto interessata): non da Firenze alla Lunigiana, ma dalla Lunigiana a Firenze. Questa idea spinge anche a chiedersi se il poeta a cui Dino si rivolge sia non Cino da Pistoia, secondo l'ipotesi più accreditata, ma Dante stesso, visto il possibile accostamento (per cui si veda cappello introduttivo e commento) tra l'inizio della canzone di Frescobaldi e le prime battute della *Commedia*.

Al di là di quest'ultima suggestione (che tale vuole restare), ciò che più importa in questa sede è l'ipotesi che Dino reagisca al racconto dell'*Inferno*, cioè che di contro all'azione salvifica della donna *beata e bella* discesa dal cielo, egli volutamente componga un testo che non fa che riproporre la dinamica del desiderio (con cui si può identificare il leone, parente stretto del resto della *loba* che campeggia nel sonetto VI) e il suo esito fatalmente costante, vale a dire lo scacco dell'io, prigioniero di un'ineluttabile sofferenza. Mi rendo conto che la mia lettura non va esente da qualche rischio di sovrainterpretazione dei contatti intertestuali, ma penso che sia giustificata da due elementi ben chiari: la costante e profonda attenzione di Dino nei confronti della poesia di Dante e la sua strenua fedeltà alla concezione della lirica, specie nella forma alta della canzone, come analisi delle dinamiche interiori di un amore che resta totalmente terreno (anche nel più volte ricordato quartetto "euforico").

Moroello, cit., tempera però la vicinanza ai Neri fiorentini di Moroello.

41. Debenedetti, *Lambertuccio Frescobaldi*, cit., p. 54, parla di una possibile vicinanza ai Della Tosa di parte dei Frescobaldi, ma a suo avviso non di Lambertuccio, il quale sarebbe stato poi tra coloro che favorirono il tentativo della Lastra, salvo poi ritirare il proprio appoggio, con esiti infausti per i Bianchi.

Se è pur vero, come ha puntualizzato Claudio Giunta, che dobbiamo prestare molta attenzione ad applicare le categorie dell'arte allusiva alla poesia medievale,⁴² nel corpus di Dino si riconoscono a volte vere e proprie citazioni: naturalmente non è detto che il trapianto abbia in sé implicazioni allusive; ma almeno in qualche caso l'impressione è quella del richiamo esibito di un testo ben noto, così da rendere altrettanto esibito lo scarto. Questo è quanto succede ad esempio nel sonetto XVI, al cui v. 5 «Quivi fu la mia mente fatt'ancella» si legge una scoperta citazione del v. 18 di *Amor che movi* di Dante: «poi che l'anima mia fu fatt'ancella». Come ha messo in rilievo Enrico Fenzi, Dante in questa stupenda canzone offre una celebrazione della potenza cosmica dell'amore che va oltre lo "stil novo", ed è questa forza che invoca, perché agisca sulla *giovane* di cui è innamorato. Di tutt'altro e forse volutamente opposto tenore è il testo di Dino.⁴³ A fronte dell'*anima* di Dante *fatta ancella* nei confronti della *podestà* di Amore, che implica un'intima spontanea adesione a una forza trascendente (con la netta impronta evangelica di *Lc* 1,38 «Ecce ancilla Domini»), Dino si concentra subito e solo sulla soggezione della *mente*, e da questa scaturisce per necessità un'esperienza totalmente individuale e totalmente distruttiva, fatta al solito di *paura*, *sospiri*, mancanza di *pietà*, *disdegno*, *tormento*, *morte*, *martiri*; e non è un caso forse se nei primi versi del sonetto, «In quella parte ove luce la stella | che del su' lume dà nnovi disiri | si trova la foresta de' martiri | di cui Amor cotanto mi favella», possiamo sia risentire l'eco dei versi di Cavalcanti sull'amore come esito dell'influsso maligno di Marte («In quella parte - dove sta memoria...») sia ritrovare, nella «foresta de' martiri», lo spazio in cui si smarrisce il protagonista di *Voi che piangete*.

Possiamo allora dare una più precisa definizione di Dino come continuatore: egli lo è sia nel senso che segue l'evoluzione della poesia del suo tempo, vale a dire in sostanza l'incessante movimento della poesia di Dante, sia nel senso che egli continua, perpetua la tradizione della lirica alta come se essa non si potesse muovere dai confini già segnati, come se fosse destinata a restare chiusa entro un discorso soggettivo che non ammette la possibilità di sollevarsi a un amore più alto.

42. Si vedano le considerazioni di Giunta, *Versi a un destinatario*, cit., pp. 30 ss., ma anche le fine osservazioni di Marco Grimaldi, *Per lo studio della poesia italiana del Due e del Trecento*. «Versi a un destinatario» di Claudio Giunta, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», XVIII, 2015, n. 2, pp. 11-22, a pp. 16-17.

43. Si veda la lettura di Fenzi 2011.



La presente edizione delle *Rime* di Dino Frescobaldi propone un testo critico rivisto alla luce dei principali testimoni manoscritti e un diverso ordinamento dei componimenti. Come ho mostrato in *Considerazioni sul corpus di Dino Frescobaldi*, in «Studj romanzi», n.s., IX (2013), pp. 157-211, sulla scorta degli studi di Giovanni Borriero sul ms. di Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chig. L VIII 305 (a partire da *Nuovi accertamenti sulla struttura fascicolare del canzoniere Vaticano Chigiano L. VIII. 305*, «Critica del testo», I, 1998, n. 2, pp. 723-747), ripristinando l'originaria successione dei fascicoli nel Chigiano i sonetti di Dino formano un gruppo pressoché compatto e si dispongono secondo una sequenza quasi interamente sovrapponibile a quella del ms. di Milano, Biblioteca Trivulziana, 1058. Emergono così connessioni tra i testi che appaiono difficilmente casuali, anche se nulla ci autorizza a parlare con sicurezza di un ordinamento d'autore. Per le ragioni che ho esposto nella stessa sede, mi discosto dal Chigiano per la disposizione degli ultimi sonetti, seguendo il Trivulziano, dove lo scambio con Verzellino (qui XIXa e XIXb) è collocato dopo il sonetto *Deb, giovanetta* (XVIII). Annetto poi nuovamente al corpus di Dino, come dubbia, la canzone *Amore, i' veggio ben che tua virtute* (XXII), esclusa dall'edizione commentata di Furio Brugnolo (Torino, Einaudi, 1984): per la giustificazione di tale scelta rimando al cappello introduttivo. Ho scartato invece il sonetto quasi sicuramente apocrifo *Per qualunque cagion nasce la cosa*, inserito nell'edizione di Italo Mario Angeloni (Torino, Loescher, 1907, p. 139) sulla base di una testimonianza secentesca.

Per la tradizione dei testi di Dino si può fare riferimento all'ottima scheda allestita da Alessio Decaria per il repertorio *TraLiRo* (http://www.mirabileweb.it/author-rom/dino-frescobaldi-n-pq-1271-m-aq-1316-author/TRALIRO_238663). Nella presente edizione si è assunto come punto di partenza il testo pubblicato da Brugnolo (a sua volta revisione di quello proposto da Marti in *Poeti del Dolce stil nuovo*, Firenze, Le Monnier, 1969, che è stato invece tenuto come base per XXII): ho verificato comunque la lezione sui manoscritti principali e ho introdotto modifiche che quando significative sono giustificate nel commento. Faccio riferimento al Chigiano con la sigla Ch, al Trivulziano con T, ai derivati dalla Raccolta Aragonese con A^r (cioè ai mss. di Firenze, Biblioteca Nazio-

nale Centrale, Pal. 204; Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, xc inf. 37; Parigi, Bibliothèque Nationale de France, it. 554).

Per tutti i testi trãditi dal Chigiano, quindi per I-IV, VI-XIX e XXII, ho adottato la veste grafica e linguistica di questo codice, rispettando le oscillazioni ivi presenti, ad es. per i dittongamenti, le vocali protoniche (es. *vertù/virtù*) e postoniche (es. *ogne/ogni*), le preposizioni articolate (rese in scrizione continua con consonante geminata e nei plurali maschili, in scrizione analitica con la scempia). Per quanto riguarda scempie e geminate, ho mantenuto le oscillazioni dell'originale a VII 12 *quell'onde* e a XVII 1 *quel arco* (in quest'ultimo caso distaccandomi da Brugnolo); mi sono attenuto a Ch, a differenza ancora di Brugnolo, a XI 13 *acompagnato*, mentre ho ritenuto preferibile adottare *zz* a I 20 e VI 8 dove il ms. reca *fereza*. Segnalo poi un lievissimo intervento a II 38, dove l'ipermetro *elli* è stato reso con *ei* e non con *e'* (come fatto da Brugnolo), per ragioni di coerenza rispetto alle situazioni analoghe di III 12, I 8 e 24.

Nel restituire il testo di Ch, ho sciolto le abbreviazioni, introdotto apostrofi, accenti (con la II pers. sing. del pres. ind. del verbo *essere* resa con *sè*, come ormai abituale nelle edizioni di testi delle Origini), interpunzione, dieresi (anche laddove essa è pressoché naturale nella lingua poetica, come *fiate* e *disiosa*).

Ho adottato i consueti ammodernamenti grafici: distinzione di *u* da *v*; resa di *ç* con *z* (con Brugnolo anche a XIXb 4, dove vi è una cediglia erroneamente posta sotto la *e* in *pulcella*); eliminazione di *b* di ragione etimologica (es. *humiltà*) e nella velare sorda e sonora; suo inserimento invece nelle voci del verbo *avere* secondo l'uso attuale e nelle interiezioni; riduzione di *-lgl-* a *-gl-* (con aggiunta di *i* quando necessario: ad es. *battalglà* > *battaglia*) e di *-ngn-* a *-gn-* (ad es. *ingnegno* > *ingegno*); eliminazione della *i* diacritica superflua in *-cie-*; assimilazione di *-ct-* a *-tt-*; resa della nota tironiana con *e*.

Ho modificato la separazione e l'unione di parole secondo l'uso moderno, naturalmente con soluzioni spesso ipotetiche e reversibili, come quelle che riguardano la possibile individuazione di monosillabi in sequenze grafiche; ho distinto *perché* da *per che*, secondo il senso di volta in volta attribuito al nesso, e ho adottato la grafia *poi ch(e)*. A differenza di Brugnolo ho conservato il raddoppiamento fonosintattico: a questo fenomeno viene ricondotta anche la forma *i-lloco*, di contro alla scrizione *illoco* di Brugnolo. Su questo versante non mancano casi che suscitano incertezza: in particolare si è preferito non adottare il raddoppiamento a XII 8 *che tu ne perché* in Ch, dove abbiamo

che·nne, il pron. pers. è assente, mentre a xvi 2, pur con qualche dubbio, ho mantenuto il raddoppiamento *dà·nnovi*.

Per quanto riguarda la canzone *Morte avversara* (v) fa fede il ms. di Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. vii 1040: oltre agli interventi già sopra segnalati per il Chigiano, ho assimilato *j* a *i*; ho seguito un atteggiamento conservativo, mantenendo la geminata a 26 *nobbilitate* e a 50 *comm(e)*, forma ben attestata in toscano e fiorentino secondo il corpus *OVI*; ho conservato la grafia con palatale sonora scempia in diverse occasioni (43, 50, 71). Le integrazioni sono segnalate con le parentesi quadre.

Per i due sonetti doppi xx e xxi ci si basa sul ms. di Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3214, rendendo *k* con *ch* e *dixio* con *disio* a xx 9, oltre a effettuare eventuali altri interventi secondo i criteri già enunciati: nel primo testo ho ritenuto opportuno ricorrere all'emendamento dell'incipit, da *Quant' e' nel meo lamentar sento doglia* a *Quant' e' ne la mea mente sento doglia*, seguendo un suggerimento di Brugnolo.

Questo libro è nato molti anni or sono, su originario e generoso impulso di Roberto Antonelli. Il mio commento è rimasto nel cassetto per anni, finché Luca Danzi non si è offerto di accoglierlo in questa sede. A lui, a Stefano Carrai e a Carlo Caruso vanno i miei più sentiti ringraziamenti, anche per la pazienza con cui hanno atteso che portassi a termine il lavoro e per i preziosi suggerimenti che mi hanno dato in diverse occasioni. Grazie anche a tutti gli amici che non mi hanno mai risparmiato un consiglio, un aiuto, un contributo bibliografico e che sarebbe troppo lungo menzionare qui. Mi è gradito però ricordare almeno Marco Santagata, che mi ha personalmente sollecitato a portare a termine l'impresa durante il nostro ultimo incontro, la cui memoria resta indelebile in me.

Ho sempre creduto che lo studioso di letteratura sia essenzialmente qualcuno che si occupa di testi, di restaurarli, di renderli leggibili e comprensibili, di favorirne il pieno apprezzamento. Considero questo commento, il mio primo, come il punto di arrivo di un lungo apprendistato, del quale sono debitore a tante persone, ma in particolare ai tre maestri presso cui sono stato "a bottega": Claudia Berra, Stefano Carrai e Tiziano Zanato. Questa mia fatica è dedicata a loro.



TAVOLA BIBLIOGRAFICA

TESTI

Amico di Dante

La corona di casistica amorosa e le canzoni del cosiddetto "Amico di Dante", a cura di Irene Maffia Scariati, Roma-Padova, Antenore, 2002.

Giovanni Boccaccio, *Amorosa visione*, a cura di Vittore Branca, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, vol. III, Milano, Mondadori, 1974, pp. 1-272.

– *Comedia delle ninfe fiorentine*, a cura di Antonio Enzo Quaglio, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. II, 1964, pp. 665-835.

– *Decameron*, introduzione, note e repertorio di Cose (e parole) del mondo di Amedeo Quondam, testo critico e nota al testo di Maurizio Fiorilla, schede introduttive e notizia biografica di Giancarlo Alfano, Milano, Rizzoli, 2013.

– *Elegia di madonna Fiammetta*, a cura di Carlo Delcorno, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. V.2, 1994, pp. 1-412.

– *Filocolo*, a cura di Antonio Enzo Quaglio, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. I, 1967, pp. 45-675.

– *Filostrato*, a cura di Vittore Branca, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. II, 1964, pp. 1-228.

– *Ninfale fiesolano*, a cura di Armando Balduino, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, vol. III, 1974, pp. 273-421.

– *Rime*, edizione critica a cura di Roberto Leporatti, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2013.

– *Trattatello in laude di Dante*, a cura di Maurizio Fiorilla, in *Opere di Dante*, vol. VII, *Opere di dubbia attribuzione e altri documenti danteschi*, t. IV. *Le vite di Dante dal XIV al XVI secolo – Iconografia dantesca*, a cura di Monica Berté e Maurizio Fiorilla, Sonia Chiodo e Isabella Valente, Roma, Salerno, 2017, pp. 11-154.

Matteo Maria Boiardo, *Amorum libri tres*, a cura di Tiziano Zanato, voll. 2, Scandiano-Novara, Centro Studi Matteo Maria Boiardo-Interlinea, 2012.

Bonagiunta Orbicciani da Lucca, *Rime*, edizione critica e commento a cura di Aldo Menichetti, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2012.

- Brunetto Latini, *Tresor*, a cura di Pietro G. Beltrami *et alii*, Torino, Einaudi, 2007.
- *Tesoretto*, in Id., *Poesie*, a cura di Stefano Carrai, Torino, Einaudi, 2016.
- Guido Cavalcanti, *Rime*, a cura di Roberto Rea e Giorgio Inglese, Roma, Carocci, 2011.
- Iacopo Cavalcanti: Guido Cavalcanti, *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, a cura di Domenico De Robertis, Torino, Einaudi, 1986 (rist. a cura di P. Borsa, con una postfazione di G. Marrani e N. Tonelli, Milano, Ledizioni, 2012).
- Cecco Angiolieri, *Rime*, a cura di Raffaella Castagnola, Milano, Mursia, 1995.
- Chiaro Davanzati, *Rime*, edizione critica con commento e glossario a cura di Aldo Menichetti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965.
- Cino da Pistoia, *Rime*, in *Poeti del Dolce Stil Novo*, a cura di Donato Pirovano, Roma, Salerno, 2012, pp. 367-760.
- Dante Alighieri, *Commedia*, revisione del testo e commento di Giorgio Inglese, Roma, Carocci (*Inferno*, 2007; *Purgatorio*, 2011; *Paradiso*, 2016).
- *Convivio*, edizione critica a cura di Franca Brambilla Ageno, voll. 3, Firenze, Le Lettere, 1995.
- *Rime*, edizione commentata a cura di Domenico De Robertis, con cd-rom, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2005.
- *Vita nova*, introduzione, revisione del testo e commento di Stefano Carrai, Milano, Rizzoli, 2009.
- Dante da Maiano, *Rime*, a cura di Rosanna Bettarini, Firenze, Le Monnier, 1969.
- Fazio degli Uberti, *Il Dittamondo e le Rime*, a cura di Giuseppe Corsi, vol. 1, Bari, Laterza, 1952.
- Il Fiore e il Detto d'Amore attribuibili a Dante Alighieri*, a cura di Gianfranco Contini, Milano, Mondadori, 1984.
- Frate Ubertino, vd. Chiaro Davanzati.
- Matteo di Dino Frescobaldi, *Rime*, edizione critica a cura di Giuseppe Renzo Ambrogio, Firenze, Le Lettere, 1996.
- Gianni Alfani, *Rime*, in *Poeti del Dolce Stil Novo*, a cura di Donato Pirovano, Roma, Salerno, 2012, pp. 295-312.

- Guglielmo IX, *Poesie*, edizione critica a cura di Nicolò Pasero, Modena, Stem-Mucchi, 1973.
- Guido Guinizelli, *Rime*, in *Poeti del Duecento*, a cura di Gianfranco Contini, voll. 2, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, vol. II, pp. 447-85.
- Guittone d'Arezzo, *Rime*, in *Poeti del Duecento*, vol. I, pp. 189-255 (C.).
- *Le rime*, a cura di Francesco Egidi, Bari, Laterza, 1940 (E.).
 - *Canzoniere. I sonetti d'amore del codice Laurenziano*, a cura di Lino Leonardi, Torino, Einaudi, 1994 (L.).
- Lapo Gianni, *Rime*, a cura di Roberto Rea, Roma, Salerno, 2019.
- Lorenzo de' Medici, *Canzoniere*, a cura di Tiziano Zanato, tt. 2, Firenze, Olschki, 1991.
- Maestro Rinuccino: *I sonetti di Maestro Rinuccino da Firenze*, a cura di Stefano Carrai, Firenze, Accademia della Crusca, 1981.
- Monte Andrea da Fiorenza, *Le rime*, edizione critica a cura di Francesco Filippo Minetti, Firenze, Accademia della Crusca, 1979.
- Nicolò de' Rossi: Furio Brugnolo, *Il Canzoniere di Nicolò de' Rossi*, vol. I, *Introduzione, testo e glossario*; vol. II, *Lingua, tecnica, cultura poetica*, Padova, Antenore, 1974-77.
- Noffo Bonaguide: Francesca Gambino, *Le rime di Noffo Bonaguide (edizione critica)*, in «Studi di filologia italiana», LIV, 1996, pp. 5-95.
- Onesto da Bologna, *Rime*, a cura di Sandro Orlando, Firenze, Sansoni, 1974.
- Francesco Petrarca, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, nuova edizione aggiornata, Milano, Mondadori, 2004 (1ª ed. 1996).
- *Trionfi – Rime stravaganti – Codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, introduzione di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996, pp. 3-626.
 - *Disperse: Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite*, per la prima volta raccolte a cura di Angelo Solerti, Firenze, Sansoni, 1909 (rist. anast. con introduzione di V. Branca e postfazione di P. Vecchi Galli, Firenze, Le Lettere, 1997).
- Pistoleta: *Der Trobador Pistoleta*, hrsg. von Erich Nestroy, Halle, Niemeyer, 1914.
- PSS
I poeti della Scuola Siciliana, edizione promossa dal Centro di studi filolo-

gici e linguistici siciliani, Milano, Mondadori, 2008: vol. I. Giacomo da Lentini, edizione critica con commento a cura di Roberto Antonelli; vol. II. *Poeti della corte di Federico II*, edizione critica con commento diretta da Costanzo Di Girolamo; vol. III. *Poeti siculo-toscani*, edizione critica con commento diretta da Rosario Coluccia.

Antonio Pucci, vd. Giovanni Boccaccio, *Rime*.

Giovanni Quirini, *Rime*, edizione critica con commento a cura di Elena Maria Duso, Roma-Padova, Antenore, 2002.

Restoro d'Arezzo, *La composizione del mondo*, a cura di Alberto Morino, Milano-Parma, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, 1997.

Rustico Filippi: Giuseppe Marrani, *I sonetti di Rustico Filippi*, in «Filologia italiana», LVII, 1999, pp. 33-199.

Franco Sacchetti, *Il libro delle rime con le lettere – La battaglia delle belle donne*, a cura di Davide Puccini, Torino, Utet, 2007.

Sennuccio del Bene: *Un amico del Petrarca. Sennuccio del Bene e le sue rime*, a cura di Daniele Piccini, Roma-Padova, Antenore, 2004.

Tommaso di Giunta, *Il Conciliato d'Amore – Rime – Epistole*, edizione critica a cura di Linda Pagnotta, Tavarnuzze, Edizioni del Galluzzo, 2001.

STUDI E STRUMENTI

Ageno 1953

Iacopone da Todì, *Laude, Trattato e Detti*, a cura di Franca Ageno, Firenze, Le Monnier, 1953.

Albi 2017

Veronica Albi, *La retorica degli stilnovisti*, in *Stilnovo e dintorni*, a cura di M. Grimaldi e F. Ruggiero, Ariccia, Aracne, 2017, pp. 81-114.

Alessia

Joseph Alessia, *The Poetry of Dino Frescobaldi*, New York-Frankfurt am Main-Bern, Peter Lang, 1983.

Allegretti 2001

Dante Alighieri, *La canzone 'montanina'*, a cura di Paola Allegretti, con una prefazione di G. Gorni, Verbania, Tararà, 2001.

Allegretti 2011

Dante Alighieri, *Fiore – Detto d'Amore*, a cura di Paola Allegretti, Firenze, Le Lettere, 2011.

Ambrogio 1996, vd. Matteo di Dino Frescobaldi, *Rime*.

Angeloni

Italo Mario Angeloni, *Dino Frescobaldi e le sue rime*, Torino, Loescher, 1907.

Antonelli 2001

Roberto Antonelli, *Cavalcanti o dell'interiorità*, in «Critica del testo», IV, 2001, n. 1, pp. 1-22.

Antonelli 2003

Roberto Antonelli, «Per forza convenia che tu morissi», in *Donna me prega. Guido Cavalcanti e le origini della poesia europea nel 7° centenario della morte. Poesia, filosofia e ricezione*. Atti del Convegno internazionale, Barcellona, 16-20 ottobre 2001, a cura di R. Arqués, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 203-16.

Antonelli 2008, vd. *PSS*, vol. I.

Baldassari 2013

Gabriele Baldassari, *Considerazioni sul corpus di Dino Frescobaldi*, in «Studj romanzi», n.s., IX, 2013, pp. 157-211.

Barbi 1915

Michele Barbi, *Fra testi e chiose*, in «Rassegna bibliografica della letteratura italiana», XXII, 1915, pp. 216-42.

Bellomo 2013

Dante Alighieri, *Inferno*, a cura di Saverio Bellomo, Torino, Einaudi, 2013.

Benedetto 1910

Luigi Foscolo Benedetto, *Il Roman de la rose e la letteratura italiana*, Halle, Niemeyer, 1910.

Berisso

Poesie dello stilnovo, a cura di Marco Berisso, Milano, Rizzoli, 2006.

Berisso 2016

Marco Berisso, *Approssimazioni alla metrica di Cino da Pistoia (e a Cino prestilnovista)*, in *Cino da Pistoia nella storia della poesia italiana*, a cura di R. Arqués Corominas e S. Tranfaglia, Firenze, Cesati, 2016, pp. 15-26.

Berra 1992

Claudia Berra, *La similitudine nei "Rerum vulgarium fragmenta"*, Lucca, Pacini Fazzi, 1992.

Bettarini 2005

Francesco Petrarca, *Canzoniere. "Rerum vulgarium fragmenta"*, a cura di Rosanna Bettarini, tt. 2, Torino, Einaudi, 2005.

Borriero 2006

«Intavolare». *Tavole di canzonieri romanzi*, serie coordinata da A. Ferrari,

III. *Canzonieri italiani*, 1. *Biblioteca Apostolica Vaticana, Ch (Chig. L. VIII. 305)*, a cura di Giovanni Borriero, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2006.

Borsa 2016

Paolo Borsa, *L'immagine nel cuore e l'immagine nella mente: dal Notaro alla "Vita nuova" attraverso i due Guidi*, in *Les deux Guidi. Guinizelli et Cavalcanti. Mourir d'aimer et autres ruptures*, éd. par M. Gagliano, Ph. Guérin et R. Zanni, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2016, pp. 75-92.

Brugnolo 1980

Furio Brugnolo, «*Parabola*» di un sonetto del Guinizelli, in *Per Guido Guinizelli. Il comune di Monselice (1276-1976)*, Padova, Antenore, 1980, pp. 53-105.

Brugnolo

Dino Frescobaldi, *Canzoni e sonetti*, a cura di Furio Brugnolo, Torino, Einaudi, 1984.

Brugnolo 2002

Furio Brugnolo, *Nota su "canzonetta" nella lirica italiana antica*, in *Das Schöne im Wirklichen – Das Wirkliche im Schöne. Festschrift für Dietmar Rieger zum 60. Geburtstag*, hrsg. von A. Amend-Söchting et alii, Heidelberg, Winter, 2002, pp. 57-67.

Brugnolo 2014

Furio Brugnolo, «... *esta bella pargoletta*». *L'amore 'giovane' nella lirica italiana antica e in Dante*, in *I giovani nel Medioevo. Ideali e pratiche di vita*. Atti del Convegno di studio svoltosi in occasione della xxiv edizione del Premio internazionale Ascoli Piceno (Ascoli Piceno, Palazzo dei Capitani, 29 novembre-1 dicembre 2012), a cura di I. Lori Sanfilippo e A. Rigon, Roma, Istituto storico italiano per il Medioevo, 2014, pp. 239-64.

Camboni 2017

Maria Clotilde Camboni, *Fine musica. Percezione e concezione delle forme della poesia, dai Siciliani a Petrarca*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2017.

Carpi 2013

Umberto Carpi, *L'«Inferno» dei guelfi e i principi del «Purgatorio»*, Milano, FrancoAngeli, 2013.

Carrai 2009, vd. Dante Alighieri, *Vita nova*.

Carrieri 2017

Valeria Carrieri, *Per una definizione del concetto di 'novità' nel lessico lirico dantesco e stilnovista*, in *Stilnovo e dintorni*, pp. 31-77.

Casadei 2013

Alberto Casadei, *Dante oltre la "Commedia"*, Bologna, il Mulino, 2013.

Cassata 2001

Federico II di Svevia, *Rime*, a cura di L. Cassata, Roma, Quiritta, 2001.

Castellani 2005

Lettere dei Ricciardi di Lucca ai loro compagni in Inghilterra (1295-1303), edizione e glossario a cura di Arrigo Castellani, introduzione, commenti, indici a cura di Ignazio Del Punta, Roma, Salerno, 2005.

Cella 2003

Roberta Cella, *I gallicismi nei testi dell'italiano antico. Dalle origini alla fine del secolo XIV*, Firenze, Accademia della Crusca, 2003.

Cherchi 2004

Paolo Cherchi, *L'onestade e l'onesto raccontare del "Decameron"*, Fiesole, Cadmo, 2004.

Chiavacci Leonardi 1994

Dante Alighieri, *Commedia*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, vol. II, *Purgatorio*, Milano, Mondadori, 1994.

CLPIO

Concordanze della lingua poetica italiana delle origini (CLPIO), vol. I, a cura di D'Arco Silvio Avalle e con il concorso dell'Accademia della Crusca, Milano-Napoli, Ricciardi, 1992.

Contini

Poeti del Duecento, a cura di Gianfranco Contini, voll. 2, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.

Contini 1946

Dante Alighieri, *Rime*, a cura di Gianfranco Contini, 2ª ed. riveduta e accresciuta, Torino, Einaudi, 1946 (1ª ed. 1939); poi con un saggio di M. Perugi, Torino, Einaudi, 1994 (da cui si cita).

Corpus LirIo

Istituto Opera del Vocabolario Italiano, *Corpus della poesia lirica italiana delle origini. Dagli inizi al 1400*, a cura di Lino Leonardi et alii, Firenze, Cnr-OVI (<http://lirioweb.ovi.cnr.it>)

Corpus OVI

Istituto Opera del Vocabolario Italiano, *Corpus OVI dell'Italiano Antico. Corpus non lemmatizzato di 2978 testi* [21 aprile 2021], direttori Pär Larson e Elena Artale, Firenze, Cnr-OVI (<http://gattoweb.ovi.cnr.it/>).

Debenedetti 1907

Santorre Debenedetti, *Matteo Frescobaldi e la sua famiglia*, in «Giornale

storico della letteratura italiana», XLIX, 1907, pp. 314-42.

Decaria 2014

Alessio Decaria, *Storia e tradizione della lirica fiorentina tra Dante e Petrarca. Il caso di Matteo di Dino Frescobaldi*, in «Studi e problemi di critica testuale», 89, ottobre 2014, pp. 47-94.

Decaria 2015

Alessio Decaria, *Lessico delle emozioni e lessico familiare nei poeti toscani fra Due e Trecento*, in «Ragionar d'amore». *Il lessico delle emozioni nella lirica medievale*, a cura di A. Decaria e L. Leonardi, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2015, pp. 175-200.

De Robertis 1952

Domenico De Robertis, *Il «caso» Frescobaldi (Per una storia della poesia di Cino da Pistoia)*, in «Studi Urbinati di Storia, Filosofia e Letteratura», XXVI, 1952, n.s. B, n. 1, pp. 31-63.

De Robertis 1954

Domenico De Robertis, *Il canzoniere escorialense e la tradizione "veneziana" delle rime dello stil novo*, Torino, Loescher, 1954.

De Robertis 1984

Dante Alighieri, *Vita nuova*, a cura di Domenico De Robertis, in Id., *Opere minori*, vol. 1, t. I. *Vita nuova – Rime*, a cura di Domenico De Robertis e Gianfranco Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1984, pp. 1-247.

De Robertis 1986, vd. Iacopo Cavalcanti.

De Robertis 2002

Dante Alighieri, *Rime*, voll. 3, tt. 5, a cura di Domenico De Robertis, Firenze, Le Lettere, 2002.

De Robertis 2005, vd. Dante Alighieri, *Rime*.

Di Benedetto 1923

Luigi Di Benedetto, *Studi sulle rime di Cino da Pistoia (con appendici su G. Cavalcanti e su D. Frescobaldi)*, Chieti, 1923.

Di Benedetto 1925

Rimatori del Dolce stil novo, a cura di Luigi Di Benedetto, Torino, Utet, 1925.

Di Benedetto 1926

Luigi Di Benedetto, rec. a G. Zaccagnini, *Le rime di Cino da Pistoia*, Genève, 1925, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», LXXXVII, 1926, pp. 140-60.

Di Benedetto 1939

Rimatori del Dolce stil novo, a cura di Luigi Di Benedetto, Bari, Laterza, 1939.

Donadello 1994

Il libro di messer Tristano («Tristano Veneto»), a cura di Aulo Donadello, Venezia, Marsilio, 1994.

ED

Enciclopedia dantesca, direttore Umberto Bosco, voll. 6, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970-1978.

Fenzi 2010

Enrico Fenzi, *E' m'incresce di me sì duramente*, in *Le rime di Dante*, a cura di C. Berra e P. Borsa, Milano, Cisalpino, 2010, pp. 135-75; poi in Fenzi 2017, pp. 19-54 (da cui si cita).

Fenzi 2011

Enrico Fenzi, *Amor che movi tua virtù dal cielo*, in Gruppo Tenzone, *Amor che movi tua virtù dal cielo*, a cura di C. López Cortezo, Madrid, Dept. de Filología Italiana UCM-Asociación Complutense de Dantología, 2015, pp. 93-137; poi in Fenzi 2017, pp. 337-68 (da cui si cita).

Fenzi 2017

Enrico Fenzi, *Le canzoni di Dante. Interpretazioni e letture*, Firenze, Le Lettere, 2017.

Formisano 2012

Dante Alighieri, *Opere*, vol. VII. *Opere di dubbia attribuzione e altri documenti danteschi*, t. I. *Il Fiore e il Detto d'amore*, a cura di Luciano Formisano, Roma, Salerno, 2012.

Gambino 1996, vd. Noffo Bonaguide.

GDLI

Grande dizionario della lingua italiana, fondato da Salvatore Battaglia, voll. 21, Torino, Utet, 1961-2003.

Giunta 2011

Dante Alighieri, *Rime*, a cura di Claudio Giunta, in Id., *Opere*, edizione diretta da M. Santagata, vol. I. *Rime – Vita nova – De vulgari eloquentia*, a cura di Claudio Giunta, Guglielmo Gorni, Mirko Tavoni, Introduzione di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2011, pp. 3-744.

Giunta 2017

Claudio Giunta, *Sullo stilnovo*, in *Stilnovo e dintorni*, pp. 13-29.

Gorni 1993

Guglielmo Gorni, *Per il testo della "Vita nuova"*, in «Studi di filologia italiana», LIII, 1995, pp. 5-38.

Gorni 2011

Dante Alighieri, *Vita nova*, a cura di Guglielmo Gorni, in Id., *Opere*, pp. 745-1063.

Grimaldi 2015

Dante Alighieri, *Rime*, in Id., *Le opere*, vol. I. *Vita nuova – Rime*, a cura di Donato Pirovano e Marco Grimaldi, t. I. *Vita nuova. Le rime della Vita nuova e altre rime del tempo della Vita nuova*, Roma, Salerno, 2015, pp. 291-800.

Grimaldi 2019

Dante Alighieri, *Le opere*, vol. I. *Vita nuova – Rime*, a cura di Donato Pirovano e Marco Grimaldi, t. II. *Le rime della maturità e dell'esilio*, Roma, Salerno, 2019.

Harvey-Paterson 2010

Ruth Harvey-Linda Paterson, *The troubadour tenors and partimens. A critical edition*, in collaboration with Anna Radaelli *et alii*, voll. 3, Cambridge, Brewer, 2010.

Inglese 2007, vd. Dante Alighieri, *Commedia*.

Inglese 2011, vd. Rea 2011.

Inglese 2015

Giorgio Inglese, *Vita di Dante. Una biografia possibile*, con un saggio di G. Milani, Roma, Carocci, 2015.

Lanza 2017

Antonio Lanza, *Cavalcantismi dicotomici: il cavalcantismo edulcorato di Gianni Alfani e quello visionario di Dino Frescobaldi*, in *La poesia in Italia prima di Dante. Atti del Colloquio Internazionale di Italianistica*, Università degli Studi di Roma Tre, 10-12 giugno 2015, a cura di F. Suitner, Ravenna, Longo, 2017, pp. 131-43.

Lecco 2018

Margherita Lecco, *Il "plazer" nella poesia occitanica e italiana*, in «Lecturae tropatorum», XI, 2018, pp. 1-17.

Ledda 2019

Giuseppe Ledda, *Il bestiario dell'aldilà. Gli animali nella Commedia di Dante*, Ravenna, Longo, 2019.

Leonardi 1994, vd. Guittone d'Arezzo, *Rime*.

Leonardi 2001

Lino Leonardi, *La poesia delle origini e del Duecento*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, vol. X, *La tradizione dei testi*, coordinato da C. Ciociola, Roma, Salerno, 2001, pp. 5-89.

Leonardi 2004

Lino Leonardi, *Guinizelli e Cavalcanti*, in *Da Guido Guinizelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento*. Atti del Convegno di Studi (Padova-Monselice, 10-12 maggio 2002), a cura di F. Brugnolo e G. Peron, Padova, Il Poligrafo, pp. 207-26.

Leporatti 2013, vd. Giovanni Boccaccio, *Rime*.

Livraghi 2013

Leyla Livraghi, *Attardati, epigoni, "liquidatori": passaggi di testi fra Cino da Pistoia, Dino Frescobaldi e Sennuccio del Bene*, in «Italianistica», XLII, 2013, n. 1, pp. 69-89.

Livraghi 2016

Leyla Livraghi, *Il motivo della donna nero-velata in Cino ed epigoni*, in *Cino da Pistoia nella storia della poesia italiana*, pp. 185-207.

Maffia Scariati 2002, vd. Amico di Dante.

Maggini 1968

Brunetto Latini, *La rettorica*, testo critico di Francesco Maggini, prefazione di C. Segre, Firenze, Le Monnier, 1968.

Malato 2018

Enrico Malato, *Per una nuova edizione commentata della "Divina Commedia"*, Roma, Salerno, 2018.

Marcozzi 2011

Luca Marcozzi, *Fisiologia e metafora del pianto fra Cino e Petrarca*, in *Lachrymae. Mito e metafora del pianto nel Medioevo*. Atti delle III Giornate Internazionali Interdisciplinari di Studio sul Medioevo (Siena, 2-4 novembre 2006), a cura di F. Mosetti Casaretto, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011, pp. 325-53.

Marrani 2004

Giuseppe Marrani, *Con Dante dopo Dante. Studi sulla prima fortuna del Dante lirico*, Firenze, Le Lettere, 2004.

Marrani 2009

Giuseppe Marrani, *Cino da Pistoia: profilo di un lussurioso*, in «Per leggere», IX, 2009, n. 17, pp. 33-53.

Marti

Poeti del Dolce stil nuovo, a cura di Mario Marti, Firenze, Le Monnier, 1969.

Marti 1973

Mario Marti, *Storia dello Stil nuovo*, tt. 2, Lecce, Milella, 1973.

Meneghetti 2019

Il manoscritto Saibante-Hamilton 390, edizione critica diretta da Maria

- Luisa Meneghetti, coordinamento editoriale di R. Tagliani, con saggi, edizioni, formario e indici di Maria Grazia Albertini Ottolenghi *et alii*, Roma, Salerno, 2019.
- Menichetti 1965, vd. Chiaro Davanzati.
- Menichetti 1993
Aldo Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993.
- Menichetti 2004
Chiaro Davanzati, *Canzoni e sonetti*, a cura di Aldo Menichetti, Torino, Einaudi, 2004.
- Menichetti 2012, vd. Bonagiunta Orbicciani.
- Paolazzi 1998
Carlo Paolazzi, *La maniera mutata. Il «dolce stil novo» tra Scrittura e «Ars poetica»*, Milano, Vita e Pensiero, 1998.
- Pasquini 1995
Emilio Pasquini, *Il «Dolce stil novo»*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, vol. I, Roma, Salerno, 1995, pp. 649-721.
- Pelosi 1990
Andrea Pelosi, *La canzone italiana del Trecento*, in «Metrica», v, 1990, pp. 3-162.
- Piccini 2004, vd. Sennuccio del Bene.
- Pirovano 2015
Dante Alighieri, *Vita nuova*, in Id., *Le opere*, vol. I. *Vita nuova – Rime*, t. I, pp. 1-291.
- Pirovano*
Poeti del dolce stil novo, a cura di Donato Pirovano, Roma, Salerno, 2012.
- Ravera 2017
Giulia Ravera, *Petrarca e la lirica trobadorica. «Topoi» e generi della tradizione nel Canzoniere*, Milano, Ledizioni, 2017.
- Rea 2005
Roberto Rea, *Il cuore inondato. Metafore acquatiche di Arnaut Daniel tra «aemulatio» e Scrittura*, in «Critica del testo», VIII, 2005, n. 1, pp. 315-32.
- Rea 2007
Roberto Rea, *Stilnovismo cavalcantiano e tradizione cortese*, Roma, Bagatto, 2007.
- Rea 2008
Roberto Rea, *Cavalcanti poeta. Uno studio sul lessico lirico*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2008.

Rea 2011, vd. Cavalcanti.

Rea 2019, vd. Lapo Gianni.

Rossi 2002

Guido Guinizzelli, *Rime*, a cura di Luciano Rossi, Torino, Einaudi, 2002.

Sala 2006

Laura Sala, *Note sugli animali nella poesia di Dino Frescobaldi*, in «Lingua nostra», LXVII (2006), nn. 3-4, pp. 87-99.

Salinari

La poesia lirica del Duecento, a cura di Carlo Salinari, Torino, Utet, 1968.

Santagata 2004, vd. Francesco Petrarca, *Canzoniere*.

Santagata 2011

Marco Santagata, *L'io e il mondo. Un'interpretazione di Dante*, Bologna, il Mulino, 2011.

Sarteschi 1867

Poesie minori del secolo XIV, raccolte e collazionate sopra i migliori codici da Ettore Sarteschi, Bologna, Romagnoli, 1867.

Savona 1973

Eugenio Savona, *Repertorio tematico del Dolce stil nuovo*, Bari, Adriatica, 1973.

Solimena 1980

Adriana Solimena, *Repertorio metrico dello Stil Novo*, Roma, Società Filologica Romana, 1980.

Solimena 2000

Adriana Solimena, *Repertorio metrico dei poeti siculo-toscani*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2000.

Tanturli 1984

Giuliano Tanturli, *La terza canzone del Cavalcanti. «Poi che di doglia cor conven ch'i' porti»*, in «Studi di filologia italiana», XLII, 1984, pp. 5-26; ora in Id., *La cultura letteraria a Firenze tra Medioevo e Umanesimo. Scritti 1976-2016*, vol. I. *Scritti su Dante, Cavalcanti e il primo Umanesimo*; t. I. *Scritti sul Quattrocento*, a cura di F. Bausi, A. Bettarini Bruni, C. Bianca, G. Breschi, T. De Robertis, Firenze, Polistampa, 2017, pp. 171-192.

Tarud Bettini 2013

Simone Tarud Bettini, *Luce, amore, visione. L'ottica nella lirica italiana del Duecento*, Roma, Aracne, 2013.

TLIO

Tesoro della lingua poetica italiana delle origini, fondato da P. G. Beltrami,

diretto da P. Squillacioti, Firenze, Cnr-OVI, 1997 (<http://TLIO.oiv.cnr.it/TLIO/>).

Tonelli 2015

Natascia Tonelli, *Fisiologia della passione. Poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2015.

Varanini 1965

Cantari religiosi del Trecento, a cura di Giorgio Varanini, Bari, Laterza, 1965.

Zaccagnini 1925

Guido Zaccagnini, *Le rime di Cino da Pistoia*, Genève, Olschki, 1925.

Zambon 2018

Bestiari tardoantichi e medievali. I testi fondamentali della zoologia sacra cristiana, a cura di Francesco Zambon, con la collaborazione di Roberta Capelli, Silvia Cocco, Claudia Cremonini, Manuela Sanson e Massimo Villa, Milano-Firenze, Bompiani, 2018.

Zanato 2012, vd. Matteo Maria Boiardo.

RIME



1. *Un sol penser che mmi ven ne la mente*

La canzone è dedicata al tormento sofferto dal poeta a causa del distacco dalla *bella amanza* (v. 38), ma soprattutto dell'atteggiamento *disdegnoso* (v. 45) da lei assunto, che fa quasi pensare che l'allontanamento sia più metaforico che reale. Le tre stanze mettono in scena una triplice *battaglia* (v. 6) che si svolge nella *mente* (v. 1) dell'amante. I tre atti, chiusi, come le strofe, da una battuta progressivamente più lunga (un verso e mezzo nella stanza I, due nella II, ben dieci nella III), delineano un crescendo: dalla perdita della *gioia*, con cui si identifica l'amata, al convertirsi in *crudel martiri* dei *disiri*, che non possono più trovar *pace*, a causa del *disdegno* della donna, alla constatazione che la *Pietà* è *morta* e che l'amata, ritratta *disdegnosa ridendo* (v. 50) nel congedo, è addirittura grata ad Amore per i *martiri* che fa soffrire al poeta. Il motivo della *battaglia* costituisce «una metafora assai frequente negli stilnovisti (e ancora in Petrarca), dalla *b. di sospiri* del Guinizelli (e poi di Cino) alla *b. dei pensieri* di Dante, attraverso la *b. di dolor* del Cavalcanti» (*Brugnolo*) e dà il la a una canzone che appare un concentrato di stilnovismo di marca cavalcantiana, come si può evincere dall'immediata presenza della *mente* (vd. nota a 1-3), il cui ruolo può essere inteso in maniera efficace attraverso queste parole di Rea 2008, p. 340: «Che la *mente* disfatta cavalcantiana sostituisca di fatto il tradizionale cuore trafitto [...] risulta evidente dalla metafora bellissima (*battaglia; ruppe; colpo; strutta*) di VII [*L'anima mia vilment'è*] 11, dietro la quale sono riconoscibili [...] i tratti essenziali della messa in scena di Guinizelli I [*Tegno de folle 'mpres'*], 11-15: *Di sì forte valor lo colpo venne | che gli occhi no 'l ritenner di neente, | ma passò dentr'al cor, che lo sostenne | e sentési plagato duramente; | e poi li rendé pace*, che però ha come protagonista il cuore».

Canzone di tre strofe singulares di 15 vv., a schema ABbC ABbC CDEDEFF (Solimena 1980, 123:1), con piedi a rime replicate, come in tutte le canzoni di Dino, e atteggiati sullo stesso schema 'rinterzato' rinvenibile in II e IV, nonché nella canzone dubbia (XXII). La sirma, indivisa, è interamente endecasillabica e chiusa da *combinatio*. Il congedo, a schema AbBaCddC, non ha alcun rapporto con la stanza, come accade sempre in XXII e come è tipico degli stilnovisti (Grimaldi 2019, p. 1138). Rima "guittoniana" a 51 *colui* : 52 *suoi*. Rime equivoche: 6 : 7 *dura*; 11 : 13 *saetta*; rime ricche (tutte inclusive): 8 *abandona* : 9 *dona* (poi a XIII 2 : 3); 17 *pria* : 18 *cria* : 21 *ria*; 26 *taglia* : 28 *battaglia*. Da notare il gioco paronomastico 16 *fermezza* : 20 *ferrezza*. Ripetuta la rima *-ezza* nella II e III stanza. Non si osservano particolari rapporti

fonici tra le rime a parte la presenza abbastanza marcata di desinenze in nasale nelle stanze I (-*ente*, -*ona*, -*anca*) e nella III (-*ando*, -*anza*, -*ano*) e la parziale consonanza tra le prime due rime del congedo (-*ole*, -*ella*). Diafece a 6 (*forte aspra*) e 8 (*vista e*). Eccezionale la frequenza di endecasillabi di 4^a 7^a, più di un quarto sul totale (vv. 1, 5, 8, 9, 13, 20, 31, 34, 35, 40, 45, 46, 50).

Un sol penser che mmi ven ne la mente
 mi dà con su' parlar tanta paura,
 che 'l cor non si assicura
 di volere ascoltar quant'è' ragiona; 4
 perch'è' mi move, parlando sovente,
 una battaglia forte, aspra e dura,
 che ssi crudel mi dura,
 ch'io cangio vista, e ardir m'abbandona. 8
 Ché 'l primo colpo che quivi si dona
 riceve il petto nella parte manca
 da le parole che 'l penser saetta;
 la prima de le qual si fa sì franca, 12
 che giugne equal con' virtù di saetta,
 dicendo al cor: «Tu perdi quella gioia,
 onde conven che la tua vita moia». 15

In questo dir truov'io tanta fermezza,
 che dove nascer suol conforto in pria
 or più tosto si cria
 quel che mmi fa di vita sperar morte: 19
 e quivi cresce con tanta ferezza
 questa speranza, che così m'è ria,
 ch'ogn'altra fugge via
 vint'è tremando, e questa reman forte. 23
 E se le mie virtù fosser accorte
 a far di loro scudo di merzede,
 vieni un disdegno che lo spezza e taglia;
 e questi è que' che duramente fiede, 27
 che dice a la seconda aspra battaglia:
 «I' tolgo pace a tutti tuoi disiri
 e do lor forza di crudel martiri». 30

La terza vien così fera parlando,
 e di tal crudeltà signoria porta,
 ch'assai più mi sconforta
 che non faria di morir la speranza. 34
 Questa mi dice così ragionando:

«Vedi Pietà, ch'io la ti reco scorta,
la qual fedita e morta
fu nel partir della tua bella amanza. 38

In te convien che cresca ogni pesanza
tanto quanto ogni tuo ben fu 'l disio
ch'era fermato nella sua bellezza;
ché quel piacer che prima il cor t'aprìo 42
soavemente co la sua dolcezza,
così come si mise umile e piano,
or disdegnoso s'è fatto lontano». 45

Canzon, di quello onde molto mi duole
tu porterai novella
a quella giovanetta donna bella,
che più bell'è che 'l sole. 49
Tu la vedrai disdegnosa ridendo
render grazia a colui
che co' martiri suoi
mi fa così per lei morir piangendo. 53

1-3. L'incipit rielabora Cavalcanti, *Io temo che la mia* 3-4 «però ch'i' sento nel cor un pensiero | che fa tremar la mente di paura [: 5 *non t'assicura*]», forse incrociato con Dante, *Degli occhi della mia donna* 5-6 «e li suo' razzi sovra 'l mio cor piove | tanta paura, che mi fa tremare»; il motivo risale a Giacomo da Lentini, *Uno disio d'amore* (PSS 1.11) 1-3 «Uno disio d'amore sovente | mi ten la mente, | temer mi face e miso m'à in erranza» (con la nota di Antonelli 2008, p. 242: «'Un desiderio amoroso', forse anche nel senso di 'pensiero'»); la tipicità stilnovista di questa mossa iniziale sembra denunciata dall'incipit di un sonetto di Lorenzo de' Medici, *Un pensier che d'Amor* (*Canzoniere* cxlii) 1-4 «Un pensier che d'Amor parla sovente [vd. 5] | sol vive in me, che volentier l'ascolto [vd. 4] | e se alcuno altro surge *nella mente*, | sì come peregrin non vi sta molto», forse in rapporto intertestuale diretto.

1. *sol*: difficilmente determinabile il valore di *sol*; inclino per il predicativo 'da solo', piuttosto che per 'unico' (così invece *Berisso*); ne è memore forse Petrarca, *Rvf* 23, 17 «et un penser che solo angoscia dâlles» (alla *memoria*, v. 15). ~ *ven*: 'nasce'; vd. Cavalcanti, *Io non pensava* 29 «Quando 'l pensier mi vèn ch'i' voglia dire» (*Brugnolo*), sempre in apertura di strofa, ma soprattutto, perché potrebbe valere anche come sintesi del contenuto di questa stanza, *La forte e nova* 11-12 «Vèn, che m'uccide, un sottil pensiero | che par che dica ch'i' mai no la veggia» (dove si parla della perdita dell'immagine mentale della donna). ~

mente: la canzone esibisce subito in rima lo psiconimo *mente*, che tanto rilievo acquisisce nella fenomenologia amorosa con Cavalcanti (Rea 2008, pp. 52-54 e 337-48) e che è immancabile nelle canzoni di Dino, dove conta sempre almeno un'occorrenza in apertura di stanza e spesso in rima (II 16; III 27; IV 12; V 37, 54 e 55; XXI 6, 29, 44) e, con sole quattro eccezioni, nei suoi sonetti (VI 2; VIII 2; IX 12; XI 5; XII 8; XIV 10; XV 7; XVI 5; XVII 10; XIXb 14; XX 1, secondo l'emendamento proposto, e 13; XXI 7): è così subito chiara la natura introspettiva e cerebrale della sua lirica.

2-4. Da notare la rima interna per apocope in 6ª posizione *parlar* : *ascoltar*, che fa il paio con quella a 12-13 (in diversa posizione cesurale) *qual* : *equal*.

2. *parlar*: l'attribuzione della parola ai pensieri compare ad es. in Dante, *Vn* 6.8 *Tutti li miei penser parlan d'Amore* 1 o *Cv* II *Voi che ntendendo* 28 «l'umil pensiero che parlar mi sòle», così come in Petrarca, *Ruf* 264, 19 «L'un penser parla co la mente», contesti che mettono in scena sempre un conflitto interiore; meno orientato in questa direzione IV 5. ~ *paura*: come nota Lanza 2017, p. 142, «Il vocabolo *paura* caratterizza tutta la produzione frescobaldiana»: ben dodici le occorrenze (II 7; III 34, 39, 60 e 61; V 9; VII 14; XIV 10; XVI 7; XX 17 [dove troviamo *tanta paura*]; XXI 43), contro le tredici che si registrano nel più ampio corpus di Cavalcanti, dove il campo lessicale ha grande rilievo (si veda Rea 2008, pp. 369-73, con le necessarie premesse sulla natura topica dell'associazione tra timore e amore). Data la terna aggettivale a 6, non si può non ricordare *If* I 4-6 «Ahi quanto a dir qual era è cosa *dura* | esta selva selvaggia e *aspra* e *forte*, | che nel *pensier* rinova la *paura*».

3. *non si assicura*: 'non ha il coraggio di'; tra i tanti esempi possibili, vd. Gianni Alfani, *Quanto più mi disdegni* 9-11 «che mi spegne del volto | l'ardire, in guisa che non s'assicura [: *paura*] | di volgersi a guardar negli occhi tuoi»; il verbo in rima ancora a III 7.

4. *volere*: uso fraseologico di *volere* che si registra ad esempio in Cavalcanti, *Donna me prega* 9 «non ho talento - di voler provare» (vd. la nota di De Robertis 1986, p. 97) o in Cino, *S'io ismagato sono* 7-8 «che l'alma non consente | per nulla guisa di voler morire». ~ *ragiona*: 'dice'; verbo chiave della poesia stilnovista, della sua rappresentazione dialogata dei fenomeni interiori; ricompare a 35; V 16; XII 2; XIII 6.

5-6. *mi move... una battaglia*: la metafora bellica attribuisce al *pensier* un'azione dotata di corporea fisicità, come a II 1 e a V II 1-12, secondo un modello da riconoscere probabilmente in Dante, *Così nel mio parlar* 33-34 «ciò è che 'l *pensier* bruca | la lor virtù» (almeno per l'interpretazione con *pensier* sogg., come secondo Giunta 2011, p. 504); *Brugnolo* interpreta il verbo come «suscita, fa nascere», significato che ha più propriamente a II 25, VI 1, VIII 5; sui moti interiori come fenomeni fisici già nella poesia classica, vd. Rea 2011, p. 104, che cita Ruth Padel: «emotional and intellectual events are not merely describable in the same terms as physical movement: they are physical movement».

6. *forte... dura*: vd. *forte* 23, *aspra* 28; oltre al famoso polisindeto dantesco, cit. in nota a 2 (e che lascia probabilmente un'eco a III 38), vd. Cavalcanti, *Se Mercé fosse amica* 10 «che 'l forte e 'l duro lagrimar ch'e' fanno» (*Brugnolo*), ma anche Guido delle Colonne, *La mia vit'è sì fort'e dura e fera* (PSS 4.3) 1 (cit. anche per III 5-6); Cecco, *Lassa la vita mia* 11 «tant'è la pena mia e dura e forte» (e vd. nota a 19); un altro esempio della diffusione di simili terne aggettivali in Cino, *Se tu sapessi ben* 9-10 «Ahi, quant'è lo tacere amaro e forte | ed innoioso». *Berisso*, rimandando a *Intelligenza* 175, 7; *Tristano Riccardiano* xxvii 12; *Tavola ritonda* IX, ricorda che «gli aggettivi [...] ricorrono spesso in descrizioni di combattimenti».

7. L'abbinamento di *battaglia* a *crudele* si trova in Sennuccio del Bene, *Sì giovin, bella* 10-11 «così di pianto una *crudel battaglia* | dentro schierata v'hai» (Piccini 2004, p. 13). L'agg. *crudel* torna a 30, prima di *crudeltà* a 32: si tratta di un campo lessicale abbondantemente frequentato da Dino: vd. per l'agg. II 5, 42; III 6, 65; V 10, 28; VI 10; VII 4; XV 11; XXII 18; per il sost. XIII 11; XVIII 14; VI è poi una presenza dell'avv. a XXI 18, per sedici occorrenze contro le cinque totali che risultano nelle rime di Cavalcanti, le sette in quelle di Dante, le diciannove nel vasto corpus di Cino; se *crudele* è già frequente in Guittone (vd. ad es. II 5) fondamentale risulta probabilmente l'esperienza delle "petrose": vd. Dante, *Così nel mio parlar* 54; *Amor, tu vedi ben* 6 e 38; *Io son venuto* 26 e 49, che coprono quasi tutte le occorrenze dantesche. ~ *mi dura*: 'persiste nei miei confronti'; il verbo in rima anche a II 53 e XX 22.

8. *vista*: 'aspetto'; il *cangiare vista* anche in Dante, *Vn* 5.19 *Ballata, i' vo'* 22 (*Brugnolo*). ~ *ardir*: inf. sostantivato, 'ardimento, coraggio'.

9-11. Vd. Cino, *Quando potrò io dir* 19-20 «Increscati del cor che giace morto | del colpo della tua dolce saetta» (nella stessa stanza in cui si parla di *battaglia de' sospir*' e di *guerra della mente*; vd. anche Guinizelli cit. nel cappello introduttivo).

9. *colpo*: in contesto di lontananza anche in Dante, *Lo doloroso amor* 6; torna a II 45, XIV 4 e 14, XV 9, XVIII 8. ~ *quivi*: con valore temporale-circostanziale: 'in questa prima battaglia'. ~ *si dona*: 'viene inferto', con *donare* usuale gallicismo, 'dare'.

10. *petto*: sogg. ~ *nella parte manca*: nel lato sinistro, cioè vicino al cuore; vd. Cavalcanti, *Voi che per li occhi* 14 «veggendo morto 'l cor nel lato manco» (testo cit. in nota a 12).

11. *da le parole*: dipende da *si dona*. ~ *l'penser*: sogg.; vd. nota a 5-6. ~ *saetta*: l'immagine delle saette, o dei dardi, che colpiscono l'amante è una «metafora cara agli stilnovisti [...] e particolarmente a Dino» (*Brugnolo*, p. 55): II 36-45 (dove ricorre anche l'*aequivocatio* in rima su *saetta*, che appare su peculiare); IV 16-19 (dove la rima equivoca evolve in derivativa); VII 5-11; IX 12-14; XIII 5-6; XIV 12-14; XV 5-8; XVII 1-4; XVIII 5-8; il luogo può essere accostato in particolare (con *Brugnolo*) a le *tre saette* di Cavalcanti, *O tu, che porti* 2 «Amor tenendo tre saette in mano» (per cui Rea 2011, p. 122 parla «di raffigurazione di origine ovidiana di Amore arciere armato di diversi dardi»); lo stesso *Brugnolo* ravvisa qui un'«immagine [...] in qualche modo speculare» a Guinizelli, *Madonna, il fino amore* 69-72 «ch'ogni parola che a ciò fòri porto | pare uno corpo morto | feruto a la sconfitta del mio core, | che fugge la battaglia u' vince Amore».

12-14. Ripete, da altra 'angolazione', quanto già detto a 9-11.

12. *si fa sì franca*: il colpo scoccato procede *franco*, 'libero' da ostacoli, quindi preciso, diretto, inesorabile nella sua traiettoria, come in Cavalcanti, *Voi che per li occhi* 12 «Si giunse ritto 'l colpo al primo tratto». ~ *si fa*: 'diventa', torna più volte in Dino: qui anche a 45; poi a VI 6 e 10; VII 4; XV 3.

13. *equal con'*: si propone *equal* rafforzativo del gall. *con'* 'come' (Cella 2003, pp. 253-54), sull'esempio di *Tristano Veneto* 270.166 «E chussi son certa che lo vostro amor sia *ingual con'* lo mio» (ed. Donadello 1994, p. 242): 'uguale a', quindi 'allo stesso modo di' (forse lo stesso costruito, per assimilazione, anche in Dante, *Cv* III v 19 «E questo luogo lo quale tutta la palla cerchia, sempre ha lo die iguale colla notte»); il senso complessivo del verso dunque è 'giunge con la stessa forza (*virtù*) di una saetta'; *Brugnolo* invece interpreta *equal* come 'dritta' e *con virtù* come compl. di modo, appellandosi a Pg VIII 108, dove «gli angeli volano "iguali", cioè dritti, pari pari», mentre *Marti* pensa alla «forma idiomatica "agual", subito, rapidamente». Forse risente di questo luogo Matteo Frescobaldi,

quando in *Qual per paura* parla di *duo pensieri* che l'*offendon*: il secondo «come saetta il cor mi fende» (v. 12).

14-15. Per l'intelligenza del passo e del testo, occorre intendere forse che il pensiero stia comunicando al cuore non l'allontanamento dalla donna (che parrebbe plausibile sia noto al poeta), ma la conseguenza che ne deriva, quindi: 'poiché tu perdi quella gioia, è inevitabile che tu muoia'. Sulla perdita come causa di una profonda malinconia che conduce a morte si sofferma Tonelli 2015, pp. 108-10.

14. *gioia*: la parola, che non compare altrove nel corpus di Dino, «sembra conservare ancora, in parte, la pregnanza semantica del provenzale *joï* (che anche nei trovatori si identifica talora con la dama), felicità amorosa, termine ultimo d'amore» (Brugnolo); Antonelli 2008, p. 158, nota a Giacomo da Lentini, *La 'namoranza disiosa* (PSS 1.6) 48 inserisce il nostro luogo in una lunga teoria di occorrenze di *perdere gioia*. Il sostantivo si trova usato in un contesto di allontanamento, con la possibilità di un esito mortale (ma auspicato), in Chiaro Davanzati, *Partir convienmi* 1-4 «Partir convienmi, lasso doloroso, | da quella gioia che 'n vita mi mantene, | e gire in altra parte, ohimè, pensoso: | lasso, perché la morte non mi vene?».

15. Per i legami intertestuali tra questo verso e in generale la prima stanza della canzone e il congedo di xxii, si veda il cappello introduttivo a quest'ultimo testo. Fa qui la sua prima comparsa il tema della morte, che percorre tutte le canzoni di Dino, con esposizione fortissima in rima: vd. ancora 19 e 37, poi ii 57; iii 12 (sempré in *combinatio*), 39, 42; v 71, 90; xxii 51 (ancora in *combinatio*); tra i sonetti vii 14; xii 6; xiii 12; xiv 6; xx 23; xxi 7. L'espressione della fine inevitabile che attende il soggetto è tipicamente cavalcantiana (per il ventaglio di declinazioni del tema in Guido, vd. Rea 2008, pp. 349-63): «In tutta la lirica precedente Cavalcanti, la formula |*convenire*| + |*morire*| non viene *mai* usata ed è fatto più che singolare (data l'apparente forte connotazione interdiscorsiva), estremamente significativo e probante» (Antonelli 2003, p. 208). Da ricordare soprattutto la canzone dello stesso Cavalcanti, *Io non pensava*, nella quale la terza stanza si chiude con questo discorso di Amore al poeta: «Io ti dispero, | però che trasse del su' dolce riso | una saetta aguta, | c'ha passato 'l tuo cuore e 'l mio diviso. | Tu sai, quando venisti, ch'io ti dissi, | poi che l'avéi veduta, | per forza convenia che tu morissi». Per la clausola, Brugnolo rimanda a Cino, *Lasso! ch'amando la mia vita more* 1 (si veda anche *Deb, ascoltate* 3; *Graziosa Giovanna* 6; *Io che nel tempo reo* 20), testo nel quale si trova peraltro un *pensero* che parla alla mente del poeta (vv. 11-12); per l'antitesi *vita-morte*, vd. nota a 19.

16. In questo *dir*: in queste parole; *dir* sostantivato anche a iii 4 e xixb 1. ~ *fermezza*: 'irremovibilità' e quindi 'severità, rigore, durezza' (GDLI, s.v., § 4); torna in rima a v 28; vd. poi 41.

17. Si avverte la rammemorazione ritmico-timbrica di Dante, *Sì lungiamente* 3 «che sì com'elli m'era forte in pria». ~ *dove*: nel cuore. ~ *suol*: 'soleva', usuale gallicismo. ~ *in pria*: 'dapprima'.

18. *si cria*: 'nasce', forma «comune nel toscano antico» (Brugnolo).

19. *di vita... morte*: pensando a 15, sembra preferibile interpretare, con Berisso, *di vita* come compl. di specificazione di *morte*, quindi 'fine della vita', piuttosto che intenderlo come 'invece della vita' o 'dalla vita'; antitetico l'incipit di Cavalcanti, *Quando di morte mi conven trar vita* (Brugnolo). L'abbinamento tra *vita* e *morte*, già a 15, torna a ii 3-4, oltre che a xxii 51. ~ *sperar*: come *speranza* a 21 e 34 indica 'aspettazione' di qualcosa, senza connotazioni positive (vd. Cino, *Non credo che 'n madonna* 9 «l' non spero mai se non pesanza»), anche se la morte,

come spesso nei successivi testi di Dino, è vista come agognata fine dei tormenti: vd. Aimeric de Belenoi, *Meravil me com pot hom apelar* 24 «E la mortz es ma maier esperansa» (cit. da Ravera 2017, p. 167, in cui si può trovare una rassegna del *topos* nei trovatori e in Petrarca); Cavalcanti, *Li mie' foll'occhi* 14 «che mai non déi sperare altro che morte» (dove Rea 2011, p. 63 scrive che «la condanna è all'ergastolo: soltanto la morte può mettere fine alla pena amorosa»); Cecco, *Lassa la vita mia* 9 «Neun'altra speranz'ho, che di Morte».

20. e *quivi*: si riferisce al cuore; la lezione è nei testimoni di A'; Ch ha solo *qui*, che *Di Benedetto* 1925 integra in *quivi*, aggiungendovi poi il partitivo: *quivi cresce con tanta di ferezza*. ~ *ferrezza*: 'ferocia'; forma con monottongo in protonia che si trova in posizione di rima a II 23, IX 5 e XXII 25; non compare né nel Dante lirico né in Cavalcanti, ma conta occorrenze in Cino, dove è in rima in *Gentil' donne valenti* 12 e *Voi che per nova vista di ferezza* 1.

21. *ria*: 'avversa, ostile'.

23. *vint'e tremando*: 'sopraffatta e tremante'; il sintagma torna identico in II 72; il gerundio ha valore di participio presente e ricompare a IV 30, VII 14, VIII 2, mentre il verbo *tremare* figura anche a VIII 12 e XVII 10; da ricordare che «la sua fortuna nella lirica inizia con Cavalcanti, presso il quale il verbo presenta ben dodici occorrenze: il tremore esprime la totale perdita di controllo dell'Io sulle sue facoltà psicofisiche annichilite dalla percezione del sovrumano valore della donna» (Rea 2007, pp. 28-29); Dino pare accentuare la relazione con esperienze mentali che si incontra in luoghi come Cavalcanti, *Io temo che la mia*, cit. a 1-3. ~ *e*: con valore aversativo, 'mentre'. ~ *questa*: la "speranza" di morte. ~ *forte*: 'salda' per *Marti*, 'incrollabile' per *Berisso*, ma forse anche con la connotazione di 'violento dominio' che ha l'aggettivo a 6; *Brugnolo*: «si contrappone a *vint'e tremando* [...] come *rimane a fuggere*»; vd. Nicolò de' Rossi cit. in nota a II 44.

24-26. 'E se anche le mie facoltà fossero pronte a fare di se stesse uno scudo di pietà, sopraggiungerebbe un *disdegno* che lo taglierebbe e spezzerebbe'.

26. *disdegno*: il termine, che esprime un «atteggiamento di sprezzante indifferenza della donna» (Rea 2008, p. 260) e ricorre ad esempio in Cavalcanti, *A me stesso di me* 10, nel contesto di una *battaglia di dolor* (v. 8), può essere preso qui forse nel senso di «discorso sdegnato» (*Berisso*). Il campo lessicale è ampiamente frequentato da Dino: dopo 45 e 50 (vd. nota), torna a II 28, 60, 63; v 73; VI 11; IX 11; XV 6; XVI 10; XVIII 14; XXII 9 e 35 (vd. anche le varianti con *sdegno* e *sdegnare*: IV 24; v 3 e 36). ~ *spezza e taglia*: in endiadi, valgono in definitiva 'distrugge', ma non senza un sottile *hysteron proteron*, come in Guinizelli, *Lo vostro bel saluto* 11 «e ciò che dentro trova spezza e fende» (e vd. *apre e fende* a II 32), testo in cui compare anche *taglia* e *divide* al v. 6 (per *tagliare*, *Brugnolo* rinvia a Cavalcanti, *Voi che per li occhi* 5 «E' ven tagliando di sì gran valore»); l'immagine richiama soprattutto Dante, *Così nel mio parlar* 14 «Non trovo scudo ch'ella non mi spezzi» nella lezione vulgata (ora *schermo* in De Robertis 2002).

27. e *questi è que'*: *questi* è il *disdegno*. Con *Marti*, p. 552 (che a proposito di Cino, *Zaffiro che del vostro* 11 cita *Pd* XXI 76), si può parlare per il costrutto di «tipico sintagma raziocinativo». ~ *duramente*: manca in Ch e T, mentre è presente in A'. ~ *fiede*: 'colpisce', dalla forma dissimilata *fedire*, che torna a 37, II 42, XIII 8 (in polipoto), XIV 4.

28. *a la*: 'nella'.

29-30. Un concetto analogo, in un contesto di lontananza, compare in Cino, *La dolce vista* 7-9 «porto disir' nel core | che son nati di morte | per la partenza, si me ne duol fortes»; sul piano testuale e rimico, vd. sempre Cino, *Audite la cagion* 4-5 «e chiama innanzi a sé li miei desiri, | presentansi pien' tutti di martiri» (De

Robertis 1952b, p. 56 nota 27); non lontano anche, per la rima in *combinatio*, Dante, *Cv* III *Amor che nella mente* 35 : 36 (*desiri* : *sospiri*). ~ *pace*: è termine chiave nella poesia di Dino, qui utilizzato in un contesto segnato dall'immaginario bellico: vd. poi II 15, 68, 73; III 10; IV 26; XIII 13; XVIII 2; XX 12; XXII 14; si noti che «La parola *pace* non è, comprensibilmente, del lessico di Cavalcanti per il quale l'amore è precisamente, in sé, il contrario di ogni pace (una sola occorrenza in questo senso, *Io non pensava che lo cor giammai* 5-6 "Non sent'io pace né riposo alquanto | poscia ch'Amore e madonna trovai")» (Fenzi 2010, p. 33). ~ *do... martiri*: «è li trasformo dando loro la forza di atroci sofferenze» (*Berisso*), parafrasi preferibile a quella data per la locuzione *dare forza* da *Brugnolo*: «il senso sarà 'metto in balia' (cfr. italiano antico *mettere in forza di*), oppure (*Marti*) 'infondo una violenza'»; da tenere presente, anche perché appare variamente riecheggiato qui (a 26 e 33-34), Dante, *Così nel mio parlar* 26 (sempre in fine della seconda stanza) «com'io di dire altrui *chi ti dà forza*». ~ *crudel martiri*: sintagma presente in clausola (di sonetto) nella dubbia di Cino, *I' trovo 'l cor* 14; al singolare è in Gianni Alfani, *Quanto più mi disdegni* 8; Lapo Gianni, *O morte* 52; Cino, *Sì mi stringe l'amore* 34; il sost. è il più diffuso in Dino per esprimere le sofferenze d'amore: vd. 52, II 19 e 75, III 16, IV 19, VIII 8 e 9, XVI 3 e 13, XVIII 3, XXII 14.

31-45. Vd. IV 27-29, dove il *pensier* che «d'ogni altro più dolor gira» è quello che *mostra* «com'io le sono in ira».

31. *La terza*: naturalmente *battaglia*. ~ *fera*: 'feroce'.

32. 'esercita una signoria, un potere talmente crudele', con *di tal crudeltà* genitivo attributivo; il verso, che rimodula il materiale di Cavalcanti, *S'io fosse quelli* 11 «par che di gioco porti signoria», sembra quasi rovesciare Dante, *Cv* II *Voi che 'ntendendo* 21 «e signoreggia me di tal vertute» (o richiamare *Amor, tu vedi ben* 6 «d'ogni crudeltà si fece donna»); la crudele signoria di Amore anche in VI 7; *signoria* è termine ricorrente in Dino: VII 3, XI 11, XII 7, XVI 9, XXII 27.

33-34. 'che mi sconforta ancora più di quanto faccia [verbo vicario] l'attesa della morte'. Forse non casuale la possibilità di un rimando a Dante, *Così nel mio parlar* 31 «ch'e' non fa de la Morte» (secondo la lezione di De Robertis 2002, che risulta ancora più calzante di quella citata a riscontro da *Brugnolo*: «ch'io non fo de la morte»).

35. *Questa*: la terza *battaglia*. ~ *ragionando*: 'argomentando'.

36-37. *ch'io... scorta*: *Marti* interpreta *scorta* come 'visibile, manifesta', ricordando Dante, *Vn* 13.15 *Sè tu colui* 12 «Ell' à nel viso la pietà sì scorta»; sulla sua falsariga *Berisso* esplicita ulteriormente: «che io te la mostro a dito». *Brugnolo* invece: «la guido, la conduco al tuo cospetto», intendendo *scorta* come «provvista di guida». A sostegno della prima ipotesi interpretativa si può citare anche la rima di un probabile imitatore del Dante petroso (vd. Grimaldi 2019, p. 1290), *Deb, piangi meco tu* 8 «ch'io la veggia scorta» (con la chiosa di Contini 1946, p. 238: «evidente»), che potrebbe dare adito a una diversa punteggiatura qui: *Vedi Pietà, ch'io la ti reco, scorta* (altri esempi possibili: Noffo Bonaguide, *In un goioso stato* 37 «scorto lei vede 'n viso», *Volendo dimostrare* 11, *Vedete s'è pietoso* 14 «Amor m'aparve scorto»; Boccaccio, *Ninfale fiesolano* 194, 3-4 «parendogli vedere assai iscorto | che Vener l'orazion sua accettava» e 215, 7-8 «Mensola era in luogo che assai scorto | vide quel colpo»). ~ *la ti*: normale ordine dei pronomi atoni in italiano antico, con il compl. diretto che precede quello indiretto. ~ *fedita e morta*: eniadi: 'ferita a morte' (per *fedita*, vd. 27); la *Pietà* si palesa in quanto annullata, assente; si apre qui un motivo ricorrente nelle rime di Dino (e molto diffuso in Cino), quella della fine o dell'impossibilità della pietà: variamente declinato (spesso in luoghi in cui appare difficile determinare se vi sia o no

una personificazione), esso compare a III 20-21, VI 9, XIV 6 (dove la pietà è ancora *morta*), XV 1, XVI 9, XVII 14, XXII 36. Appare probabile una rammemorazione di Cavalcanti, *Io non pensava* 25-27 «dice: “Non guardi tu? Quest’è Pietate, | ch’è posta invece di persona morta | per dimandar merzede”».

38. *della: Marti*, sulla base dello stacco tra prep. e art. (*de la*), interpreta *de* come ‘da’: a partire dunque sarebbe l’amante; *Brugnolo* intende invece che la partenza sia dell’*amanza* (prov.), cioè dell’“amata”; il testo non dà indicazioni definitive, poiché pure il *lontano* di 45 potrebbe non essere dirimente.

39-41. ‘È inevitabile che ogni angoscia cresca in te nella stessa misura in cui prima tutto il tuo bene consisteva nel desiderio, che era fermamente fissato nella sua bellezza’. Vicino Dante, *Io sento sì d’Amor* 39-42 «Ed io ’n cotal voler fermato fui | sì tosto come ’l gran disio ch’io sento | fu nato per virtù del piacimento | che nel bel viso d’ogni bel s’accoglie» (*Brugnolo*, che ricorda anche *piacer* a 42 e annota che «*desio* (o, araldicamente, *volere*) *fermo* è espressione topica»); Amico di Dante, *Ben aggia l’amoroso* 6-7 «poi quella dov’è fermo lo disire | nostro». La stessa situazione in XII 9-11; vd. sopra 16 *fermezza*. ~ *convien*: vd. 15. ~ *pesanza*: prov., ‘angoscia’; sempre in associazione a *ogni* in Dino: III 65, XII 6, XX 8.

42-45. ‘dal momento che quella bellezza che soavemente ti trafisse (*aprio*) il cuore con la sua dolcezza, così come si insediò umile e mite, ora che è lontana, è divenuta disdegnosa (nei tuoi confronti)’, o forse ‘ora si è allontanata disdegnosa’.

42-43. *piacer*: «nel linguaggio lirico [...] è effetto della bellezza e indica, per metonimia, la bellezza stessa» (Bellomo 2013, p. 84). ~ *il cor l’aprio*: il cuore aperto con dolcezza ricorda Cavalcanti, *Vedeste, al mio parere* 7-8 «sì va soave per sonno a la gente, | che ’l cor ne porta senza far dolore» (si vedano le osservazioni di Rea 2007, pp. 19-20); *aprire* è verbo ricorrente nel corpus di Dino per indicare l’azione dell’amore che penetra nell’intimo dell’io, lo lacera e lo mette a nudo: vd. poi II 32, III 56, XIV 13, XV 9; ad esso si associa l’*aprire* come verbo per l’arco che viene teso (vd. nota a II 39). ~ *soavemente... dolcezza*: interessante variazione di una coppia sinonimica caratteristica dello stil novo (vd. poi XI 4 e nota, anche per le occorrenze in Dino).

44-45. Per l’antitesi *umiltà-disdegno*, vd. II 60, dove è riferita all’amata.

44. *si mise*: ‘prese dimora’; torna a VI 4. ~ *umile e piano*: coppia caratteristica stilnovista; a Dante da Maiano, Lapo Gianni, Cino ricordati da *Brugnolo*, si può aggiungere Dante, *Di donne io vidi* 10 «con [gli] atti suoi benigna e piana» e Amico di Dante, *Gentil mia donna* 14 «per l’umiltà ch’è ’n voi sì dolce e piana» (Giunta 2011, p. 265, per *piano*: «aggettivo frequente, nella lirica stilnovista, è quasi sempre coordinato con un altro che lo precisa»); *umile* qui è usato in riferimento all’amata, con sfumatura di ‘benignità’, come accade prevalentemente in Cavalcanti (vd. Rea 2008, p. 435) e in Dino in X 7 (vd. nota relativa), XVI 10 e XXII 22.

46-48. ‘Canzone, tu recherai a quella bella *giovanetta* notizia di ciò per cui sono molto addolorato’.

46. *di quello onde*: costruito «di sapore arcaizzante» (*Brugnolo*), che compare a VII 12 e XXII 10 (vd. anche XX 12).

47. *novella*: ‘notizia’; quasi identico il primo emistichio di Cavalcanti, *Perch’i’ no spero* 7 «Tu porterai novelle di sospiri».

48. La *giovanetta donna bella* (probabilmente su calco di Dante, *Perché ti vedi giovinetta e bella* 1) è protagonista di gran parte delle rime di Dino (III 47-48; V 29, 35, 82; X 1 e 14; XI 6; XII 1 e 12; XV 4 e 11; XVI 8; XVIII 1; XIX 5); al riguardo si veda Carrieri 2017, p. 41 e, per il motivo come tratto innovativo delle “petrose”, *Brugnolo* 2014.

49. Naturale il rimando a Petrarca, *Rvf* 119, 1 «Una donna più bella assai che 'l sole», che i commenti (ad es. Santagata 2004, p. 552 e Bettarini 2005, pp. 551-52) riconducono alla Sapienza biblica e di qui alla letteratura cristiana medievale (e si veda il cappello introduttivo a 11).

50. *disdegnosa*: tra i luoghi già ricordati a 26, vd. soprattutto 11 63 e xxii 9; l'agg. riprende chiaramente 45 (che si riferiva al *piacer*, metonimia per la donna); conta interessanti occorrenze in Dante, *Voi che savete* 3 e nella dubbia dello stesso *Nulla mi parve* 5 (presente in Giunta 2011, p. 690 e in Grimaldi 2019, p. 1308), nonché in Cino, *La bella donna* 3, *Li atti vostri leggiadri* 6, *Voi che per nova vista* 14. ~ *ridendo*: 'sorridente', solito gerundio equivalente al nostro participio; da notare la rima antisemantica con 53. Questa immagine della donna compare ad es. in Dante, *E' m'incresce di me* 48 «che mai e vie più lieta par che rida» (dove si tratta della figura nella mente dell'amante) e in Cino, *Chi a falsi sembianti* 13 «e quanto più tormenta più ne ride»; per il motivo vd. Grimaldi 2015, p. 763, mantenendo però quanto sostiene Fenzi 2010, p. 40, secondo cui il *ridere* «aggiunge un tratto di speciale sadismo alle topiche immagini della durezza, crudeltà e indifferenza di lei».

52. *martiri suoi*: lo stesso sintagma torna in chiusura della canz. 11; per il sost. vd. sopra nota a 29-30.

53. *per lei*: 'per mezzo di lei'. ~ *morir piangendo*: «gerundio strumentale riferito al complemento oggetto (*mi*)», come in Cavalcanti, *O donna mia* 14; «l'intero verso riecheggia» Dante *Vn* 24.8 *Videro li occhi miei* 14 «lo qual mi face andar così piangendo» (*Brugnolo*); altro es. in *Vn* 1.23 *A ciascun'alma* 14. La canzone risulta sigillata dal pianto del poeta (e vd. 50), motivo che ricompare in apertura della successiva (11 4 e 11), e poi in tutte le canzoni certe: 111 36 (e 1), 114 30, con un autentico fiume di lacrime in v: 5, 33, 45, 48, 58, 63, 69; nei sonetti vd. xiv 1, 9; xvii 13. Per il rilievo che il pianto ha negli stilnovisti e soprattutto in Cino, vd. Marcozzi 2011.

11. *Poscia che dir conviemmi ciò ch'io sento*

La canzone è dedicata a spiegare lo stato doloroso in cui si trova il poeta a causa dell'amore per la donna, a cui il testo si rivolge direttamente. Dopo l'*exordium* della stanza I, la II comincia a spiegare quanto accade (enunciando la funzione esplicativa tramite un legame *capdenal*): Amore fa *piovere*, 'precipita' nella *mente* del poeta l'immagine delle *bellezze* della donna, e il *disio*, che ha sede nella stessa mente, comincia a 'vagheggiare' tali bellezze, traendone *martiri* che crescono d'intensità: il desiderio stesso (che, come rileva *Brugnolo*, è *sineddoche* per la *mente*) si innamora, credendo che ciò riesca gradito, ma in questa fiduciosa convinzione è ingannato da Amore e dalla donna, la quale in realtà è crudele. Quando il pensiero si concentra sull'amata, ciò produce il dolore di cui quest'ultima si rallegra, ma se esso si allenta, la donna si sdegna, cosicché Amore provvede a far sì che riceva consolazione (ma si veda il commento per i problemi d'interpretazione relativi). Nella stanza III si descrive appunto l'azione di Amore, in termini che *Brugnolo* definisce opportunamente analitici e il cui antecedente più prossimo sembra *Così nel mio parlar vogli'esser aspro* di Dante: egli taglia e apre il fianco all'amante, prodigandosi in questo lavoro finché il cuore non è scoperto, poi si allontana, in modo tale che il colpo acquisisca forza, tende l'arco e prende un dardo, sicuro di uccidere il poeta, e intima all'anima di allontanarsi, ma quest'ultima resta in attesa del colpo, e avvolge il cuore con quel *forte disire* che non può essere annientato dal dardo di Amore. La stanza IV descrive gli effetti del colpo: trafitto il cuore dalla freccia, il poeta perde tutte le proprie *vertù*, fuorché quella vitale (appunto l'*anima*), ma così facendo egli non è *fuor del male*, il che è un'ingiustizia: l'umiliarsi dell'amante infatti fa crescere il *disdegno* dell'amata. La donna non vuole la morte dell'amante, perché questa implicherebbe la fine delle sue sofferenze: questo è il senso già dei vv. 14-15 e 26-28. La stanza V si sofferma sulla paradossalità di questa situazione: se Amore vede che la donna si sdegna perché il poeta chiede ciò che potrebbe dargli piacere (cioè la morte), perché «così nella morte si fida?», cioè: perché ripone tale fiducia nel progetto di procurare la morte all'amante? Il testo infine si chiude con quella che potrebbe essere vista come una preghiera rivolta all'amata, invitata ad ascoltare l'invocazione di una voce interiore che parla con pietà. La canzone è dedicata insomma a un *topos* ben diffuso

nella poesia romanza, che si potrebbe riassumere con le parole di Rustico Filippi, *Amore, onde vien l'a[c]qua* 9-10 «Amor non vol ch'io moia, ma languendo | [eo] viva» o con quelle del Petrarca di *Pace non trovo, Rvf* 134, 7-8 «et non m'ancide Amore, et non mi sferra, | né mi vuol vivo, né mi trae d'impaccio».

Sono molto evidenti le connessioni di questo testo con la canzone precedente, come già messo in rilievo in Baldassari 2013, pp. 206-7: in particolare spicca l'affinità tra il verso conclusivo di I, «mi fa così per lei morir piangendo», e il v. 4 di II, «che piangendo a la morte mi conduce», affinità che lascia quasi pensare che la presente canzone possa costituire proprio il messaggio che, secondo il congedo della precedente, deve essere portato alla donna. Tra altri possibili contatti tra i due testi emerge il ricorrere di due sintagmi, che compaiono peraltro in due versi contigui nella presente canzone: *vin't'e tremando* in I 23 e in II 72 e *martiri suoi* in I 52 e in II 73, quest'ultimo sintagma posto rispettivamente al penultimo e all'ultimo dei due testi.

Canzone di cinque stanze *singulars* di 15 vv., a schema ABbC ABbC CD-dEFeF, senza congedo (Solimena 1980, 122: 1), identico, a parte la misura versale, a quello di Dante, *Amor che movi* (dove il settenario nei piedi è collocato in seconda posizione), ed esattamente sovrapponibile, per i primi dodici versi, a Dante, *Così nel mio parlar*, che è ipotesto fondamentale (anche al di là delle stanze III e IV). Camboni 2017, pp. 384-89 ritiene che la sovrapponibilità della canzone 119 dei *Rerum vulgarium fragmenta* a questa di Dino sia frutto del caso; tuttavia, se è vero che Petrarca avrà guardato più probabilmente allo stesso modello dantesco, forse non è da trascurare il fatto che l'incipit della canzone petrarchesca ricordi, come detto a suo luogo, I 48-49.

“Guittoniana” la rima 73 *colui* : 75 *suoi*. Rime equivoche: 43 : 45 *saetta*; rime derivative: 4 *conduce* : 9 *induce*; 33 *attende* : 36 *'ntende*; 34 *scoperto* : 39 *aperto*; rime ricche: 2 *faticosamente* : 6 *solamente* : 7 *paurosamente*; 49 *sicura* : 54 *cura*; 64 *diletto* : 69 *'ntelletto*. Nessuna rima ripetuta. Da notare nella stanza I la consonanza tra le prime due rime della fronte (-*ento*, -*ente*) e la rima D (-*anto*) e tra l'ultima della fronte (-*uce*) e l'ultima della sirma (-*ace*), nonché l'assonanza tra le ultime due rime (-*ave*, -*ace*); nella stanza II, sono legate tra loro per assonanza o per consonanza nella sirma le rime C, D, F (-*ezza*, -*enta*, -*ata*); nella stanza III quattro su sei rime sono in dentale (-*ista*, -*erto*, -*ende*, -*etta*), con continuità nella stanza IV, date -*unta* e -*ita* in apertura, mentre la sirma, a parte la rima E, privilegia la vibrante (-*ura*, -*ore*, -*orto*). Nesso *capfinit* tra la II e la III stanza, non rigoroso nelle altre stanze (*Amor* 13-16; *cuor* 43-46; *disdegno* 60 - *disdegnosa* 63). Diafesi a 5 (*sia e*), 15 (*io attendo*), 42 (*Ma ella*), 54 (*me altresì*), 57 (*io or*), 71 (*voi udirete*). Decresce la porzione di endecasillabi di 4^a rispetto alla canzone I, con otto presenze, intorno al dieci per cento.

Poscia che dir conviemmi ciò ch'io sento
e ch'io sostegno faticosamente
per la vita dolente
che piangendo a la morte mi conduce, 4
 qual sia e quanto il mio crudel tormento
dirollo a voi, mia donna, solamente,
cui paurosamente
guardar disio: ch'e' negli occhi mi luce! 8
 Se questa doglia ch'a parlar m'induce
può sostener che non mi uccida in tanto,
comincerò 'l mio pianto:
ché-sso che l'ascoltar vi fia soave 12
udendo quel ch'Amor per voi mi face,
se non vi fosse grave
la fine, ov'io attendo d'aver pace. 15

Io sento piover nella mente mia
Amor quelle bellezze che 'n voi vede,
e 'l disio, che vi siede,
crescer martiri con la sua vaghezza; 19
 ché, conoscendo che bellezza sia,
e' s'innamora, che piacervi crede:
così nella sua fede
lo 'nganna Amore e la vostra ferezza! 23
 Ché se 'l penser vi tragge a mia gravezza,
questo move il dolor che vi contenta;
e sed e' fior m'allenta
(non perch'i' 'l senta, onde poco mi vale), 27
voi disdegnate sì ch'Amor vi guata,
a cui tanto ne cale,
che mai non posa sì v'ha consolata. 30

Il consolar ch'e' fa la vostra vista
è che per mezzo il fianco m'apre e fende,
e quivi tanto attende
che 'l cuor convien che rimanga scoperto; 34
 poi si dilunga, ch'e' valore acquista:

gridando forte un suo dur'arco 'ntende
e la saetta prende,
tal che d'uccidermi ei cred'esser certo; 38
 ed apre verso questo fianco aperto,
dicendo: «Fuggi!» all'anima, «ché:ssai
che campar nol potrai».
Ma ella attende il suo crudel fedire, 42
e fascia il cuor, nel punto ch'e' saetta,
di quel forte disire
cui non uccide colpo di saetta. 45

Poi che nel cuor la percossa m'è giunta,
ed io rimango così nella vita
com'uom da cui partita
fosse ogn'altra vertù forte e sicura, 49
 perché dinanzi a l'affilata punta,
credendo ch'allor sia la mia finita,
ciascuna s'è fuggita:
così facesse quella ch'ancor dura! 53
 La qual di me altresì poco cura
in consumarmi quanto faccia Amore:
ché per lo suo valore
i' posso dir ched io or non sia morto, 57
che sarei fuor del male ch'io sostegno,
dove m'è fatto torto,
ché l'umiltà vi fa crescer disdegno. 60

Dunque, se l'aspro spirito che guida
questa spietata guerra e faticosa
vi vede disdegnosa
di quanto cheggio per aver diletto, 64
 come così nella morte si fida?
La quale esser non può tanto gravosa,
se la vita è noiosa,
che non sia pace: ed io così l'aspetto. 68
 Se ascolterete nel vostro 'ntelletto
voi udirete, che sentir mi pare,

una voce chiamare
 che parla con pietà, vint'è tremando, 72
 e viene a voi per pace di colui
 che la morte aspettando
 vede la fine de' martiri suoi. 75

1-6. Di fronte all'urgenza di dire ciò che sente e ciò che è costretto a sopportare, il poeta decide di rivolgersi alla sola donna, secondo una «variante stilnovistica [...] di un concetto tradizionale» (*Brugnolo*), che forse può essere messa in relazione con la necessità di non esporre la donna stessa al giudizio altrui (vd. sul tema nota a iv 45-46). La struttura esordiale qui e a xi 1-3 ricorda Cavalcanti, *Poi che di doglia* 1-4 «Poi che di doglia cor conven ch'i' porti | e senta di piacere ardente foco | e di virtù mi traggi' a sì vil loco, | dirò com'ho perduto ogni valore» (Tanturli 1984, p. 8).

1. *convienmi*: il verbo indica al solito necessità. ~ *dir*: «il significato [...] oscilla fra quello normale, come più sotto al v. 6 (e vedi *parlar* 9), e quello tecnico, di ragione provenzale, di 'mettere in versi', 'poetare'» (*Brugnolo*); da notare che il termine ritorna nelle prime tre canzoni di Dino (vd. i 16 e iii 4). ~ *io sento*: già in Cavalcanti, *Io temo che la mia* 3; Rea 2011, p. 69 parla di «verbo-chiave della rappresentazione cavalcantiana: afferma il carattere sensibile della passione e dei suoi effetti dolorosi»; torna ripetutamente in questa canzone: 16, 27, ancora con il pron. di prima pers., 70; vd. poi iii 15, iv 10 e 12, xvii 3, xx 1.

2. *sostegno*: 'sopporto'. ~ *faticosamente*: prima attestazione dell'avverbio, secondo il *TLIO*, da intendere 'con fatica'.

3. *per*: 'a causa di'. ~ *vita dolente*: sintagma presente in clausola in Cavalcanti, *Io temo che la mia* 13 (*Brugnolo*, che rimanda anche, più estesamente, a Cavalcanti, *S'io prego questa donna* 9-10 «L'anima mia dolente e paurosa | piange ne [|]i sospir' che nel cor trova»); per l'abbinamento con la morte, vd. nota a i 19.

4. *piangendo*: gerundio strumentale riferito a *mi* (vd. nota a i 53); ne coglie bene il valore Gambino 1996, p. 73, a proposito di Noffo Bonaguidè, *Giorno né notte non fino* 8 «ch'a morte mi conduce sospirando»: «Il gerundio [...] affianca al valore strumentale quello qualificativo (come participio presente riferito a *mi*) e causale ('a causa del gran sospirare')»; per l'espressione, comunque topica, vedi in particolare Dante, *Lo doloroso amor* 1-2 «Lo doloroso amor che mi conduce | a'ffin di morte per piacer di quella».

5. *crudel tormento*: sintagma che conta più attestazioni in Guittone d'Arezzo: *Abi Deo, che dolorosa* (C.) 44, *Gentil mia donna, gioi sempre gioiosa* (E.) 56, *Chi pote dipartire* (E.) 30-31; per *crudele*, che torna a 42, vd. nota a i 7.

6. Nel verso si risente l'eco di Dante, *Vn* 14.20 *Donna pietosa* 28 «io dissi: "Donne, dicerollo a voi». L'esclusività del destinatario delineata dall'avv. *sola-mente* può ricordare invece Dante, *Vn* 10.17 *Donne ch'auete* 11-14 «ma tratterò del suo stato gentile, [...] donne e donzelle amoroze, con voi, | ché non è cosa da parlarne altrui».

7-8. Si accolgono punteggiatura e lezione di *Brugnolo*, fedele a Ch, di contro a *Marti*, il quale invece (con *Di Benedetto* 1925) legge *cui paurosamente* | *guarda 'l*

disio che negli occhi mi luce e intende che «alla donna guardano non gli occhi, ma il desiderio che in essi risplende, fattosi luce». La formulazione unisce quasi in ossimoro desiderio e paura, secondo un motivo topico per cui *Brugnolo* ricorda Federico II, *De la mia dissianza* (PSS 14.2) 20-21 «ch'io son sì disioso | e, pauroso, - mi fate penare». ~ *paurosamente*: vd. nota a 1 2; la paura si spiega con quanto detto a 8: il poeta teme che gli occhi rivelino il suo *tormento* (come in Dante, *Vn* 24.6 *Videro li occhi miei* 7-8 «sì che mi giunse ne lo cor paura | di dimostrar con gli occhi mia viltate», richiamato da *Brugnolo*). ~ *luce*: 'traspare, si rivela chiaramente'; ricorda Dante, *Così nel mio parlar* 29-30 «per tema non *traluca* | lo mio pensier di fuor sì che si scopra» (e vd. ix 6) e per il verbo in clausola *Amor, tu vedi ben* 5 e 40 (*Brugnolo*); il campo lessicale e semantico della *luce* è di grande rilievo in Dino: il verbo torna a ix 3 (in rima), xi 7 e xvi 1.

9-11. Perché il poeta possa dar sfogo al proprio *pianto* (motivo per cui vd. nota a 1 53) è necessario che lo stesso dolore che lo induce a parlare si astenga dall'ucciderlo; per il significato di *sostener*, cfr. Cavalcanti, *Veder poteste* 9 e Guittone, *Deo! como pote* (L.) 7 (con la nota di Leonardi 1994, p. 19); il verbo è in sottile *aequivocatio* con *sostegno*, nel verso corrispondente della fronte (così come *pianto* a 11 richiama il *piangendo* di 4); un gioco simile si incontra in Dante, *Vn* 1.18 «ond'io *sostenea* sì grande angoscia che 'l mio deboletto sonno non poteo *sostenere*, anzi si ruppe e fui isvegliato».

12-13. Insomma, dice Dino, «a voi piace il meo dolore» (Chiara Davanzati, *Donna, ciascun fa canto* 8), ma a una formulazione così diretta preferisce quella di «un'amara *captatio benevolentiae*» (*Brugnolo*); notevole la rima antonimica di *soave* (per cui vd. nota a xi 4) con *grave* a 14 (tornerà a xi 10 : 14) perché rimarca la crudeltà della donna, a cui risulta *soave* la sofferenza dell'amante ma *grave* l'eventualità della sua morte, che porrebbe fine proprio a quelle sofferenze.

13. Pare di risentire sul piano ritmico-timbrico Dante, *Vn* 3.4 *Piangete amanti* 2 «*udendo qual cagion lui fa plorare*». ~ *udendo*: gerundio assoluto: 'dal momento che ascolterete'. ~ *per voi*: 'per mezzo di voi'.

14-15. 'se non fosse che la mia morte, in cui io spero di trovare pace, vi riuscirebbe molesta'. La formulazione del motivo topico della morte preferibile a una vita di sofferenze (vd. nota a 1 19) è vicina a Cino, *Io che nel tempo reo* 10-11 «perch'io aspetto pace | da lei sul punto de lo meo finire» e *Mille volte richiamo* 9 «pur ch'abbia in sul finir la vostra pace» (*Brugnolo*, che per la costruzione ricorda Dante, *Così nel mio parlar* 55-56 «poi non mi sarebbe atra | la morte, ov'io per sua bellezza corro»); il motivo del desiderio di morte è assai diffuso proprio in Cino: vd. ad es. *Sì m'hai di forza* 9-11, *Io non posso celar* 37-39, *S'io ismagato sono* 32-33 e 65-70, *Donna, i' vi potrei* 8, *Come in quelli occhi* 28. ~ *grave*: introduce un campo lessicale e semantico che trama la canzone: *gravezza* 24 e *gravosa* 66. ~ *pace*: la parola torna a 68 e 73; per la sua diffusione in Dino, vd. nota a 1 29-30.

16-17. 'Io sento Amore che fa piovere nella mia mente quelle bellezze che vede in voi': costruzione con proposizione infinitiva alla latina e uso transitivo di *piovere* (che si ritrova a viii 4, xx 6, xxii 21, forse non a vi 8); il v. ricorda Dante, *Io sento pianger l'anima nel core* 1 (*Brugnolo*), ma soprattutto, insieme ai successivi, Cavalcanti, *Gli occhi di quella* 11-13 «I' sento pianger for li miei sospiri, | quando la mente di lei mi ragiona; | e veggio piover per l'aere martiri». ~ *piover*: la «metafora pluviale» è «innovazione» cavalcantiana, che Dino sembra l'unico stilnovista a recepire (Leonardi 2004, pp. 212-13; per l'origine araldiana e scritturale, cfr. Rea 2005, pp. 326-31; Rea 2007, pp. 31-32): «il predicato metaforico [...] ben comunica "la provenienza dall'alto delle immagini, e la forza irrecusabile con cui esse si producono investendo di sé" [...], sfuggendo al controllo dei normali

processi di elaborazione mentale» (Rea 2011, p. 112, che cita Mattalia). ~ *mente*: vd. nota a 11.

18. Tra i tanti esempi possibili, ricordiamo l'archetipo di Giacomo da Lentini, *Uno disio d'amore* (PSS 1.11) 1-2 «Uno disio d'amore sovente | mi ten la mente» (già cit. a 11-3), con la chiosa di Antonelli 2008, p. 243: «trattandosi della sede dell'amore non è escluso che [*mente*] possa essere connesso anche a 'memoria' (cfr. poi Cavalcanti, *Donna me prega* 15 e *Vedeste, al mio parere* 6 "e tien ragione nel cassar de la mente")»; sempre Antonelli 2008, pp. 405-6, a proposito di *Amore è uno disio che ven da core*, ricorda la celebre definizione di Andrea Cappellano, «amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus» (*De amore* I 1), e scrive che «*disio* "tradurrebbe" [...] in volgare (con minori risonanze storico-culturali [...]) *passio*».

19. *crescer*: 'accrescere', torna a 60. ~ *martiri*: vd. qui 75 e nota a 129-30. ~ *vaghezza*: è l'atto del "vagheggiare" in cui si esplica il *disio*; anche in XI 3 e XII 10.

20. *che bellezza sia*: per *Marti*, seguito da *Brugnolo*, «di qual bellezza si tratti, la natura e il modo di quella bellezza»; ma forse il senso è 'che cosa sia la bellezza', come in Nicolò de' Rossi, *Molti raxona* 1-2 «Molti raxona: "Quela donna è bella", | che no conosce che beleza sia» (e si veda ad es. per un costrutto simile, comunque molto diffuso, *Cv* III VII 9 «né conoscono che sia ciò»); la situazione sarebbe cioè simile a quella di Cino, *L'uom che conosce* 15-16 «Quando li occhi miran la bieltate | e trovan lo piacer» (dove *Marti*, p. 510 chiosa: «E attingono in piena conoscenza la bellezza di madonna»).

21. *Il che* può avere valore causale e *piacervi* il significato di 'piacere a voi', oppure il verso può essere inteso come 'egli si innamora, *cosa che* crede vi sia gradita': propendo per la seconda interpretazione. ~ *s'innamora*: «Non sarà inutile segnalare che, come *pace* [vd. 129-30], neppure *innamorato -a*, e *innamorarsi* appartengono al lessico di Cavalcanti, dal quale sono del tutto assenti» (Fenzi 2010, p. 36, a proposito di Dante, *E' m'incresce di me* 28-29); vd. poi in Dino, IV 9 e 44, IX 4 e XXII 2.

22. *fede*: «insieme fiducia e devozione» (*Brugnolo*, che nota anche il legame allitterativo, in antitesi, con *ferrezza* a 23).

23. *la vostra ferrezza*: da intendere come 'voi, che siete crudele, feroce', o 'voi con la vostra crudeltà'; vd. nota a 120.

24. Verso particolarmente complesso, che pone problemi di lezione, punteggiatura e interpretazione: *Marti* interpreta 'se il pensiero vi spinge a procurarmi affanni', ma è forse più probabile 'se il pensiero vi attira (nella mia mente) per mia disperazione'; *Brugnolo* invece ritiene necessario ricavare il pron. *e'* da *se*, proponendo poi che *vi* possa valere o come pron. per la donna o come avv. di luogo, cioè, con la parafrasi di *Pirovano*, «se Amore, per mia pena, conduce il mio pensiero lì (al desiderio nella mente)»; ma adottando la sua lezione forse sarebbe più plausibile che *e'* sia il *disio*, come motore del *pensiero*, che cioè sia il desiderio che spinge il poeta a pensare ossessivamente alla donna (*vi* potrebbe riferirsi a quest'ultima, o meglio all'immagine mentale delle sue *bellezze*), quindi 'ché, se il desiderio tira il mio pensiero a voi (cioè, fa sì che il mio pensiero si concentri su di voi, sulla vostra figura) per mio affanno'. ~ *gravezza*: *TLIO*, s.v., § 4 «afflizione dell'animo, ambascia»; sost. che compare in *If* 152.

25. *questo*: da intendere probabilmente come neutro, 'ciò'. ~ *move*: 'fa nascerre', vd. nota a 15-6. ~ *il dolor che vi contenta*: oltre a Chiaro, cit. in nota a 12-13, cfr. ad es. Guittone, *Se Deo - m'aiuti* (L.) 2 «se v'allegrate de lo male meo» (e v. 10 «se 'n voi degnasse - fior valer mercede», per 26-27 qui).

26. *sed*: 'se'. ~ *fior*: '(anche solo per) poco'. ~ *allenta*: 'scioglie, libera'; il sogg. potrebbe essere il *dolore*, come vuole *Brugnolo*, ma anche intendendo che *e'* sia ancora il *penser* (o il *disio*) il senso non cambia, giacché l'allentarsi del pensiero ossessivo (o del desiderio) provoca comunque una diminuzione del dolore; nel secondo caso avremmo continuità del soggetto e risulterebbe rimarcata l'antitesi tra *allenta* e *tragge* a 24: quest'ultimo verbo infatti ha significato prossimo a *tira* (vd. ad es. Frate Ubertino, *In gran parole* 40-41 «Come le piace ti muta colore, | [e] tirati e alenta»; Dante, *Pd* xv 5-6 «le sante corde | che la destra del cielo allenta e tira»).

27. L'incidentale limita ulteriormente il lievissimo effetto positivo prodotto dall'allentarsi del pensiero (o del dolore): 'non perché io me ne renda conto, per cui (tale diminuzione) mi giova poco'; da notare la rima interna non strutturale tra *allenta* e *sentà*, che vale a stringere i nessi del discorso, ad accrescere il senso di lento sviluppo analitico. Nei testimoni di A^r si ha *par* invece di *per*, che imporrebbe una diversa, e forse più sensata, strutturazione del discorso: *e sed e' fior m'allenta, | non par ch'i' 'l senta, onde poco mi vale*: la stanza fino a qui seguirebbe un costante andamento per coppie di versi; sarebbe poi necessario staccare i tre vv. finali tramite la punteggiatura in fine di questo verso.

28. *disdegnate*: usato assolutamente; per il campo lessicale vd. nota a 1 26. ~ *guata*: 'guarda intensamente', e quindi 'bada, si prende cura di'.

29-30. *a cui*: relativo riferito ad Amore, al quale importa così tanto (*tanto ne cale*) dello stato della donna, che non ha pace finché (*si* con valore finale) non ha consolato la donna stessa; *Brugnolo* rinvia a Dante, *Cv* II *Voi che 'ntendendo* 32 «questo pietoso che m'ha consolata»; *If* II 69 «l'aiuta sì ch'i' ne sia consolata».

31-60. L'immagine di Amore che inferisce sul poeta è ricorrente in Dino: in particolare Amore che con il suo dardo annienta ogni virtù, oltre che in III 56-58, compare in IV 18-19 «onde poi insaetta | le mie virtù». Pressoché ovvio il rimando a Dante, *Così nel mio parlar* 35-52, anche se è al contempo evidente la differenza, non solo nel risultato estetico: di contro alla plasticità drammatica dell'immagine di Amore che brandisce la spada nella petrosa dantesca e alla soggettiva del poeta che lì ci viene proposta (dal basso verso l'alto e con i pensieri che attraversano la mente dell'io lirico), qui troviamo un racconto di analitica, oggettiva precisione, in cui il poeta descrive gli atti di Amore su di sé come se li osservasse dall'esterno.

31-32. 'la consolazione per i vostri occhi che egli mette in atto consiste nel fatto che apre e squarcia il fianco (sinistro)'; da notare la complicata costruzione sintattica a 31, tipica del gusto per l'*amplificatio* e in particolare per la *conversio* nella poesia delle Origini (Albi 2017, pp. 98-99) con l'uso perifrastico di *fare* e l'infinito sostantivato che regge un oggetto, per di più staccato in clausola.

32. Il verso sembra nascere dalla confluenza tra Dante, *Così nel mio parlar* 53-54 «Così vedess'io lui fender per mezzo | il cuore a la crudele che 'l mio squatra» (sempre a inizio di stanza) e Guinizelli, *Lo vostro bel saluto* 5 «che per mezzo lo cor me lanciò un dardo» e 11 «e ciò che dentro trova spezza e fende» (vd. 1 26). Immagini simili ricorrono a III 56, XIV 13, XV 8. Per il verbo *aprire*, che torna a 39, vd. nota a 1 42-43.

33-34. 'e qui si adopera così tanto che inevitabilmente il cuore si trova messo a nudo', con *attende* nel senso di «Rivolgere il pensiero, la cura o l'impegno» (*TLIO*, s.v.¹, § 2).

35. 'poi si allontana, in modo tale da acquistare forza'.

36. *gridando forte*: l'abbinamento tra verbo e avverbio è molto frequente nella lingua delle origini; non è superfluo però ricordare diversi luoghi della *Comme-*

dia: *If* VIII 80-81 (e vd. v 87), *Pg* xv 107-8 (*forte* | *gridando*), *Pg* xxxiii 42; per *forte* vd. nota a 46-49; per «il grido minaccioso di Amore» in Cino, cfr. De Robertis 1952, p. 58. ~ *dur'arco*: la sottolineatura della durezza, della rigidità dell'arco che Amore tende (*'ntende*) sembra voler rimarcare la forza eccezionale del colpo che lui solo è in grado di scagliare.

38. 'cosicchè crede di essere sicuro di uccidermi'; *tal* (nella lezione qui proposta staccato da *che*) potrebbe riferirsi specificamente alla *saetta*, per definirne la qualità mortale (cfr. xv 6 e la specificazione dell'*affilata punta* a 50; in generale per il motivo in Dino, vd. nota a I 11).

39. *apre*: 'tende' (TLIO, s.v., § 4.1), come a VII 6 e XVII 1: par di vedere Amore che 'prende la mira'. Da notare il battente ritmo giambico, in un verso composto di bisillabi, tutti perdipiù in consonante implicata e con protratta assoconsonanza nelle posizioni di 4^a 6^a 10^a (*verso-questo-aperto*, in continuità con *certo* di 38), cui si aggiunge la *derivatio* tra *apre* e *aperto* ('squarciato'), che pare accentuare la violenza della situazione (associando tra loro i due ricorrenti significati di *aprire* nel corpus di Dino: vd. nota a I 42-43); opportuno anche per l'aspetto formale il rinvio di *Brugnolo* a Dante, *Così nel mio parlar* 40-42 «sfida | la debole mia vita esto perverso, | che disteso e riverso» e 45-46 «e 'l sangue ch'è per le vene disperso | correndo fugge verso».

40. Si veda Cavalcanti, *Io temo che la mia* 10-11 «si parte da lo core uno sospiro | che va dicendo: "Spiriti, fuggite"» e soprattutto Dante, *Vn* 8.4 *Ciò che m'incontra* 3-4 «io sento Amore | che dice: "Fuggi, se 'l perir t'è noia"». Tanturli 1984, p. 19 vede nel verso, cit. però secondo l'ed. Marti, «dicendo: "fuggi" all'anima "che fai?"», «la viva risonanza» di *If* x 31 «Ed el mi disse: "Volgiti! che fai?"»; mentre De Robertis 1952, p. 56 nota 27 aveva proposto un accostamento a Dante, *Io sento pianger* 7-8 «e quasi irato mi dice: 'Che fai | dentro a questa persona che si more?'» (il testo era lì attribuito a Cino). Per la fuga dell'anima, da identificare con lo spirito vitale (così come in Dante, *E' m'incresce di me* 25; cfr. Fenzi 2010, p. 36), secondo quanto spiega la stanza successiva, vd. xviii 9.

41. Vicino Cavalcanti, *Io non pensava* 7 «[Amore] mi disse: "Tu non camperai» (*Brugnolo*), anche se qui Dino usa il verbo transitivamente, con il senso di 'evitare (il dardo)».

42-45. Gli ultimi quattro versi della stanza, che appaiono come un nuovo movimento in sé conchiuso anche grazie alla rima equivoca su *saetta* (vd. nota a I 11) e alla corrispondenza in rima tra *crudel fedire* e *forte disire*, mostrano come quello stesso desiderio che procura sofferenza al poeta sia una sorta di paradossale protezione contro la morte: la passione che conduce l'uomo in fin di vita gli rende anche impossibile morire.

42. *attende*: in *aequivocatio* con 33, secondo una modalità di ripresa interna che appare caratteristica di questa canzone; qui con il senso di 'aspetta'. ~ *fedire*: vd. nota a I 27; *crudel* già a 5.

43. Il materiale lessicale qui impiegato torna, diversamente adibito, a xviii 7. ~ *nel punto ch(e)*: 'nello stesso momento in cui».

44. *forte disire*: la resistenza del desiderio è espressa da Nicolò de' Rossi, *Oymè, quanto ponçe* 13 «e 'l desio che remane ardente e forte»; la giuntura di Dino torna in clausola in Boccaccio, *Comedia delle ninfe fiorentine* iv 51 e *Amorosa visione* A xxv 51.

45. *cui*: 'che', compl. ogg. ~ *colpo*: vd. nota a I 9.

46-49. 'Dopo che il colpo mi è arrivato nel cuore, io resto sì in vita, ma come colui da cui si è dipartita «ogni altra facoltà che dà forza e sicurezza»' (*Pirovano*, che aggiunge: «gli è rimasta solo la facoltà vitale»). Scontato il richiamo

alla celebre immagine dell'automa di Guinizelli, *Lo vostro bel saluto* 12-14 «remagno como statua d'otono, | ove vita né spirito non ricorre, | se non che la figura d'omo rende» e Cavalcanti, *Tu m'hai sì piena* 9-12 «l' vo come colui ch'è fuor di vita, | che pare, a chi lo guarda, ch'omo sia | fatto di rame o di pietra o di legno»; ma il verbo *rimango* fa pensare anche a Dante, *Così nel mio parlar* 47 «ond'io rimango bianco» (l'incrocio tra i testi di Guinizelli e Dante notato anche a 32). ~ *nel cuor la percossa*: cfr. Dante, *E' m'incresce di me* 65 «per una luce che nel cuor percosse» (Giunta 2011, p. 245); per *percossa* vd. xvii 9. ~ *ed: paraipotattico*, 'ecco che'. ~ *ogn'altra virtù*: eccetto la *vita*, da identificare con l'*anima* a 40, che, come si dice a 53, è «quella ch'ancor dura». ~ *forte*: il termine ricorre per la terza volta nel testo, dopo 36 e 44: la debolezza delle *virtù* sembra porsi proprio in antitesi con la *forza* del desiderio del secondo luogo; da notare il rapporto fonico con *fosse* e con *virtù* (in questi versi emerge una certa insistenza in generale).

50. *affilata*: 'appuntita, acuminata' (TLIO, s.v. § 2).

51. Non è solo Amore (a 38) ad essere certo di dare il colpo di grazia all'amante, ma anche le virtù di quest'ultimo credono che non vi sia scampo. ~ *finita*: «sostantivo dal participio passato femminile del verbo, come *gita*, *partita*, *venuta*» (De Robertis 2005, p. 245, che rimanda agli studi della Corti); con lo stesso poss. in Bonagiunta Orbicciani, *S'eo sono innamorato* 18 «mersé, or non vi piaccia mia finita».

52. Il concetto si trova in Cavalcanti, *Gli occhi di quella* 15 «sì che ciascuna virtù m'abandona» (*Brugnolo*); il verbo *fuggire* è usato invece per l'anima e per gli spiriti (come in Cavalcanti, *L'anima mia vilment'è* 7 e 13) a viii 14, xviii 9, xx 26.

53. 'volesse il cielo che facesse così (come tutte le altre virtù) anche quella che resiste ancora', cioè la virtù vitale, designata per perifrasi anche da Cavalcanti, *Donna me prega* 36-37, come «la virtù [...] | la quale aita - la contraria via» (cioè contraria alla morte; ma è interpretazione non accolta da Inglese 2011, p. 157): rispetto a Cavalcanti, Dino sembra negare che «di sua potenza [*scil.* di Amore] segue spesso morte» (v. 35).

54-55. La virtù vitale si cura del poeta altrettanto poco quanto Amore si cura di lui nel consumarlo. Concetto e lessico riportano ancora una volta a Dante, *Così nel mio parlar* 18-19 «Cotanto del mio mal par che si prezzi | quanto legno di mar che non lieva onda», 22-23 «Ahi angosciosa e dispietata lima | che sordamente la mia vita scemi», con *consumarmi* a 64.

56-57. 'difatti io posso dire di non essere ancora morto grazie alla potenza della virtù vitale'. Per *morto* in rima, vd. nota a 115.

58. 'che (se fossi morto,) sarei finalmente fuori dal male che io sopporto (*sostegno*: vd. 2)'; si veda Dante da Maiano, *O lasso me, che son preso ad inganni* 14 «e poi sarete for d'ogni dolore» (*Brugnolo*; da notare anche *sostene* in rima a 11), oppure Monte Andrea, *Si m'è legato Amor* 14 «poi foss'io morto, saria fuor di pena» e Boccaccio, *Filostrato* IV 92, 7-8 «perché poscia | io sarei fuor di questa grave angoscia», cit. da Santagata 2004, p. 1111 in nota a Petrarca, *Rvf* 272, 8 «i' sarei già di questi pensier' fora».

59. *dove*: 'e in questo'.

60. L'antitesi *umiltà-disegno* ricorre frequentemente in Dino: nelle canzoni a 144-45 e v 36, dove è sempre, come qui, in chiusura di strofa, e nel sonetto xv 10. Per il concetto vd. ad es. Guittone, *Se Deo - m'aiuti* (L.) 3 «com'eo - più cher' mercé, più mi sdegnate» (Leonardi 1994, p. 27 parla di «motivo tipico nei provenzali»); in seguito, Petrarca, *Rvf* 23, 104-5 «ma talora humiltà spegne disdegno, | talor l'enfiamma». Opportunamente *Brugnolo* chiosa l'*umiltà* come «la

sottomissione dell'amante, cioè il suo accettare – e anzi desiderare – la morte». ~ *vi*: 'a voi'.

61-75. Fin dal *Dunque* iniziale, la stanza conclusiva assume una funzione riepilogativa, confermata dai richiami lessicali specialmente alla stanza 1, a partire da *faticosa* a 62, che si riallaccia a 2 (nella posizione corrispondente della strofa); si veda poi l'antitesi *morte-vita* e l'idea che la morte non sia *gravosa*, ma che potrebbe anzi la *pace*.

61. *l'aspro spirito*: Amore, come a iv 31, v 25. ~ *guida*: 'conduce', con oggetto la *guerra* a 62 (designata con una coppia aggettivale in epifrasi): vale come *move...* *battaglia* a i 5-6 (dove ricorreva l'agg. *aspro*, qui attribuito allo *spirito*) e ci riporta alla metafora bellica che trama quella canzone.

62. *spietata*: agg. che torna a iii 34, xiv 12 e xvi 8 (dove è detto dell'amata); *dispietati* a xviii 4 (per i *martiri*); per l'assenza di pietà vd. nota a i 36-37.

63-64. 'vede che voi siete sprezzantemente indifferente verso ciò che io chiedo per provare piacere', vale a dire la morte; la donna è sempre *disdegnosa* (i 50), ma *della vita* del poeta in vi 11.

65. 'come mai ripone così tanta fiducia nella morte?', con *fidare* costruito con la particella pronominale e la prep. *in*, di cui si trovano vari esempi nella lingua delle origini (GDLI, s.v. § 9; vd. *If* ii 113 «fidandomi nel tuo parlar onesto», secondo una lezione ben attestata e giustificata da Malato 2018, p. 13).

66-68. Amplia ed esplicita quanto detto a 14-15: 'se la vita risulta ormai insopportabile, la morte non può essere così difficile da tollerare da non rappresentare anzi la pace (per me): e come tale difatti io la attendo'.

66. *gravosa*: vd. nota a 10.

67. Si veda v 8; per il sintagma *vita noiosa* si vedano in particolare Guinizelli, *Volvol te levi* 7 e Dante, *Vn* 20.10 *Li occhi dolenti* 27.

69-70. Anche questi due versi riprendono la 1 stanza (e precisamente 12-13); *Brugnolo* richiama Dante, *Se Lippo amico* 7-9 «Per cortesia audir prego mi deggi | e co-ll'udir richieggi | d[e] l'ascoltar la mente e lo 'ntelletto» (Giunta 2011, p. 130 chiosa: «come per dire "ascolta, ma con la mente ben sveglia, non solo con le orecchie ma anche col cervello"») e *Vn* 21.6 *Venite a 'ntender* 9 «Voi udirete lor chiamar sovente». A 69 preferisco non porre la virgola dopo *ascolterete*, dato che l'ascolto può avvenire nell'(i)ntelletto (quest'ultima parola si deve alla testimonianza del Vat. lat. 3214, c. 125v, perché i testimoni principali sono concordi sull'erroneo *diletto*).

71-72. «Il motivo della voce che parla nell'intimo è cavalcantiano» (*Brugnolo*): compare ad es. in *Perch' i' no spero* 37 «Tu, voce sbigottita e deboletta» (vd. anche Cino, *Tu che sei voce che lo cor conforte* 1); «La voce, in quanto parola poetica totalmente assente dalla poesia precavalcantiana, è quel che rimane, in ultima istanza, nel totale annientamento apportato da Amore» (Antonelli 2001, p. 19). Nonostante qui ciò che la voce dice sia riportato con un discorso indiretto, occorre ricordare poi che «la chiusura con la battuta di un personaggio o di una voce distinta da quella dell'io è [...] un tratto tipicamente stilnovista» (Giunta 2011, p. 197). ~ *pietà*: 'angoscia' (*Brugnolo*). ~ *vini' e tremando*: cfr. i 23.

73-75. Data l'equivalenza stabilita a 66-68 (da cui si riprende in particolare il verbo *aspettare*), la voce del poeta chiede alla donna di dargli la morte: 'e viene a voi chiedendo la pace per colui che nella morte che attende vede la fine delle proprie sofferenze'. ~ *fine*: chiude il cerchio rispetto alla stanza 1 (e *finita* 51). ~ *martiri suoi*: vd. nota a i 29-30 e 52.

III. *Voi che piangete nello stato amaro*

Si tratta probabilmente del testo più noto di Dino, soprattutto perché, mettendo in scena lo smarrimento del poeta in una foresta dove si trova a fronteggiare un leone e poi altri tre non meglio precisati personaggi, «sembra denunciare qua e là la lettura dei primi canti dell'*Inferno*» (Brugnolo), dando così credito al famoso racconto di Boccaccio, riportato in auge in tempi recenti (in particolare da Santagata 2011, pp. 293-322 e Carpi 2013), secondo cui Frescobaldi sarebbe stato coinvolto nel ritrovamento dei primi sette canti della *Commedia*, che Dante avrebbe composto prima dell'esilio (*Trattatello in laude di Dante*, I red., XIII 179-82 e II red., XII-XIII 116-20; *Esposizioni sopra la Commedia* VIII 1 3-17), come già detto nell'*Introduzione*. Un insigne dantista ha visto in effetti nel nostro testo «una sceneggiatura simbolica che ha tutta l'aria di rispecchiare una lettura a caldo del canto I del poema» (Pasquini 1995, p. 686), e di opinione simile sono altri autorevoli studiosi: Berisso rimarca ad esempio che «tutta la struttura della canzone richiama il primo canto dell'*Inferno*» e Casadei 2013, p. 53 sottolinea che «la struttura narrativa delle stanze III-V [...] rielabora senz'altro le prime scene infernali, dato che altri antecedenti (*Roman de la rose*, *Tesoretto*, *Detto del gatto lupesco*, ecc.) risultano molto meno affini». Più cauto appare Pirovano, mentre Inglese 2015, pp. 97-98 parla di «vaghi paralleli» e rimarca come il racconto boccacciano possa essere l'esito di diversi fattori sovrapposti a quello che potrebbe essere il «ricordo di un evento reale».

Dovendo riprendere in mano la questione, non si può che muoversi con prudenza, nella certezza dell'impossibilità di giungere a conclusioni incontrovertibili con gli elementi a disposizione, dal momento che questi ultimi si riducono in sostanza a contatti intertestuali, il cui potere di suggestione è spesso insidioso.

Possiamo comunque fissare due punti rilevanti. Sul primo mi sono soffermato già nell'*Introduzione*: si tratta dell'attenzione continua e costante di Dino per la poesia di Dante. Il secondo, strettamente legato, è che i contatti tra la nostra canzone e i primi canti dell'*Inferno* fanno sistema, anche se instaurando forse, come già detto sempre in apertura di questo commento, un rapporto sottilmente dialettico con Dante. In ogni caso ciò che per noi conta è che i riscontri non si limitano a elementi tematici come il cammino e lo smarrimento o la fiera che incute paura e impone deviazioni o ancora la donna che discende dall'alto, ma coinvolgono tratti lessicali, sintattici, retorici

rendendo verosimile l'ipotesi di un rapporto non casuale. Lasciando al commento una disamina più ampia e dettagliata, vale la pena di mettere in luce un paio di casi. Si prenda un verso come 40 «Poi che fu giunto, credendo campare». I commenti indicano il contatto con *If* I 13 «Ma poi ch'ì fui al piè d'un colle giunto»; a questo sembra lecito aggiungere, come faceva *Angeloni*, p. 51 (anche perché in entrambi i casi si parla della ricerca di un'alternativa ritenuta utile per la propria salvezza), il richiamo a *If* I 93 «se vuo' campar d'esto loco selvaggio», un verso che peraltro cade vicino all'invocazione «aiutami da lei, famoso saggio» di *If* I 89, a sua volta da accostare a quella al v. 42 di Dino: «Aiutami, Pietà! ch'io non sia morto!». Forse però è ancora più interessante che quel *Ma poi* che trovavamo in *If* I 13 ricompaia al v. 59 della nostra canzone: «Ma poi, com'uom che d'altro secol riede». Il disporsi degli echi in costellazioni lungo il testo, con richiami prossimi ed effetti di risonanza, è un segnale che vale naturalmente ben più del cumulo di riscontri tra loro irrelati. Si aggiunga almeno un altro caso potenzialmente significativo. I commenti finora tacciono o quasi in merito a possibili memorie dantesche ai vv. 14-16 «E' fu menato con un sol disire | i·lloco ove sentire | ognora li conven novi martiri». Partiamo dalla fine, cioè dalla perifrasi che designa il luogo, come scriveva *Marti*, «tutto ideale», che «sta nella capacità rievocativa dell'immaginazione». Lo studioso soggiungeva, tra parentesi: «potrebbe addirittura significare: in una siffatta condizione spirituale». Se non si può che essere d'accordo sulla natura cerebrale dell'avventura narrata da Dino, non si può sottoscrivere però la sua riduzione in termini esclusivamente psicologici. Qui Frescobaldi vuole raffigurare un inferno dell'anima, e quei *novi martiri* che si generano nel non precisato *loco*, pur di sapore cavalcantiano, fanno pensare ai «novi tormenti e novi tormentati» (*If* VI 4) che si parano dinanzi al *viator* nel terzo cerchio dell'inferno, dopo che si è riscosso dallo svenimento occorso «dinanzi ala pietà d'i due cognati» (*If* VI 2; si tenga presente anche che il sintagma *novo tormento* compare in Dino a xv 12). E in effetti, a ben guardare, possiamo ricondurre il v. 14, «E' fu menato con un sol disire», a un altissimo antecedente: *If* V 112-14 «Quando rispuosi cominciài: "Oh lasso, | quanti dolci pensier, quanto disio | menò costoro al doloroso passo!"», tanto più che quello a cui è condotto il poeta nella canzone di Dino è proprio definibile così, un *doloroso passo*. Si ricordi poi che quel verbo, *menare*, compariva, sia pure con altro soggetto, in *If* V 78 «per quello amor che i mena» e si osservi che ai vv. 116-20 figura la terna *martiri* : *sospiri* : *disiri*, pur ricorrente nella poesia duecentesca (basti uno sguardo ai rimari di *Marti* e si veda qui xvi),

che ritroviamo nella stessa stanza della nostra canzone, auspice il ricorso a *-irel-iri* nella fronte: 14 *disire*, 16 *martiri*, 20 *sospiri*. Naturalmente questi riscontri non si sottraggono a obiezioni. Proprio il v. 14 ad esempio può essere facilmente riportato a un sonetto dello stesso Dante certo importante per Frescobaldi (basti vv. 1-2), *Degli occhi della mia donna*, dove al v. 13 si legge «*lo disio che li mena qui è 'stinto*», mentre per il seguito del nostro testo («*l'loco ove sentire | ognora li convien novi martiri*») si può richiamare un luogo come Arrigo Testa, *Vostra orgogliosa cera* (PSS 8.1) 53-54 «*ma mi metete i'loco | là 'nd'io gran noia sento*».

La canzone presenta numerosi elementi di problematica interpretazione, a partire dal destinatario a cui si rivolge (parlando di sé in prima persona e dell'autore in terza): si tratta quasi sicuramente di un poeta, ma che resta non identificato. Diverse le suggestioni possibili: la candidatura più accreditata oggi è quella di Cino da Pistoia, benché poggi anch'essa sul terreno scivoloso dei riscontri intertestuali. In particolare il sintagma in clausola nel verso incipitario, che torna in IV 11, è stato riportato già da *Contini* a un sonetto inviato da Cino a un destinatario sempre ignoto, *Io era tutto fuor di stato amaro* (tanto più che con *Io era dentro* comincia la stanza III di Dino): qui il pistoiese lamenta «*che 'l cor mi furaro | due ladri che 'n figura nova sono*» (vv. 3-4), alludendo agli occhi dell'amata, e il testo si conclude con versi almeno parzialmente avvicinabili a quanto raccontato da Frescobaldi: «*Adunque, amico, per altro valore | che di Pietà scampar non mi convene, | da ch'ì non posso mai riaver lo core*». Casadei 2013, pp. 53-54, seguito da Livraghi 2013, p. 79 ha sottolineato come il sintagma *stato amaro* possa alludere per antitesi contemporaneamente a un passaggio di *La dolce vista*, 24-27 «*diviso | m'ha dal gioioso riso | e d'ogni stato allegro | lo gran contrario ch'è dal bianco al negro*», e ha ipotizzato quindi che Dino si riferisca alla condizione di esule di Cino, con ricadute ovviamente sulla datazione della nostra canzone: «*l'ipotesi più economica è che quest'ultima sia stata scritta dopo la lettura di La dolce vista... dal Frescobaldi che, oltre a citare abbondantemente il pistoiese nei suoi componimenti, tra il 1303 e il 1306 lo poteva avvicinare a Firenze, grazie anche alla comune militanza nera*» (Casadei 2013, p. 54). Livraghi 2013, p. 81 restringe l'arco possibile della composizione: «*se la presa visione dei sette canti da parte di Dino si immagina risalente grosso modo a un anno prima del loro invio a Moroello, allora la stesura di Voi che piangete sarà compresa tra il 1305 ca. e la fine dell'esilio di Cino*». La stessa studiosa prende poi in considerazione l'affinità esistente tra il finale della nostra canzone e la cosiddetta “montanina” di Dante

(vd. nota a 63), che porterebbe ad abbassare *Voi che piangete* perlomeno al 1307, concludendo tuttavia che «la sovrapposibilità dei due passi non è così perfetta da far escludere l'ipotesi che siano stati concepiti indipendentemente, tanto più che nella poesia del tempo si ritrovano tutti gli elementi, linguistici e tematici, che vengono riproposti e rielaborati nella canzone dantesca e in quella diniana» (Livraghi 2013, p. 84). Occorre dire però che qualche altro riscontro con la stessa “montanina” può essere rilevato anche altrove (si veda in particolare 33).

Per quanto riguarda altre ipotesi, come fa notare *Brugnolo*, legare questa canzone alla lettura dei primi canti della *Commedia* implicherebbe l'esclusione di Cavalcanti, morto nell'agosto del 1300. Appare poco praticabile poi (e si menziona qui per mera completezza) la candidatura di Chiaro Davanzati (che secondo l'identificazione più accreditata sarebbe nato verso il 1235 e morto prima del 27 aprile 1304, come ricorda Menichetti 2004, p. vi): qualche suggerimento in questa direzione potrebbe venire dal «dir vostro chiaro» al v. 4, all'interno di un passaggio accostabile a Bonagiunta, *Voi ch'avete mutata la mainera* (dove, a 7-8, si parla dell'«alta spera | la quale avansa - e passa di chiaro», in cui notoriamente è stata vista un'allusione al rimatore fiorentino, ipotesi però scartata da Menichetti 2012, pp. 273-74).

Non mi risulta che sia stata affacciata invece un'altra ipotesi, ovvero che il destinatario del testo sia Dante: lo *stato amaro*, nel quale si agogna il bene come la luce nel buio, potrebbe alludere infatti alla *selva oscura*, che «Tant' è amara che poco è più morte» e nella quale comunque Dante dice di aver trovato «del ben». Come detto sempre nell'*Introduzione*, sul filo delle ipotesi nate dal racconto boccacciano potremmo pensare che con questa canzone Dino accusi ricevuta della lettura dei primi canti del poema e che replichi con una storia che resta tutta interna alla dimensione cavalcantiano-petrosa.

Altri aspetti problematici pertengono all'interpretazione dell'immaginario presente nel testo, in cui spicca il leone, animale peraltro «spesso indicato come caso emblematico del principio dell'ambivalenza simbolica», come spiega Ledda 2019, p. 81, il quale cita l'esempio di Gregorio Magno («Habet quippe leo virtutem, habet et saevitiam. Virtute ergo Dominum, saevitia diabolum signat») e lega il leone del canto 1 dell'*Inferno* alla superbia, come si fa tradizionalmente, ma anche all'ira e alla violenza, ricordando in particolare che nell'esegesi biblica «il leone rappresenta il diavolo per la sua forza, violenza e crudeltà» (p. 82).

Prima di interrogarsi sul significato incarnato dall'animale nel nostro testo, appare necessario mettere bene a fuoco i punti attraverso cui si snoda la vicenda narrata. 1) Il poeta è stato trasportato dal *disire* (v. 14), e senza immaginare quale *pena* sarebbe seguita (vv. 18-19), in un luogo dove è costretto a provare *martiri* sempre nuovi (o forse straordinari): la sofferenza dunque dipende dall'essersi lasciato condurre dal desiderio (con una dinamica che è la stessa delineata in II 18-19). 2) La *pena*, che è ancora viva, implica l'impossibilità di trovare pietà (v. 21) e lo smarrimento in uno spazio aspro e selvaggio, in cui il poeta è stato trascinato dal leone (vv. 23-26). 3) Colui che appare «primeramente» è «un de' leon della foresta» (vv. 28-29): vi sono dunque altri leoni, per cui è possibile, anche se non certo, che i *tre* che intervengono in seguito (v. 44) appartengano alla stessa specie. 4) Il poeta giunge a una «torre bella e alta e forte» (v. 38) perché atterrito dal leone (vv. 33-36), spinto da esso e dalla «paura della morte» (v. 39). 5) La torre non porta con sé alcuna salvezza, tanto quanto la richiesta di pietà (v. 42), come del resto avevamo appreso precedentemente: intervengono infatti altri *tre* che trattengono il poeta (vv. 43-46). 6) La «donzella | gaia giovane bella», che discende «di lassù» (vv. 47-48), rivela di essere il «primo motore» dell'azione del poeta e al contempo di volerlo punire per questo; così la conclusione appare già contenuta nelle premesse: è stata la sua *luce* a suscitare il *disio* (vv. 49-50) ed è ora il suo *splendore* a farsi strumento di vendetta per la *folle intesa* dell'uomo (v. 52). 7) L'azione di Amore, di cui il poeta tramortito non si rende conto, non fa che porre a effetto le minacce della donna. 8) Risvegliatosi, il poeta constata che la donna non c'è più, ma ha lasciato una ferita che appare inguaribile (vv. 62-65), e manifesta la stessa *paura* che l'ha dominato lungo tutto lo svolgimento della vicenda (vv. 60-61).

La narrazione non segue uno sviluppo costantemente lineare. Basti pensare alla circolarità tra apertura e chiusura del racconto: «E' fu menato con un sol disire | i lloco ove sentire | ognora li conveni novi martiri» (vv. 14-16), «trovò la ferita, | ove ognor cresce di lei nova amanza | che vi conduce ogni crudel pesanza» (vv. 63-65). In altre parole è probabile che all'inizio della stanza II Dino proponga un sunto della vicenda che poi racconterà, così come è probabile che il testo segua un andamento per così dire a spirale: la narrazione si sviluppa cioè attraverso continui ritorni su se stessa, per cui, come spesso accade nelle canzoni di Frescobaldi, un concetto viene semplicemente ripreso e ripetuto con termini diversi. Si prenda il ricorrere di verbi che descrivono il fatto che il poeta sia condotto, trasportato: «E' fu menato con un sol disire» (v. 14);

«ove conven ch'on vada | a guida di leon fuor d'ogni strada» (v. 26); «[il leone] partir lo fe' con doloroso pianto; | e così il cacciò tanto | ch(e) [...] | il mise» (vv. 36-39); «quello che prima l'avea scorto [i.e. il leone]» (v. 45); «Quel disio che-tti conduce» (v. 49).

A quanto pare, *disio* e *leone* sono intercambiabili, per cui è probabile che l'animale rappresenti la ferocia di un desiderio soverchian-te, che sbigottisce e atterrisce, o se si preferisce di un *pensiero* amoro-so ossessivo come quello di cui si parla (usando peraltro sempre *sol*) in I 1-2 «Un sol penser che'mmi ven ne la mente | mi dà con su' parlar tanta paura». In questa prospettiva i *tre* che subentrano al v. 44 sarebbero altri pensieri associati al primo o proprio le *tre battaglie* di cui parla la canzone 1 (come propone anche *Martì*), che sarebbero conseguenza del desiderio (non è persuasiva invece l'idea di Benedetto 1910, p. 153, secondo cui si tratterebbe degli occhi e del cuore). Mi sembra meno probabile che i *leoni* possano essere identificati con i *martiri*, secondo l'interpretazione di Barbi 1915, pp. 237-38 e *Contini*, anche se è pressoché d'obbligo richiamare la «foresta de' martiri» di xvi 3 (si veda quanto suggerito ancora nell'*Introduzione*) e anche se vi è naturalmente una correlazione tra i diversi elementi della fenomenologia amorosa, del resto connessi l'uno all'altro per un rapporto di quasi meccanica necessità; per questa ragione lo stesso desiderio potrebbe sovrapporsi all'immagine mentale dell'amata, cioè alla «figura nova | che'ssi fa loba e trovasi possente», di cui, con altra corposa metafora, si parla a vi 5-6. All'*arx mentis* in effetti potrebbe fare riferimento la torre che compare a 38, se essa, «bella e alta e forte», non sta per la donna stessa: penso che l'interpretazione più probabile al riguardo sia che il poeta provi a ricorrere alla ragione (di «torre della ragione» parla ad es. Dante in *Cv* IV xiii 16, mentre «la rocca della mia mente» compare in *Cv* II ii 3, e si veda soprattutto *Per quella via* 5, cit. nella nota relativa), ma che questo risulti inutile perché nel «cassar de la mente» (secondo l'espressione di Cavalcanti, *Vedeste, al mio parere* 6), si è ormai insediata la donna (si veda ad es. Dante, *E' m'incresce di me* 43-45 «L'immagine di questa donna siede | sù nella mente ancora, | là ove la puose quei che fu sua guida»). Non è forse comunque da trascurare, come già indicava *Angeloni*, p. 50, il fatto che una *torre* compaia nell'ultimo verso del vii canto dell'*Inferno* (e del resto quella *torre* verrà detta *alta* al v. 2 del canto viii): seguendo il filo di letture allegoriche come quella proposta da Jacopo della Lana, l'immagine potrebbe stare a significare la superbia, nel nostro caso quella della donna amata. Di superbia si è parlato anche per il leone (si veda ad es. Sala 2006, p. 90, sulla scorta di Benedetto 1910), pro-

prio pensando al più probabile significato che la fiera ha in *If* 1; tale interpretazione pare accettabile però supponendo un legame obliquo, indiretto, per cui il desiderio, che aspira a un soddisfacimento, sarebbe superbo di per sé (di «desideri superbi» parlava *Angeloni*, p. 51), secondo un'ipotesi che del resto riuscirebbe coerente con la «folle 'ntesa» biasimata dalla donna (v. 52).

Il ricorso a presenze del leone nella cultura classica e medievale è utile per cogliere forse altri aspetti di questa figura. Sala 2006, p. 88 individua nel silenzio sul comportamento della fiera dopo la richiesta di aiuto un riferimento al «motivo del leone magnanimo, che di fronte a un'invocazione di pietà si ammansisce», di cui possiamo trovare un esempio già in Giacomo da Lentini, *Donna, eo languisco* (PSS 1.8) 31-37 «Non mi ricredo di merzé chiamare, | ca contare - audivi a molta gente | che lo leone èste di tale usato | che quand'è airato - più fellonamente, | per cosa ch'omo face si ricrede | ' segno di merzede: | per merzé gira in pace» oppure in Brunetto, *Tresor* 1 174 «Mes merveille est de sa pité, que la ou est plus corrociez et plus pleins de ire et de mau talant contre lui, lors li pardone plus tost se l'ome se giete a la terre et fait semblance de crier merci» (si veda Menichetti 1965, p. LIII per altre attestazioni del motivo). In realtà, come la stessa Sala ammette, il leone «fa sì che possa compiersi la vendetta della donna» (p. 90): è come se alla fine quest'ultima subentrasse all'animale, provocando uno sbigottimento ancora superiore. Sembra dunque che Dino non riprenda tanto il *topos*, ma alluda ad esso, in modo tale che il silenzio sulla reazione del leone alla richiesta di aiuto renda più evidente la mancanza di pietà di cui è vittima l'amante. Un altro elemento interessante in relazione ai bestiari risiede nel fatto che essi sottolineano in genere che il leone si adira solo in certe circostanze (nello stesso capitolo del *Tresor* ad es. si dice che «ne [s]era ja corr[e]cie[z] [a] home se il ne li fait mal premierement»), in particolare se l'uomo lo guarda mentre mangia. Questo punto viene spiegato così da Richard de Fournival, *Li bestiaires d'amours*: «Et cent fois porroit passer li home encoste le lion, ja li lions ne se moveroit por tant com li hom ne le regardast. Dont di je ke Amors resemble le lion, car aussi ne keurt Amours sus a lui, s'il ne le regarde» (ed. Segre, in Zambon 2018, pp. 1696-98). Dino lascia implicita la causa dell'aggressività del leone, forse perché questa può essere facilmente dedotta da un pubblico imbevuto della cultura dei bestiari, o forse perché il suo testo di riferimento è quello dantesco, dove l'azione delle fiere è sganciata da qualunque gesto precedente di Dante personaggio.

Per quanto riguarda la punizione a cui il poeta alla fine è sottoposto, diversi studiosi vi hanno visto il segno di un raffinamento dell'amore, per cui la *nova amanza* sarebbe l'“amor fino” stilnovistico. Benedetto 1910, pp. 153-54 in particolare scriveva che «L'amante superbo ha creduto in un momento di orgoglio di poter facilmente trionfare e ha lasciato libero sfogo alle sue tendenze, ha lasciato che l'impeto dei sensi lo trascinasse. Ma venne la sconfitta ed il pentimento; egli si china umiliato dinnanzi alla donna, ch'è disposta a perdonargli l'errore, pensando che quel disordinato affetto era stato pur sempre ispirato dalla sua bellezza: “... quel disio che ti conduce | mosse da la mia luce”. La sua vendetta sarà, per servirmi di un'espressione petrarchesca, una vendetta leggiadra: alla “folle intesa” succederà la “nova amanza”. [...] Così intesa questa poesia non è solo notevole per la forma allegorica, ma anche per la concezione dell'amore. La donna non vi è chiamata angelo sceso di cielo in terra, ma scende gaia, giovane e bella dalla torre bella alta e forte; è dunque simbolo di protezione, di elevazione; e come tale in qualche maniera può avvicinarsi alla Raison di Guillaume, che scende anch'essa dalla sua torre a confortare e proteggere contro il falso amore l'Amant». Questa interpretazione, con cui concordano *Marti*, Sala 2006, Livraghi 2013, sembra tenere in scarso conto il tono dell'ultima stanza, comunque lontana da una connotazione positiva e della vendetta e dello stato del poeta, ma soprattutto il fatto che la *nova amanza* (in cui *nova* sembra significare piuttosto «sia 'straordinaria' che 'rinnovata'», come annota *Brugnolo*) si origina e *crece* dalla ferita prodotta da un Amore che agisce per accondiscendere ai desideri crudeli della donna.

Per quanto riguarda le connessioni rinvenibili nella sequenza dei testi diniani proposta dalla tradizione manoscritta, spicca ancora una volta un contatto tra l'inizio di questa canzone e la fine della precedente: se il finale di 11 invitava la donna ad ascoltare una voce che «viene a voi per pace di colui» (v. 73) ecc., qui il testo stesso dichiara di essere mandato «da parte di colui | a cui non viene diletto di pace» (vv. 12-13).

Canzone di cinque stanze *singulars* di 13 vv., a schema AaB AaB BCcDdEE (Solimena 1980, 7:1). *Brugnolo* rileva che «Lo schema [...] conserva nell'insieme un sapore un po' arcaizzante, posto che la formula della fronte, non usata dagli altri stilnovisti (che invece presentano ancora il tipo di sirma indivisibile a tre distici), ha attestazioni soprattutto siciliane [...]: anzi lo schema nel complesso più vicino al nostro è proprio quello del Notaro, *Uno disio d'amore* (AaB AaB CcddEE, con *a* e *c* quinari)»: la formula rimica è identica a parte l'assenza, del resto scontata, in Giacomo da Lentini del

verso di *concatenatio*; molto prossima è anche l'alternanza di endecasillabi e versi più brevi. L'accostamento al testo di Giacomo è interessante se solo si pensa che al suo incipit appare vicino, come visto a suo luogo, l'esordio di I. Antonelli 2008, pp. 237-38 osserva che non si conoscono attestazioni dello schema di *Uno disio d'amore* nella poesia occitanica, francese, galego-portoghese, mentre qualcosa di simile compare in Piero della Vigna e forse per sua influenza in Guittone e altri minori. La struttura sostanzialmente imperniata su serie di rime bacciate limita probabilmente il ricorso a rime tecniche. Siciliana la rima 8 *voi* : 9 *colui*; "umbra" quella a 55 *avide* : 58 *uccide* : 59 *riede* (Menichetti 1993, p. 527). Rime derivate: 45 *scorto* : 46 *accorto*; rime ricche: 3 *oscura* : 7 *assicura*; 27 *mente* : 28 *primeramente* : 30 *niquitosamente* : 31 *subitamente*. Da notare le relazioni paronomastiche, nella stanza I, 2 *caro* : 4 *chiaro*; 10 *pace* : 11 *piace*. A parte l'ultima stanza, sussiste sempre una relazione fonica tra le due rime della fronte (nella I, II, IV consonanti in vibrante – nella II anche omotoniche –, nella III in dentale). Nessuna rima ripetuta. Non rigorosamente *capfinidas* II e III stanza (25 *foresta*, 26 *leon* - 29 *leon della foresta*), che presentano inoltre l'antitesi tra 26 *fuor* e 27 *dentro* (*Brugnolo*); forse sussiste un legame tra III e IV (39 *morte* - 42 *morto*). Dialetti a 5 (*voi o*), 12 (*lui anzi*), 27 (*Io era*), 38 (*a una e bella e*), 41 (*cominciò a*), 43 (*Ma e'*). Solo cinque gli endecasillabi classificabili sicuramente di 4^a 7^a (7, 10, 20, 40), meno dell'8 per cento.

Voi che piangete nello stato amaro,
dov'ogni ben v'è caro
come la luce nella parte oscura, 3
e cche ponete nel dir vostro chiaro
ch'oltre di voi o paro
esser non può in sì crudel vita e dura, 6
leggete me, se l'ardir v'assicura,
ch'io son mandata solamente a voi
da parte di colui
a ccui non viene diletto di pace, 10
perché tanto li piace
che voi pensiate a llui, anzi ch'ei muoia,
quanto li 'ncresce della vostra noia. 13

E' fu menato con un sol disire
i lloco ove sentire
ognora li convien novi martiri: 16
non già per voglia del su' poco ardire,
ch'ei non credea seguire
la pena ove convien ch'egli or si giri; 19
la qual non vuol che i dolenti sospiri
vadano in parte ove Pietà li senta,
cotanto le contenta
ch'ei provi de l'asprezze del deserto, 23
ov'ei morrà per certo,
ch'ell'è foresta ove conven ch'on vada
a guida di leon fuor d'ogni strada. 26

Io era dentro ancor nella sua mente,
quando primeramente
gli apparve un de' leon della foresta; 29
il qual, giugnendo niquitosamente,
quivi subitamente
gridando verso lui volse la testa. 32
Nel cuor li mise allor sì gran tempesta
quella spietata e paurosa fiera,
che di colà dov'iera

partir lo fe' con doloroso pianto;
e così il cacciò tanto
ch'a una torre bella e alta e forte
il mise per paura della morte. 39

Poi che fu giunto, credendo campare,
cominciò a chiamare:
«Aiutami, Pietà! ch'io non sia morto!». 42

Ma e' si vide tosto incontro fare
tre, che ciascuno atare
volean quello che prima l'avea scorto. 45

Per che ciascun fu di tenerlo accorto,
tanto che di lassù scese donzella
gaia giovane bella,
dicendo: «Quel disio che-tti conduce
mosse da la mia luce,
onde convien ch'io vendichi l'offesa
dove ti venne così folle intesa». 52

Negli occhi suoi gittò tanto splendore,
ch'e' non ebbe valore
di ritenerlo, sì ch'e' non s'avide 55
come per mezzo aperto gli fue il cuore
per man di quel signore
che con tormento ogni riposo uccide. 58

Ma poi, com'uom che d'altro secol riede,
vil di paura e di pietà pensoso,
destòssi pauroso,
e vide che costei s'era partita; 62
ma trovò la ferita,
ove ognor cresce di lei nova amanza
che vi conduce ogni crudel pesanza. 65

1. *Voi*: pron. di cortesia, come ad es. in Bonagiunta, *Voi ch'avete mutata* 1; sull'identificazione del destinatario si veda il cappello introduttivo. *Brugnolo* rievoca (sulla scorta di Capovilla) Petrarca, *Rvf* 1 *Voi ch'ascoltate*, e rilevando opportunamente che Dino richiede al destinatario, «come farà Dante nella *Commedia*», di leggere (v. 7), ricorda vari attacchi danteschi e cavalcantiani, tra cui si possono prediligere Dante, *Vn* 2.14 *O voi che per la via* e Cavalcanti, *I' prego voi*, in quanto accomunati dall'ipotesi di *Lam* 1,12 (di cui si avverte la presenza qui a 5-6). ~ *piangete*: vd. nota a 1 53.

2. Si può intendere 'dove ogni bene vi è gradito' (o 'è prezioso per voi'), come inclinerei a fare, oppure 'dove ogni bene è raro', con *caro* nel senso prov. di 'scarso' e *v(i)* pleonastico (così *Contini*, *Marti* e *Brugnolo*). Non pare azzardato richiamare *If* 1 8 «ma per trattar del ben ch'io vi trovai».

3. Si veda Bonagiunta, *Voi ch'avete mutata* 5-8 «avete fatto come la lumera | ch'a le *scure partite* dà sprendere, | ma non quine, ove *luce* l'alta spera | la quale avansa - e passa di chiarore», testo-cardine per lo sviluppo del concetto di "stil novo" (e 1; per la contrapposizione luce/oscurità si vedano le occorrenze portate da Menichetti 2012, pp. 104 e 273); da ricordare anche Dante, *Amor che movi* 13 «come pittura in tenebrosa parte» (*Brugnolo*) e ancor più, per l'ipotesi di una lettura diniana dei primi canti della *Commedia*, *If* iv 151 «E vegno in parte ove non è che luca». Del verso di Dino si ricorderà probabilmente il figlio Matteo, *La dolce donna* 5 «E come luce oscurità disombra» (Ambrogio 1996, p. 78; Livraghi 2016, pp. 205-7 inclina invece verso una derivazione del luogo di Matteo dal motivo ciniano della donna nero-velata, presente comunque in Dino: si veda v 80 ss.).

4. *ponete*: l'uso di *porre*, nel senso di 'affermare', ha un noto antecedente in Dante, *Vn* 11.3 *Amore e 'l cor gentil* 2 «sì come il saggio in su' dittare pone» (De Robertis 1984, p. 134 rimanda a usi guittoniani). ~ *nel dir.*: vd. nota a 1 16. ~ *chiaro*: 'insigne, illustre'; cfr. in particolare Chiaro Davanzati, *Omo c auene*, 2, dove compare *dir(e) chiaro* e Cino, *Merzé di quel signor* 7-8 «ed ogni motto con lui movo prima | ch'i' l'porga fra le genti chiaro e breve» (*Brugnolo*).

5-6. Tra i tanti contatti possibili (si veda ad es. la nota di Maffia Scariati 2002, p. 148 ad Amico di Dante, *I' credo*, *Amor* 7 «ch'al dolor mio nonn-è nessun parecco»), privilegerei Dante, *Vn* 2.14 *O voi che per la via* 2-3 «attendete e guardate | s'elli è dolore alcun quanto 'l mio grave», che traduce notoriamente *Lam* 1,12 «attendite et videte | si est dolor sicut dolor meus»; forse anche da considerare l'inizio di *If* 11 (3-4 «e io sol uno | m'apparecchiava a sostener la guerra»). ~ *crudel... e dura*: per il binomio aggettivale, vd. in particolare Guittone, *O bon Gesù* (E.) 105, *Chi pote departire* (E.) 31, ma soprattutto (per l'epifrasi) *Fero dolore e crudel pena e dura* (L.) 1; per l'accostamento di *vita* a *dura*, sono da ricordare Guido delle Colonne, *La mia vit'è sì fort'e dura e fera* (PSS 4.3) 1; Stefano Protonotaro, *Assai cretti celare* (PSS 11.1) 60 «poi tal vita m'è dura»; l'anonimo *La mia vita è più dura ed angosciosa* (PSS 49.60) 1 e Dante, *Amor che nella mente* 50; per quello con *crudel*, Chiaro Davanzati, *Amore, io non mi doglio* 8; Monte Andrea, *Tanto m'abonda matera* 138; Lotto di ser Dato, *De la fera infertà* 36; Onesto da Bologna, *Non so se per mercé* 5 (dal corpus *LirIO*): appare confermata l'ascendenza non stilnovista del campo della crudeltà, per cui vd. nota a 1 7 (l'agg. torna qui a 65).

7. *leggete me*: come detto, la canzone parla in prima persona al proprio destinatario; *Brugnolo* richiama Dante, *Se Lippo amico*, a proposito del quale Giunta 2011, pp. 125-26 scrive che «la personificazione dei testi, il trattarli come esseri pensanti e senzienti, era una prassi diffusa già nella poesia classica. Ma che il testo stesso prenda la parola e si rivolga direttamente al corrispondente, è questo un artificio retorico che sembra prendere piede solo tra i poeti dello Stilnovo e tra i

loro più tardi imitatori»; Giunta ricorda la dubbio di Cino, *I' son chiamata nova ballatella*, in cui il testo parla del poeta in terza persona, come qui, e in cui sarebbe possibile ravvisare diversi punti di contatto con la nostra canzone (vd. nota a 27); vari sintagmi che sembrano configurare un formulario della prosopopea del testo compaiono a 8 e 9. ~ *se l'ardir v'assicura*: 'se il vostro ardimento vi dà sufficiente sicurezza'. L'accostamento tra *ardire* e *assicurarsi* compare in Cino, *L'uom che conosce* 1-2 «L'uom che conosce tegno ch'aggi ardire | e che s'arischì, quando s'assicura» (Livraghi 2013, p. 78; testo cit. qui a 17) e in Gianni Alfani, *Quanto più mi disdegni* 10 (nonché a 13 e 8). Non è chiaro quale coraggio sia richiesto al lettore: a meno di guasti, l'inciso vorrà probabilmente avvertire quest'ultimo del fatto che è chiamato a partecipare a un'esperienza dolorosa, prossima alla morte.

8. *ch'io son mandata*: emistichio identico, ancorché in clausola, in Dante, *Vn* 10.24 *Donne ch'avete* 62, dove parla sempre la canzone (*Brugnolo*); vd. anche *Vn* 5.19 *Ballata, i' vo'* 18 «Madonna, quelli che mi manda a voi». ~ *solamente*: già a 11 6.

9. *Berisso* ricorda Cavalcanti, *Perch'i' no spero* 35-36 «da colui | che fu servo d'Amore» (anche in questo caso parla il testo).

10. «che non gode di alcuna pace» (*Pirovano*); per *pace* vd. nota a 1 29-30; la definizione del poeta come colui che non trova alcun *diletto* ricorda 11 64; per l'associazione di *pace* e *diletto*, vd. Dante, *E' m'incresce di me* 15 «Noi darem pace al core, a voi diletto» (Grimaldi 2015, p. 759).

11-13. 'perché il fatto che voi pensiate a lui, prima che muoia, gli è gradito tanto quanto gli rincresce della vostra angoscia'. Il binomio in rima baciata a sigillare la prima stanza richiama 1 14-15; vd. poi xxii 50-51. ~ *anzi ch'ei muoia*: si sofferma su questa clausola come possibile riscontro ciniano Livraghi 2016, pp. 79-81: difficile però valorizzare in chiave intertestuale una simile espressione, di cui la stessa studiosa mostra altre interessanti occorrenze.

14-16. 'Egli (il poeta) fu condotto (*menato*) da un unico desiderio là dove è costretto a provare sofferenze sempre nuove' (o 'straordinarie' secondo *Brugnolo* e Carriero 2017, p. 64, cfr. anche qui sotto); per i contatti possibili, con Dante e altri autori, in questo passaggio, si veda il cappello introduttivo (*Angeloni*, pp. 48-49 suggeriva un riscontro con *If* III 15-17). ~ *con*: ha un significato a metà tra compl. d'agente e strumentale (*Brugnolo*). ~ *ove*: seguito da *convien* (qui a 16) anche a 19 e 25. ~ *sentire*: vd. nota a 11 1. ~ *convien*: sotto ictus di 6^a in perfetto parallelismo con il verso finale del secondo piede. ~ *novi martiri*: in clausola già in Cavalcanti, *Vedete ch'i' son un* 12; l'agg., di interpretazione ambigua, come detto, è «[u]na delle parole che con maggior frequenza ritornano nei versi di Dino [...] atta ad attribuire agli elementi della interiore vicenda amorosa carattere straordinario e meraviglioso» (così Marti 1973, p. 556, che riporta l'uso «a un sostenuto atteggiamento del Cavalcanti»); per il sost., vd. nota a 1 29-30; si veda anche il cappello introduttivo.

17. '(e ciò non accade già) a causa del suo scarso coraggio'; secondo alcuni qui Dino direbbe di aver osato troppo, ma sembra preferibile interpretare il *su' poco ardire* come 'il suo ardire che è poco' (*Brugnolo*), come in Dante, *Vn* 2.15 *O voi che per la via* 7 «Amor, non già per mia poca bontate»; analoga situazione in Cino, *L'uom che conosce* 5-8 «così ritorno i' ora e voglio dire | che non fu per ardir s'io puosi cura | sì questa creatura, | che vidi quei che mi venne a fedire»; l'*ardire* dell'io poetico fa riscontro a quello richiesto al lettore a 7.

18-19. 'ché egli non credeva che ne sarebbe derivata la pena in cui è inevitabile che ora si dibatta'; da notare l'infinitiva latineggiante. ~ *si gira*: sembra indicare un aggirarsi senza via d'uscita; cfr. *If* xxx 135 «ch'ancor per la memoria mi si gira».

20-21. 'la quale (pena) impedisce che i sospiri pieni di dolore finiscano in un luogo dove possano ricevere ascolto dalla Pietà'. La mancanza di ascolto da parte della Pietà personificata compare in Cavalcanti, *Tu m'hai sì piena* 7-8 «niente | par che Pietate di te voglia udire» (passo però interpretabile anche in diverso modo, con *pietate* oggi.); per l'assenza di pietà, vd. nota a 1 36-37. ~ *dolenti sospiri*: Dante, *Vn* 23.9 *Era venuta* 7-8 «e diceva a' sospiri: "Andate fore", | per che ciascun *dolente* sen partia» e Cino, *Or dov'è, donne* 7 «ecco in me crescon *sospiri dolenti*».

22-24. 'a tal punto la rallegra il fatto che egli provi le sofferenze del luogo desolato (in cui è stato condotto), dove morirà certamente'. Molto forte il gioco fonico, quasi a rafforzare il compiacimento della donna (anche se *Brugnolo*, invece di *Marti*, ritiene una forzatura interpretare il pron. *le* come «implicita allusione alla donna», e propende per una sorta di personificazione della *pena*). ~ *le contenta*: il verbo compariva, sempre in rima e in posizione similare nel componimento, in 11 25; l'uso intransitivo è registrato, sia pure con un unico esempio (da Bartolomeo di San Concordio), dal *GDLI*, s.v. § 1. ~ *provi de*: consueta la costruzione con falso partitivo in dipendenza da *verba sentiendi*. ~ *diserto*: «in italiano antico il senso è prevalentemente quello di luogo selvaggio e solitario» (*Brugnolo*); oltre che in *If* 1 64 «Quando vidi costui nel gran diserto» (e *If* 11 62-63 «nella diserta piaggia è impedito | sì nel cammin che volt'è per paura»), questa localizzazione si trova, con qualche possibile contatto, in Brunetto, *Tesoretto* 1188-91 «E non fu' guarì andato | ch'i' fu' nella deserta, | dov'io non trovai certa | né strada né sentero»; vd. pure *Fiore* 121, 1-3 «l' sì nonn-ò più cura d'ermitag<g>i, | Né di star in deserti né 'n foresta, | Ch'e' vi cade sovente la tempesta» (*Brugnolo*; cfr. *tempesta* a 33).

25-26. 'ché quella è una foresta nella quale ciascuno, sotto la guida di un leone, è costretto ad andare fuori da ogni strada (segnata)'. Da notare la presenza del terzo *conv(i)en* nel corso della stanza, a sottolineare il coinvolgimento dell' amante in un meccanismo implacabile. Per la *foresta* «come paradigma di angoscia e disperazione amorosa», *Brugnolo* rinvia ad Amico di Dante, *Nessuna cosa tengo* 5-8 «e, quanto al mi' parer, sì mal nonn-àve | chi ismarruto truovasi 'n foresta, | benché veggia venir la notte presta | e senta fiere cose onde tem'av'e». L'associazione con il *diserto* e con i *leoni* si trova in Zuccherò Bencivenni, *Esposizione del Paternostro*, cit. in *TLIO*, s.v. *foresta*, § 1.2, «e vede questo mondo che non è se non diserto pieno di leoni e di leopardi, una foresta piena di ladroni, e di callaiuole, e di reti e di lacciuoli, un mare pieno di tempesta e di fortune e di perigli». Forse l'idea che il leone si muova senza una meta imprecisata ha a che fare con quello che si dice di lui in luoghi come *Physiologus latinus*, *versio* B-IS, 11: «*Ethimologia*. Bestiarum vocabulum proprie convenit leonibus, pardibus, vulpibus, tygribus, lupis et simiis, ursis et ceteris, que vel ore, vel unguibus seviunt, exceptis serpentibus. Bestie autem dicuntur a vi qua seviunt. Fere appellantur, eo quod naturali utuntur libertate et desiderio suo ferantur. Sunt enim libere eorum voluntates, et huc atque illuc vagantur, et quo animus duxerit, eo feruntur» (cito da Zambon 2018, p. 278).

27. Parla ancora la canzone, riferendosi alla propria genesi nella mente del poeta, come in Lapo Gianni, *Ballata, poi* 1-2 «Ballata, poi che-tti compuose Amore | ne la mia mente, ove fa residenza» e nella dubbia di Cino, *I' son chiamata* 5-7 «l' posso dir parole | così vere di lui, | come colei che vien da la sua mente» (vd. nota a 7). ~ *Io era dentro*: come detto nel cappello introduttivo, potrebbe essere segno della memoria di Cino, *Io era tutto fuor di stato amaro* 1; *Brugnolo* ricorda Dante, *Deb, Violetta* 6 «foco mettesti dentro in la mia mente», contrapposto a *If* VI 44 «forse ti tira fuor della mia mente» (già proposto da *Angeloni*, p. 49);

significativa la corrispondenza con l'incipit di I (vd. nota) e con xxii 29, sempre in apertura della iii stanza.

28-29. L'apparizione del leone ricorda naturalmente «la vista, che m'apparve, d'un leone» di *If* I 45 e, sul piano verbale e sintattico, Dante, *Vn* I.22 *A ciascuno'alma presa* 7 «quando m'apparve Amor subitamente» (*Brugnolo*, e qui 31). ~ *primeramente*: 'per la prima volta'. ~ *leon della foresta*: sembra tradurre *Ier* 5,6 «percutit eos leo de silva», celebre passo che, contemplando il *lupus* e il *pardus*, è additato tradizionalmente tra le fonti delle tre fiere di Dante: si potrebbe vedere qui un'altra spia della possibile lettura di *If* I da parte di Dino.

30-32. 'il quale (il leone), arrivando con atteggiamento rabbioso, qui all'improvviso girò la testa verso di lui ruggendo'. La rappresentazione appare naturalmente prossima a quella di *If* I 46-47 «questi pareo che contra me venisse, | con la testa alta e con rabbiosa fame» (la paura di essere divorati è implicita probabilmente nei versi seguenti; si ricordi *1Pt* 5,8 «Vigilate, quia adversarius vester diabolus tanquam leo rugiens circuit quaerens quem devoret»). ~ *niquitosamente*: 'rabbiosamente, furiosamente'; avverbio che nella sua radice si riferisce all'atteggiamento di colui «Che opera, che persegue l'iniquità (e nel linguaggio biblico e ascetico indica, in partic., chi reca offesa grave a Dio e alle sue leggi)» (*GDLI*, s.v. *nequitoso*); sembra dunque rafforzare il significato demoniaco che è sotteso al simbolo del leone (si veda il cappello introduttivo) oltre alla sua natura violenta. ~ *gridando*: lo stesso verbo usato per Amore a II 36; vd. Brunetto, *Tresor* I 174 «lion est apelez rois des bestes, pur ce que la ou il *crie* totes bestes s'enfuiet come se la mort les chachast».

33-36. 'Allora quella belva priva di pietà e terrificante gli mise nel cuore un turbamento così grande che lo fece allontanare da dove si trovava con un pianto di dolore'. Il movimento sintattico e la situazione ricordano *If* I 52-54 «questa mi porse tanto di gravazza, | con la paura ch'uscìa di sua vista, | ch'io perdei la speranza del'altezza».

33-34. *Brugnolo* ricorda Guido delle Colonne, *Ancor che'll'aigua* (*PSS* 4.5) 43-46 «e lo disio ch'ò lo cor m'abranca [...] mettemi 'n tempestate |ogna pensieri» e Dante, *Amor, da che convien* 26-27 «Quale argomento di ragion raffrena | ove tanta tempesta in me si gira?» (per il motivo dell'amore come tempesta, cfr. Allegretti 2001, pp. 27-28). ~ *quella... fiera*: *Contini*: «La forma interna del verso par memore di "questa scherana micidiale e latra" (Dante, *Così nel mio parlar*, v. 58)». ~ *spietata*: vd. nota a II 62. ~ *paurosa*: ha valore attivo; ricorda ancora *If* I 44, a proposito del leone, «ma non sì che paura non mi desse» (per la paura in Dino, vd. nota a I 2: qui il tema conosce il suo trionfo; torna a 39 e 60-61). ~ *fiera*: vd. anche *Physiologus latinus*, cit. in nota a 25-26.

35. *iera*: 'era', forma con dittongamento dell'antico fiorentino; *Contini* richiama per la clausola *If* IV 105 «sì com'era il parlar colà dov'era»; ma *Brugnolo* ricorda anche Bonagiunta, *Voi ch'avete mutata* 3 «de la forma dell'esser là dov'era» (testo cit. qui a I e 3); si veda pure *If* II 101 «sì mosse e venne al loco dov'iera».

36. *doloroso pianto*: Livraghi 2013, p. 78 allarga il riscontro addotto da *Brugnolo* con Cino, *Lo gran disio* 4 «Lo gran disio [...] | [...] | *mena* spese fiate | li occhi lontani in *doloroso pianto*», rilevando che qui «il prorompere del pianto è analogamente introdotto da un'idea di movimento, quello metaforico degli occhi che sono portati a piangere per la lontananza dell'amata»; il sintagma compare in clausola al plurale in Dante, *Vn* 25.4 *Color d'amore* 4; l'agg. in posizione di 8ª compare anche a IV 37 e XI 2; per il motivo del pianto, vd. nota a I 53.

37-39. 'e lo cacciò così lontano che lo spinse, per paura della morte, fino a una torre bella e alta e forte'. ~ *mise*: da notare la presenza del verbo a 33, e quindi il

classico ricorso di Dino alla ripetizione ravvicinata in *aequivocatio*. ~ *torre... alta*: per l'andamento del verso, si veda naturalmente *If* 1 5 «esta selva selvaggia e aspra e forte» (e di Dino 1 6); *Brugnolo* ricorda anche Cino, *Una ricca rocca e forte manto* 1 (e 4) e *Fiore* 28, 4 «e nel miluogo un casser fort'e bello» (l'associazione torna in *If* xx 70 «Siede Peschiera, bello e forte arnese»); si tengano presenti anche perifrasi come *alto loco* per indicare l'eccellenza dell'amata, in Cino, *Avegna che crudel lancia* 14 e già in Guittone (Marrani 2009, p. 46); particolarmente interessante il riscontro con Dante, *Per quella via*, dove troviamo una situazione speculare a questa: lì infatti è una donna che cerca di entrare nella *torre*, identificabile con la ragione del poeta, e ne viene cacciata da una voce, perché dentro vi si trova già un'altra donna (vd. Giunta 2011, pp. 624-31 per la ricchissima informazione su questo testo, le sue differenti versioni e gli altri che gli ruotano intorno). ~ *paura della morte*: vd. nota a 1 2 per *paura* e a 1 15 per *morte* (e qui sotto 42).

40-42. 'Poi che (il poeta) fu arrivato (ai piedi della torre), credendo di «trovare salvezza» [*Pirovano*], cominciò a invocare: "Aiutami, Pietà! che io non sia ucciso". Come detto nel cappello introduttivo, l'invocazione del poeta potrebbe spiegarsi con la fiducia che essa possa sortire un effetto a causa delle tradizionali credenze riguardo ai leoni, che si ammansirebbero di fronte a una richiesta di pietà (si noti sopra «*credendo* campare»). Per quest'ultima, tra i tanti luoghi possibili, vd. Dante, *Vn* 6.8 *Tutti li miei penser* 13-14 «convenemi chiamar la mia nemica | Madonna la Pietà, che mi difenda», Cino, *Omo smarruto* 13 «Chiama mercede, e tu camperai» e soprattutto *Madonna, la beltà vostra* 11-13 «ed a me ne convien chiamar Pietate; | non per campar, ma per aver conforto | ne la morte crudel che far mi fate»; invocazioni e richieste di pietà compaiono poi a *iv* 21 e *xiv* 6. ~ *Poi... giunto*: ricorda *If* 1 13 «Ma poi ch'i' fui al piè d'un colle giunto» (*Brugnolo*, che evoca altri contatti danteschi sul piano fraseologico: *Vn* 30.10 *Oltre la spera* 5 e *Degli occhi della mia donna* 12). ~ *credendo campare*: cfr. Rustico Filippi, *Tutto lo giorno* 1-2 «Tutto lo giorno intorno vo fug[g]endo, | credendomi campar, davanti Amore». ~ *Aiutami, Pietà!*: l'invocazione, oltre a ricordare *If* 1 89, compare in Cavalcanti, *Dante, un sospiro* 7 e Cino, *Omè! ch'io sono* 12 (De Robertis 1952, p. 57 nota 28). Come in questi casi e nelle precedenti edizioni di Dino, mantengo la maiuscola per la *Pietà*, personificandola, anche se non sono sicuro che questo sia necessario.

43-45. 'Ma egli (sempre il poeta) vide farglisi incontro presto tre, ciascuno dei quali voleva dare man forte (*atare*) a quello che per primo l'aveva condotto (fin lì)'. Probabilmente i *tre* sono altri leoni, e portano così il numero delle figure a quattro, che è «topico nelle allegorie e simbologie tardoantiche e medioevali» (*Brugnolo*, il quale si chiede se chi è designato con una perifrasi a 45 sia «il *disire* (v. 14) o il leone (v. 29 sgg.)», ma è probabile che esista una sovrapposizione tra la fiera e il desiderio, come detto nel cappello introduttivo). Le *tre* figure che non vogliono aiutare il poeta, ma chi gli è ostile, possono ricordare e *contrario* le «tre donne benedette» di *If* 11 124. Per la sintassi, «ai limiti dell'anacoluto», *Brugnolo* rinvia a Cavalcanti, *Li mie' foll'occhi* 9-11.

46-48. 'Per cui ciascuno di loro fu ben attento a trattenerlo, finché da lassù scese una fanciulla gaia, giovane e bella'. Per la discesa della donna e i suoi possibili paralleli con il *Roman de la Rose*, si veda Benedetto 1910, cit. nel cappello introduttivo; per i connotati della figura femminile, vd. nota a 1 48 e in particolare *xl* 6 e *xixb* 5. Da non trascurare un possibile ulteriore rovesciamento del soccorso ricevuto dall'alto da Dante (in particolare *If* 11 53 «e donna mi chiamò beata e bella» e 83 «de lo scender qua giuso»). ~ *gaia*: la gioiosa spensieratezza della figura femminile, data dal provenzalismo, che reca in sé l'impronta del *joï d'amor*

(*Brugnolo*; Antonelli 2008, p. 529), fa risaltare per contrasto la *vendetta* della donna e la sofferenza prodotta nel poeta; l'agg. «è [...] particolarmente gradito a Dino Frescobaldi» (Ambrogio 1996, p. 77).

49-52. 'Quel desiderio che ti guida è originato dallo splendore (dei miei occhi), e perciò è necessario che io stessa punisca l'oltraggio da cui è venuto un innamoramento così folle'. ~ *dicendo*: gerundio in funzione participiale. ~ *Quel disio... luce*: cfr. VI 1-4 e Cavalcanti, *Voi che per li occhi* 9-10 «Questa virtù d'amor che m'ha disfatto | da vostr'occhi gentil' presta si mosse» (*Brugnolo*, tenendo conto anche di *gittò* li a 11 e qui 53); 49 è ricalcato su Dante, *Amor che movi* 20 «onde ha vita un desio che mi conduce» (*Brugnolo*).

51-52. Da notare *convien - venne* sempre sotto ictus di 4^a e il loro rapporto allitterante con *vendichi*. ~ *folle*: questo è l'unico luogo del *corpus* di Dino in cui compare un termine afferente alla famiglia lessicale, cruciale nella poesia amorosa delle origini, della *follia* (cfr. Rea 2008, 300-03). Accuse di *follia* da parte dell'amata compaiono nella quarta tenzone fittizia di Chiaro, incentrata sul diniego nei confronti di un amante di più bassa condizione (e si vedano in Rea 2008 i luoghi che mettono la *follia* in relazione con la *dismisura* rispetto all'altezza della donna amata, per cui vd. qui 38): *Foll'è chi follemente si procaccia* 1; *La voglia ch'ai* 1-3; *E' son servigi* 7 (e 12), *I' mi disdico* 4; *L'om pote in sé* 12-14; *Per sodisfar lo tuo folle ardimento* 1 (e l'amante stesso in *A guisa di temente* 13-14; *Madonna, al primo* 9); sul piano letterale, vd. soprattutto Chiaro, *Di voi amar* 2-3 «ché non son degno aver *si alta 'ntesa* | né di tal signoria esser servente, | e sed io sono, faccio *folle impresa*». ~ *offesa : intesa*: la coppia in rima anche in *If* 11 43 : 45 (con partecipi al posto dei sostantivi). Da ricordare anche il vicino v. 35 «temo che la venuta mia non sia folle».

53-55. 'Nei suoi occhi scagliò una luce così splendente, che egli (sempre il poeta) non fu in grado (non ebbe *valore*, potere) di arrestarla (cioè di frenarne l'effetto)'. Pare incrociare Guinizelli, *Tegno de folle 'mpres(a)* 11-13 «Di sì forte valor lo colpo venne | che gli occhi no'l ritenner di neente, | ma passò dentr'al cor», a inizio di stanza, e Cavalcanti, *Era in penser d'amor* 23-25 «"L tuo colpo, che nel cor si vede, | fu tratto d'occhi di troppo valore, | che dentro vi lasciaro uno splendore» (*Brugnolo*). ~ *gittò*: l'uso del verbo *gittare* (per cui vd. anche nota a 49-52) con un oggetto astratto ricorre in Dante, *Vn* 10.20 *Donne ch'avete* 33 «gitta nei cor villani Amore un gelo» e soprattutto *Di donne io vidi* 5 «Degli occhi suoi gittava una lumiera» (a proposito del quale Giunta 2011, p. 264 suggerisce che il verbo possa essere usato assolutamente).

55-58. 'finché egli non si rese conto che il cuore gli fu squarciato a metà per mano di quel signore (Amore) che annienta ogni quiete con il tormento (che procura)».

56. Si veda la nota a 11 32 e a 1 42-43.

57-58. Per le mani d'amore, che tornano a XI 9 e XVII 2, vd. Dante, *La dispietata mente* 21-22 «voi | per man d'Amor là entro pinta sète»; *E' m'incresce di me* 7-8 «entro 'n quel cor che' belli occhi feriro | quando li aperse Amor co' le sue mani» (*Brugnolo*); per la designazione perifrastica di Amore, Livraghi 2013, p. 78 cita Cino, *L'uom che conosce* 56 «quello signor che chi lo guarda uccide», osservando: «La prima strofa conteneva un riferimento all'*incipit* di Cino, così l'ultima, simmetricamente, ne ripercorrerebbe la conclusione».

59-62. 'Ma poi, come un uomo che torni dall'altro mondo [*d'altro seco*], avvilito dalla paura e angosciato dal dolore, si ridestò pieno di paura, e vide che la donna si era allontanata (dileguata [*Pirovano*])'. La situazione ricorda Dante, *Vn* 7.8 «Allora io, riposato alquanto e resurrestiti li morti spiriti miei

e li discacciati rinvenuti a le loro possessioni, dissi a questo mio amico queste parole: “Io tenni li piedi in quella parte della vita di là da la quale non si pò ire più per intendimento di ritornare”» e *If* IV 2-3 «si ch’i’ mi riscossi | come persona ch’è per forza desta».

59. *Ma poi*: come detto nell’introduzione al testo, compare in apertura di *If* I 13. ~ *secol*: «Con tal significato la parola è usata spesso nella *Vita nuova*» (*Marti*, che rinvia anche a *If* II 14-15).

60. Per la costruzione chiasmica vd. XIV 9-11; *Brugnolo* (che spiega *vile* come ‘affranto’, ‘prostrato’, e *pensoso* come ‘triste’, ‘angosciato’): «i due aggettivi indicano lo stato d’animo generico, i due sostantivi [...] la specie»; tra i luoghi danteschi da lui citati cfr. soprattutto *Vn* 22.5, *Quantunque volte* 9 «mi fan pensoso di paura forte»; per *paura* (e *pauroso* al v. succ.), vd. nota a I 2.

63. Analoga situazione in XV 9; cfr. Dante, *Amor, da che convien* 52-53 «Com’io risurgo, e miro la ferita | che mi disfece quand’io fui percosso» (*Brugnolo*) e Cavalcanti, *Era in penser d’amor* 13-14 «Elle con gli occhi lor si volser tanto | che vider come ’l cor era ferito».

64-65. ‘(nel cuore) dove cresce continuamente il suo straordinario amore per lei, che vi conduce (nel cuore stesso?) ogni dolore crudele’. L’attributo del prov. *amanza* ha probabilmente anche la sfumatura di ‘nuova’, come credo a I 6 (per Carrieri 2017, p. 53 invece significherebbe ‘recente’). ~ *pesanza*: vd. I 39 (e nota), anche per la costruzione del verso (dove compare il verbo *crescere*, qui a 64); la giuntura con *crudele* è in Chiaro Davanzati, *La mia vita, poi* [ch’è] 7.

iv. Per gir verso la spera, la finice

La canzone spiega ancora una volta come il poeta sia condotto in punto di morte dall'amore. Nella stanza I il fenomeno viene illustrato attraverso il ricorso al mito della fenice, incrociato però con l'immagine del *parpaglione*, con l'accento che batte sulla morte autoprocurata e non sulla rinascita dalle proprie ceneri (come avverrà invece nella rappresentazione della dinamica del desiderio nel Petrarca di *Rvf* 135); successivamente, nella II stanza, non si descrive tanto come Amore *meni* il poeta *verso sì fatta fiamma* (v. 6), quanto piuttosto la sua opera interiore, *nella mente* dell'amante. La stessa strofa si chiude, almeno secondo la lettura e l'interpretazione qui proposta, con una richiesta di *pietà* e *perdono* all'amata, e la stanza III continua a chiedere *pace*: per l'amante infatti non esiste pensiero più doloroso di quello di esserle *in ira* (v. 29); *lo spirito d'amor* però invita il poeta ad «amar la morte per piacer di lei» (v. 33). La fine del dolore sembra comunque solo un'illusione, se la IV quarta stanza ci dice che il *punto* della morte è *falso*, solo apparente (si veda il commento); in ogni caso la stessa strofa afferma che dipende dall'*intelletto* (v. 38) dell'amata se l'amante è «punto | dritto nel fianco» (vv. 39-40) dall'*ardente lancia* (v. 39), che fa sì che cavalcantianamente i sospiri fuoriescano e fuggano *sbigottiti* dalla donna stessa. La conclusione raggiunta, che individua la causa della condizione dell'amante nella volontà dell'amata, spiega probabilmente perché il congedo si rivolga alla *canzonetta*, chiedendole di tenere celato il nome di lei, che rischierebbe di essere *ripresa*, biasimata per questo.

Il testo sia per la tessitura formale sia per i contenuti si colloca in una rete di rapporti intertestuali che si dipartono da Giacomo da Lentini, la cui *Sì como 'l parpaglion* (PSS 1.33) nelle terzine associa l'immagine della farfalla notturna a quella della fenice, impiegando peraltro la rima derivativa *fiamma* : *afiamma* e insistendo sempre sul motivo della morte volontaria («Cio è lo cor, - che no à ciò che brama, | se mor ardendo ne la dolce fiamma, | rendendo vita come la finise; | e poi l'amor - naturalmente il chiama, | e l'adorneze ch'ensperie l'afiamma, | rendendo vita come la finise») e giungono al sonetto a rime equivoco-identiche presente nel *corpus* lirico di Boccaccio (*Quando s'accese prima quella fiamma*, dove alla triplice ripetizione di *fiamma* si unisce *infiamma*) e al petrarchesco *Son animali al mondo* (*Rvf* 19), sonetto dedicato al motivo del *parpaglione* che peraltro se-

gue immediatamente *Rvf* 18, tutto a rime equivoche (per cui si veda il commento a *xvi* e a *ix*).

Tra i possibili contatti con la canzone precedente spicca quello del sintagma *stato amaro*, posto in entrambi i casi in rima e in posizione preminente: lì nel primo verso, qui in chiusura della 1 stanza.

Canzone di quattro stanze *singulars* a schema ABbC ABbC CDD, con congedo a schema ABbCC (Solimena 1980, 115:1), «che riproduce lo schema del secondo piede col verso chiave [...], riproponendo quindi la *combinatio* finale che caratterizza la stanza» (*Brugnolo*). La strofa presenta una sirma brevissima, che forse giustifica l'appellativo di *canzonetta* (v. 45), poi usato da Matteo Frescobaldi per una delle quattro canzoni in cui riprende questo schema (*Amico che domandi* 56). Questa sirma si ritrova nella canzone di Cino, *Da poi che la natura* per la morte di Arrigo VII («del 1313, quindi forse posteriore a questa» [*Brugnolo*]), che ha una stanza ancora più breve, ma è chiamata *canzon* nel congedo; Cino riserva invece il nome di *canzonetta* a *Io che nel tempo reo*, che presenta un'equilibrata sirma di sei vv. di contro a una fronte di otto (*Marti* ha individuato una ragione affettiva nell'appellativo, che probabilmente è propria dell'uso del termine, come sottolinea Brugnolo 2002, il quale mostra l'improbabilità di una specializzazione tecnica di *canzonetta* nella poesia delle Origini). In ogni caso questa è la canzone di Dino con la stanza di misura più breve. Inoltre il modulo è identico a quello dei primi undici versi di due schemi danteschi molto celebri e replicati da altri autori, sicché il termine usato per il testo forse si riferisce al “taglio” operato su strutture più ampie: cioè *Donne ch'avete* (e *Lo meo servente core*) e *Amico* di Dante, *Ben aggia l'amoroso*, che aggiungono un terzetto finale a rima CEE (Solimena 1980, 116); *Così nel mio parlar* e Cino, *Su per la costa*, che presentano in più un distico EE (Solimena 1980, 120). Come detto, lo schema di Dino si ritrova tal quale (ma solo in un caso con lo stesso congedo) nelle quattro canzoni certe del figlio Matteo (al riguardo Camboni 2017, p. 377), e sempre nel Trecento nell'anonima *Ai Pisa, vitopero delle gente* nonché, con minima variazione (*concatenatio* settenaria) in Bartolomeo di Castel della Pieve, *O amoroso conforto* (ed. Sarteschi 1867, pp. 21-22), canzone incentrata peraltro sull'immagine, cara a Frescobaldi, della donna-stella (cfr. Pelosi 1990, n° xxii e xxiii).

Rime identiche: 2 : 6 *fiamma*; 3 : 7 (*i*)*nfiamma* (ma Menichetti 1993, p. 573: «Saremmo [...] propensi, data anche la configurazione “tecnica” di moltissime rime, a riconoscere il carattere dell'aequivocatio anziché dell'identicità alla seconda coppia *fiamma* (*i*)*nfiamma* [6-7, fra loro derivative] rispetto alla prima [2-3] nella canzone “Per gir verso la spera...” di Dino Frescobaldi [...]: fuoco metaforico vs reale combustione»); rime equivoche: 35 : 39 *punto*; rime derivative: 2 *fiamma* : 3 *infiamma* : 6 *fiamma* : 7 *nfiamma*; 17 *saetta* : 18 *insaetta*; 35 *punto* : 39 *punto* : 40 *appunto*; rime ricche: 4 *allora* : 8 *colora*; 12 *mente* : 16 *possibilmente*; 13 *uggelletta* : 14 *alletta*; 34 *diletto* : 38 *'ntelletto*. Più di un terzo delle posizioni di rima sono toccate da rime tecniche (fatto che sembra contrastare con la stessa designazione di *canzonetta*, come nota già *Brugnolo*); le più marcate (identiche, equivoche, derivative)

ricorrono in posizione B; resta immune solo la stanza III, dove però non si deve trascurare la perfetta equivalenza bisillabica e l'inclusività tra i rimanti proprio in posizione B, nonché la prossimità tra 27 *fiate* e 30 *face*. Consonanti in vibrante le ultime quattro rime della stanza I; variamente legate per consonanza e assonanza tutte le rime della II (*-ente* e *-etta*; *-ente*, *-enda*, *-ono*; *-etta* e *-enda*), così come quasi tutte quelle della IV (*-etto* e *-unto*, *-unto* e *-anno*), in assonanza A e C nella III (*-ate* e *-ace*). Individuabile un legame *capfinit* non rigoroso tra I e II stanza (10 *sente* - 12 *sentir*). Nessuna rima ripetuta. Diafesi a 2 (*poi a*), 15 (*né altro*), 18 (*poi insaetta*), 34 (*ch'i' odo*). Un solo endecasillabo di 4^a 7^a (a 32).

Per gir verso la spera, la finice
si scalda sì, che poi accende fiamma
i'lloco ov'ella infiamma,
sì che natura vince vita allora. 4

Così per ver, che 'l meo pensier lo dice,
mi mena Amor verso sì fatta fiamma,
che 'l cor già se ne 'nfiamma,
tanto che Morte lui prende, e colora 8
de lo su' frutt'altero chi 'nnamora.
Tant'è cocente, che chi 'l sente chiaro
trova radice d'ogne stato amaro. 11

Egli 'l mi par sentir già nella mente
venuto per vertù d'est'ugelletta,
la quale uom non alletta
né altro, fuor ch'Amor, che-llëi 'ntenda. 15

Ferr'ha spicciato sì, possibilmente,
che, dentro stando, tempera saetta,
onde poi insaetta
le mie vertù, sì che 'l martir m'aprenda. 19

Ed io, che temo nel finir m'offenda,
chero pietate, al cui richiamo i' sono,
ed a costei nel mi' finir perdono. 22

Di ciò ch'a la mia vita è nimistate
lo su' bello sdegnar qual vuol la mira
priegol: poi che·mmi tira
in su la morte, che·mmi renda pace; 26

ché·mmi mostra un pensier molte fiате,
il qual d'ogni altro più di dolor gira,
com'io le sono in ira,
sì che tremando pianger me ne face. 30

Lo spirito d'amor, che nel cor giace,
per confortarmi mi dice: «Tu déi
amar la morte per piacer di lei». 33

Allor ch'i' odo che per su' diletto

e' mi convien provar quel falso punto,
 ov'i' son quasi giunto,
 sì che mmi mostra un doloroso affanno, 37
 dico che mosse fuor del su' 'ntelletto
 l'ardente lancia che mm'ha così punto
 dritto nel fianco appunto,
 ed in quel loco ove ' sospiri stanno: 41
 li quali sbigottiti or se ne vanno
 davanti a quella per merzé di cui,
 poi ch'io la vidi, innamorato fui. 44

Deh, canzonetta, i' vo' che tu celata
 tenghi costei con le parole c'hai,
 ovunque tu girai:
 perché mi par ch'a torto faccia offesa,
 non vo' che tua cagion ne sie ripresa. 49

1-2. *Brugnolo* rimanda a Dante, *Io son venuto* 16 «per la spera del sol ch'ora la scalda» e *Amor che movi* 27 «com'acqua per chiarezza fiamma accende».

1. *Per gir*: prop. causale, 'per il fatto di andare'. ~ *spera*: «parola che copre l'ampio spettro semantico di 'luce, raggio, astro, pianeta'» (Rapisarda, nota a Federico II, *Poi ch'a voi piace, Amore* [PSS 14.3] 24); a sciogliere la similitudine contribuisce Chiaro Davanzati, *Amore, io non mi doglio* 18-21 «La spera ch'io guardai, | amor, di voi primero, | fu lo visag'gio altero | ch'io vidi a l'avenente» (e vd. *La mia gran benenanza* 11-18).

3. *i'lloco*: si veda III 15.

4. *natura* è sogg.: la natura, ovvero l'impulso naturale (per cui qui si preferisce usare l'iniziale minuscola), ha la meglio sulla vita (*Contini* rimanda a *Roman de la Rose* 15977 ss., «dove quello della fenice risulta un caso-limite nella vittoriosa lotta di Natura contro Morte»); cfr. Cino, *Io non posso celar* 27 «per l'accidente che vince natura». ~ *vince vita*: è la punta più vistosa di una fitta trama fonica stesa lungo tutta la stanza: si vedano rime interne in apocope come quella a 5 o quella tra 6 e 7, la forte allitterazione della *m* a 6, chiuso peraltro da *fatta fiamma*, con assonanza che si aggiunge all'allitterazione, il richiamo tra *Amor* e *Morte* e quello simile tra *cor* e *colora*.

5. *per ver*: 'davvero', con valore rafforzativo. ~ *che... dice*: nell'inciso *Brugnolo* (il quale accenta il *che*, attribuendogli valore causale) vede una sottolineatura della «dimensione mentale, cioè metaforica, dell'evento»; l'ipotesi è confermata da 12 (anche se si può dubitare dell'equiparazione di "mentale" a "metaforico").

7. *Brugnolo* ricorda Dante, *Così nel mio parlar* 74-75 «Ancor negli occhi, ond'escon le faville | che m'infiatman lo cor».

8-9. Con la scelta a testo di *chi'nnamora* invece di *cb'innamora* delle precedenti edizioni si intende che Morte prende possesso del cuore (*lui*) e tinge del pallore che è il suo *frut'altero*, cioè esito e segno della Morte stessa, chi si innamora (con l'uso del verbo senza particella pronominale che si ritrova ad es. in Brunetto, *Tesoretto* 2325 «ché, quando omo 'namora»; per il verbo, vd. nota a II 21). ~ *altero*: come osserva *Brugnolo*, ricorda la locuzione usata da Cavalcanti, *Donna me prega* 2-3 per l'«accidente [...] sì altero, - ch'è chiamato "amore"», dove l'aggettivo potrebbe avere anche il significato (suggerito da Rea, cit. da Inglese 2011, p. 152) di «proprio di nature nobili» (questa spiegazione si accorperebbe anche con l'eventuale scelta testuale *cb'innamora*, 'che fa innamorare').

10-11. Non immediata l'individuazione del sogg. di *è cocente*, ma si può concordare con *Brugnolo* che si tratterà della *fiamma* a 6; l'agg. non è praticato dagli stilnovisti (fa eccezione Dante, *Deb*, *Violetta* 8, ma con altra applicazione e significato), e appare invece utilizzato in più occasioni da Chiaro Davanzati (in particolare *Quant'è contrado il tempo* 42 «ch'al mondo nonn è pena sì cocente») e poi molto ampiamente da Boccaccio; forse non superfluo ricordare *If* VI 105, dove è detto dei *tormenti* infernali. ~ *Tant(o)...* *che*: ennesimo costruito consecutivo, il quarto nella stanza. Da notare come l'orchestrazione fonica e ritmica (*tant(o)-cocente-sente*) concorra alla sensazione di una scansione logica quasi ossessiva. ~ *chiaro*: avverbio. ~ *radice... amaro*: 'il principio di ogni infelicità'; *stato amaro* già a III 1. *Brugnolo* ricorda la relazione tra *radice* e *frutto* che si registra in Petrarca, *Rvf* 173, 14 «tal frutto nasce di cotal radice» e propone un calzante riscontro con *Rvf* 229, 14 «sì dolce è del mio amaro la radice», rilevando che in questi versi di Dino «alla relazione paradigmatica non sembra corrispondere [...] un rapporto sintagmatico».

12-13. *Egli*: impersonale. ~ 'l: soluzione condivisa da *Contini*, *Marti* e *Brugnolo* per *el* di Ch; altamente probabile che si tratti di *Amore*, il cui ingresso nella *mente* (per cui vd. nota a I 1) ricorda la fenomenologia di xxii 29-30. ~ *sentir*: vd. nota a II 1 (e sopra 10); analoga costruzione a II 70. ~ *mente*: vd. nota a I 1; la parola è in rima in apertura di stanza come *li* e come a III 27 (poi xxii 29). ~ *per virtù*: 'per effetto' (si noti il classico fenomeno di ripresa equivoca a 19). ~ *ugelletta*: *Contini* ravvisava qui un errore d'archetipo per *angeletta*, mentre *Brugnolo* osserva che questa sarebbe l'unica occasione in cui Dino farebbe ricorso al motivo della donna angelo: la designazione della donna come 'uccelletta' sembra del resto avere senso rispetto alla *finice* con cui nella prima stanza il poeta identifica se stesso (e vd. nota a 14-15); l'immagine, come avvertono i commenti, ha largo corso in Cino (si conteranno due occorrenze della donna come *augella* ancora negli *Amorum libri tres* di Matteo Maria Boiardo: I 49, 12 e I 50, 12).

14-15. Intendo *uom* e *altro* come sogg. di *alletta* e *ugelletta* come ogg., tenendo conto del fatto che il verbo, come chiarisce il *TLIO*, s.v., sotto il significato principale di «Attirare, chiamare (a sé) con lusinghe (mediante gesti o parole); blandire, sedurre, adescare; invitare (a qsa)», ha anche quello di «chiamare (per fare avvicinare); adescare (un uccello) con un richiamo»: la sostanza è che nessuno che mostri attrazione per lei (*che'llèi 'ntenda*, con assimilazione in fonosintassi: *che 'n lei*: reggenza e significato registrati dal *GDLI*, s.v. § 30) è in grado di attirare la donna, di lusingarla, al di fuori di Amore. Altri commentatori prendono *uom* e *altro* come ogg. del verbo, reso però sempre in maniera non convincente: «Non lusinga, non guarda benevolmente» (*Marti*), «respinge, letteralmente 'non attira a sé'» (*Brugnolo*), «non accoglie con compiacenza» (*Pirovano*).

16. Il verso risulta particolarmente complesso, a partire dalle difficoltà poste da *spicciato*, che da *Contini* in poi si interpreta come 'staccato, spezzato' (T,

al quale si deve *ferro*, di contro a Ch e A' che leggono *fera*, ha *speciato*) e va probabilmente assimilato a *spiccare* piuttosto che al dantesco *spicciare* (che nelle occorrenze di *If* xiv 76 e *Pg* ix 102 ha il significato di 'sgorgare, scaturire, uscir con forza'; in *If* xxii 33 ha quello di 'balzare, saltare via' [ED, s.v.] o di 'togliersi d'impiccio' [Inglese 2007, p. 248], e comunque è sempre intransitivo). Amore, che è il sogg., avrebbe «staccato [...] del ferro, materia virtuale al dardo che tempra stando, come sta, entro l'anima» (Contini, e vd. nota a 17). ~ *possibilmente*: in tutto il corpus OVI l'avv. conta una sola altra occorrenza; «Per scrupolo va avvertito che il Trivulziano permette di leggere *si 'n possibel mente*, con allusione (la rima identica sarebbe consentita dalla tecnica generale del componimento) al "possibile intelletto" di Cavalcanti xxvii [Donna me prega] 22» (Contini). *Brugnolo* parla invece di «goffo riporto averbiale», dovuto al fatto che Amore arciere si trova a operare stranamente all'interno del soggetto invece che all'esterno come di consueto (e come accade in II).

17. Verso stipato di dentali, ben presenti anche nei versi circostanti. ~ *tempera saetta*: l'immagine, con Amore sogg., che si trova ad es. in Cino, *Lo core meo* 7, conta diverse occorrenze in Boccaccio: si veda ad es. *Comedia delle ninfe fiorentine* xxxii 45 «elli, accesi fuochi più caldi che' nostri, con ingegni qua giù appena saputi, fabricava saette d'oro purissimo; e quelle temperate in chiara fonte e fatte più forti, n'empieva la vota faretra»; *Elegia di madonna Fiammetta* I 17 (parla Venere): «Questi con dorate piume leggerissimo in uno momento volando per li suoi regni, tutti li visita, e il forte arco reggendo, sovra il tirato nervo adatta le sue saette, da noi fabricate e temperate nelle nostre acque» (l'abbinamento di *temperare* a *fabbricare* incoraggia a dare al verbo a 16 un significato vicino a quest'ultimo termine). Per *saetta*, vd. nota a I 111.

18. *insaetta*: verbo parasintetico, 'colpisce (con le sue frecce)', quindi 'trafigge'.

19. *le mie virtù*: 'le mie facultà' (cfr. 13). ~ *martir*: vd. nota a I 29-30. ~ *m'aprenda*: 'mi afferri', 'prenda possesso di me'. Pressoché naturale l'accostamento a Guinizelli, *Al cor gentil* 11 «Foco d'amore in gentil cor s'apprende» (oltre a *If* v 100, cit. qui sotto).

20. *nel finir m'offenda*: «finisca per colpirmi mortalmente» (Contini); sogg. è ancora Amore, con la sua potenza soverchiante; si ricordi naturalmente *If* v 100-2 «Amor, ch'al cor gentile ratto s'apprende, | prese costui della bella persona | che mi fu tolta: e 'l modo ancor m'offende». Da notare sia la presenza di *martir* a 19 sia la ripetizione di *finir* a 22, sempre nella stessa posizione; il tema della *fine* (forse sotteso a *finice*?) compariva in particolare nella canz. II.

21-22. Rispetto ai precedenti editori adottò la minuscola per *pietate*, che con *perdono*, è a mio avviso oggi, di *chero*, 'invoco' (per il motivo vd. nota a III 40-42 e Petrarca, *Rvf* I, 8 «spero trovar pietà, nonché perdono»), con il secondo termine usato nell'accezione di 'clemenza, grazia' (invocata in punto di morte, e vd. sotto 26); più probabilmente la *pietà* è richiesta ad Amore e non a *costei*. *Brugnolo* interpreta *perdono* quale verbo e ricorda come sia «Motivo già cavalcantiano (xxxviii [S'io fosse quelli] 13-14) e poi dantesco (*E' m'incresce* 90-92), quello del perdono accordato alla donna in punto di morte», rimandando a Cino, *Io che nel tempo reo* 10-11 «perch'io aspetto pace | da lei sul punto de lo meo finire»; questa interpretazione non mi sembra però coerente rispetto al contesto. ~ *al cui richiamo i' sono*: probabilmente da intendere 'che sono (giunto) a reclamare'. *Brugnolo*, che parafrasa «invoco la Pietà, al cui appello (e difesa) mi affido», dà a *richiamo* significato giuridico e ricorda Dante, *Vn* 6.8-9 *Tutti li miei penser*, dove troviamo «cherer pietate» (v. 7) e «convenemi chiamar la mia nemica | Madonna la Pietà, che mi difenda» (vv. 13-14). Forse un diverso significato di *richiamo*

può essere colto valorizzando sia la lettura «“a cui disposizione sono” (metafora cinegetica, francesismo)», solo suggerita da *Contini*, sia il rinvio di *Brugnolo* a Neri de' Visdomini, *Crudele affanno* (PSS 28.5) 75-76 «simile io per Amore | credo morir, poi sono al suo richiamo»: qui il poeta si paragona al cervo, «che là ove la gente | grida, corre a loco e va sperando | a gioco esser chiamato; | di ciò s'inganna e more» (vv. 71-74). La nostra stanza lascia intravedere infatti possibili riferimenti alla caccia (vd. 13-14) e si pensi al significato di *richiamo* come «Allettamento, esca per lo più consistente in un uccello ingabbiato o impaniato che, opportunamente trattato o ammaestrato, serve ad attrarre con il suo canto gli altri uccelli a una tesa» (GDLI, s.v., § 3, dove si ricorda *If* III 117 «come augel per suo richiamo»). Si potrebbe eliminare la virgola prima di *al cui* e ipotizzare una costruzione con assorbimento dell'antecedente del relativo (ED, s.v. *cui*): il poeta direbbe che paradossalmente chiede pietà a colui (Amore) dal cui richiamo in realtà si lascia soggiogare.

23-26. Versi particolarmente difficoltosi. Emendando *che* in *ch'a* a 23, con *Contini*, e facendo di 24 (che sempre *Contini* riteneva «certo guasto nei manoscritti») il sogg. di *è nimistate*, ipotizzo la seguente lettura: 'Io prego Amore per il fatto che il seducente sdegno di madonna nei confronti di chiunque la vagheggi risulta avverso alla mia vita (cioè, alla mia sopravvivenza): mi renda pace, poiché mi trascina verso la morte' (oppure, ponendo il v. 24 tra virgole: 'Io prego Amore per quello che è avverso alla mia vita, (vale a dire) il seducente sdegno di madonna nei confronti di chiunque la vagheggi' ecc.). *Brugnolo* propone di leggere *Di ciò che la mia vita è nimistate, | lo su' bello sdegnar qual vuol la mira, | priegol, poi che mi tra | in su la morte, che mi renda pace*, e si attiene in sostanza alla parafrasi di *Marti*: «Dal momento che (“Di ciò che”) la mia vita m'è diventata nemica, quella sua altera bellezza, sdegnosa di chiunque (“qual vuol”) la miri [...], io la prego (quella sdegnosa bellezza) di darmi pace (cioè di deporre la sua ira [v. 29] verso di me [...]), dacché mi spinge verso la morte».

23. *Di ciò ch(e)*: preso come congiunzione da *Marti* e *Brugnolo*, il quale richiama Amico di Dante, *Tutto ch'i' mi lamenti* 5 «ma infra ssé istesso vuol morire | di ciò ch'or non v'è 'n grato il mi' servire»; ma si noti che la locuzione vale 'per il fatto che ora...' e non è indipendente. *Di ciò che* a inizio frase pare avere piuttosto un valore limitativo ('Quanto a ciò che'), come forse in Federico II, *Dolze meo drudo* (PSS 14.1) 11-12 «di ciò che più disiai | 'l mi tolle lontana terra» (Cassata 2001, p. 13; ma vd. Rapisarda in PSS, II, p. 448), e ad es. in Egidio Romano, *Del reggimento de' principi* III III 15 «E di ciò che noi dicemo dinanzi...» o nelle *Lettere dei Ricciardi di Lucca* in Castellani 2005, pp. 41-66, dove compare più volte la locuzione a inizio frase *Di ciò che dite* o simili (luoghi rinvenibili nel corpus OVI); in effetti questo valore potrebbe essere riconosciuto anche nel nostro caso: 'Quanto al fatto che il seducente sdegno di madonna nei confronti di chiunque la guardi risulta avverso alla mia vita, io lo prego' ecc. (oppure, se si ponesse 24 tra parentesi si potrebbe intendere: 'Quanto a ciò che è ostile alla mia vita (vale a dire il suo bello sdegno nei confronti di chiunque la vagheggi...)'. La proposta di parafrasi avanzata sopra fa dipendere invece *di ciò che* da *priegol*, con un'inversione simile a quella dell'anonima *Al cor tanta alegranza* (PSS 25.5) 33-36 «Di ciò che mi piacete, | che m'è sì 'n gioia montato, | conoscenza ch'avete | vi face fare ciò che vi talenta» (vd. la parafrasi di Spampinato Beretta in PSS, II, p. 844: «La conoscenza che avete del fatto che voi mi piacete...»). ~ *nimistate*: sostantivo «non attestato prima di Guittone» (Leonardi 1994, p. 21), dal provenzale *enemistat*: 'ostilità, avversione, disposizione negativa'; si veda in particolare Cino, *I' no spero che mai* 19-20 «Questa mia donna prese inimistate | allor contra Pietate».

24. *qual vuol*: 'chiunque'; il verso è quasi citazione di Dante, *Voi che savete* 5 «Tanto disdegna qualunque la mira» (De Robertis 1952, p. 35 nota 5); il fatto che lo sdegno di madonna nei confronti di chiunque la vagheggi (come detto a 14-15) sia dannoso per la vita del poeta si spiega forse con il fatto che esso sia *bello* (cioè 'attraente'): anche il fatto che quello sdegno non sia solo per lui procura sofferenza al poeta.

25-26. *tira* | *in su la morte*: vd. Rustico Filippi, *Madonna, quando eo* 3 «che 'n su la morte mi conduce e mena»; Cino, *Deb, non mi domandar* 5-6 «Parmi sentir ch'oma' la morte tiri | a fine, lasso, la mia greve vita» (*Brugnolo*). ~ *pace*: vd. nota a 1 29-30: intenderei *rendere pace* come 'perdonare, risparmiare' (cfr. Guinizelli, *Tegno de folle 'mpres(a)* 15 «e poi li rendé pace», e il famoso Dante, *Così nel mio parlar* 78; vd. anche Grimaldi 2015, p. 779 a proposito di Dante, *Lo doloroso amor* 35 «e se del suo peccar pace no i rende»); o forse si può ritenere che la *pace* sia quella che verrebbe all'amante dalla fine dei suoi tormenti grazie alla morte.

27-29. 'poiché un pensiero [sogg.], che contiene (lett. circonda, avvolge, quindi comprende) più dolore di ogni altro, mi mostra spesso che io le sono odioso'; per *le sono in ira*, vd. Dante, *Tre donne* 15 «or sono in ira a tutti e in non cale». La personificazione del *pensiero* riporta naturalmente alla canz. 1.

30. *tremando*: gerundio riferito all'ogg. (*me*), con funzione participiale. ~ *pianger*: vd. nota a 1 53. ~ *ne*: di ciò che ha detto nei versi precedenti. ~ *face*: 'fa'.

31-33. La chiusa della stanza, come osserva *Brugnolo* sulla scorta di Calenda, rimanda a Cavalcanti, nel quale è frequente «L'uso di siffatte, minacciose *exsuscitationes* a conclusione di strofa o semi-strofa», e risponde a un motivo tradizionale, ben esemplificato dal verso finale di Guinizelli, *Tegno de folle 'mpres(a)* 50 «onde mi piace morir per su' amore» (vd. nota a 25-26); interessanti però i motivi di affinità testuale rispetto sia a Cino, *Poscia ch'io vidi* 3-6 «l'anima mia, la qual prese del core | lo spirito gentil, che parla in lei, | e consolando le dice: "Tu dèi | essere allegra» (De Robertis 1952, p. 34) sia a Dante, *Vn* 14.27 *Donna pietosa* 73-75 «Morte, assai dolce ti tegno; | tu dèi omai esser cosa gentile, | poi che tu sè ne la mia donna stata», perché concomitanti a una mancata corrispondenza o a uno slittamento sul piano dei contenuti; per 31, vd. Cavalcanti, *La forte e nova* 19 «lo spirito del cor dolente giace» e *Quando di morte* 4 «lo spirito d'amor d'amar m'invita» (*Marti*).

34-36. L'ultima stanza si avvia riprendendo la fine della precedente ('Nel momento in cui sento che per suo piacere è fatale che io sperimenti...'), ma ancora una volta il suo sviluppo risulta tutt'altro che facile da comprendere; l'elemento più arduo è rappresentato dal *falso punto*, e in particolare dall'aggettivo: *Contini* lo parafrasa con «maledetto»; *Brugnolo* propone l'alternativa «artificioso, abnorme», sulla scorta di *Marti*; a mio avviso il *punto* (probabilmente da intendere come 'termine, momento') è *falso*, cioè semplicemente non vero, ingannevole: il poeta, anche se, come sembra dire 36, è andato molto vicino alla fine, non muore davvero e quindi non può provare un'autentica liberazione, forse perché la sua non è una morte naturale (giusta Giacomo da Lentini, *Madonna, dir vo voglio* [PSS 1.1] 10-12 «lo core meo | more più spesso e forte | che non faria di morte - naturale») o forse perché è solo un'illusione che la sua morte dia piacere alla donna, come chiaramente affermato nella canz. 11.

37. Altro verso che presenta difficoltà: *mostra* (che si ripresenta quasi nello stesso punto della stanza precedente) può avere come sogg. *doloroso affanno* (da intendere in senso fisico) e quindi essere preso come intrans. (GDLI, s.v., § 38, che porta tra gli esempi la dubbio di Matteo Frescobaldi, *Donna gentil* 51-53 «Tu bella, tu gentile, | leggiadra e signorile, | mostri nelli atti e ne' sembianti tuoi», un

testo la cui paternità frescobaldiana è però respinta da Decaria 2014, p. 86 nota 2), oppure essere più comunemente trans. e avere come sogg. la donna, la quale manifesterebbe una reazione angosciata: quest'ultima ipotesi parrebbe coerente con il fatto che poi il poeta rimarchi che la colpa del suo stato va ricercata nella donna stessa. *Brugnolo* richiama Cavalcanti, *Poi che di doglia cor* 12 «si ch'io non mostro quant'io sento affanno».

38. Il verso si pone in una relazione di evidente corrispondenza con 34: il poeta *dice* in quanto *ha udito*, e dal momento che ciò che ha sentito è che la donna avrebbe piacere della sua morte, quello che tiene ad affermare è che il suo innamoramento, ovvero ferimento, è conseguenza di un atto deliberato, dell'*intelletto* di lei (come del resto si ribadisce a 43-44). Se si ritiene che a sollecitare la reazione del poeta sia invece il *doloroso affanno* mostrato dalla donna, qui si intenderebbe dire che non può meravigliarsi e addolorarsi della sua condizione chi ne è stato la causa. ~ *fuor del su' ntelletto: fuor* è in T, mentre è assente in Ch e A'; la locuzione pare da intendere come compl. di moto da luogo, come in Cavalcanti, *Deb, spiriti miei* 2-3 «come non mandate | fuor della mente parole adornate», e non come 'al di fuori, oltre l'intenzione'.

39. *l'ardente lancia*: il motivo della lancia è frequente in Cino (*I' no spero che mai* 32; *Senza tormento di sospir* 8; *Avegna che crudel lancia* 1), come segnala *Brugnolo*, secondo il quale in Dino sarebbe totalmente distaccato dal ricordo di quella di Peleo; ma forse come all'inizio della canzone la fenice muore e non rinasce, così la lancia della donna ferisce e non risana. Lo stesso commentatore sottolinea che l'aggettivo riattiva l'immagine del fuoco con cui si apre il testo. ~ *così*: presente in T, manca in Ch; A' presenta la lezione *l'ardente lancia, lasso, che m'ba punto*.

40. *dritto nel fianco*: torna il ferimento sofferto dal poeta nel *fianco*, dopo 1 32 e 11 39. ~ *appunto*: 'precisamente'.

41. *ed in quel loco*: il cuore, che emette i sospiri ad es. in Cavalcanti, *Tu m'hai sì piena* 3.

42. Sia lo sbigottimento sia il muoversi dei *sospiri* personificati sono motivi cavalcantiani: si veda ad es. *L'anima mia* 1 «L'anima mia vilment'è sbigotita» (e 13 «se vedesse li spirti fuggir via»); *Io temo che la mia* 9-10 «De la gran doglia che l'anima sente | si parte da lo core uno sospiro».

43-44. *per merzé di cui*: 'grazie alla quale'. ~ *poi... fui*: De Robertis 1952, p. 56 nota 27 ricorda Cino, *Donna, io vi miro* 7-8 «per quella donna de la quale i' fui | sì tosto preso come io la vidi»; interessante la sostituzione del tecnico *preso* (che troveremo ancora in Petrarca, *Rvf* 3, 3) con *innamorato*, che appare inusuale negli stilnovisti (vd. ED, s.v. *innamorare* e nota a 11 21).

45-46. Per il motivo della necessità di tenere celato il nome dell'amata (ma in contesto positivo), vd. Maffia Scariati 2002, p. 47, nota ad Amico di Dante, *Ne l'amoroso affanno* 12-14 (nella stessa *Corona di casistica amorosa* il tema è sviluppato dalla coppia *I' son congiunto-Nonn-oso nominare*). In questo caso la discrezione è motivata ulteriormente dal fatto che si attribuisce all'*intelletto* della donna la causa dell'innamoramento del poeta: il codice cortese infatti «impone di non recriminare apertamente contro la crudeltà di madonna, anche laddove questa è palesemente ingiusta» (*Brugnolo*). ~ *canzonetta*: si veda il cappello introduttivo. ~ *tenghi*: forma della seconda persona del congiuntivo presente estesa da altre coniugazioni al posto dell'arcaico *tenghe* (*Brugnolo*). ~ *con le parole c'hai*: 'con le tue parole'; vd. Cino, *Io non posso celar* 58 «secondo le parole che tu hai» (De Robertis 1952, p. 57 nota 29).

47. *girai*: 'andrai'; *Brugnolo*: «riprende l'iniziale *gir(e)*».

48-49. *Brugnolo* parafrasa a 49: «non voglio che il motivo che ti fa parlare (o: il tuo significato) sia [*sie*] biasimato», suggerendo che «forse è meglio *ragion*», attestato dal ms. Pal. 204 (termine «che compare molto spesso nei congedi delle canzoni, a indicarne il ‘significato’, il ‘motivo ispiratore’»; vd. xxii 46). Ci si può chiedere se non sia possibile e preferibile porre *tua cagion* tra due virgole: il soggetto non sarebbe *cagion*, ma la donna: dunque «perché mi par ch’ a torto faccia offesa, | non vo’ che, tua cagion, ne sie ripresa»: cioè «poiché mi sembra che ella commetta un arbitrio ingiustificato» (sempre *Brugnolo*), non voglio che sia biasimata di ciò per causa tua [poiché tu lo riveli]’. Tuttavia l’uso assoluto di *tua cagion* senza preposizione non pare attestato.

Pur non essendo attestato nella tradizione a cui fanno capo le precedenti canzoni, questo testo, nel quale «fu quasi sempre indicato il punto più alto del poetare frescobaldiano, per una singolare capacità scarnificatrice dell'idea» (Marti 1973, p. 558), sembra avere quasi funzione conclusiva e riepilogativa, dato l'erompere dell'invocazione all'agognata Morte, parola che inaugura tre stanze su cinque e su cui l'intera canzone si apre e si chiude; e si può notare che le altre due stanze espongono in incipit la *mente*, cioè l'altra grande protagonista della poesia frescobaldiana.

Dino qui sembra far incontrare e forse scontrare due tradizioni presenti nella poesia del Duecento. L'incipit che qualifica la Morte come *avversara* (sarà poi detta *crudele* al v. 10) ricorda naturalmente *improperia in mortem* come quelli contenuti nei due *planh* anonimi del Vat. Lat. 3793 *Morte fera e dispietata* e *Dispietata Morte e fera* (PSS 49.5 e 49.6), in Giacomino Pugliese, *Morte, perché m'ài fatta sì gran guerra* (PSS 17.1), in Dante, *Vn 3.8-11 Morte villana, di pietà nemica*, in Lapo Gianni, *O morte, della vita privatrice*; né forse è casuale che nel testo di Frescobaldi si possa rintracciare qualche motivo tradizionale in questo genere di testi, che però risulta adattato a un contesto assai diverso: la Morte qui infatti non è vituperata perché abbia ucciso un essere umano lodato per le sue virtù, ma perché non sopraggiunge a porre fine alle sofferenze dovute all'innamoramento per una creatura dotata di «ogni beltate senza alcun difetto» (44, e si veda la nota a 22). Al tempo stesso proprio con il *vituperium* Dino rovescia i modi da *captatio benevolentiae* che ritroviamo in invocazioni come quelle di Dante, *Vn 14.27-28 Donna pietosa* 73-79 «Morte, assai dolce ti tegno; | tu dèi omai esser cosa gentile, | poi che tu sè ne la mia donna stata, | e dèi aver pietate e non disdegno: | vedi che sì desideroso vegno | d'esser de' tuoi, ch'io ti somiglio in fede, | veni, che 'l cor te chiede», o del più vicino, sul piano contestuale, Amico di Dante, *Morte gentil* 1-4 «Morte gentil, rimedio de' cattivi, | merzé, merzé a man giunte ti cheggio; | vienmi a vedere e prendimi, ché peggio | mi face Amor» (si veda il commento a questo testo di Maffia Scariati 2002, pp. 120-24, con numerosi rimandi, e sotto la nota a 1-8), per adottare un punto di vista molto simile a quello espresso ad es. da Rustico Filippi, *Amor, poi che del mio mal* 9-12 « Oi Morte, chi t'apella 'dura Morte', | non sente ciò ched io patisco e sento, | ché, se mi vuoi aucider, mi conforte; | ché la mia vita passa ogni tormento».

Su tutto ciò si innesta un altro motivo. La sofferenza è dovuta al fatto che la donna, caratterizzata al solito dalla «sua nova e *ssalvaggia* etate» (v. 27), si è sottratta allo sguardo del poeta, che così, come comincia a dire nella III stanza, ne ha «perduto» «la vista» (vv. 28-29): non sono sfuggiti i riscontri con Cino veicolati da questi luoghi, e infatti a un noto ciclo di sonetti di Cino riporta quanto si dice nella stanza v, laddove l'ipotesi interpretativa più probabile è che Dino lamenti il velarsi a lutto dell'amata: dunque la Morte ha colpito non l'amante, ma, indirettamente, l'amata, sicché, riprendendo le parole di Livraghi 2016, p. 190 sui sonetti di Cino per la «donna nero-velata», potremmo dire che Dino passa dalla topica invocazione alla Morte «alla simpatetica afflizione che si genera nell'animo dell'amante insieme alla consapevolezza del fatto che la sua amata stia soffrendo», anche se poi il motivo è rivissuto in chiave ancora totalmente soggettiva. Il testo si chiude difatti sull'iperbolica esaltazione della possibilità beatificante del *levar del vel*: solo immaginare quale felicità possa dare all'amante sarebbe in grado di provocare beatitudine in chiunque.

Sempre Livraghi si serve dei riscontri con Cino, in particolare con luoghi «datibili con certezza al suo esilio», per corroborare «l'evidenza che la canzone appartenga a una fase già avanzata della produzione poetica di Dino, se la sua stesura sarà avvenuta a partire dall'esilio ciniano, fissato al triennio 1303-1306, e forse già in quel torno d'anni» (Livraghi 2013, p. 76), ma la difficoltà di stabilire la direzione degli influssi invita a adottare un atteggiamento cauto in merito.

Canzone di cinque stanze *singulars* a schema AbCD AbCD DEeFFGgHII, senza congedo (Solimena 1980, 214:1), con decisa escursione rispetto alle altre canzoni di Dino, e per la misura strofica e per il numero di rime in ciascuna stanza (qui nove contro le quattro-sei delle altre, compresa xxii). A parte xxii, questa è l'unica canzone di Dino con rima irrelata (H, al terzultimo verso della strofa), ma nelle stanze I, III, v si ha rima al mezzo con il penultimo verso, anche se in posizione variabile (lo schema è dunque: ~; DEeFFGgH(h)II [Solimena 1980, 213:1]). Berisso 2016, p. 19 sottolinea l'eccellenza dei piedi tetrastici su quattro rime, che in ambito stilnovistico compaiono in questa canzone, in quella di Cino, *I' no spero che mai* (dallo schema particolarmente complesso), nella monostrofica di Cavalcanti, *Se m'ha del tutto obliato*: «Si tratta, per contro, di un modulo frequente nei Siciliani (Tommaso di Sasso, re Enzo, Federico II e nove testi anonimi) e nei toscani prima di Dante (Inghilfredi, Betto Mettefuoco, sei occorrenze in Chiaro, una in Guittone). L'elemento, quindi è peculiarmente "arcaico", e a conferma del fatto possiamo ricordare che piedi tetrastici su quattro rime mancano del tutto in Petrarca e di fatto anche negli autori trecenteschi

(il repertorio di Pelosi segnala solo il caso unico della dubbia di Nicolò de' Rossi *Magior senno seria, Amor, tacere* [...]»).

Rime identiche: 37 : 41 *donna*; rime derivative: 57 *atteso* : 61 *steso* (ms. *stanco*); 58 *piange* : 63 *ripiange*; 75 *incontra* : 79 *contra*; rime ricche: 4 *duoloroso* : 9 *pauroso*; 22 *biltate* : 26 *nobbilitate* : 27 *etate*; 38 *subitamente* : 42 *amorosamente*; 39 *sentimento* : 43 *compimento*; 40 *intelletto* : 45 *diletto*; 84 *incontrasse* : 85 *considerasse*; rime grammaticali: 58 *piange* : 63 *ripiange* - 69 *pianto*. Da notare 76 *celo* : 81 *cielo* e la relazione paronomastica a 3 *sdegnò* : 7 *segno*; 44 *difetto* : 45 *diletto*. Per le asso-consonanze, si segnala soprattutto la III stanza, nella quale si concentrano anche le rime tecniche; a parte gli ultimi tre versi, le desinenze sono tutte geminate o consonantiche, e sono variamente legate in sequenza (-*onna* parzialmente consonante con -*ente*; -*ente* quasi coincidente con -*ento*, tanto più per la presenza costante di -*mente*, -*mento*; -*ento* assonante e parzialmente consonante con -*etto*; quindi -*erse* parzialmente consonante con -*ista*, ecc.). Opportunamente *Brugnolo* rileva: «*disdegnà* : *insegna* della *v* riprende, in un rapporto di *derivatio*, *sdegnò* : *segno* della *i*; e non mancano altri collegamenti e consonanze (-*orto*|*orte* alla fine delle ultime due stanze, ecc.). La canzone si caratterizza per il gran numero (quasi metà del totale) di rime, in senso lato, aspre, cioè in nesso consonantico (tra queste una rima rara come -*angue* 50 : 51, pseudo-etimologica) o su consonante doppia (per esempio -*accia* e -*occa* nella prima stanza)». Ripetuta la rima -*ento* nella I e III stanza. Rigorosamente *capdenals* le stanze I, II e V; lo stesso legame, benché non rigoroso, tra III e V, che sono anche *capfinidas*, in virtù della *mente* a 37, 54, 55. Dialefi a 16 (*che io*), 17 (*costui insieme*), 27 (*nova e*), 31 (*Né io e però a*), 42 (*sì amorosamente*), 49 (*cb' i' ho*), 53 (*se io*), 77 (*i' ho*). Endecasillabi di 4^a 7^a a 14, 19 (ma si può porre ictus su *io*), 27, 36, 39, 50, 82.

Morte avversara, poi ch'io son contento
di tua venuta, vieni,
e non m'aver, perch'io ti prieghi, a sdegno,
né tanto a-vvil perch'io sia doloroso. 4

Ben vedi che di piagner non allento,
e tu mi ci pur tieni
segnato del tuo nero e scuro segno,
però che sai che 'l viver m'è noioso. 8

Io son sicuro, e-ffui già pauroso,
di doverti veder, crudele, in faccia;
ed ora, se-mm'abbraccia
da tua parte il pensier, il bacio in bocca. 12

..... [-occa]
Amor per quella che meco s'adorna,
e dicendo va e torna 15
infìn che io ragioni un poco a-llui;
poi ne verrà costui insieme ed ella,
e-ll'un per servo e-ll'altra per ancella. 18

Morte, lo giorno ch'io gli occhi levai
a quella che 'l disio
naturalmente mi formò entro al core,
compita, al mio disio, d'ogni biltate, 22
immantinente ch'io la risguardai
nello 'ntelletto mio,
contento fue lo spirito d'amore
sol di veder la sua nobbilitate. 26

Ma-lla sua nova e-ssalvaggia etate,
crudele e lenta contro a mia fermezza,
per la sua giovinezza
m'ha tempo, in vanità girando, tolto. 30

Né io mi son però a dietro vòlto,
ma con quel lume ch'io l'accesi al viso
mi son piangendo miso 33
a dir sì basso alla sua grande altura,
che se [a] merzede giovinetta è fera,
[l]i sdegni vinca l'umile maniera. 36

Io la trovai della mia mente donna
 così subitamente
 come Natura mi die' sentimento
 e canoscenza Amore ed intelletto; 40
 poi gli occhi miei, quando la fecior donna,
 sì amorosamente
 guardaro i·[l]lei, vegendo a compimento
 ogni beltate senza alcun difetto, 44
 che·lli condusse a pianger lo diletto
 sì dolcemente, che·lla vita aperse
 e·llo cor non soferse.
 Diedersi a pianger veggendo la vista 48
 ch'ì ho perduta e ciascun'ora acquista
 sì legermente: comm'ì daria 'l sangue
 onde notrica l'angue 51
 ch'alla punta del cor Amor mi tene,
 [s]e io potessi ben vedere un'ora
 come la mente mia quando l'adora! 54

La mente mia, trafitta e dirubata
 da' ladri miei pensieri,
 che·mm'han promesso il tempo e non atteso,
 veggendosi così distrutta, piange; 58
 e·lla speranza vede scapigliata
 sopra 'l disio ch'ieri
 d'angoscia cadde tramortito e steso,
 né far li può sentire Amor che 'l tange. 62
 E·sse pietà, ch'agli occhi mi ripiange,
 di quella [.]

 [-ice] 66
 [. . .] Natura lo mi contradice,
 io sarò più possente d'ella, in tanto
 ch'un'ora, nel mio pianto, 69
 mi manderò diritto al cor la spada:
 ov'io sogiacerò una volta morto,
 poi che vivendo ne fo mille a torto. 72

Morte, a·ccui dico? Donna mi disdegna,
 né·lla vita mi vale,
 sì m'è rivolto ciò ch'io chiegio incontra:
 e·lla cagion qual sia no·lla vi celo: 76
 i' ho seguito Amor sott'una insegna,
 provando bene e male,
 e tutte cose mi son sute contra,
 poi ch'io vidi a madonna il bruno e 'l velo. 80
 Par che 'nfluenza di malvagio cielo
 irasse il tempo e·lla sua giuventute
 tollendole salute,
 acciò ch'un'ora ben no·ll'incontrasse. 84
 Ma se Natura o Dio considerasse
 li sofferenti, come far solea,
 beato quel sarea 87
 ched e' potesse tanto ben pensare
 quant'al levar del vel mi daria 'n sorte
 colui ch'è scarso sol di darmi morte. 90

1-8. Oltre a *Donna pietosa*, cit. nel cappello introduttivo, occorre ricordare la prosa relativa: Dante, *Vn* 14.9 «In questa imaginazione mi giunse tanta umiltade, per vedere lei, ch'io chiamava la Morte e dicea: "Dolcissima Morte, vieni a me e non m'essere villana, però che tu dèi essere gentile, in tal parte sè stata; or vieni a me, ch'io molto ti disidero e tu 'l vedi, ch'ì porto già lo tuo colore"» (cfr. 7 e nota); vd. poi sempre Dante, *Vn* 22.6 *Quantunque volte* 10-13 «Ond'io chiamo la Morte | come soave e dolce mio riposo, | e dico "Vieni a me" con tanto amore | che sono astioso di chiunque more». Per 1-4, degno di nota anche Cino, *Io che nel tempo reo* 5-8 «per la morte ch'eo cheggio | da lui che vegna nel soccorso meo, | ch'ì miseri com'eo | sempre disdegna, com'or provo e veggio». Per la presenza del motivo in seguito, spicca Petrarca, *Rvf* 358, 8 «Dunque vien', Morte: il tuo venir m'è caro», ma anche Boccaccio, *Filostrato* IV 60-62; *Ninfale fiiesolano* 148; 328, 7-8; 332; vd. inoltre Matteo Frescobaldi, *Per me più fugge* 9-11 «Certo la morte mi sarebbe bene, | e io la chiamo spesso per volere; | ed ella pur m'accenna e non mi vene».

1. *aversara*: 'nemica'. Si dipana da qui un'interessante trama fonica, con la fricativa labiodentale sonora sempre all'inizio nei primi cinque vv.: *aversara, venuta, vieni, aver, vil, vedi*; poi *viver* a 8.

2. Il gioco etimologico è poi replicato a 7: *segnato-segno*.

3-4. Versi con costruzione chiasmica che replicano, minimamente variandolo, il medesimo concetto: il poeta chiede di non essere oggetto di *sdegno* (vd. nota a 1

26) né di essere tenuto in poco conto per il fatto di pregare la donna e di mostrare la propria sofferenza; forse il primo *perch(é)* ha valore concessivo, ma anche il significato causale avrebbe senso.

5. *piagner*: si veda poi 33, 45, 48, 58, 63, 69 e nota a 153. ~ *allento*: ‘smetto’; vd. Guittone, *Deo!*, *como pote adimorar piacere* (L.) 6 «e 'n chererli mercé già no alento» e nota di Antonelli 2008, p. 327 a Giacomo da Lentini, *Poi no mi val merzé* (PSS 1.16) 17 «e mai no alento - d'aver sua membranza».

6. *e*: ‘e invece, eppure’. ~ *ci*: ‘qui, in questa vita’. ~ *pur tieni*: ‘continui a tenermi’.

7. Che il poeta porti in viso i segni della Morte è motivo comune: oltre a 14 8-9, vd. ad es. Guinizelli, *Ch'eo cor avesse* 14 «ch'i' porto morte scritta nella faccia»; Cavalcanti, *Io non pensava* 4 «mostrando per lo viso agli occhi morte»; Cino, *Avegna ched el m'aggia* 40 «figura di morte in vostro aspetto».

8. *però che*: ‘per il fatto che’. ~ *noioso*: ‘insopportabile’; vd. 11 67. Una simile asserzione si trova non a caso nel cit. *planb Morte fera e dispietata* (PSS 49.5) 38 «lo viver m'è noia» o in Federico II, *Dolze meo drudo* (PSS 14.1) 5 «Lassa, la vita m'è noia» (secondo l'ed. Cassata 2001, che a p. 11 ricostruisce la trafila del motivo da Guittone al *Decameron*, rilevando: «È variante laica del motivo biblico del *taedium vitae*: *exiguum et cum taedio est tempus vitae nostrae*», da Sap 2,1); vd. anche Dante, *Vn* 20.10 *Li occhi dolenti* 27 «esta vita noiosa» e *Vn* 22.5 *Quantunque volte* 8 «nel secol che t'è già tanto noioso», con i vv. circostanti, e poi Giovanni Quirini, *Si come al fin* 58 «io son a tal, che vita m'è noiosa».

9-10. ‘Io sono tranquillo (all'idea di) doverti vedere in faccia, crudele, mentre un tempo ne ebbi paura’. Quantomai pertinente il riscontro con Cino, *Dante, i' ho preso l'abito di doglia* 7, dove il poeta si dice «fatto di quel che dótta ogn'uom sicuro», cioè liberato dal timore della morte. Per l'espressione usata a 10, la prima di una serie di immagini che nel giro di tre versi rendono con particolare concretezza l'auspicato rapporto tra il poeta e la Morte, cfr. *Fiore* 117, 10-11 «Già no'lli fia sì amico né parente [a colui che è povero] | Ched' egli il veggea volentieri in faccia». ~ *crudele*: anche a 28; vd. nota a 17.

11-12. *se-mm'abbraccia...* *il pensier*: vd. in particolare Lapo Gianni, *Nel vostro viso* 13-14 «e 'l cor con allegrezza | l'abbraccia [ogg. Amore] poi che 'l fece virtuosso», «con antropomorfizzazione del cuore festante che abbraccia Amore, in segno di accoglienza e fratellanza» (Rea 2019, p. 129), e Dante, *E' m'incresce di me* 40-41 «e spessamente [l'anima] abbraccia | li spiriti che piangono tuttavia». ~ *da tua parte*: da interpretare ‘verso la tua parte’, cioè ‘inclinandomi verso di te’, piuttosto che ‘da parte tua’. ~ *il bacio in bocca*: «in segno di pace» (*Contini*); per un'immagine simile, con personificazioni coinvolte, vd. *Fiore* 2, 12-13 «E quelli allor mi puose, in veritate, | La sua bocca a la mia, sanz'altro aresto», dove «il bacio [di Amore all'amante] suggella la cerimonia feudale dell'omaggio» [Formisano 2012, p. 10].

13-18. La perdita di 13, necessario per ragioni metriche, condiziona la comprensione di questa porzione del testo, consentendo solo di formulare mere ipotesi, senza alcuna certezza in particolare sull'identificazione delle figure di cui si parla in questi versi: appare probabile che a essere ‘asserviti’ alla fine siano Amore e la donna (*Marti* individua «perfetta rispondenza (e, in sostanza, identità) fra Amore e madonna, l'uno servo di lei [...] e l'altra “ancella” di lui; ma entrambi sdegnosi verso il poeta»); *Brugnolo* invece, tramite rimandi a Dante, *Cv* 11 *Voi che 'ntendendo* 52 e *Doglia mi reca* 39, suggerisce che l'*ancella* possa essere l'anima o la virtù (potrebbe essere la *mente* pensando invece a xvi 5); la seconda stanza di *Doglia mi reca* contiene in effetti diversi riscontri possibili con questo passaggio

di *Morte avversara*: in particolare vi si dice che la «Vertute [...] lietamente esce delle belle porte | della sua donna [probabilmente l'anima] e torna, | lietamente va e soggiorna [...] conserva, adorna, accresce ciò che trova; | Morte repugna sì, che lei non cura» (vv. 27-38). Incertezze sono suscitate anche dalla possibilità di leggere il testo in alcuni punti in maniera diversa da come fatto solitamente, per cui si rimanda al commento qui sotto ai singoli versi.

13. Di *Benedetto 1939* (seguito da *Salinari*), proponeva di integrare congetturabilmente [*ma più ch'ei soglia, la mia mente t]occa | Amor*: l'ipotesi che qui si introduce la *mente* (per cui vd. nota a 11) non appare peregrina, anche perché la *mente* poi comparirà nella III e nella IV stanza, ed è frequente nelle canzoni un procedimento di ripresa e variazione lungo il componimento di quanto enunciato nella strofa iniziale.

14. *Marti* individua un «probabile riferimento alla donna, che “si adorna”, si fa bella, dell'amore del poeta» (ma la reggenza di *adornare* apparirebbe singolare). Sarebbe possibile ipotizzare la lettura *per quella ch'è meco*, con due possibilità ulteriori: o mantenere *s'adorna* (*Amor per quella ch'è meco s'adorna*) o emendarlo in *si adorna* (*Amor per quella ch'è meco si adorna*); tuttavia forse avrebbe senso soprattutto congetturare un emendamento del verbo in rima in *soggiorna*, molto più coerente con *meco*, intendendo che si parli dell'immagine mentale dell'amata (*per quella che meco soggiorna*).

15. Si offrono ulteriori possibilità interpretative: 1) legare *dicendo* a *va* in una forma perifrastica frequente nella poesia delle Origini; 2) prendere *va e torna* come una coppia di verbi alla terza persona singolare del presente indicativo (qualcosa come 'va e viene'), con *dicendo* in funzione temporale ('mentre dice'); 3) leggere *vae* (forma con epitesi ben diffusa nel Duecento), dunque *dicendo vae*: «Torna»; 4) prendere *va e torna* quali imperativi alla seconda persona singolare. Quest'ultima ipotesi a sua volta ne apre altre: si può intendere 4a) *dicendo*: «*Va e torna*» (con la difficoltà ulteriore di decidere chi sia il locutore e se annettere o no i versi successivi alla battuta) oppure 4b) prendere gli imperativi come rivolti alla Morte. Per la possibilità 4a) si può ricordare la frequenza con cui nella letteratura delle *Origini* si trova l'ammonimento di *Prv* 3,28 «ne dicas amico tuo: Vade et revertere, cras dabo tibi, cum statim possis dare»; si veda ad es. Bono Giamboni, volgarizzamento del *Tresor* VII 56, 3 «Salomone dice: Non dire all'amico: Va, e torna dimane» (cit. da *OVI*); potrebbe essere dunque che qui si alluda proverbialmente a speranze che vengono tradite, o da Amore o dalla donna, a seconda di chi si prenda come sogg. L'ipotesi sembra avere un limite nella sintassi complessiva dei versi. Più credibile appare l'alternativa 4b, coerente nell'economia della stanza e della canzone: in questo caso il poeta inviterebbe la Morte a recarsi da Amore in una sorta di ambasciata a proposito della donna amata (che il verbo in rima a 13 sia *abbocca?* cioè, secondo *TLIO*, s.v., § 3, «Avvicinare, avvicinarsi fino ad incontrare», con uso transitivo; la rima *bocca*: *abbocca* spiegherebbe anche la caduta del verso nel testimone, per un salto *du même au même*), a parlargli e poi ad allontanarsene (se si può intendere così *tornare* e non va invece legato sempre a *dicendo*, come a indicare insistenza nel colloquio della Morte con Amore), finché il poeta stesso possa *ragionare*, parlare, con Amore (ma la reggenza di *ragionare* appare insolita); da tutto ciò, sembra di capire, dovrebbe discendere l'asservimento di Amore e della donna, forse perché pagiate dal finale esito mortale dell'amante.

19-36. Il poeta rievoca ora il giorno fatale: questa stanza e la successiva presentano una prima parte dedicata al passato e alla fenomenologia dell'innamoramento e una seconda parte concentrata invece sull'evoluzione negativa che ne è seguita, fino ad arrivare al presente, da cui prende le mosse la IV stanza.

19. La mossa ricorda Dante, *E' m'incresce di me* 57 «Lo giorno che costei nel mondo venne» (*Brugnolo*); l'identificazione dell'innamoramento con il levare gli occhi verso la donna, che ha ascendenza vitanoviana (Rea 2019, p. 84), si trova in Lapo Gianni, *Questa rosa novella* 12 «levando gli occhi per mirarla fiso» (vd. sotto 23) e ricompare, con sovrapposibilità sintattico-metrica, nelle *Disperse* di Petrarca, *Io venni a rimirar* 4 «dal di che inverso lei gli occhi levai» e in Giovanni Quirini, *Sì come al fin* 16 «quando per voi veder gli occhi levai».

20-21. Paiono ricalcare Giacomo da Lentini, *Amor è uno disio che ven da core* (PSS I.19c) 9-11 «che li occhi rapresentan a lo core | d'ogni cosa che vedon bono e rio, | com'è formata naturalmente». Probabile che il *disio* a 20 sia sogg. (come suggerisce solo dubitativamente *Brugnolo*) e che qui si parli dell'immagine della donna cui il desiderio dà forma dentro al cuore; questa immagine è 'secondo natura' (così Antonelli 2008, p. 410 interpreta l'avverbio in Giacomo), cioè conforme alla realtà fisica dell'amata.

22. Si veda in particolare Guinizelli, *Gentil donzella* 4 «né sì compiuta de tutto valore» e 7-8 «de tutto compimento siete ornata | e d'adornesse e di tutto bello-re», tenendo presente che anche Dino reitera immagine e lessico in questo testo: vd. 43-44, molto prossimi al secondo luogo di Guinizelli; l'espressione utilizzata può essere messa in relazione con quelle impiegate in funzione elogiativa nei *planb*: si veda ad es. *Morte fera e dispietata* (cit. a 8) 30-31 «l'alta persona compita | di [...] savere - e di cortesia». ~ *al mio disio*: 'secondo il mio desiderio'; naturalmente spicca la ripetizione di *disio* a breve distanza, peraltro a creare una rima al mezzo con 20 e 24 (cfr. Dante, *Io sento sì d'amor* 49-50 «Quand'io penso un gentil disio ch'è nato | del gran disio ch'i' porto»).

23-26. Rispetto alle edizioni precedenti, spostato la virgola dalla fine di 23 a quella di 24: dopo aver parlato della visione diretta della donna e del formarsi della sua immagine nel cuore, il poeta si riferisce alla sua contemplazione nell'*intelletto*, quando lo *spirito d'amore* fu appagato al solo constatare la nobiltà di lei, la *grande altura* di 34.

23. *ch'io la risguardai*: clausola identica in Lapo Gianni, *Questa rosa novella* 17 (vd. sopra 19); Gianni Alfani, *De la mia donna* 5; Cino da Pistoia, *Questa donna gentil* 8 (Rea 2019, p. 85). Per *risguardare* usato con la stessa funzione, cfr. Cino, *L'alta speranza* 43-44 «però ch'io mi risguardo entro la mente, | e trovo ched ell'è la donna mia» (cit. da *Brugnolo* per 37); la contemplazione intellettuale della figura dell'amata è ben rappresentata in Cavalcanti, *Veggio negli occhi*, da leggere con le riflessioni di Borsa 2016, p. 83: «Al processo di apprensione e astrazione consegue, nell'intelletto, un'epifania luminosa dagli effetti virtuosi e salvifici ("salute") sul soggetto»; la positività della contemplazione in Dino (che coglie la nobiltà della donna) spiega poi il forte *Ma* successivo, segnale del passaggio a una situazione avversa. ~ *sol di veder*: l'emistichio è lo stesso di Cino, *Lasso, pensando alla distrutta valle* 10 (Livraghi 2013, p. 76).

27-30. Come in quasi tutti i testi di Dino, l'amata è giovane (vd. nota a 148); qui questo tratto anagrafico si lega alla crudeltà (Carrieri 2017, p. 42), come accade ad es. in Dante, *Io son venuto*, di cui si veda il materiale lessicale a 37-39, «ché li dolci pensier' non mi son tolti | né mi son dati per volta di tempo, | ma donna gli mi dà c'ha picciol tempo». L'apparente ripetizione del medesimo concetto a 27 (dove *nova* vale 'giovane') e a 29 si spiega con una duplice antitesi: prima tra la volubilità o riottosità dell'amata (*lenta* potrebbe valere 'pieghevole', anche per traslato dall'accezione di 'allentato' [GDLI, s.v., § 14], oppure «indifferente, svogliata [...]»; restia, ritrosa, riluttante» [GDLI, s.v., § 10]) e la *fermezza*, cioè la

costanza, del poeta, poi tra la *giovinezza* di lei e il tempo sottratto a lui e ridotto a cosa vana (per mezzo della stessa giovinezza).

27. *salvaggia*: sul valore ciniano dell'aggettivo, anche in associazione a *crudele* a 28, si sofferma Livraghi 2013, p. 75; significativo il suo impiego già in un testo archetipico per la lirica romanza: Guglielmo IX, *Companho, farai un vers 15* «ez es tan fers e salvatges, que del bailar si defen».

28. *fermezza*: già in rima a 116.

30. *in vanità girando*: intendo *girare* nel significato di «Mutare, trasformare, far cambiare» (GDLI, s.v., § 16), prendendo come sogg. lo stesso della principale (di contro a *Brugnolo* che vuole vada estratto dal pron. atono *m(i)* con *tempo* come ogg.); *Brugnolo* accosta *in vanità* a *Rvf* 1, 6, ma questo rende percepibile l'assenza di sovrasensi morali nel testo di Dino.

31. Nonostante il tempo speso invano, il poeta non si è voltato indietro, non è tornato sui propri passi. ~ *però*: «asseverativo, per questo fatto» (*Marti*).

32. Non facile l'interpretazione di questo verso; la resa di *Marti*, «Ma con quell'ardente desiderio ("lume") che io trassi ("accesi") dagli occhi ("viso") di lei», non appare del tutto persuasiva: l'accostamento a Dante, *Amor, tu vedi ben* 5 «per lo tuo raggio [di Amore] ch'al volto mi luce» (De Robertis 1952, p. 35 nota 3) suggerisce che il *viso* possa essere quello del poeta (*l(e)* varrebbe allora 'per lei'); in ogni caso il *con* intende rimarcare il persistere di quel *lume*, di quel desiderio nel poeta (per *lume* vd. nota a vi 2); sempre De Robertis 1952, p. 56 nota 27 propone un accostamento a una canzone di assai dubbia paternità ciniana, *La bella stella che 'l tempo misura* 8 «col lume che nel viso li dimora».

33. *miso*: forma siciliana: 'messo'.

34. Ricorda Dante, *Vn* 10.17 *Donne ch'avete* 11-12 «ma tratterò del suo stato gentile, | a rispetto di lei, leggermente». ~ *basso*: agg. in funzione avverbiale, 'umilmente', che Paolazzi 1998, pp. 175-76 interpreta in senso tecnico, insieme ai versi circostanti, come riferimento allo stile umile proprio del lamento amoroso secondo l'*Ars poetica* oraziana. ~ *alla sua grande altura*: 'rispetto alla...'; vd. III 38 e nota.

35. Ricalca Dante, *Io sento sì d'Amor* 46 «e se merzé giovanezza mi toglie» (De Robertis 1952, p. 35 nota 4). ~ *fera*: 'restia'.

36. Si veda Petrarca, *Rvf* 23, 104 «talora humiltà spegne disdegno», per il motivo, vd. I 45 e II 60.

37-40. *della mia mente donna*: naturale rievocare *Vn* 1.2, dove Dante definisce Beatrice «la gloriosa donna de la mia mente» (vd. anche Cino, cit. in nota a 23 e la congettura sulla presenza di *mente* qui a 13). Sul rimante *donna* si apre anche la terza stanza della canzone in morte di Selvaggia (Cino, *Oimè, lasso*), dove il v. 27 («Oimè, donna d'ogni virtù donna») gioca sulla ripetizione del sostantivo, come qui avviene invece in rima (con 41), in maniera che richiama le petrose di Dante, sia *Amor tu vedi ben* (in cui *donna* è una delle cinque parole rima) sia *Io son venuto* 25-26, anche se Dino non punta sull'*aequivocatio* ma sull'identità: in entrambi i versi della nostra canzone il sostantivo vale 'signora'. Per *mente*, vd. nota a 11; il termine torna ancora a 54 e 55.

38-39. *così subitamente* | *come*: per *Brugnolo*, «non appena, nello stesso momento in cui», ma forse si può supporre anche un paragone: 'Io trovai che era diventata signora della mia mente con la stessa istantaneità con cui la Natura mi diede capacità di sentire (*sentimento*) e l'Amore (mi diede) conoscenza e intelletto'; per quest'ultimo concetto, vd. Dante, *I' mi son pargoletta* 13-17 «le mie bellezze sono al mondo nove | però che di lassù mi son venute, | le qual' non possono esser conosciute | se non da *conoscenza* d'omo in cui | *Amor* si metta per piacer di lui».

41. *poi*: forse congiunzione, ‘poi che’, piuttosto che avverbio (come vorrebbe invece *Brugnolo*): è verosimile infatti che la “signoria” della donna amata sulla mente venga dopo l’atto con cui gli occhi la fecero (*fecior*) signora.

42. *sì amorosamente*: primo di una serie di tre costrutti consecutivi; l’avverbio fa parte di un’autentica sequenza di rime (che Debenedetti 1907, p. 333 giudicava una «pigra e fastidiosa ripetizione»), con *subitamente* (v. 38), *dolcemente* (v. 46), *legermente* (v. 50), in una stanza aperta e chiusa da occorrenze di *mente* e nella quale incontriamo anche in rima *sentimento* (v. 39) e *compimento* (v. 43), a loro volta in assonsonanza con *intelletto*: *difetto*: *diletto*.

43-44. Si veda Cino, *Guardando a voi* 1-4 «Guardando a voi, in parlare e ’n sembianti | angelica figura mi parete, | che sopra ciascun mortal cor tenete | *compimenti* di ben non so dir quanti» e nota a 22. ~ *vegendo*: *i verba videndi*, già presenti nella prima stanza, infittiscono da qui in avanti le loro presenze.

45-47. L’eccesso di dolcezza che sopraffà fisicamente l’amante compare ad es. in Dante, *Vn* 18.4 *Sì lungiamente* 7-8 «allor sente la frale anima mia | tanta dolcezza che ’l viso ne smore».

45. *lo diletto*: sogg. di *condusse*.

46. Il parallelismo tra questo e il v. succ. induce a prendere *vita* come sogg.: così *Contini*, che legge in *aperse* una «ardita metafora, “si spacò”». *Brugnolo* invece intende *vita* come ogg. e *diletto* come sogg.; dal momento che la *vita* sta per «lo spirito vitale, la cui sede è il cuore [...] e quindi, per sineddoche, il cuore stesso» (*Vn* 1.5 «lo spirito de la vita, lo qual dimora nella sacretissima camera del mi’ cuore»), il luogo sarebbe assimilabile a 1 42 «quel piacer che prima il cor t’aprio», con *aperse* nel senso di ‘trafisse’. ~ *dolcemente*: vd. nota a xi 4.

47. *soferse*: Rea 2011, p. 73 nota a Cavalcanti, *Tu m’hai sì piena* 4: «l’uso assoluto del verbo in formula negativa nel senso di ‘sopportare, tollerare’ [...] è schiettamente cavalcantiano».

48-50. Opportunamente Livraghi 2013, p. 76 sottolinea l’affinità con Cino, *La dolce vista* 1-3 «La dolce vista [...] c’ho perduto» e 40 «poi c’ho perduta l’amorosa vista». ~ *ciascun’ora*: precedentemente letto come *ciascun ora*, con *cb(e)* quale pron. rel. ogg.; *Brugnolo* di conseguenza parafrasa così (pur dubitativamente): «‘e di cui chiunque ora può fruire’, cioè ‘che chiunque ora può vedere’», e *Marti* chiosa: «affiora il tema della gelosia»; il poeta però non sembra riferirsi a una lontananza della donna, ma al suo essere velata, come si dice nella stanza v, e perciò propongo di leggere *e ciascun’ora acquista*, con *cb(e)* pron. rel. sogg. (parecchi gli esempi di *ciascun’ora* rilevabili nel corpus *OVI*, ad es. in Brunetto, Guittone, Monte Andrea, Panuccio): in questo modo si prende il verbo come usato assolutamente, dando a *e sfumatura avversativa*, e si ipotizza un’antitesi tra perdita della visione diretta e rafforzarsi di quella mentale (secondo quanto poi si dice a 53-54). ~ *acquista*: l’utilizzo assoluto di *acquistare* compare in *If* xxvi 126 «sempre acquistando dal lato mancino» o in *Pg* iv 38 «pur sù al monte dietro a me acquista», dove si intende un guadagno nella distanza percorsa; altri esempi si trovano in Guinizelli, *Donna, l’amor mi sforza* 51 «lavoro e non acquisto» o *Fiore* 117, 6 «Ma, come ched i’ possa, i’ pur ac<quist>», dove invece ci si riferisce a un guadagno materiale; rispetto a questi usi codificati, l’interpretazione proposta potrebbe apparire ardita, ma la condensazione metaforica del linguaggio è un tratto di Dino particolarmente avvertibile in questo testo (si veda poco sopra 46). Un esempio a sostegno si può scorgere forse in Cino, *Quando pur veggio* 5-6 «quel raggio che la sgombra | d’ogni martiro che lontano acquista», purché si intenda il *che* come pron. rel. sogg. e non ogg.

50. *si legermente*: pur con qualche dubbio, lo lego ad *acquista* (l'accostamento conta un buon numero di occorrenze nel corpus OVD); forse potrebbe anche essere associato a *diedersi a pianger*, e forse potrebbe essere in correlazione con *comm'i' daria* (cioè 'con la stessa facilità con cui io darei' ecc.); in questo caso verrebbe meno l'esclamativa, che invece pur dubitativamente mantengo. ~ *daria*: può essere inteso anche come 'verserei' (vd. *GDLI*, s.v. *dare*, § 29).

51. Come *Brugnolo* intendo *notrica* come intrans. senza particella pronominale, ma non è escluso che sia trans. con *Amor* sogg. e *angue*ogg. (parola che lo stesso *Brugnolo* riporta a *If* VII 84 e sul cui uso si sofferma Livraghi 2013, p. 76, come segno della conoscenza dei primi sette canti dell'*Inferno* da parte di Dino).

52. *punta del cor*: secondo *Brugnolo*, *punta* vale 'ferita', ma potrebbe trattarsi di un'indicazione anatomica: vd. Restoro d'Arezzo, *Composizione del mondo* II 6, 4, 4, dove il sintagma compare due volte.

53-54. Si veda ad es. Cino, *Oimè, ch'io veggio* I 1 «di quella donna che la mente vede». Sarebbe forse possibile interpretare la frase anche come un'ottativa, con uno stacco da 52. Per la *mente*, qui e al v. succ., cfr. I 3.

55-62. Opportunamente *Brugnolo* mette in luce «la violenta espressività delle immagini [...] e la barocca composità delle personificazioni».

55-58. «la mia mente, ferita e defraudata dai miei pensieri ladri, che hanno promesso e non mantenuto il compimento dell'amore, vedendosi così straziata, piange» (*Pirovano*). Per il giro sintattico, vd. Guido Cavalcanti, *S'io prego questa donna* 9-10 «L'anima mia dolente e paurosa | piange» (*Brugnolo*); per la gerundiale a 58, Dante, *Vn* 20.16 *Li occhi dolenti* 68 «veggendo la mia labbia tramortita» (*Brugnolo*, e vd. qui 61); per la mente *distrutta*, i luoghi di Cavalcanti citt. in nota a xxII 43-45; la *mente* sarà ancora *traffita* in Boccaccio, *Amorosa visione* A XII 43.

59-61. Significativo che dopo l'inizio qui tornino possibili, se non probabili echi dal capitolo della *Vita nova* in cui Dante racconta la propria immaginazione della morte di Beatrice (vd. 62): anche qui incontriamo l'esperienza, tutta mentale, di una visione luttuosa, con la *speranza*, *scapigliata* come le donne di *Vn* 14.4-5, che sembra trovarsi al capezzale del *desiderio*, disteso privo di vita a causa dell'*angoscia* (l'occorrenza è rubricata nel *TLIO*, s.v., § 2: «Senso di soffocamento, improvviso mancamento, perdita dei sensi»). Risente forse di questa figurazione Petrarca, in *Rvf* 23, 52-53 «allor che folminato et morto giacque | il mio sperar che tropp'alto montava». ~ *ieri*: «Niente affatto comune, se non nel composto "l'altrieri", indicante genericamente passato prossimo» (*Marti*, che preferisce porre dieresi su *disio*; forse basta ipotizzare un originario *che ieri*, con dialefe).

62. *sentire*: ha il significato di Dante, *Vn* 14.18 *Donna pietosa* 10 «e appressarsi per farmi sentire», cioè «risentire, riscuotere», come nel *Laudario urbinato* «Signor, famme sentire» (Carrai 2009, p. 112); quindi 'né Amore, che lo tocca, può far sì che si riscuota': Amore non è insomma in grado di ridestare il desiderio tramortito. ~ *tange*: lat., per il quale riesce particolarmente opportuno il rinvio a Cino, *Amico, s'egualmente* 3-6 «ch'ì' muoio per quella oscura che pur piange, | la qual velata in un amanto negro | vien ne la mente e lagrimando tange | lo cor ch'è su' servente tutto integro» (*Brugnolo* e Livraghi 2013, p. 76, che ricorda anche la rima di *If* II 92 : 94 : 96).

63-67. L'unico testimone presenta i versi senza soluzioni di continuità; la lacuna è dunque dedotta dallo schema metrico e l'unione di *Natura a lo mi contradice* in un solo periodo risponde a una mera ipotesi, che può poggiare però su Dante, *L'ho veduto già* 5-6 «però che 'l contradice | natura» (*Brugnolo*; Livraghi 2013, p. 77 rimarca che il sonetto di Dante è indirizzato a Cino).

63. Si veda Cino, *Pietà e Mercè* 13 «che ne piange Pietate ed Amore»; qui intendo però *pietà* come ‘dolore’, che si esprime attraverso gli occhi. ~ *ripiange*: probabilmente nel significato di ‘piange ulteriormente’ (rispetto a quanto detto a 55-58).

67. Secondo *Brugnolo*, in maniera condivisibile, «La lacuna iniziale può essere facilmente colmata con *e se*», quindi con anafora rispetto a 63.

68-69. *d'ella*: della Natura, perché il suicidio implica una violazione del naturale amor di sé (diversa la situazione della fenice configurata a IV 4); per *possente*, vd. nota a VI 6. ~ *in tanto* | *ch(e)*: ‘al punto tale che’. ~ *un'ora*: ‘una buona volta’. ~ *pianto*: ennesima comparsa del motivo nella stanza.

70. Si avverte qui un'altra possibile influenza su Petrarca: *Rvf* 29, 37-38 «tal già, qual io mi stanco, | l'amata spada in se stessa contorse», passo per il quale i commenti al Canzoniere preferiscono richiamare «quella spada ond'elli [Amore] uccide Dido» di Dante, *Così nel mio parlar* 36.

71. *ov(e)*: «con valore consecutivo-modale» (*Brugnolo*), simile a ‘per cui’. ~ *morto*: vd. nota a I 15 e qui sotto 90.

72. *mille*: sottinteso *morti*. Si tratta di motivo largamente topico; vd. comunque, per la presenza del gerundio, Guittone, *Oimè, lasso, com'eo* (L.) 12-14 «Morte, per pietate, sia | guerenza me di sì cocente foco, | che m'aucide vivendo mille via!» e Boccaccio, *Dec.* IV 2, 2 «io, vivendo, ogni ora mille morti sento».

73. La stanza, a partire dalla domanda retorica iniziale (‘Morte, a chi parlo?’), si spiega forse pensando che la Morte sia giunta a visitare, sia pure indirettamente, la donna amata, invece del poeta che la invocava all'inizio, e che questo fatto si sia ulteriormente ritorto contro di lui, dal momento che la donna si sarebbe velata per il lutto. ~ *Donna mi disdegna*: anche questo contraddice le speranze espresse precedentemente, a 36; per il motivo del *disdegno*, vd. nota a I 26.

74. *la vita*: il fatto di essere in vita. ~ *vale*: ‘giova, serve’; da notare l'allitterazione, che ricorda quella protratta nei primi versi.

75. ‘a tal punto ciò che io chiedo si è rivolto contro di me’.

76. ‘e non vi nascondo quale sia la causa’ (forse più di quello che dice, che del fatto a cui fa riferimento); costruzione con anticipazione dell'oggetto e sua ripresa tramite il pronome, con raddoppiamento per assimilazione (*no-lla*) in fonosintassi (come poi a 84).

77. *sott'una insegna*: ‘sotto una sola insegna’, a indicare la fedeltà a una sola donna; per l'immagine, vd. Antonelli 2008, p. 433, nota a Giacomo da Lentini, *Or come pote* (PSS I.22) 14 «poi porto insegna di tal criatura».

78. *bene e male*: come nelle altre stanze, anche qui si ha la ripetizione di una cellula lessicale: *ben(e)* sost. torna a 84 e 88.

79. *e*: da interpretare con sfumatura avversativa. ~ *mi son sute contra*: ‘mi sono state contrarie, avverse’; *sute* forma per aferesi da *essute*.

80. *poi ch(e)*: con sfumatura, credo, tra il temporale e il causale: ‘dal momento che’. ~ *io vidi...* *l'velo*: ‘io vidi madonna velata a lutto’ (con endiadi); per ragioni di coerenza interna (vd. nota a 73), ritengo che si debba preferire il lutto dell'amata a quella di una sua monacazione; vd. Cino, *Dante, i' ho preso* 3 «ché 'l vel tinto ch'i vidi e 'l drappo scuro» (e in generale il ciclo per Selvaggia ‘abbrunata’, che ha ricadute sulla poesia trecentesca messe in luce in particolare da Marrani 2004, pp. 27-28; Marrani 2009, p. 34; Livraghi 2016, pp. 203-6; meritano di essere valorizzati gli apporti da Dino nella produzione su questo motivo del figlio Matteo: cfr. Decaria 2015, p. 179).

81-84. Sorge qualche dubbio su *irasse* a 82, da *Brugnolo* interpretato come ‘odiasse’; l'occorrenza è rubricata nel *TLIO*, s.v. *irare* (§ 1.2 «Provare sdegno o rabbia nei confronti di qno»), ma non si rinvengono lì altri luoghi con compl.

diretto; forse si può ipotizzare un emendamento in *girasse*, con richiamo a 30: 'Sembra che un maligno influsso celeste rivolgesse il tempo della sua giovinezza [*tempo e gioventute* ancora in endiadi], privandola di ogni bene, affinché non le capitasse qualcosa di buono nemmeno per un'ora soltanto'. ~ *salute*: *Brugnolo* richiama *Pd* xxviii 67-68 «maggior bontà vuol far maggior salute, | maggior salute maggior corpo cape», dove il sost. sta per influssi benefici, in antitesi con 81; vd. nota a xx 15-16.

85. *Natura o Dio*: binomio che forse si spiega con l'innaturalità della condizione della giovane donna costretta al lutto.

86. *li sofferenti*: nel finale amante e amata sono accomunati: la liberazione dal velo implicherebbe la fine delle sofferenze per entrambi. ~ *solea*: verbo singolare per i due sogg., giustificato anche dalla disgiuntiva.

87-90. 'sarebbe beato colui che potesse concepire un bene tanto grande quanto mi darebbe in sorte, levando il velo, colui che è restio [*scarso* vale 'avaro'] solo a darmi la morte': la perifrasi finale designa Amore.

vi. *Donna, dagli occhi tuoi par che ssi mova*

Il testo, rivolto direttamente alla donna e dedicato a illustrare la fenomenologia del desiderio amoroso in chiave stilnovistica e in particolare cavalcantiana, è chiamato non a caso a inaugurare la serie dei sonetti di Dino e testimonia, fin dai primi due versi, un'imitazione dei modelli quasi accademica. La tonalità disforica accomuna questo ai successivi tre sonetti, a formare un quartetto a cui seguirà un secondo quartetto di segno opposto.

Sonetto a schema ABBA ABBA CDE CDE (Solimena 1980, 88:6); il modulo, «raro nel Duecento, ma ben attestato negli stilnovisti» (Grimaldi 2019, p. 1053), diventerà il più diffuso nei *Rerum vulgarium fragmenta* di Petrarca: in Dino compare poi a VII, IX, X, XII, raggiungendo una frequenza ben più alta che nei poeti vicini e pareggiando le presenze dello schema ABBA ABBA CDC DCD (XI, XIII, XVI, XVIII, XIXb). Da notare che in Dino, a parte lo schema di base dei due sonetti rinterzati (XX e XXI), non hanno spazio le quartine a rime alternate.

Rima siciliana a 9 *calere* : 12 *sofferire*; “umbra” a 10 *puote* : 13 *virtute*; rime ricche: 2 *mente* : 7 *aspramente*. Diafe a 7 (*sì aspramente*). Non si osservano endecasillabi di 4^a 7^a, mentre colpisce la frequenza di ictus ribattuti in 6^a-7^a (1, 2, 3, 8), in buona parte legati però alla ripetizione di *par che* (1, 3, 8); la tendenza all'iterazione trova conferma nel verbo *trovare* (4 e 6) e in *si fa* (6 e 10).

Donna, dagli occhi tuoi par che·ssi mova un lume che·mmi passa entro la mente: e quando egli è con lei, par che sovente si metta nel disio ched e' si trova.	4
Di lui v'appare una figura nova che·ssi fa loba e trovasi possente, e signoria vi ten sì aspramente, ch'ogni ferezza al cor par che vi piova.	8
Pietà non v'è né mercé né calere, per che si fa crudel com'ella puote e disdegnosa della vita mia.	11
Li spirti, che nol posson sofferire, ciascun si tien d'aver maggior virtute qual può d'inanz'alle' partirsi via.	14

1-2. L'attacco del sonetto ripropone la fenomenologia dell'amore che procede (*move*) *sub specie* luminosa dagli occhi della donna (che Tarud Bettini 2013, p. 275 classifica come forma "impropria" della teoria ottica dell'extramissione), riproducendo il lessico e il passo di attacchi dei modelli fondamentali di Dino: Dante, *Degli occhi della mia donna* 1-2 «Degli occhi della mia donna si move | un lume sì gentil...» e la dubbia *Donne, io non so* 4-5 «Nel mezzo de la mia mente risplende | un lume da' begli occhi ond'io son vago»; Cavalcanti, *Veggio negli occhi* 1-2 «Veggio negli occhi de la donna mia | un lume pien di spirti d'amore» (in cui, come osserva *Brugnolo*, spiccano sia le rime in *-ova e -ente*, sia il v. 11 «da la qual *par ch'*una stella *si mova*», ma si veda anche Dante, *Vn* 17-7 *Tanto gentile* 12-13 «*e par che* della sua labbia *si mova* | uno spirto soav(e)). Per *lume*, che nelle canzoni compariva solo a v 32, vd. IX 13, XI 7, XIII 2 e 13, XVI 2: il sostantivo costituisce uno dei più forti elementi di coesione tra i sonetti di Dino. Come in altre occasioni, l'influenza di Dino si fa sentire su Matteo Frescobaldi: *Donne leggiadre* 7-8 «dagli occhi suoi | si move una chiarezza».

2. Aderisce a Cino, *La bella donna* 2 «per li occhi mi passò entro la mente» (di cui vd. pure *Una donna mi passa per la mente* 1 e *Li atti vostri leggiadri* 4 «allor che per la mente mi passate»), anche se il verbo *passare* (*specie nella mente*) ha ancora forte connotazione cavalcantiana (*Brugnolo*). ~ *par che*: in questa circostanza il verbo non riflette un'impressione soggettiva, ma il manifestarsi di un fenomeno (*ED*, s.v. *parere*: «al valore di "avere (o "dare") l'impressione che" si alterna quello di "risultare", "essere evidente", senza che sia possibile, nella maggior parte dei casi, una distinzione netta e inequivocabile dei due significati»), per la sua ripetizione, vd. nota a x 5-8. ~ *·ssi mova*: vd. nota a I 5-6. ~ *mente*: vd. nota a I 1.

3. *quando egli è con lei*: quando il *lume* è congiunto alla *mente*, quindi dentro di lei.

4. *si metta*: 'dimori, prenda sede' (*Berisso*); frequente tale accezione di *mettersi* (già a I 44): vd. ad es. Guinizelli, *Tegno de folle 'mpres(a)* 28 «tutto valor in lei par che si metta», in analoga costruzione, o Dante, *I' mi son pargoletta* 16-17 «d'omo in cui | Amor si metta per piacer di lui». Per la mente come sede del *disio*, vd. II 18 (in v 20-21 la donna è «quella che 'l disio | naturalmente mi formò entro al core»), e Cino, *Quando pur veggio* 8 «la mente, ove si chiude lo disio»; per la relazione *lume-disio*, vd. III 49-50 (*Marti*). ~ *si trova*: in *Brugnolo*, *si trova*, con *si* «pleonastico, rafforzativo del verbo», ma ritengo più plausibile la particella pronominale, quasi con valore di dativo di vantaggio (vd. poi 6 e VIII 1).

5-8. La fenomenologia rappresentata ricorda e incrocia diversi luoghi di Cavalcanti, *Quando di morte* 15-17 «Amor, che nasce di simil piacere, | dentro lo cor si posa | formando di disio nova persona», il cit. *Veggio negli occhi* 7-11 «veder mi par de la sua labbia uscire | una sì bella donna, che la mente | comprender no la può, che 'mmantenente | ne nasce un'altra di bellezza nova, | da la qual par ch'una stella si mova» (*Brugnolo*), *S'io prego questa donna* 9-11 «Allor par che ne la mente piova | una figura di donna pensosa | che vegna per veder morir lo core» (*Berisso*), ma anche forse Dante, *Amor, da che convien* 31-33 «La nemica figura che rimane | vittoriosa e fera | e signoreggia la virtù che vole»; lo stesso processo psichico in Cino, *Bene è forte cosa* 9-11 «Formasi [dal dolce sguardo, v. 1] dentro in forma ed in sembianza | di quella donna per la qual ei pone | lo spirito d'amore in soverchianza».

5. *Di lui*: per *Brugnolo* e *Berisso*, dal *lume*, ma, seguendo il primo dei luoghi cavalcantiani ricordati sopra, verrebbe da pensare piuttosto al *disio*. ~ *v'appare*: con particella avverbiale pleonastica. ~ *figura*: «è parola ben cavalcantiana (anche se di tradizione più antica), a indicare l'immagine trasfigurata della donna» (*Brugnolo*); nello stesso sintagma e sempre in rima, si trova in Dante, *Vn* 7.11 *Con l'altre donne* 3 «e non pensate, donna, onde si mova | ch'io vi rassembri sì figura nova» (*Brugnolo*), dove è riferito al poeta; a termini invertiti in Cino, *Vedete, donne* 3 (*Berisso*). ~ *nova*: vale 'mai veduta', 'stupefacente' per *Brugnolo*, mentre Carrieri 2017, p. 54 lo interpreta come «'Creato da poco', 'che prima non esisteva', in riferimento al formarsi di un doppio fantasmatico della donna»; per l'agg. in Dino vd. nota a III 14-16.

6. *si fa*: 'si trasforma, diventa'; vd. 10 e nota a I 12. ~ *loba*: forma provenzale per un'«inconsueta metafora della spietatezza femminile» (*Brugnolo*), significativamente attiva anche a XXII 42 (vd. nota). ~ *trovasi*: perifrasi che «vale semplicemente è» (*Brugnolo*), ma che rende il manifestarsi della *possanza* della *figura* (vd. IX 5); l'enclisi del pronome naturalmente per la legge Tobler-Mussafia. ~ *possente*: l'agg., dopo una prima apparizione a v 68, in corpo del verso, compare più volte in rima nei sonetti di Dino: vd. poi VIII 11 e XII 4, quindi nella canzone XXII 3.

7. *segnoria*: sostantivo frequente nella poesia di Dino: vd. nota a I 32.

8. *ferezza*: vd. nota a I 20. ~ *par che vi piova*: vd. Cavalcanti, *S'io prego questa donna*, cit. sopra, e *Se m'ha del tutto obliato* 11-12 «par che nel cor mi piova | un dolce amor sì bono»; qui *piovere* è forse intrans., a differenza di quanto accade normalmente in Dino (vd. nota a II 16-17), anche se potrebbe avere come sogg. la *figura nova* e ogni *ferezza* come ogg.; *vi* è ancora pleonastico.

9-14. In questi versi pare quasi di avvertire un rovesciamento della poesia della lode di Dante, *Vn* 12.2 *Negli occhi porta*: vd., per il v. 10 di Dino, 2 «per che *si fa gentil* ciò ch'ella mira» e, per il v. 14, 7 «fugge *dinanzi a lei* superbia ed ira» (*Brugnolo*).

9. *Pietà... mercé... calere*: *climax* regressivo (*Marti*), ma ««pietà» e «mercé» sono praticamente sinonimi» (*Berisso*); come osserva *Brugnolo*, i due termini

stanno a *crudel* come l'inf. sost. *calere*, 'interesse, cura', sta a *disdegnosa*, 'incurrante, sprezzante' (per quest'ultimo agg., vd. nota a I 26 e 50). L'assenza di *pietà* dell'amata (per cui vd. nota a I 36-37) è perentoriamente affermata poi in xv 1, mentre a xvi 9 la *Pietà* ritorna in apertura di sirma del sonetto. Una costruzione analoga del verso compare in Cavalcanti, *Un amoroso sguardo* 6 «merzede né pietà né star soffrente».

10. *si fa crudel*: vd. 6 (per l'uso del verbo) e nota a 9-14; per *crudel*, vd. nota a I 7; forte connessione con il son. seg. ~ *com'ella puote*: 'quanto più può'.

12-14. Sciogliendo l'anacoluto: 'Tra gli spiriti, che non possono reggere questa situazione, quello che è in grado di fuggire davanti a lei è stimato [piuttosto che 'stima sé] di maggior forza'. ~ *nol posson sofferire*: vd. Cavalcanti, *Tu m'hai sì piena* 4 «mostrano agli occhi che non può soffrire» e Cino, *Sta nel piacer* 5 «Soffrir non posson li occhi lo splendore» (*Berisso*); «la forma non sincopata» del verbo «è quella preferita dal fiorentino antico» (*Brugnolo*). ~ *d'inzanz'alle'*: vd. sopra, nota a 9-14; si corregge *dinanz(i)* delle precedenti edizioni in *d'inzanz(i)*, perché il verbo richiede prep. di moto da luogo (vd. la proposta e la discussione di Malato 2018, p. 7 per *If* 1 34 «e non si partia d'inzanz al volto», sulla scorta di Tavoni). ~ *partirsi*: per la topica fuga degli spiriti, che comunque rinvia ancora al magistero cavalcantiano, vd. Savona 1973, 452-54; in Dino, il motivo compare a VIII 12-14, XIV 5-8 e soprattutto XX 22-26, dove ancora si ha distinzione tra gli spiriti in base alla capacità di resistere o di fuggire.

vii. *Amor, se-ttu sè vago di costei*

Il sonetto prosegue sulla stessa lunghezza d'onda del precedente, rivolgendosi ora ad Amore invece che alla donna; esso condivide con vi la rima *-ia*, con i due rimanti *mia* e *via*: il secondo è ripreso in funzione "equivoca" e in posizione quasi *capcaudada*, mentre il primo addirittura in identità di sintagma: vi 11 «e disdegnosa della vita mia» - vii 7 «e per la fine della vita mia». Forte è anche il contatto fraseologico tra vi 10 «per che si fa crudel com'ella puote» e vii 4 «ti fa' crudel vie più ch'i' non vorrei». I due testi condividono inoltre parole-chiave come *signoria* (vi 7 e vii 3), e *spirti/spirto* (vi 12 e vii 10); da notare pure *sofferir(e)* (vi 12 e vii 13) (vd. Baldassari 2013, p. 168).

Sonetto a schema ABBA ABBA CDE CDE (Solimena 1980, 88:5); vd. l'introduzione a vi. Rime derivative: 9 *forza* : 12 *sforza*; rime ricche: 3 *signoria* : 6 *Soria*; rime grammaticali: 9 *forza* - 11 *forte*. Evidente la connessione intratestuale a 8-9. *Brugnolo*, in nota a 6, osserva che «le due quartine sono [...] *in toto* parallelistiche». Diafe a 6 (*tu apri*).

Amor, se-ttu sè vago di costei,
 tu segui ben la più d'iritta via:
 che sol per acquistar sua signoria
 ti fa' crudel vie più ch'i' non vorrei. 4
 E poi, s'i' veggio te venir con lei,
 tu apri tosto un arco di Soria,
 e per la fine della vita mia
 ti metti a saettar per li occhi miei. 8
 Queste saette giungor di tal forza,
 che par ch'ogni mi' spirito si doglia,
 cotanto trae diritto, presto e forte. 11
 Così di quell'onde 'l disio mi sforza,
 mi conven sofferir contra mia voglia,
 tremando per paura de la morte. 14

1-4. Versi non facili da intendere. Tra le possibili parafrasi prediligo la seguente: 'Amore, se tu sei invaghito di costei, ti comporti proprio nel modo perfetto, dal momento che per il solo fatto di avere ottenuto di entrare al suo servizio diventi assai più crudele di quanto io vorrei', non senza escludere che il sogg. a 3 sia il poeta e non quello della principale (come ad es. in Guittone, *Deo!*, *che non posso or disamar sì forte* (L.) 3-4 «Che, poi che per amare m'odiare a morte, | per disamar mi sereste amorosa»), nel qual caso avremmo 'per il solo fatto che io sia entrato al suo servizio'. A differenza di *Brugnolo*, intendo *per* + inf. come proposizione causale, come suggerisce anche la coincidenza con xxii 5 «che sol per acquistare una salute», mentre concordo sull'interpretazione di *sua signoria* come 'il dominio di lei' e non 'su di lei' (vd. anche vi 7), anche se spingerebbero verso quest'ultima interpretazione xi 11 e soprattutto la dubbia (vd. nota a iv 37) di Matteo Frescobaldi, *Donna gentil* 1-8 «Donna gentil, nel tuo *vago* cospetto, | Amor imperia e manten *signoria*, [...] e io dinanzi a llui como soggetto | chiamo merzé, che tte faccia esser pia, | poi che lla *vita mia* [vd. qui v. 7] | è data a te per serva e per ancella» (vd. anche la citazione alla nota seg.): se si intende così, il senso sarebbe che è bastato che Amore abbia posto il proprio dominio nell'aspetto della donna perché si faccia più crudele di quanto il poeta si aspetti, come adeguandosi alla crudeltà di colei di cui è *vago*. *Brugnolo* legge invece *per acquistar* a 3 come una proposizione finale: Amore sarebbe «un rivale, un concorrente», che essendo *vago*, 'desideroso', della donna, parrebbe quasi servirsi delle saette scagliate dai suoi occhi per condurre a morte il poeta, in una sorta di paradosso per cui Amore vuole la donna tutta per sé eliminando l'amante.

1. *vago*: 'innamorato' (*GDLI*, s.v., § 5): «La parola non si trova mai nel Cavalcanti, bensì spesso in Dante [...] e in Cino» (*Marti*); vd. xixb 8 e xxii 10. L'agg. è applicato allo stesso sogg. in Tommaso di Giunta, *Conciliato d'Amore* 13, 27

«Tanto si vede in voi contrario d'ira, | che l'alto, *vago* et disioso *Amore* | perfetto servidore | consente ch'i' vi sia».

2. Da notare il parallelismo ritmico-timbrico con 4, con *e* tonica in 4^a posizione e *più* in 6^a. ~ *diritta via*: *Brugnolo* segnala che il sintagma è ben attestato prima di Dante (naturalmente *If* 1 3) e già in ambito occitanico (vd. al riguardo Maffia Scariati 2002, p. 190, che cita tra gli altri Lupo degli Uberti, *Movo canto amoroso* 46 «e:ssiegui sì diritta via d'amore»); il verso ricorda Amico di Dante, *Ben aggia l'amoroso* 37 «ché conosciuta egli ha la diritta via», che per Grimaldi 2015, p. 429 «si riferisce con tutta probabilità al comportamento dell'amante perfetto».

3. *che*: preferisco non accentrarlo, attribuendogli una sfumatura prevalentemente dichiarativa.

4-5. Da notare l'allitterazione della fricativa labiodentale, quasi per propagazione dal rilevato *vago* nel primo verso.

4. 'diventi assai più crudele di quanto io vorrei, sarei disposto ad accettare'. ~ *ti fa' crudel*: vd. VI 10 e nota a I 12; per la costruzione di *crudel* con il rafforzativo *vie più*, vd. Dante, *Io sento pianger* 6 (*Brugnolo*), dove è detto della «faccia d'Amore»; per l'agg. in generale, vd. nota a I 7.

5. «[I]l motivo della donna che appare accompagnata da Amore è tipico dei poeti dello Stilnovo, quasi un marchio di scuola» (Giunta 2011, p. 264, in nota a Dante, *Di donne io vidi* 4, con rinvii a Cino, *Tutto mi salva* 4; Dante, *Vn* 24.8 *Videro li occhi miei* 13-14; Cavalcanti, *Chi è questa che ven* 1-3); ricompare in X. L'idea che Amore accompagni la donna spinge a credere che egli abbia già ottenuto di servirla (vd. nota a I-4).

6. Verso fortemente allitterante su vibrante *r* e dentale *t*. ~ *apri*: 'tendi' (*TLIO*, s.v., 4.1); vd. II 39 e XVII 11; per l'accezione di aggressività che assume il gesto di *aprire*, vd. *Fiore* 207, 10 «Franchez» a mise mano ad una lancia, | Si s'aperse per dare a quel cagnone», dove Allegretti 2011, p. 457 parafrasa *aperse* come 'fece un movimento di apertura'. ~ *un arco di Soria*: gli archi e gli arcieri della Siria erano considerati i migliori: l'immagine di Amore *arcier(e) soriano* compare in Cavalcanti, *O tu, che porti* 6 e *O donna mia* 7, «ma tra gli stilnovisti nessuno la sviluppa come Frescobaldi» (*Brugnolo*).

7-8. Naturalmente Amore scaglia le sue frecce attraverso (*per*) gli occhi del poeta (come in Lapo Gianni, *Ballata, poi* 4), per condurlo in fin di vita (la *fine* è presente nelle canzoni a II 15 e 75 e a IV 20 e 22).

9. *Queste saette*: vd. IX 13 (*Brugnolo*) e in generale nota a I 11. ~ *giungor*: 'giungono', «con desinenza dialettale fiorentina [di Ch], per *-no* (frequentissima non a caso nei poeti comici, da Rustico al *Fiore*)» (*Brugnolo*; vd. Parodi, cit. da Menichetti 1965, p. 219). ~ *di tal forza*: 'con tale forza'; vd. il succ. VIII 11; vicino Iacopo Cavalcanti, *Pegli occhi miei* 1-3 «Pegli occhi miei una donna e Amore | passâr correndo e *giunser* ne la mente | per sì gran forza» (*Berisso*); per analoghe espressioni in metafore belliche, vd. Guinizelli, *Tegno de folle mpres(a)* 11-13, cit. a VIII 9-14, o Cavalcanti, *Voi che per li occhi* 5-6 «E' ven tagliando di sì gran valore | che' deboletti spiriti van via».

10. *si doglia*: 'si lamenti'. Il v. è ripreso in opposto contesto da Matteo Frescobaldi, *La dolce donna* 13 «e' par ch'ogni mio spirito si moia» (Decaria 2015, p. 191).

11. Verso fortemente allitterante sulla dentale sorda (pervasiva nel sonetto). ~ *trae*: 'tira', sogg. Amore, alla terza pers. sing.; «Con l'inizio della sirma finisce il discorso a lui diretto in seconda persona e comincia la riflessione del poeta sulla propria condizione» (*Marti*; per il passaggio inverso, dalla terza pers. alla seconda, vd. l'es. di Cavalcanti, *S'io prego questa donna* 5). ~ *diritto, presto e forte*:

il colpo di Amore è preciso, fulmineo, potente; la coppia in clausola qualifica l'apparizione dell'Amandetta in Cavalcanti, *Era in penser d'amor* 34 «giunse sì presta e forte»; gli agg. si ritrovano in Lapo Gianni, *Angelica figura* 12 «e la presta percossa così forte»; *presto e ritto* compaiono invece in Cavalcanti, *Voi che per li occhi* 10-12; *presto* è qualità di Amore-arciere sempre in Cavalcanti, *O donna mia* 7 e della donna in *S'io fosse quelli* 8 (ulteriori rimandi in *Brugnolo*).

12-13. 'Così, è inevitabile che io soffra, contro la mia volontà, per ciò a cui mi costringe il desiderio'. ~ *di quell'onde*: sembrano certificare una certa arcaicità dell'espressione, cara a Dino (vd. I 46), i possibili rimandi a Maestro Rinuccino, *Amore à nascimento* 14 «quello onde lo core è disioso» e Maestro Francesco, *Molti l'amore* (PSS 42.8) 14 «quella cosa ond'omo è disioso» (*Brugnolo*); *onde* «col significato di ove, dove, anche in dipendenza di verbo di moto» (*Marti*, che ricorda Petrarca, *Rvf* 306, 11). ~ *mi sforza*: vd. Guinizelli, *Donna, l'amor mi sforza* 1; «ma è locuzione diffusa in poesia, spesso in clausola» (Grimaldi 2019, p. 1380).

13. *sofferir*: verbo presente anche a VI 12; per l'associazione con *convenire*, vd. Guinizelli, *Lo fin pregi'* 22-23 «per che a me convene | soffrir ciò che avene»; Cavalcanti, *I' prego voi* 17 «quant'è 'l dolor che mi conven soffrire» (*Brugnolo*). ~ *contra mia voglia*: vd. Dante, *E' m'incresce di me* 5 (Fenzi 2010, p. 32).

14. La clausola è la stessa di III 39. Per *tremare di paura*, vd. Cavalcanti, *Io temo che la mia* 4; Dante, *Vn* 6.8 *Tutti li miei penser* 8 (con identica giacitura metrico-sintattica), *Degli occhi della mia donna* 6 (*Brugnolo*) e *Amor, da che convien* 55.

VIII. *Tanta è l'angoscia ch'i' nel cor mi trovo*

Il sonetto si connette al precedente per la forte analogia tra 9-11 «Questi martiri [...] venner di tanta forza...» e VII 9 «Queste saette giungor di tal forza» (in entrambi i casi il sogg. a 9 si pone in connessione intrastrofica con 8). Come tra VI e VII, anche tra VII e il presente sonetto si ha una relazione che riguarda l'ultimo verso e il secondo rispettivamente dei due testi: VII 14 «*tremando* per paura de la morte» e VIII 2 «*donde la mente tremando sospira*»; inoltre la *morte* di VII 14 ricompare qui a 6 «mi mostra il tempo ove morte gira». Come ricorda *Brugnolo*, si ha un notevole legame rimico con VI, in virtù di *-ovajovo* sempre in posizione A, con quasi totale coincidenza dei rimanti (in VI 1 *mova* : 4 *trova* : 5 *nova* : 8 *piova*, in VIII 1 *trovo* : 4 *piovo* : 5 *movo* : 8 *provo*); i due testi condividono poi la rima *-ente*, con il rimante *possente* in comune (vd. Baldassari 2013, pp. 168-69).

Sonetto a schema ABBA ABBA CDD CCD (Solimena 1980, 83:1); esemplare unico nel repertorio stilnovistico; conta una presenza in Muscia da Siena (?), *In tale che d'amor* (Solimena 2000, 168:1). Rime ricche: 1 *trovo* : 8 *provo*; 10 *naturalmente* : 14 *sbigottitamente*. Forte ancora la connessione intratestuale, data non solo da *martir(i)* a 8-9, ma anche dal ricorrere del verbo *provare* (in diversa accezione) a 8-10. Particolarmente calzanti le osservazioni di *Brugnolo*: «Nella fronte (dove ritorna, mutata la finale, la rima A di VI, con tre rimanti comuni) sono impiegate in rima solo forme verbali al presente indicativo (prima e terza singolare), cui si oppongono i perfetti di terza plurale della sirma; anche la maggior lunghezza dei rimanti (tre, cinque, e in chiusa ben sei sillabe, grazie al cavalcantiano *sbigottitamente*), oppone la sirma alla fronte (tutti bisillabi, tranne – in posizione equivalente – 2 : 7, trisillabi). Una distribuzione [...] oculatissima, che rispecchia il passaggio dal momento soggettivo (1-8) a quello oggettivo (o oggettivato): i *martiri* e la fuga degli spiriti». Diafesi a 5 (*ch'i' allor*), 6 (*tempo ove*; ma si veda il commento). Profili di 4^a 7^a a 2, 7, 12.

Tanta è l'angoscia ch'ì nel cor mi trovo,
 donde la mente tremando sospira,
 che spesse volte in sul penser mi tira,
 nel qual pensando assa' lagrime piovò. 4

Ché quell'avversità ch'ì allor movo
 mi mostra il tempo ove morte gira,
 e la virtù che la vita disira
 veggio distrugger co' martir ch'ì provo. 8

Questi martiri, che nel cor passaro
 provando lor virtù naturalmente,
 venner di tanta forza e-ssì possente, 11
 che li miei spiriti tutti tremaro;
 po' non sostenner, che-mm'abandonaro,
 lasso!, fuggendo sbigottitamente. 14

1. Marti adduce Cecco, *Qualunque giorno* 4 «tanta è la pena che sente 'l meo core», per un motivo e un fraseggiare assai diffusi, di cui *Brugnolo* allega altri esempi: vd. Dante, *Vn* 22.5 *Quantunque volte, lasso* 4 «tanto dolore intorno 'l cor m'asembra» e, per la comune posizione incipitaria, Rustico Filippi, *Tant'è lo core meo pien di dolore* 1; il movimento consecutivo in attacco è d'altra parte abbastanza comune: in ambito stilnovistico e in analogo contesto, vd. Guinizelli, *Sì sono angostioso* o Cino, *Sì doloroso* (con *angoscia* a 2); De Robertis 1952, p. 34 ricordava un incipit attribuito a Cino a partire dal Cinquecento (ma privo di attestazione manoscritta), la cui autenticità pare esclusa e «che sarà [...] un'imitazione di questo» (*Brugnolo*): «Tant'è l'angoscia ch'aggio dentro al core, | che spesse fiata l'alma ne sospira, | e se un pensier non fusse...». Sicura comunque la vicinanza a Cavalcanti, *A me stesso di me* 2 «per la dolente angoscia ch'ì mi veggio» (*Brugnolo*); *angoscia*, già a v 61, poi a xvii 11 e a xx 18, è del resto lemma cavalcantiano, in quanto «stato di profonda prostrazione psicofisica» (Rea 2008, p. 195). ~ *mi trovo*: 'ho'.

2. Notevole l'allitterazione data dalla successione di parole in nasale più dentale (un caso analogo in Cino, *Serrato è lo meo cor* 4 «dolente sotto un vel tinto di pianto»). ~ *donde*: 'a causa della quale'. ~ *la mente tremando*: vd. Cavalcanti, *Io temo che la mia* 3-4 «però ch'ì sento nel cor un pensiero | che fa tremar la mente di paura», dove oltre al tremare della mente, compare la dialettica *mente-cuore* (e la fuga degli spiriti qui a 14), e Cavalcanti, *Io non pensava* 20 «l'anima sento per lo cor tremare» (vd. Rea 2008, pp. 426-30); vd. poi xvii 10 e nota a 11. ~ *sospira*: il *sospirare* della mente anche in xxi 7; l'immagine appare quasi un'esasperazione di Cavalcanti, *Se Mercè fosse amica* 5-6 «i miei sospiri, | che nascon della mente ov'è Amore».

3-4. La *derivatio* tra due versi è spesso impiegata da Dino (*Brugnolo*): spicca l'es. del sonetto successivo, ix, con la figura sempre a 3-4; per il *pensare i pensieri*,

vd. Petrarca, *Rvf* 74, 1-2 «Io son già stanco di pensar sì come | i miei pensier' in voi stanchi non sono».

3. Vd. II 24-25 e per la costruzione con *tirare in su* ('verso') IV 25-26. ~ *penser*: quale sia questo *pensiero* si capisce solo a 5-6, laddove si qualifica come *aversità* che il poeta *muove* dentro di sé, in maniera prossima alla *battaglia* che il pensiero *muove* nella prima stanza di 1, e che consiste nell'inevitabilità della morte.

4. Qui probabilmente *pensare* è costruito con la prep. *in*, come accade di frequente nella lingua antica: vd. Agno 1953, *glossario* e Menichetti 1965, *glossario*. ~ *piovo*: vd. nota a II 16-17; per il *piovere* delle *lacrime*, vd. Cino, *Senza tormento di sospir* 14 (*Brugnolo*); con il verbo usato transitivamente, Cicerchia, *La Passione* 257, 5 «Ciascun de gli occhi suo lacrime piove» (*TLIO*); per il pianto, cfr. nota a I 53.

5-6. Qualche affinità di lessico con Cavalcanti, *Donna me prega* 54-55 «né mova - già, però ch' a lui si tiri, | e non si *giri* - per trovarvi gioco», oltre che con *La forte e nova* 17 «che gira la fortuna del dolore», 23 «nel tempo ch'è' si more» e 29 cit. qui di seguito. ~ *aversità*: il sostantivo, che compare in Cavalcanti, *La forte e nova* 29-31 «Io pur rimagno in tant'aversitate | che, qual mira de fòre, | vede la Morte sotto al meo colore» (Decaria 2015, p. 181), ha una connotazione psicologica poco comune (*GDLI*, s.v.), a giudicare dal corpus *OVI*; si trova ad es. in Boccaccio, *Filostrato*, *proemio* «e dico che, veggendomi in tanta e così aspra *avversità* per lo vostro partire pervenuto, prima proposi di ritenere del tutto dentro dal tristo petto l'*angoscia* mia»; *Filocolo* II 7 «niuna felicità né *avversità* ancora dovete senza me sostenere». ~ *allor movo*: T legge *al cor*, che renderebbe più comprensibile l'uso di *muovere* con *aversità* oggi., intendendo quest'ultimo termine in un'accezione vicina a 'situazione conflittuale, battaglia' (vd. nota a 3), e precisando così la resa di *movo* con 'suscito in me' di *Brugnolo* o con 'agito nel mio pensiero' di *Marti* (per *movere* in Dino, vd. nota a I 5-6). Non osterebbe all'ipotesi di emendamento il fatto che si produrrebbe una triplice ripetizione di *cor*: quest'ultima sarebbe parallela a quella di *Amor* nel verso di apertura delle prime sottounità in x.

6. *ove morte gira*: questa la lezione concorde di Ch e T, e assunta da *Marti* e *Brugnolo*, contro *mi gira* di A: essa però non è del tutto convincente, perché questo sarebbe l'unico caso in cui *ove* è in dialefe nelle rime di Dino (vd. III 15, 19, 21, 25, 64; IV 41; XVI 1; XX 21), e perché non si spiega bene *gira* usato assolutamente, mentre con il pron. pers. avrebbe un senso avvicicabile a quello di 'governa (a suo piacimento), tiene in balia' (*GDLI*, s.v., § 15), detto solitamente di Amore o della Fortuna (vd. Chiaro Davanzati, *Volete udire* 1-2 «Volete udire in quante ore del giorno | amor mi volge e gira al suo talento»; Nicolò de' Rossi, *Amor plaçe* 1-2 «Amor plaçe e displaçe tra gl'amanti, | come fortuna per rota gli çira»; Petrarca, *Rvf* 163, 10 «ove per aspre vie mi sproni et giri»; *Rvf* 266, 3-4 «la mia fortuna [...] | mi tiene a freno, et mi travolve et gira»), o forse quello di 'piega, volge', intendendo *ove* 'a cui, verso cui'.

7. Per la perifrasi, che funge da compl. ogg. dell'infinitiva a 8, vd. Cino, *Deb! com' sarebbe* 4 «secondo la virtù ch'onor disia»: anche per questo contatto, contrariamente a *Brugnolo*, preferisco intendere *virtù* come sogg.: si tratta in ogni caso dello spirito vitale (vd. nota a II 53). Notevole ancora l'allitterazione di *v*, che prosegue a 8 (e vd. anche 10-11). ~ *disira*: 'desidera'.

8. *veggio*: normale forma tosc. del verbo *vedere*. ~ *co*: ha valore strumentale. ~ *martir*: vd. nota a I 29-30; la ripetizione della parola in un sonetto anche a XVI 3 e 13.

9-14. Il passo richiama variamente, come in parte già notato da *Brugnolo*, Guinizzelli, *Tegno de folle 'mpres(a)* 11-13 «Di sì forte valor lo colpo venne | che gli

occhi no 'l ritenner di neente, | ma passò dentr' al cor, che lo sostenne» (ma non secondo la parafrasi di Rossi 2002, p. 7), amplificando il precedente vii 9-10.

9. *passaro*: verbo cavalcantiano, che richiama innanzitutto il seminale *Voi che per li occhi mi passaste 'l core* 1, qui variamente presente (Brugnolo), insieme al cit. Guinizelli, *Tegno de folle 'mpres(a)* 13.

10. Per *provare* 'mettere alla prova', vd. Cino, *Amor ricerca* 3 (*Marti*, p. 652). ~ *naturalmente*: 'per forza di natura', da legare a *provando* (Brugnolo).

11. Per l'abbinamento di *forza e possente*, vd. Guinizelli, *Madonna mia, quel dì* 7 «sì forte punto d'amore e possente» (e ancora *Tegno de folle 'mpres(a)* 2 «chi s'abbandona inver' troppo possente»); per *possente* in Dino, vd. nota a vi 6.

12. Verso fortemente allitterante sulla dentale sorda, laddove in 13-14 prevale il gruppo nasale + dentale, come all'inizio del sonetto. Per il tremare degli *spiriti*, vd. Dante, *Vn* 1.5 «In quel punto dico veramente che lo spirito de la vita [...] cominciò a tremar sì fortemente» e *E' m'incresce di me* 67 «lo spirito maggior tremò sì forte».

13. Ch *sostenne* e T *sostene* presentano il sing. (di contro ad A' *sostenner*) eventualmente da riferire al *cor* di 9, come in Guinizelli, *Tegno de folle 'mpres(a)* 13, cit. sopra, e in Cavalcanti, *Veder poteste* 9, dove sogg. è l'*anima*; stante il legame con vi 12-14, il significato di 'sopportare', e quindi 'reggere, resistere', è forse preferibile alla parafrasi 'non si trattennero (dal fuggire)', per cui opta Brugnolo. ~ *che*: preferisco non accenarlo, attribuendogli una sfumatura più consecutiva che causale.

14. Per la fuga degli *spiriti* vd. nota a vi 12-14. ~ *sbigottitamente*: altra voce lessicale cavalcantiana: vd. *Io non pensava* 56, sempre in chiusura di testo; per l'abbinamento di *sbigottito* al motivo della fuga, vd. invece *O donna mia* 11 (Brugnolo).

ix. *Un'altra stella di nova bellezza*

Il testo introduce l'immagine della donna-stella, al centro poi di due altri sonetti (xiii e xvi), con sicuri apporti dal modello guinizelliano di *Vedut'ho* e, specialmente, *Al cor gentil*, ma con una significativa contaminazione con la ballata dantesca *I' mi son par-goletta* (la cui memoria pare disseminata nella poesia di Dino) e con la "petrosa" *Amor, tu vedi ben*, dove *luce* è parola-rima. Le quartine forniscono le rime e in particolare il gioco su *luce* a Matteo Frescobaldi, *Con' più riguardo l'onesta bellezza*, sonetto evidentemente concepito sulle orme del padre (vd. anche nota a x 1-2 e Decaria 2015, pp. 182 e 191). Un'altra possibile imitazione del testo è indicata da De Robertis 1952, p. 56 nota 27 nella canzone di assai dubbia paternità ciniana *La bella stella che 'l tempo misura*.

Il sonetto condivide con il precedente soprattutto un'analogia sintattica: 5 «E poi si trova di tanta ferezza» si avvicina a VIII 11 «venner di tanta forza e-ssì possente»; da considerare anche 3 «nel ciel d'Amor di tanta virtù luce» e la *virtù* di VIII 10 (e 7). L'immagine delle *saette* a 13-14 richiama poi il non contiguo VII 8-11 (vd. Baldassari 2013, p. 169).

Sonetto a schema ABBA ABBA CDE CDE (Solimena 1980, 88:9); vd. l'introduzione a vi. Rime equivoche: 2 : 3 *luce*; rime derivative: 2 *luce* : 3 *luce* : 6 *traluce*; rime ricche: 4 *chiarezza* : 5 *ferezza*. Da notare il rapporto di assonanza tra la prima rima della fronte e la prima della sirma, e quello di consonanza tra la seconda della fronte e la seconda della sirma. La corrispondenza tra le due partizioni del sonetto è evidenziata del resto dal legame tra i vv. 1 e 9. In tutto il sonetto vi è un solo verso con incontro vocalico (11, con sinalefe). Eccezionale il carico di endecasillabi di 4^a 7^a: 1, 5, 6, 10, 11.

Un'alta stella di nova bellezza,
 che del sol ci to' l'ombra la sua luce,
 nel ciel d'Amor di tanta virtù luce,
 che m'innamora de la sua chiarezza. 4

E poi si trova di tanta ferezza,
 vedendo come nel cor mi traluca,
 c'ha preso, con que' raggi ch'ella 'nduce,
 nel fermento la maggior altezza. 8

E come donna questa nova stella
 sembianti fa che 'l mi' viver le spiace
 e per disdegno cotanto è salita. 11

Amor, che ne la mente mi favella,
 del lume di costei saette face
 e segno fa de la mia poca vita. 14

1. L'attacco ricorda Dante, *I' mi son pargoletta bella e nova* 1 e 13 «le mie bellezze sono al mondo nove» (di cui vd. anche 3-4 «Io fui del cielo e tornerovi ancora | per dar de la mia luce altrui diletto» e 11-12 «Ciascuna stella negli occhi mi piove | del lume suo e de la sua vertute»); ne è memore poi forse Sennuccio del Bene, *L'alta bellezza tua è tanto nova* 1 (Piccini 2004, p. 3, di cui vd. la ricca nota). ~ *alta*: del solo T, pare *difficilior* da assumere a testo, e non tentativo di supplire a una lacuna d'archetipo che si leggerebbe in Ch, *Una stella di nova bellezza*, mentre, probabilmente, i mss. di A' tentano proprio di ovviare all'ipometria tramite *con sì nuova bellezza* (quando basterebbe *di sì nova bellezza*). Appoggia *alta* (oltre a Sennuccio cit. sopra) il richiamo timbrico a Cavalcanti, *Veggio negli occhi* 10 «ne nasce un'altra di bellezza nova» (tenendo conto anche di 9 e 11) operativo pure in VI 1-2, cioè il testo di apertura del primo quartetto di sonetti; «stella d'altura» è già nell'anonimo autore del discordo *De la primavera*, 20» (Brugnolo). ~ *nova*: 'straordinaria, mai vista prima' (vd. Carrieri 2017, pp. 60-62); stessa associazione in XV 5; vd. nota a III 14-16.

2. Il senso è: la cui luce è così forte che non è più il sole a produrre l'ombra; non pare necessario pensare che «*ombra* sarà qui nel senso di 'immagine', 'immagine riflessa'» (Brugnolo, con rimandi vari). Che l'amata «più bell'è che 'l sole» è detto già in I 49, secondo un *topos* per cui vd. Cino, *S'io mi riputo* 10-12 «ch'a tal donna m'ha dato in potestate, | che vede 'l sole, là dov'ella appare, | cosa che 'l vince di sua chiaritate» (Brugnolo, che ricorda la presenza di *lume* e *ombra* in Dante, *Al poco giorno* 23). Notevole la successione di *o* toniche (a cui tengono dietro i succ. quattro vv., nei quali la stessa vocale è sempre in 4ª posizione).

3. *nel ciel d'Amor*: il terzo cielo, di Venere, ma chiamato a indicare «il sentimento d'Amore, simbolicamente» (Martí). ~ *luce*: per l'uso del verbo vd. nota a II 7-8. ~ *di tanta virtù*: ripropone una costruzione già attiva nei precedenti VII 9 *di tal forza*, VIII 11 *di tanta forza*, che ritorna poi a 5; il secondo emistichio pare

riecheggiare Dante, *Amor, tu vedi ben* 21 «che tanta avesse né virtù né luce» (vd. anche 20 «o da splendor di sole o da sua luce», da accostare qui a 2).

4. Diviene esplicito il richiamo alla seconda stanza di Guinizelli, *Al cor gentil*, stante anche il legame con il v. 20: «donna a guisa di stella lo 'nnamora». ~ *m'innamora*: normale uso causativo del verbo (per cui vd. *ED*, s.v.); si veda nota a 11 21. ~ *chiarezza*: unito a *virtù* in Cavalcanti, *Ciascuna fresca* 2 (*Brugnolo*).

5-8. Nuovo più preciso accostamento a Dante, *Amor, tu vedi ben* 4-6 «e poi s'accorse ch'ell'era mia donna | per lo tuo raggio ch'al volto mi luce, | d'ogni crudeltà si fece donna», aderente per il senso ma anche per l'attacco metrico-sintattico e il materiale lessicale.

5. La costruzione, più che Cavalcanti, *Gli occhi di quella* 20-21 «Ella si vede | tanto gentil, che...» (*Brugnolo*), ricorda *lo non pensava* 31 «i' trovo me di sì poca salute» e il correlato Cino, *Una donna mi passa* 3 «ma trova lui di sì poco valore». ~ *E poi*: stessa apertura di seconda quartina in VII 5 (e vd. nota prec.); qui e ha una sfumatura avversativa. ~ *si trova di tanta ferezza*: 'assume una tale ferocia', con *si trova* assimilabile a 'è'; per *ferezza* vd. nota a 1 20.

6. 'vedendo come la sua luce risplenda nel mio cuore', per un'azione simile e contraria, si direbbe, a quella della donna-stella nella cit. seconda stanza di Guinizelli, *Al cor gentil*, per cui l'amante è come la gemma colpita dai raggi della stella, che gli dà *valore*. ~ *traluca*: il verbo dà l'idea dell'effondersi della luminosità della donna insediatasi nel cuore dell'amante.

7. *'nduce*: 'emana'; *Brugnolo* rinvia a Dante, *Così nel mio parlar* 28 *induca* (peraltro in rima con *traluca*, anche se con significato diverso rispetto a qui).

8. *fermamento*: non il *ciel d'Amor* di 3, come vuole *Brugnolo*, ma «secondo la concezione astrologica medioevale, il nono cielo aggiunto da Tolomeo alle otto sfere mobili di Aristotele, sede propria di Dio, degli angeli e dei santi, che si riteneva situato al di sopra del cielo stellato e del Primo Mobile» (*GDLI*, s.v. *firmamento*, § 1) oppure l'ottava sfera, delle stelle fisse (*TLIO*, s.v.), come ad es. in Zuccherò Bencivenni, *Sfera di Alfragano* 14 o 11 10; in ogni caso in un cielo superiore al terzo, interpretazione necessaria per capire perché la *stella* abbia *preso la maggior altezza* e il *cotanto è salita* di 11.

9-11. La terzina va letta quasi come ripresa in *explanatio* della seconda quartina.

9. Non si esplicita tanto l'identificazione femminile di questa *stella*; piuttosto «donna è qui, etimologicamente, *domina*» (*Brugnolo*; e vd. nota a 10); vd. comunque la trasformazione di donna in stella nel già cit. Cavalcanti, *Veggio negli occhi* 7-11 «veder mi par de la sua labbia uscire | una sì bella donna, che la mente | comprender no la può, che 'mmantenente | ne nasce un'altra di bellezza nova, | da la qual par ch'una stella si mova» (*Marti*).

10. Motivo ricorrente in Dino, anche se declinato paradossalmente in 11. ~ *sembianti fa*: 'mostra'; vd. Dante, *Amor, tu vedi ben* 10 «mi fa *sembiante* pur com'una donna», naturalmente pensando anche a 9 (*Brugnolo*).

11. *per disdegno*: 'in virtù del suo disdegno'; vd. nota a 1 26. ~ *cotanto è salita*: per il senso, vd. nota a 8; il riecheggiamento di Cavalcanti, *Veggio negli occhi* 20 «vedra' la sua virtù nel ciel salita» è «generico» (*Brugnolo*) ma significativo (vedi note a 1 e 9).

12. Smaccato calco di Dante, *Cv III Amor che nella mente mi ragiona* 1. Curioso che *favella* (riportato da *Brugnolo* a Dante, *Cv II Voi che 'ntendendo* 12 [: *stella*]) e *face* possano richiamare paronomasticamente ed equivocamente il campo semantico della luce e del fuoco; per i contatti con x vd. l'introduzione a questo testo; per la presenza quasi costante di *mente* in Dino, vd. nota a 1 1.

13. Dal *lume* della donna (vd. nota a VI 1-2), Amore produce *saette* (vd. nota a I 11) che come in VII vengono scagliate *per la fine della vita* dell'amante-poeta. Per il processo qui descritto è particolarmente calzante il rinvio a Cavalcanti, *Io non pensava* 37-38, cit. in nota a XV 5-6, o alla dubbia di Dante (e di Cino), *De' tuoi begli occhi un molto acuto strale* 1: l'immagine risponde a «un *topos* panromanzo» (Giunta 2011, p. 735).

14. *Brugnolo* rileva sia la «rima interna a distanza» *disdegno*: *segno* sia il fatto che «Tutta la sirma è percorsa da richiami allitteranti a base *s*». ~ *segno*: 'bersaglio'; metafora di lungo corso: vd. almeno Cavalcanti, *S'io fosse quelli* 8 «ch'un prest'arcier di lui ha fatto segno» (*Brugnolo*), per cui De Robertis 1986, p. 152 ricorda *Lam* 3,12 «tetendit arcum suum, et posuit me quasi signum sagittae». ~ *de la mia poca vita*: 'della mia vita, che è poca'; vd. Cavalcanti, *Poi che di doglia cor* 6 «e 'l cor, che tanto ha guerra e vita poco»; Dante, *Lo doloroso amor* 12 «e 'l viver mio omai de' esser poco»; Cino, *Quando potrò io dir* 34-35 «Vedi che poca vita | rimasa m'è» e *Novellamente Amor* (a Dante) 10; di Dino III 17 e XXII 17-18.

x. *Quest'è la giovanetta ch'Amor guida*

Dopo il primo quartetto di sonetti, interamente dedicato all'amore come passione dolorosa, questo testo (che da *Di Benedetto* in poi è collocato in apertura delle rime di Dino) inaugura un secondo quartetto, di segno totalmente opposto, in cui l'amore produce letizia nell'amante e la donna si avvicina a tratti alla Beatrice dantesca, anche se gli elementi che ne manifestano la prodigiosa virtù vengono declinati quasi in un'accezione cortese, come parti di un ritratto "grazioso". Il mutamento potrebbe riguardare l'oggetto stesso dell'amore, visto che l'amata qui si presenta come una *giovanetta*, connotazione d'ora in poi costante, anche nel successivo quartetto, dove riprende quota il *côté* disforico. Anche in virtù di questo cambiamento è degno di nota il fatto che il sonetto si agganci strettamente al precedente sul piano formale, innanzitutto su quello rimico: si veda la ripetizione di *-uce* e *-ella*, con tre rimanti replicati: *'nduce*, *luce*, *favella*: in particolare colpisce l'affinità tra IX 2 «che del sol ci to' l'ombra la sua luce» e X 12 «Sol dov'è nobiltà gira sua luce» e quella tra IX 12 «Amor, che ne la mente mi favella» e X 11 «che danno quel disio che'cci favella» (vd. Baldassari 2013, p. 169).

Sonetto a schema ABBA ABBA CDE CDE (Solimena 1980, 88:8); vd. l'introduzione a vi. Da notare la consonanza tra le due rime della fronte. Tra i connettori intratestuali meritano rilievo *e quando* 7 - 9 (con parallelismo rispetto all'anafora ai vv. 1 e 3), *giovanetta* 1 - 14 (conferisce circolarità al sonetto), *li occhi* 2 - 10, «in identica posizione metrica e giacitura ritmica (cesura)» (Brugnolo). *Amor* è presente nel primo verso delle prime tre sottounità strofiche, mentre è notevole anche la ripetizione del dimostrativo *quest(a)* a 1, 3, 14 (su cui vd. De Robertis 1952, p. 36 nota 8, che annovera il caso tra i segni di «autoaffermazione del dicitore» che caratterizzano la poesia di Dino). Diafece a 4 (*cui ogne*), 8 (*lei ogni*). Endecasillabi di 4^a 7^a a 2, 8 (ma con accento ribattuto in 5^a), 13.

Quest'è la giovanetta ch'Amor guida,
 ch'entra per li occhi a ciascun che la vede;
 quest'è la donna piena di merzede,
 in cui ogne virtù bella si fida. 4

Vielle dinanzi Amor, che par che rida,
 mostrando 'l gran valor dov'ella siede;
 e quando giunge ov'umiltà la chiede,
 par che per lei ogni vizio s'uccida. 8

E quando a salutar Amor la 'nduce,
 onestamente li occhi move alquanto,
 che danno quel disio che-cci favella. 11

Sol dov'è nobiltà gira sua luce,
 el su' contrario fuggendo altrettanto,
 questa pietosa giovanetta bella. 14

1-2. Evidenti le riprese da parte di Matteo Frescobaldi: *Con' più riguardo* 7 «Quest'è colei che m'entrò per la luce» e *La dolce donna* 9 «Quest'è la donna per cui vivo in gioia», ad apertura della prima terzina, con la successiva sottounità introdotta allo stesso modo della sirma nel sonetto del padre: «*E quand'io miro fiso nel suo aspetto*» (su questa mossa vd. sotto note a 7 e 9); vd. per lo stilema Decaria 2015, p. 191.

1. Per la tipica immagine stilnovistica della donna accompagnata da Amore, vd. nota a VII 5. Amore che *guida* fa pensare soprattutto a Dante, *Vn* 15.7-9 *Io mi senti' svegliar*, per cui vd. nota a 5. ~ *giovanetta*: vd. nota a I 48; l'esposizione di questo tratto della donna in incipit si ha anche a XII e XVIII.

2. *ch'entra per li occhi*: *Brugnolo* rileva che lo stesso emistichio ricorre in Cavalcanti, *I' prego voi* 22, ma secondo una lezione congetturale che si trova in *Contini* e non nei successivi editori (i quali in ogni caso adottano *miei* sottintendendo *occhi*); *l'entrare* dell'immagine della donna è motivo ben diffuso, a partire da Giacomo da Lentini, *Or come pote* (PSS 1.22) 1-2 «Or come pote sì gran donna entrare | per gli occhi miei», con un significativo esempio in Dante, *Amor che movi* 24-25 «Per questo mio guardar m'è nella mente | una giovane entrata, che m'ha preso» (vd. nota a 11).

3. *piena di merzede*: altro emistichio cavalcantiano, da *Era in penser d'amor* 21 (*Marti*), in apertura di una stanza che lascia tracce altrove in Dino (vd. nota a III 53-55 e qui sotto); il concetto appare rovesciato in XVIII 11.

4. Si veda Lapo Gianni, *Novelle grazie* 28 «[colei] cui gentilezza ed ogni ben s'appaioa» (De Robertis 1952, p. 34 nota 2), anche tenendo conto che *si fida* (*Marti*: 'posa con fiducia') ha valore simile al verbo di Lapo («s'appoggia, trova sostegno, risiede» per Rea 2019, p. 80). ~ *ogne virtù bella*: espressioni similari in Cavalcanti, *Chi è questa che vèn* 10; *Era in penser d'amor* 8, dove la *virtù* è sempre

gentile, equivalente a *bella* qui, come vuole *Brugnolo* (mentre *Marti* attribuisce all'agg. «valore causativo, che rende belli, ammirevoli»).

5-8. Da notare la ripetizione di *par che*, che ha un corrispondente in Dante, *Vn* 17.6-7 *Tanto gentile* 7 e 12 (*Brugnolo*) e nelle quartine di vi.

5. Assai prossimo Dante, *Vn* 15.7-8 *Io mi senti' svegliar* 3-6 «e poi vidi venir da lungi Amore | allegro sì che appena il conoscia, [...] e 'n ciascuna parola sua rida» (*Marti*), da cui forse dipende anche Alfani, *Guato una donna* 15-16 «Amor vi vien, colà dov'ì la miro, | amantato di gioia»; *Brugnolo* vi aggiunge il possibile contatto con Cavalcanti, *Chi è questa che vèn*, con i versi succ.; la clausola di Dino è già in Dante, *E' m'incresce di me* 48 «vie più lieta par che rida [: *guida* sost.]» (in contesto di tutt'altro segno).

6. *gran valor*: giuntura già ben presente nella poesia pre-stilnovista (basti pensare a incipit come quello di Mazzeo di Ricco, *Lo gran valore e lo pregio amoroso* [PSS 19.6] e degli anonimi *Lo gran valor di voi, donna sovrana* [PSS 49.56] e *Lo gran valore - e la gentil plagenza* [PSS 49.76]), è ricorrente in Cavalcanti (vd. *Tu m'hai sì piena* 5; *Io non pensava* 22; *Voi che per li occhi* 5 [*Brugnolo*]); in quest'ultimo però *valore* «[d]esigna per lo più l'intrinseca eccellenza della donna, che si manifesta come sovrumana potenza nella rappresentazione "negativa" della sua insostenibilità» (Rea 2008, p. 439), mentre qui, dato quanto si dice a 8, assume un significato compiutamente ed esclusivamente positivo, come somma e quintessenza delle virtù della donna. ~ *siede*: «Come la virtù *si fida* nella donna, così la donna *siede* nel *valore*, con piena reciprocità» (*Brugnolo*); da non trascurare forse, vista la clausola di 5, la presenza di *siede* in rima in Dante, *E' m'incresce di me* 43.

7. Si risente non a caso l'eco di Dante, *Vn* 10.18 *Donne ch'avete* 19-20 «Lo cielo, che non à altro difetto | che d'aver lei, al suo signor la chiede». ~ *e quando*: vd. i luoghi cit. nelle note a 9-14 e 10 (in poesia ad es. Cino, *Veduto han gli occhi miei* 7). ~ *umiltà*: personificata con la maiuscola in *Marti*, che parafrasa *la chiede* come «ne richiede la presenza», mentre *Berisso* (seguito da *Pirovano*) ne fa una qualità della donna: «là dove la indirizza la sua benignità»; il senso sarà che la donna appare in mezzo agli uomini, rispondendo con ciò all'intimo comando dell'*umiltà* che risiede in lei (per *Brugnolo* «La perifrasi indicherà il compiuto (e necessario) manifestarsi dell'intiore virtù di madonna»); tuttavia, pensando a Dante, *Vn* 5.4 (descrizione dell'apparizione che precede il saluto) «Dico che, quand'ella apparia da parte alcuna, per la speranza de la mirabile salute neun nemico mi rimanea [...] e chi allora m'avesse domandato di cosa alcuna, la mia rispensione sarebbe stata solamente "Amore", con viso vestito d'umiltà» e a *Vn* 17.12 *Vede perfettamente* 9 «La vista sua fa ogni cosa umile», si potrebbe supporre che l'*umiltà* sia causa finale, piuttosto che efficiente, dell'azione di madonna. Da notare che questo è l'unico caso in cui l'*umiltà* è attribuito reale dell'amata, mentre altrove designa l'atteggiamento dell'uomo (II 60, v 36) o può essere solo desiderata in lei (xvi 10, xxii 22) o è ricordo di qualcosa di perduto (I 44).

8. «Tema [...] tipicamente dantesco», secondo le parole di *Marti*, che ricorda Dante, *Vn* 12.2 *Negli occhi porta* 7 «fugge dinanzi a lei superbia ed ira», *Vn* 10.20 *Donne ch'avete* 35-36 «e qual sofrisse di starla a vedere | diverria nobil cosa o si morria», *Cv* III *Amor che nella mente* 71 «Questa è colei ch'umilia ogni perverso»; ma vd. soprattutto la prosa della *Vita nova*, 5.2, laddove si parla del saluto di Beatrice: «quella gentilissima, la quale fu distruggitrice di tutt'i vizi e reina de le vertudi». ~ *per lei...* *s'uccida*: 'muoia per opera di lei', con *per* strumentale e *si* passivante. ~ *ogni vizio*: parallelo a *ogne virtù* a 4.

9-14. Il saluto in apertura delle terzine ricorda il già cit. Dante, *Di donne io vidi* 9-11 «A chi era degno d[on]ava salute | con [gli] atti suoi quella benigna e

piana, | e empiva 'l cor a ciascun di virtute» (però con significativa assenza dei motivi dei vv. segg. di Dante: «Credo che de l[o] ciel fusse soprana, | e ven[n]e in terra per nostra salute: | laond'è beata chi-l'è prossimana»); il tema del *saluto* è del resto immanente al sonetto fin dalle quartine; vd. difatti, con lo stesso attacco sintattico, *Vn* 5.6 «E quando questa gentilissima salute salutava».

9. Il ruolo di Amore dà un tocco di “galanteria” alla scena, mentre negli altri stilnovisti il *saluto/salute* è azione diretta di madonna. La tronca in 6ª posizione ha una corrispondenza nella tronca, sempre in |ta| e sempre in 6ª, a 12.

10. Il «mover de li occhi» compare ad es. in Dante, *Vn* 10.23 *Donne ch'avete* 51 «Degli occhi suoi, come ch'ella li mova» e in Cino, *Sta nel piacer* 3 (testo che celebra una donna «nobil ne li atti ed umil ne' sembianti», v. 11, e presenta la rima *abella : favella*). ~ *onestamente*: l'avv. non compare nel corpus poetico stilnovistico, nonostante il ruolo che ha il campo lessicale specialmente nella *Vita nova*: 1.4 «Aparve vestita di nobilissimo colore, umile ed onesto sanguigno» (vd. qui 7 e 12), 17.1 «e quando ella fosse presso d'alcuno, tanta onestade giugnea nel cuore di quello...», 17.3 «una dolcezza onesta e soave tanto», 17.5 *Tanto gentile e tanto onesta pare* 1: l'onestà (concetto per la cui storia si vedano gli studi di Cherchi 2004) può essere vista come «dignitosa leggiadria che traspare visivamente della [...] bellezza interiore e della [...] grazia» (Pirovano 2015, p. 219). ~ *alquanto*: ‘un poco’.

11. Si veda Dante, *Amor che movi* 20-21 «onde ha vita un disio che mi conduce | con sua dolce favella [: bella]» (*Brugnolo*). ~ *che danno*: ‘che producono’. ~ *cci*: ‘qui’.

12. ‘Volge i suoi occhi solo dove si trova nobiltà (d'animo)’. Il *girare* gli occhi ad es. in Cavalcanti, *Chi è questa che vèn* 5 «O Deo, che sembra quando li occhi gira!» e Cino, *Lo gran disio* 31-32 «lo pietoso giro | de' be' vostr'occhi»; *sluce* per ‘occhi’, ‘sguardo’ [...] proviene da Dante, *Amor, tu vedi ben* 35» (*Brugnolo*). Questo luogo mostra l'adesione di Dino alla «topica del “cuore gentile” e del nesso tra nobiltà d'animo e propensione all'innamoramento» che costituisce «il motivo più riconoscibile di buona parte della poesia stilnovista» (Giunta 2017, p. 19). A differenza della Beatrice vitanoviana (vd. *Vn* 10.20 *Donne ch'avete* 32-36, *Vn* 12.2 *Negli occhi porta* 2, *Vn* 17.12 *Vede perfettamente* 9), l'amata di Dino non produce *gentilezza* laddove è assente.

13. ‘fuggendo il contrario della nobiltà (la *villania*) con altrettanta decisione’; tra i luoghi richiamati da *Brugnolo*, particolarmente calzante il riscontro con Sennuccio del Bene, *Da poi ch'i' ho perduta* 50 «vennime a llui fuggendo suo contrario»; vd. poi Cavalcanti, *Vedeste al mio parere* 14; Cino, *Se li occhi vostri* 13 e *O tu, Amor* 14 (da notare la comune collocazione dell'espressione in chiusa del sonetto); in generale frequente l'uso di *contrario* in funzione perifrastica: vd. ad es. Cavalcanti, *Donna me prega* 37 «la contraria via» (la vita opposta alla morte) o Dante, *Chi guarderà giammai* 13 «in trarre a me il contrario de la vita».

14. Il verso è esattamente ribaltato in xv1 8 «questa spietata giovanetta bella»: è l'unico caso in Dino in cui la donna si mostri con gli attributi riconosciuti nella *Vita nova* alla *Donna pietosa e di novella etate* di 14.17 e a quella di cui Dante si invaghisce dopo la morte di Beatrice: si veda in versi *Vn* 27.10 *Gentil pensero* 13. Sulla formula con deitico tipicamente cavalcantiana (vd. Rea 2011, p. 73, nota a Cavalcanti, *Tu m'hai sì piena 7 questa bella donna*), si innesta il *giovanetta* invece frescobaldiano, in una lieve variazione di 1 48; vd. anche Cino, *Una gentil piacevol giovanella* 1 [: *favella : bella*].

xI. *Poscia ch'io veggio l'anima partita*

A parte la comune caratterizzazione giovanile della donna amata e l'uso di *valore* in riferimento alla donna (Baldassari 2013, p. 169), i contatti tra questo e il sonetto precedente consistono soprattutto nell'insistenza sulla *luce*: x 12 «Sol dov'è nobiltà gira sua luce» - x1 7 «che luce il lume della sua bellezza». Risultano più forti i legami con il non contiguo IX (il che è comunque significativo, dato che vale a stringere le relazioni tra questo e il quartetto precedente): i due sonetti condividono le rime *-ezza*, anche se con il solo rimante *bellezza* in comune, e *-ita*, con entrambi i rimanti di IX che transitano in questo sonetto: si veda in particolare il possibile rapporto di antitesi tra 5-6 «Ché per lei m'è nella mente salita [: *vita*] | una donna di gaia giovinezza» e IX 10-11 «sembianti fa che 'l mi' viver le spiace | e per disdegno cotanto è salita [: *vita*]»; riappare anche la metafora della donna-stella, con il *mot-clé lume*, qui a 7, lì a 13 (vd. Baldassari 2013, pp. 169-70).

Nelle terzine il gioco di ripetizioni su *spirito* rende evidente il modello di Cavalcanti, *Pegli occhi fere*.

Sonetto a schema ABBA ABBA CDC DCD (Solimena 1980, 82:78), praticato alla pari di quello con terzine CDE CDE; vd. l'introduzione a VI. Diafe a 4 (*dolce e in*). Nella media la presenza di tre endecasillabi di 4^a 7^a: 3 (ma Brugnolo ritiene che occorra porre l'accento in 6^a sul possessivo), 5, 13.

Poscia ch'io veggio l'anima partita
 di ciascheuna dolorosa asprezza,
 dirò come la mia nova vaghezza
 mi tiene in dolce e in soave vita. 4
 Ché per lei m'è nella mente salita
 una donna di gaia giovanezza,
 che luce il lume della sua bellezza
 come stella diana o margherita. 8
 Questa mi pon co le suo man nel core
 un gentiletto spirito soave,
 che piglia poi la signoria d'Amore. 11
 Questo ha d'ogni mi' spirito la chiave,
 accompagnato di tanto valore,
 che star non pò co llui spirito grave. 14

1-3. *Poscia... dirò*: per la costruzione, vd. II 1-6 e Cavalcanti, *Poi che di doglia cor* 1-4: notevole l'applicazione dello schema a un contesto diverso da quello doloroso; un caso simile in Matteo Frescobaldi, *Amor, dacché ti piace* 1-5 «Amor, dacché ti piace pur ch'io dica [...] dico» (e vd. il v. 10 di Matteo: «una dolcezza ch'è tanto soave»); per il rovesciamento da una situazione fortemente dolorosa, si può ricordare Dante, *Vn* 18.3 *Si lungiamente* 1-4 «Si lungiamente m'è tenuto Amore | e costumato a la sua signoria | che sì com'elli m'era forte in pria, | così mi sta soave ora nel core».

1-2. «Poiché vedo la mia anima libera da ogni dolorosa sofferenza» (*Pirovano*). L'incipit, con lo stacco tra il participio e il complemento di separazione, sembra giocare su un effetto sorpresa, data la frequenza del *partire* dell'anima o delle virtù nella poesia cavalcantiana per rappresentare «la dissociazione dell'Io dalle sue facoltà psichiche» (Rea 2011, p. 69): vd. Cavalcanti, *Deb, spiriti miei* 8; *L'anima mia vilment(e)* 6; *Tu m'hai sì piena* 2; *Io non pensava* 9; *A me stesso di me* 12. Lo stesso movimento sintattico in Cino, *Poscia ch'io vidi gli occhi di costei* 1 (Rigo 2020, p. 83).

3. *nova vaghezza*: «straordinario desiderio amoroso» (*Berisso*), ma l'agg. (per cui vd. nota a III 14-16) potrebbe avere anche il significa di *nuova*, a rimarcare la distanza tra il secondo quartetto di testi e il primo; da notare l'allitterazione, replicata al v. succ. in *soave vita*; si veda anche la corrispondenza rimica 3 *vaghezza* : 6 *giovanezza*; e poi 5 *m'è nella mente*, 7 *luce - lume* (con susseguente allitterazione della *l* fino a *stella* a 8), e l'anafora in apertura delle terzine, contrassegnate dalla ripetizione di *spirito* (per cui vd. nota a 10); per il sost. *vaghezza* vd. II 19.

4. *dolce... soave*: dittologia tipicamente stilnovista; vd. in particolare Dante, *Vn* 2.15 *O voi che per la via* 9 «mi pose in vita sì dolce e soave» (*Marti*) e Cavalcanti, *Pegli occhi fere* 10 «un altro dolce spirito soave» (testo di riferimento qui); per la fraseologia, vd. anche Cino, *Donne mie gentili* 11 «tenere 'n dolce vita su' serven-

te» (De Robertis 1952, p. 57 nota 29); da notare che *soave* ritorna a 10, coprendo metà delle occorrenze dell'agg. e dei suoi derivati in Dino (le altre sono a 1 43; II 12), mentre *dolce* agg. compare ancora solo a XIXB 13 (il sost. figura sempre a 1 43 e XIII 6; l'avv. si trova invece a V 46).

5. *per lei*: grazie alla *vaghezza* di 3. ~ *m'è ne la mente salita*: 'mi si è insediata nella mente'; è «espressione specularmente identica alla più diffusa *piovere nella mente* o *nel core*» (Brugnolo); sembra ricalcare e rovesciare Cavalcanti, *Quando di morte* 14 «che Morte m'è nel viso già salita!»; vd. nota a 1 11.

6. Si veda in particolare III 48 e XIXB 5; Brugnolo rimanda ai due sonetti contigui di Dante, *Vn* 3.6 *Piangete, amanti* 14 «che donna fue di sì gaia sembianza» e *Vn* 3.10 *Morte villana* 15 «in gaia gioventute», nonché a Lapo Gianni, *Questa rosa novella* 2 «che fa piacer sua gaia giovinezza»; vd. poi Sennuccio del Bene, *O salute d'ogni occhio* 10 «che spande la tua gaia giovinezza» (Piccini 2004, p. 7); Matteo Frescobaldi, *Con' più riguardo* 4 «gaia novella gioia d'allegrezza [: *bellezza* : *vaghezza*]» (Ambrogio 1996, p. 77 e Decaria 2015, p. 191).

7. Costruzione in anacoluto: 'la luce della cui bellezza risplende'. ~ *luce... lume*: figura etimologica in continuità lessicale con i due sonetti precedenti: IX 2 : 3 : 6 e 13, e X 12; per il verbo vd. nota a II 7-8; per il sost. nota a VI 1-2.

8. *stella diana*: 'la stella del giorno', *Lucifero* o *Venero*; vd. Guinizelli, *Vedut'ho la lucente stella diana* 1 e *Io voglio del ver* 3 «più che stella diana splende e pare»; Brugnolo 1980, p. 59 indica il richiamo al primo testo di Guinizelli come esempio di «mera 'citazione' o reminiscenza isolata, in funzione tendenzialmente preziosa ed esornativa». ~ *margherita*: 'perla', o anche, genericamente, 'pietra preziosa'; vd. Dante, *Chi guarderà giammai* 14 «l'u' io così ratto | in trarre a me il contrario de la vita | come virtù di stella margherita» (De Robertis 1952, p. 35 nota 7), a riprova anche della stretta affinità esistente tra i due figuranti.

9-11. Si veda Cino, *Bene è forte cosa* 9-11 «Formasi dentro in forma ed in sembianza | di quella donna per la qual ei pone | lo spirito d'amore in soverchianza» (De Robertis 1952, p. 59 nota 31).

9. *Questa*: la donna. ~ *mi pon*: il verbo è dei mss. di A^c; Ch e T hanno *par*, che sembra senza dubbio erroneo (T *para*). ~ *co le suo man*: vd. nota a III 57-58; la forma dell'agg. poss. plur. è penetrata nel fiorentino tardi probabilmente da sud (Brugnolo, sulla scorta di Manni).

10. Obbligato il rinvio a Cavalcanti, *Pegli occhi fere* 4 «ch'ogn'altro spiritel[lo] fa gentile» e 10 «un altro dolce spirito soave» (vd. poi nota a 12), ma anche *Gli occhi di quella* 7 «un gentiletto spirito d'amore» e Dante, *Cv* II *Voi che 'ntendendo* 42 «uno spiritel d'amor gentile».

11. Non facile decidere se *la signoria d'Amore* sia soggetto o oggetto; preferisco l'interpretazione di *Berisso*, «che assume dopo il ruolo di comando in Amore», a quella di Brugnolo, deciso nell'affermare che «chi signoreggia, qui, è Amore»; sembra probabile che Dino voglia dire che la gentilezza e la soavità dello *spirito*, effetto di madonna, condizionano la qualità assunta da Amore: si tenga presente che l'espressione *pigliare signoria* (poi ancora a XII 7) cioè 'assumere il dominio' è ben attestata nel corpus OVI, ad es. in Bono Giamboni, *Storie contro i pagani di Paolo Orosio volgarizzate* VI 17 «ed egli medesimo pigliata la signoria di tutte le cose del mondo» (in poesia *pigliare regge servidore* in Rinaldo d'Aquino, *Per fin amore* 34 [PSS 7.4]). Per *signoria* vd. nota a 1 32.

12. *Questo*: propendo per dire che stia per il *gentiletto spirito* (come coerentemente vuole *Berisso*), secondo quanto del resto suggerisce il rimando obbligato a Cavalcanti, *Pegli occhi fere* 13 «ché di ciascun spirit' ha la chiave [: *soave*]»;

avere la chiave di qualcosa significa esserne «l'unico o il principale proprietario, signore, depositario» (*TLIO*, s.v. *chiave*, § 4.1).

13. *Brugnolo* vede nel verso la fusione di due emistichi cavalcantiani: *O donna mia* 13 «accompagnata di quelli martiri» e *Gli occhi di quella* 8 «lo qual è pieno di tanto valore», ma al riscontro con quest'ultimo testo, presente anche a 10, si deve associare quello con *Deb, spiriti miei* 10, sia perché vi si parla di uno *spirito* «alto e gentile e di tanto valore», sia perché il v. 8, «che son da lui le sue virtù partite», può richiamare l'incipit del nostro sonetto. La stessa clausola (frequente nella poesia due-trecentesca, come osserva Grimaldi 2019, p. 1319) compare tra l'altro nella stessa posizione del sonetto in Matteo Frescobaldi, *Voi che guardate* 13. ~ *accompagnato di*: «vale 'indissolubilmente unito a'» (*Brugnolo*). ~ *valore*: 'potenza'. Da notare che a proposito dei sonetti che formano l'"intertesto" della donna-stella, *Brugnolo* 1980, p. 73 rilevava «l'inevitabilità di *valore*».

14. *spirito grave*: «afflizione, angoscia» (*Brugnolo*); a differenza di quello che accade a 11 12 : 14, la rima *soave* : *grave* è funzionale a sottolineare emblematicamente una condizione compiuta di benessere dovuta all'amore.

xii. *Giovane, che così leggiadramente*

Il sonetto ha in comune con il precedente le rime *-ezza*, con il rimante *vaghezza*, e *-ore*, con tutti i rimanti del sonetto precedente (*core : amore : valore*); si veda in particolare xi 11 «che piglia poi la signoria d'Amore» e xii 7 «tu pigli tanta signoria nel core»; interessante anche la corrispondenza nel verso finale dei due sonetti (dove si nega sempre un'esperienza *grave*). Il *valore*, in rima in questo e nel precedente sonetto, li connette poi a x 6, testo con cui i due condividono anche l'insistenza sulla *giovinchezza* della donna. Con quest'ultimo il presente sonetto ha in comune pure la rima *-ella*, con il rimante *bella* (vd. Baldassari 2013, p. 170).

Sonetto a schema ABBA ABBA CDE CDE (Solimena 1980, 88:8), vd. l'introduzione a vi. Rime ricche: 1 *leggiadramente* : 8 *mente*; 2 *amore* : 6 *more*. Da notare l'assonanza tra le prime due rime delle terzine.

Giovane, che così leggiadramente
mi fai di te sì ragionar d'amore,
tanto mi piace 'l tu' gentil valore
quant'e' mi par d'ogn'altro più possente: 4
ché, imaginando tua beltà sovente,
nel tempo ch'ogni mia pesanza more
tu pigli tanta signoria nel core,
che tu ne fai maravigliar la mente; 8
poi vi riposi, così come quella
che truova ferma ne la sua vaghezza
ciascuna parte nella mia persona. 11
Dicemi Amor: «Questa giovane bella
ti segnoreggia con tanta pianezza,
ch'ogni grave tormento t'abbandona». 14

1. *Giovane*: vd. nota a x 1. ~ *leggiadramente*: con *leggiadria*, da intendere come «virtù propria dei cuori gentili, cui si addice l'amore» (*Brugnolo*), come in XIII 10, non nell'accezione negativa che *leggiadra* ha in XV 2; vd. il testo dubbio di Matteo Frescobaldi cit. a 12-14.

2. Per la clausola vd. naturalmente Dante, *Voi che savete ragionar d'amore* 1; *Guido, i' vorrei* 12 «e quivi ragionar sempre d'amore»; ma si tenga in conto pure *Vn* 27.8 *Gentil pensero* 1 e 3 «Gentil pensero che parla di voi [...] e ragiona d'amor sì dolcemente [: sovente : possente]», che può contribuire a spiegare la doppia reggenza di *ragionare* (*di te*, da intendere per *Brugnolo* 'riguardo a te', o forse 'per mezzo di te', e *d'amore*), ammesso che però essa non dipenda da un guasto: i testimoni principali presentano infatti ipometria (con quelli di A^r che invertono all'inizio: *di te mi fai*, per supplire con una dieresi?), con l'eccezione di T, che presenta *sì*; si potrebbe ipotizzare in realtà una lettura diversa: *mi fai di te ragionar e d'amore*.

3. *tanto mi piace*: «formula trobadorica cristallizzata: *tan m'abellis*» (*Pirovano*). ~ *gentil valore*: l'insieme delle qualità che definiscono la *gentilezza*, la nobiltà, della donna amata; il sintagma è in clausola in Guinizelli, *Al cor gentil* 34; è l'unico caso nel *corpus* di Dino in cui l'agg., naturalmente centrale nel lessico stilnovista, viene usato in riferimento alla donna (le uniche altre occorrenze sono a XI 10 *gentiletto* e a XXII 23, dove *gentile* è detto di *Amore*); vd. anche, in situazione analoga, Cino, *Una gentil piacevol* 12 «Vedi com'è soave il su' valore».

4. 'quanto (il tuo *gentil valore*) mi sembra superiore ad ogni altro'; vd. Dante, *Vn* 27.9 *Gentil pensero* 7 «ed è la sua virtù tanto possente» (*Brugnolo*), ma soprattutto (perché sembra quasi implicare un rovesciamento) Cino, *Una donna mi passa* 3-4 «ma trova lui [il *core*] di sì poco valore, | che de la sua virtù non è possente» (per *possente* vd. nota a VI 6). ~ *più*: è assente in Ch e T e attestato da A^r.

5. *imaginando*: gerundio assoluto. «*Imaginare* è il termine tecnico che definisce la quintessenza dell'amore, l'*immoderata cogitatio* di Andrea Cappellano, la raffigurazione e fissazione interiore (nella virtù immaginativa) dell'oggetto amato»: così *Brugnolo*, il quale osserva anche che a differenza di quanto avviene in Cavalcanti, dove «il dolore impedisce l'immagine», qui «la scomparsa del dolore [...] e l'elaborazione dell'immagine sono correlati e interdipendenti».

6. 'mentre ogni mia angoscia svanisce' (ho eliminato la virgola a fine verso usata da precedenti editori perché appare opportuno legare questo momento a quanto descritto a 7). Come in altre occasioni il verso sembra l'esito dell'incrocio tra due luoghi di Cavalcanti, *Vedeste, al mio parere* 5 «poi vive in parte dove noia more» e *La forte e nova* 23 «nel tempo ch'e' si more» (*Brugnolo*); ma si insinua anche una possibile memoria di Dante, *Vn* 1.22 *A ciascun'alma presa* 6 «del tempo che onne stella n'è lucente» (in una fronte su rime in *-ore* ed *-ente*). ~ ogni mia *pesanza*: l'associazione tra *ogni* e *pesanza* è obbligata in Dino: vd. nota a 1 39-41; *pesanza* è *lectio difficilior* di Ch contro *posanza* di T e *speranza* di A'. ~ *more*: vd. nota a 1 15.

7. 'Tu prendi un tale potere nel cuore'; per *pigliare signoria* vd. nota a xi 11; da tenere presente il racconto di Dante, *Vn* 1.8 «D'allora innanzi, dico che Amore signoreggiò [qui v. 13] la mia anima, la qual fu sì tosto a lui disponsata, e cominciò a *prendere* sopra me tanta sicurtade e tanta signoria, per la virtù che li dava la mia imaginazione [qui v. 5], che me convenia fare tutti li suoi piaceri compiutamente» (e vd. *Vn* 4.3 «lo dolcissimo signore, il qual mi signoreggiava per la virtù de la gentilissima donna»).

8. Vicino, per coincidenza, «puramente acustica» (*Brugnolo*) a Cino, *Vedete, donne* 8 «che fan maravigliar tutta la gente» (riscontro già in De Robertis 1952, p. 57 nota 29). Interessante confrontare la meraviglia della mente (per cui vd. nota a 1 1) con espressioni analoghe, sempre in proposizioni consecutive, ma con entità esterne all'individuo come protagoniste: Dante, *Vn* 20.10 *Li occhi dolenti* 23 «che fe' maravigliar l'eterno Sire» e *Vn* 22.8 *Quantunque volte* 25-26 «e lo 'ntelletto loro alto sottile | face maravigliar» (si tratta degli angeli); Cino, *L'alta speranza* 32 «che ella fa maravigliar lo sole». Forse si ricorda di questo verso Sacchetti, *Sempre ho avuto voglia* 78 «che fan maravigliare la mente mia».

9-14. Le terzine sembrano riecheggiate in Matteo Frescobaldi, *Con' più riguardo* 9-14: «Sì dolcemente dentro dal cor posa, | che ciascun mio spirito contenta, | e l'alma più ne vive diletta. | Ver è ch'alcuna volta par ch'i' senta | una fiamma d'Amor tant'amorosa, | che per troppa dolcezza mi tormenta», di cui vd. anche i vv. 5-6: «La qual m'infiama sì di sua vaghezza, | che sov'ogni virtù nel cor riluce» (con le considerazioni di Decaria 2015, pp. 181-82 sullo slittamento semantico impresso a *vaghezza*, per cui vd. 11 19).

9. *poi*: probabilmente avverbio e non congiunzione. ~ *vi*: nel cuore, piuttosto che nella mente; per la prima ipotesi, vd. Matteo Frescobaldi cit. sopra e Cavalcanti, *Quando di morte* 16 «[Amor] dentro lo cor si posa»; per la seconda Cino, *Amor che vien* 3 «riposa ne la mente e là tien corte». ~ *riposi*: 'ti installi, ti insedi'; espressione e immagine ricorrente (vari rimandi in *Brugnolo*, ma basti il luogo di Cino appena cit.). ~ *così come quella*: costruzione pseudocausale derivata dal latino; vale 'in quanto, dal momento che'.

10. «Costante nella sua desiosa contemplazione» (*Marti*); vd. nota a 1 39-41.

11. *nella mia persona*: vale 'in me' (*Brugnolo*).

12-14. Per la *sermocinatio* di Amore, vd. soprattutto Lapo Gianni, *Questa rosa novella* 18-20 «Tu [Amore] dicesti: "Costei | mi piace signoreggi 'l tuo valore, | e servo a la tua vita le sarai"». I vv. 13-14 rievocano Dante, *Cv* 11 *Voi che 'ntendendo*

21-22 «e segnoreggia me di tal vertute» (ma vd. anche nota a 7) e, ribaltandolo, Cavalcanti, *Gli occhi di quella* 15 «sì che ciascuna virtù m'abandona», per rovesciare la situazione di v1 7-8 (*Brugnolo*). Si veda anche la dubbia di Matteo Frescobaldi, *Donna gentil* 1-4 «Donna gentil, nel tuo vago cospetto | Amore imperia e manten signoria, | con tanta leggiadria | quanto se convenisce a cosa bella» (su questo testo vd. nota a iv 37). ~ *pianezza*: 'dolcezza, soavità'; il sost. rientra in un campo lessicale tipicamente stilnovistico (per cui vd. 1 44), ma conta pochissime occorrenze e nessuna nel canone dello stil novo, comparando invece due volte in Brunetto Latini, *Tesoretto* 1366 e 1978, sempre però con il significato di 'chiarezza' (detto di discorso).

XIII. *Questa altissima stella, che·ssi vede*

Il testo riprende la metafora della stella che chiudeva il precedente quartetto di sonetti, ribaltando di segno il discorso sulla sua *altezza*, che lì era “alterigia” nata da *disdegno*; qui diventa altezza spirituale, latrice di *dolcezza* e *leggiadria*. Anche pensando a IX 12 «Amor, che ne la mente mi favella», a XII 2 «mi fai di te sì ragionar d’amore», e qui a 6, «porta dolcezza a chi di me ragiona», viene quasi da chiosare il rovesciamento con il congedo di Dante, *Cv* III *Amor che nella mente* 73-83 «Canzone, e’ par che tu parli contrario | al dir d’una sorella che tu hai; | ché questa donna che tanto umil fai | ella la chiama fera e disdegnosa [vd. IX 5 e XI]. | Tu sai che ’l ciel sempr’è lucente e chiaro, | e quanto in sé non si turba già mai; | ma li nostri occhi per cagioni assai | chiaman la stella talor tenebrosa. | Così, quand’ella la chiama orgogliosa, | non considera lei secondo il vero, | ma pur secondo quel ch’a lei pare». Il testo è al centro di una rete di collegamenti con gli altri sonetti di Dino: oltre ai riscontri appena portati e a quanto rilevato in nota, si veda in particolare la condivisione della rima *-ona* delle quartine con le terzine di XII e la fortissima connessione tra XII 14 «ch’ogni grave tormento t’abandona [: *persona*]» e XIII 2 «col su’ bel lume ma’ non m’abandona» (vd. Baldassari 2013, p. 170).

Sonetto a schema ABBA ABBA CDC DCD (Solimena 1980, 82:79), per la cui frequenza vd. l’introduzione a VI. Rime ricche: 2 *abandona* : 3 *dona* (inclusiva). Da notare la relazione paronomastica 9 *piace* : 13 *pace*. Diafece a 9 (*merzé aver*). Endecasillabi di 4^a 7^a a 5 (con ictus in 9^a) e 12.

Questa altissima stella che-si vede
 col su' bel lume ma' non m'abbandona:
 costei mi die' chi del su' ciel mi dona
 quanto di grazia 'l mi' 'ntelletto chiede. 4

E 'l novo dardo che 'n questa man siede
 porta dolcezza a chi di me ragiona:
 in altra guis' Amor sa che persona
 non fedì mai né fedirà né fiede. 8

Per che merzé aver così mi piace
 con questa nuova leggiadria ch'ì' porto,
 dove mai crudeltà neuna giace. 11

Entro 'n quel punt'ogni vizio fu morto
 ch'io tolsi lume di cotanta pace,
 ed Amor sa, chéd io 'l ne feci accorto. 14

1-2. Suscita dubbi la punteggiatura adottata da *Brugnolo* (come da *Martì*), che lega *col su' bel lume a che si vede*, racchiudendoli tra virgole; ritengo preferibile leggere unitariamente i due vv., intendendo dunque 2 come 'non mi priva mai della sua luce' (*Pirovano*, fuor di metafora: «non finirà mai di esercitare il suo influsso su di me»); *che-si vede*, apparentemente una zeppa, sottolinea a mio avviso la visibilità della donna-stella nonostante la sua straordinaria altezza: come se dicesse 'questa stella, altissima eppure visibile'. Per la mossa sintattica del primo verso, con figura presentata con il dimostrativo e relativa, vd. i rimandi in *Martì*, p. 616 (nota a Cino, *Questa donna gentil, che sempremai* 1). ~ *Questa*: il dimostrativo, molto usato da Dino, oltre a richiamare x 1, si connette alla chiusa del sonetto precedente, XII 12. ~ *altissima stella*: pare avvalorare ulteriormente la lezione di T per IX 1 *Un'alta stella di nova bellezza*; «si noti che il superlativo in *-issimo* è per lo più evitato nella lingua poetica (lirica) delle origini» (*Brugnolo*). ~ *che-si vede*: con piccola variazione, la serie rimica che si diparte da qui (e che rimanda ancora a x 2 : 3 : 6 : 7) si ritrova in Matteo Frescobaldi, *La dolce donna 2 si vede* : 3 *siede* : 6 *procede* : 7 *fiede*. ~ *lume*: vd. nota a VI 1-2, torna qui a 13. ~ *ma' non m'abbandona*: non credo sia necessario pensare che il verbo abbia valore di futuro, come vuole *Brugnolo*, il quale parafrasa: «non finirà mai di esercitare il suo influsso su di me (o: di guidarmi)»; qui si esprime una condizione di persistenza, che rovescia di segno quell'ossessività che troviamo ad es. in Dante, *Io son venuto* 23-25 «e Amor [...] non m'abbandona» (e di qui, con Grimaldi 2019, p. 1071, in *If* V 103-5).

3-4. 'costei mi fu data da chi mi concede del suo cielo tanto quanto ne richiede in grazia il mio intelletto'; il sogg. è Amore e il *su' ciel* quello di Venere; Amore illumina dall'alto l'intelletto del poeta, donandogli la *grazia* (*Pirovano*: «tutta la beatifica virtù») di (ri)conoscere la donna e quindi amarla (*Martì* chiosa *intelletto* con «suprema conoscenza e contemplazione»). Per la costruzione con *quanto* più

partitivo, vd. *ED*, s.v. *quanto*, § 4, con casi come *Pd* 1 10-11 «Veramente quant'io del regno santo | nella mia mente potei far tesoro» (e nello stesso contesto si può accostare a Dino *Pd* 1 4 «Nel ciel che più della sua luce prende»); vd. anche *Pg* xxiv 1 51-52 «Beati cui alluma | tanto di grazia» e *Pd* xiv 42 «quant'ha di grazia sovra suo valore». ~ *mi dona*: «Il sintagma è frequente nella lirica e ricorre in clausola» (Grimaldi 2015, p. 398). ~ *grazia*: Rea 2011, p. 141 nota che il termine (T reca l'erroneo *chiarezza*) ha un'unica occorrenza nella poesia di Cavalcanti (*Posso degli occhi miei* 22 «e s'ella questa grazia ti concede») e che è «sostanzialmente estraneo alla precedente lirica amorosa».

5-6. I due vv. sono di difficile comprensione, soprattutto perché risulta difficile capire di chi sia *questa man*, dove *siede*, 'si trova', il dardo *novo*, 'inusitato' (dalla connotazione insolitamente positiva; per l'agg. vd. nota a III 14-16), e sciogliere la perifrasi *a chi di me ragiona*. Per il primo punto, *Marti* e *Brugnolo* pensano che si tratti della mano di Amore, secondo l'iconografia tradizionale; anche per l'interpretazione che proporrò a 7-8, inclino a ritenere che piuttosto si faccia riferimento alla donna (vd. Dante, *Vn* 17.7 *Tanto gentile* 10 «che dà per li occhi una dolcezza al core»); certo è che a norma di IX 12-14, si tratterà di una freccia fatta «del lume di costei». Per il secondo punto, cioè chi sia *chi di me ragiona*, a cui il dardo reca dolcezza, si può ipotizzare o che sia la donna (*Brugnolo*, per il quale il verbo *ragiona* sottintenderebbe *d'amore*, come in XII 2, e la qualità *nova* del *dardo* dipenderebbe proprio dal fatto di essere destinato a madonna), o che sia Amore, pensando sempre a IX 12 «Amor, che ne la mente mi favella» (e al modello dantesco da cui il verso è ricalcato), o ancora che sia la mente del poeta stesso, richiamandosi a Cavalcanti, *Gli occhi di quella* 12 «quando la mente di lei mi ragiona» e ancora a XII, dove a 8 troviamo la *mente* che si meraviglia, quasi contemplando in se stessa l'immagine dell'amata. Un'ultima possibilità è che il dardo, producendo un amore insolitamente felice, abbia tra i propri effetti anche quello di infondere dolcezza (per cui vd. nota a XI 4) a chi parli del poeta, cioè che lo stato di quest'ultimo si comunichi agli altri intorno a lui.

7-8. Altri versi di non immediata comprensione: *Marti* e *Pirovano* (e forse *Brugnolo*) concordano che *persona* (indefinito: 'alcuno, nessuno') sia qui oggi, e che il sogg. dei verbi in poliptoto al v. 8 (per cui vd. nota a I 27) sia Amore: «Amore sa che lui non colpi mai né colpirà né colpisce nessuno in altro modo» (*Pirovano*); non si capisce però il senso di *in altra guisa*, sicuramente da riferire alla terna verbale: si direbbe in sostanza che Amore ferisce solo portando *dolcezza*? Forse il sogg. non espresso della dichiarativa è piuttosto la donna: 'Amore sa che lei non ferì mai né ferirà né ferisce nessuno in altro modo', ragion per cui ai vv. prec. sarebbe preferibile intendere che sia lei stessa a detenere il dardo (l'ipotesi è ulteriormente avvalorata dal finale, in cui si dice che il poeta avrebbe informato Amore, che appare dunque non protagonista, quanto piuttosto indiretto testimone).

9-11. 'Per cui mi è gradito avere *merzé* (da parte della donna) in questo modo, sentendo (portando in me) una leggiadria mai provata, aliena da qualunque crudeltà'. ~ *leggiadria*: De Robertis 1984, in nota a Dante, *Vn* 2.15 [VII 4] *O voi che per la via* 11-12 «“Deo, per qual dignitate | così leggiadro questi lo core ave?”»: «leggiadria (provenzale *leujara* da *leu* “LEVIS”) è la manifestazione esterna, contrassegnata dalla letizia, della condizione amorosa» (vd. ad es. i «pensier' leggiadri e gai» di Cino, *La dolce vista* 5); giustamente *Brugnolo* si chiede se la *leggiadria* sia *nova* (secondo una giuntura che si trova anche in Lapo Gianni, *Angioletta in sembianza* 29, ma con diverso significato) «perché mai posseduta prima (o perché scevra di *crudeltà*)». ~ *crudeltà*: vd. nota a I 7.

12-13. La terzina finale richiama ancora x 8; «nel preciso istante in cui ricevetti quella luce così rasserrenante [...], in me si dileguò ogni vizio» (*Pirovano*). ~ *entro 'n quel punto*: vd. Dante, *Vn* 23.8 *Era venuta* [secondo cominciamento] 3 e *Vn* 14.13 (*Brugnolo*), ma anche Lapo Gianni, *Questa rosa novella* 17 (vari rimandi in *Marti*, p. 522, nota a Cino, *Lo intelletto d'amor* 6, e Rea 2019, p. 85); per la costruzione dell'intero v. sempre *Brugnolo* rinvia a Cino, *Lo core meo* 9-10 «Morto mi fu lo cor, sì com' vo' udite, | donna, in quel punto, e non ve n'accorgeste». ~ *morto*: vd. nota a 115. ~ *tolsi*: 'presi, acquistai'; cfr. pur con diversa accezione di *togliere*, Dante, *Lo doloroso amor* 4-5 «m'ha tolto e toglie ciascun di la luce | ch'avean gli occhi miei di tale stella» (*Brugnolo*). ~ *lume*: richiama naturalmente 2, così come 14 riprende *Amor sa* a 7; vd. in particolare il *lume di merzede* (apportatore di *nova dolcezza*) di Cavalcanti, *Veder poteste* 10 e Dante, *E' m'incresce di me* 14 «“Nostro lume porta pace”» (*Brugnolo*).

14. 'e Amore lo sa, poiché io lo resi edotto, lo informai'; per *fare accorto*, vd. ad es. Cavalcanti, *Vedete ch'i' son un* 9, cit. in nota a XIV 1-4.

xiv. *Per tanto pianger quanto li occhi fanno*

Il testo inaugura un terzo quartetto di sonetti che segna il ritorno a un amore disforico. Anche per questa ragione sono particolarmente interessanti i contatti con il sonetto precedente, del quale nelle quartine di questo si ripetono i rimanti in posizione D, con lieve variazione desinenziale. L'accostamento pare funzionale a rimarcare l'antitesi: si veda la forte vicinanza tra XIII 14 «ed Amor sa, ched io 'l ne feci accorto» e XIV 2 «lasso!, faranno l'altra gente accorta» (si ricordi che collegamenti tra ultimo verso di un sonetto e secondo del precedente si rilevano anche tra VI-VII e VII-VIII) e soprattutto quella tra XIII 10 «con questa nuova leggiadria ch'ì porto» e XIV 3 «dell'aspra pena che lo mi' cor porta». A questo si aggiunge l'insistenza sul *fedire*, tra XIII 8 e XIV 4 (vd. Baldassari 2013, pp. 170-71).

Come osserva *Brugnolo*, il sonetto è caratterizzato da una trama fonica e retorica molto elaborata, che contribuisce a creare una sensazione di forte coesione: si vedano i connettori interni (*pianger* 1 – *pianto* 9; *occhi* 1 – 9; *cor* 3 – 13; *colpi* 4 – *colpo* 14; *pietà* 6 – 11; *morta* 6 – *morto* 14), il poliptoto iniziale (*fanno* 1 – *faranno* 2), richiami fonici come *altra gente accorta* – *aspra pena che lo mi' cor porta* (con *colpi* che seguita a battere sulla velare), l'insistenza sull'occlusiva bilabiale sorda (*pianger* 1, *pena* 3, *pietà* 6, *partirsi* 8, e ancor più nelle terzine, *pianto* 9, *paurosa* 10, *pietà... prende* 11, *ispietata* 12), la serie di parole in nasale implicata (*tanto* 1, *pianger* 1, *gente* 2, *dolenti* 5, *caendo* 6, *vinti* 8, *pianto* 9, *mente* 10, *prende* 11, *fianco* 13, *attende* 14), l'unificatore centrale di tipo quasi anagrammatico a 8-9: *partirsi*, *vinTi*, *TRISTI*.

Sonetto a schema ABBA ABBA CDE DCE (Solimena 1980, 91:26), come xvii. Rime derivative: 6 *morta* : 7 *smorta*; rime ricche: 9 *tristi* : 13 *apristi*. Diafe a 12 (*O ispietata*; vd. nota). Endecasillabo di 4^a 7^a a 12. Inconueto il profilo di 3.

Per tanto pianger quanto li occhi fanno,
 lasso!, faranno l'altra gente accorta
 dell'aspra pena che lo mi' cor porta
 d'i rei colpi che fedito l'hanno. 4

Ché ' mie' dolenti spiriti, che vanno
 pietà caendo, che per loro è morta,
 fuor de la labbia sbigottita e smorta
 partîrsi vinti, e ritornar non sanno. 8

Quest'è quel pianto che fa li occhi tristi
 e la mia mente paurosa e vile
 per la pietà che di se stessa prende. 11

O ispietata saetta e sottile,
 che per mezzo del fianco il cor m'apristi,
 com'è ben morto chi 'l tu' colpo attende! 14

1-4. 'Con tutto il loro pianto, ahimè, i miei occhi faranno sì che le altre persone conoscano l'aspra sofferenza che prova il mio cuore a causa dei colpi malvagi che l'hanno ferito'. Strettamente aderente sul piano sintattico, rimico e fonico, a Cino, *O lasso, ch'io credea* 1-3 «O lasso, ch'io credea trovar pietate, | quando si fosse questa donna accorta | de la gran pena che lo meo cor porta» (De Robertis 1952, 32-33; e vd. xv 1 e nota), l'incipit potrebbe derivare anche dalla giustapposizione di Cavalcanti, *Se Mercé fosse amica* 10 «che 'l forte e 'l duro lagrimar ch'e' [gli occhi] fanno» e *Vedete ch'i' son un* 9 «che fa 'n quel punto le persone accorte»; per la situazione vd. poi Cavalcanti, *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 Dante, *Vn* 28.8-9 *Lasso!, per forza* 1-6 «Lasso!, per forza di molti sospiri [...] li occhi son vinti [...] e fatti son che paion due disiri | di lagrimare e di mostrar dolore». Per la presenza del pianto in Dino, vd. nota a 1 53.

2. «Era norma fondamentale, nell'amorosa vicenda, mantenere il segreto: "Oportet ut amor extra suos terminos nemini propaletur, sed omnibus reserveatur occultus"» (*Marti*). Per il palesarsi dell'amore attraverso i segni che imprime sull'amante, vd. Dante, *Vn* 2.4 e soprattutto l'episodio della donna gentile (*Vn* 24.3 «io senti' allora cominciare li miei occhi a volere piangere; e però, temendo di non mostrare la mia vile vita...» e *Vn* 24.6 *Videro li occhi miei* 7-8 «sì che mi giunse ne lo cor paura | di dimostrar con gli occhi mia viltate»), episodio in cui si inserisce *Vn* 26.6 *L'amaro lagrimar* 1-3 «L'amaro lagrimar che voi faceste, | oi occhi miei, così lunga stagione, | faceva lagrimar l'altre persone», dove si noti il poliptoto di *fare* (*Brugnolo*). Forse non è semplice suggestione pensare al «manifesto accorger de le *genti*» di Petrarca, *Rvf* 35, 6.

3. *dell'aspra... porta*: Oltre a Cino, cit. in nota a 1-4, vd. Cavalcanti, *Certe mie rime* 2 «del greve stato che lo meo cor porta» (*Brugnolo*) e Noffo Bonaguide, *Le*

dolorose pene 1-2 «Le dolorose pene che 'l meo core | porto» (con le note di Rea 2011, pp. 200-1 e di Gambino 1996, pp. 68-69).

4. *d'i rēi colpi*: la prep. ha probabilmente valore causale, ma forse, invece della dieresi d'eccezione su *rei*, si potrebbe ipotizzare l'integrazione di *e* a inizio verso (*Marti* presenta la lezione *delli rei colpi*); per *colpi* in Dino, vd. nota a 19; il sintagma tornerà a xviii 8. ~ *fedito*: vd. nota a 127.

5-8. La seconda quartina specifica la modalità in cui gli occhi palesano la condizione del poeta: gli *spiriti* fuggiti ("infolgorati", direbbe Dante, *Vn* 7.6, «fuori del loro luogo») e incapaci di ritornare lasciano il volto *sbigottito e smorto* ('pallido, terreo'). La fuga degli spiriti compariva nel primo sonetto del primo quartetto, vi 12-14, e in viii 12-14; mentre il participio *vinti*, sempre in rapporto alla fuga, ricorda i 22-23.

5. *Ché*': rispetto a precedenti editori, non ritengo necessario ipotizzare *Ch'e'*, con la forma dell'art. det. plur. che si affermerà nel fiorentino quattrocentesco. ~ *dolenti spiriti*: giuntura tipicamente stilnovistica: compare nel sonetto conteso tra Dante e Cino, *Lo sottil ladro* 9, al sing. in Cavalcanti, *P' prego voi* 21 e *La forte e nova* 19, e non a caso, come nota *Brugnolo*, in Onesto da Bologna, *Bernardo, quel dell'arco* 1-3, in funzione ironica: «Bernardo, quel dell'arco del Diamasco, | potrebbe ben aver migliori discenti | che quei che sogna e fa spiriti dolenti».

6. Difficile respingere come casuale il riscontro con *If* xx 28 «Qui vive la pietà quand'è ben morta», che appare attivo anche a 14; da accostare a i 36-37 (di cui vd. nota); De Robertis 1952, p. 58 nota 30 ricorda Cino, *L'anima mia, che si va* 11 «e dice che mort'è quella mercede». ~ *caendo*: 'cercando'. «Il verbo si conserva solo al gerundio in dipendenza da *andare*» (Menichetti 1965, p. 218); *querendo* di T è quasi traduzione *facilior*; vd. *chero pietate* a iv 21, e prima iii 42. ~ *per loro*: da intendere probabilmente come compl. di vantaggio. ~ *morta*: vd. nota a i 15.

7. *fuor de*: dipende da *partirsi* a 8. ~ *labbia sbigottita e smorta*: per il sost., 'volto, aspetto', vd. in particolare la *labbia tramortita* di Dante, *Vn* 20.16 *Li occhi dolenti* 68 e quella *dolente* di *Vn* 25.4, *Color d'amore* 6 (*Marti*); la coppia aggettivale, che unisce un aggettivo tipicamente cavalcantiano a uno di sapore dantesco (ma la tradizione manoscritta propriamente ha *morta*), compare in Picciòlo da Bologna, *Prego ch'audir* 20 «[Si ch'i'] rimasi sbigottito e morto» (Rea 2007, p. 26) e transiterà in Petrarca, *Rvf* 15, 7 e nella tradizione successiva (vd. ad es. gli «spirti sbigottiti e <s>morti» di Boiardo, *Amorum libri* III 45, 8). *Brugnolo* sottolinea che la collocazione della coppia aggettivale con quadrisillabo + bisillabo in clausola è dantesca, e ricorda *Donna pietosa* 54 *scolorito e fioco*; *Cv* ii *Voi che 'ntendendo* 55 *faticosa e forte*; *Cv* iv *Le dolci rime* 5 *disdegnosi e feri* (e vd. *pauosa e vile* a 10).

8. *vinti*: 'sopraffatti, affranti'. ~ *ritornar non sanno*: vd. Dante, *Vn* 25.5 *Color d'amore* 14 «ma lagrimar dinanzi a voi non sanno» (*Brugnolo*; il sonetto dantesco è certo presente qui a Dino).

9. Per la costruzione del verso, vd. i 27. ~ *occhi tristi*: già in Dante, *Vn* 23.10 *Era venuta* 11 «le lagrime dogliose alli occhi tristi» (*Brugnolo*).

10. *pauosa e vile*: 'pauosa e avvilita, prostrata', con i due aggettivi «in rapporto consequenziale» (*Brugnolo*); per la *paura* in Dino, vd. nota a 12; per la *mente* nota a i 1.

11. Vd. Cavalcanti, *A me stesso di me pietate vène* 1 (*Marti*), e ancora Petrarca, *Rvf* 264, 2 «una pietà si forte di me stesso»; l'associazione di *pietà* con il verbo *prendere* avrà lungo corso: vd. ad es. Boiardo, *Amorum libri* ii 44, 61-62 «prendavi pietade | del mio dolor» (con i rimandi di Zanato 2012, p. 587); *pietà* qui ha anche la sfumatura di 'angoscia' (*Brugnolo*).

12-13. Giunta 2011, p. 503 cita questi due versi «per l'avvio interiettivo» a proposito di Dante, *Così nel mio parlar* 22-23 «Ahi angosciosa e dispietata lima | che sordamente la mia vita scemi», attenendosi al testo di *Brugnolo*, che legge *Oi spietata saetta e sottile*; preferisco tornare alla lezione presente ancora in *Marti*, con *O* e dialefe con la forma prostetica *ispietata*: se è vero che *Oi* è l'interiezione «più comune [...] nei contesti parenetici e retoricamente sostenuti» (*Brugnolo*) e che nella *Vita nova* «si addensa nella sezione poetica della donna pietosa» (Gorni 2011, p. 941), appare preferibile non forzare una dieresi, tanto più che l'*o* potrebbe anche avere valore vocativo. ~ *saetta*: vd. nota a I 11; notevole l'allitterazione che crea con *ispietata* (per cui vd. nota a II 62) e *sottile*, 'acuminata', agg. sapientemente collocato in epifrasi.

13. 'che attraverso il fianco mi hai trafitto il cuore'. Immagine assai frequente in Dino: vd. I 42; II 32; III 56 (vd. poi xv 8); *per mezzo del* è per emendamento di *Brugnolo* rispetto a *per mezo 'l* di Ch *per mezo el* di T e *per mezzo lo* di A^r (quest'ultima lezione sarebbe metricamente accettabile, nonché supportata ad es. da Guinizelli, *Lo vostro bel saluto* 5). Il verso è accostato a Cino, *Senza tormento di sospir* 8 «di così mortal lancia 'l cor m'apriSSI» da De Robertis 1952, p. 57 nota 29.

14. Vd. nota a 4 e 6. Interessante il possibile accostamento a Petrarca, *Triumphus Pudicitie* 54, dove si parla di Laura che si difende dal dardo di Amore, cioè «dal colpo, a chi l'attende, agro e funesto».

xv. *No spero di trovar giammai pietate*

Il sonetto ha in comune con il precedente l'immagine delle *saette* (e dei *colpi*) che feriscono l'amante: per il possibile collegamento logico-narrativo, è degno di nota soprattutto l'accostamento tra xiv 12-13 «O ispietata saetta e sottile, | che per mezzo del fianco il cor m'apristi» e xv 7-8 «dice la mente, che non è bugiadra, | che per mezzo del fianco son passate» (vd. anche il ricorrere di *sottil* a xv 3). Il presente sonetto espone poi in incipit la *pietate*, che trama variamente xiv; si veda inoltre la presenza di *morto* in chiusura di entrambi i testi: in xiv 14 «com'è ben morto chi 'l tu' colpo attende!», qui «poi non sè morto per quel c'hai sofferto» (vd. Baldassari 2013, p. 171).

Livraghi 2013, pp. 73-75 analizza gli evidenti rapporti tra questo sonetto (con la ballata di Sennuccio del Bene *Sì giovin, bella, sottil furatrice*) e il sonetto conteso tra Dante e Cino *Lo sottil ladro che negli occhi porti*, con cui xv condivide l'immagine del furto perpetrato dall'amata; la studiosa ritiene più probabile l'attribuzione del secondo testo a Cino (nel quale il motivo compare in *Io era tutto fuor* 3-4 «l cor mi furaro | due ladri») e mette in rilievo come la serie rimica qui presente, *leggiadra : ladra : quadra : bugiadra*, sia prossima a quella dell'importante sonetto del pistoiese a Cavalcanti, *Qua' son le cose vostre*, dove compare la famiglia *ladro : leggiadro : bugiadro : squadro*.

Sonetto a schema ABBA ABBA CDE EDC (Solimena 1980, 95:24): è l'unico sonetto di Dino con questo schema, ben praticato invece da altri (Cavalcanti, Dante, Cino) e maggioritario nella *Corona di casistica amorosa* (Maffia Scariati 2002, pp. 265-67). Rime ricche: 1 *pietate* : 4 *etate* : 5 *biltate*; 2 *leggiadra* : 7 *bugiadra*. Particolarmente interessanti, dato lo schema, che ovviamente riduce la forza della rima in chiusura, i richiami fonici: *tormento* in cesura di 4^a al v. 13 assuona con *sofferto* in rima all'ultimo verso, che a sua volta è in consonanza interna con *morto*. Da notare la ripetizione di *trovare* a 1 e 9. Numerosi gli endecasillabi di 4^a 7^a: 3, 4, 5, 13, 14 (4 e 5 con agg. poss. in 6^a, 3 con ictus in 9^a).

No spero di trovar giammai pietate
 negli occhi di costei, tant'è leggiadra.
 Questa si fece per me sottil ladra,
 che 'l cor mi tolse in sua giovane etate. 4

Trasse Amor poi di sua nova biltate
 fere saette in disdegnosa quadra;
 dice la mente, che non è bugiadra,
 che per mezzo del fianco son passate. 8

I' non ritrovo lor, ma 'l colpo aperto,
 con una boce che sovente grida:
 «Merzé, donna crudel, giovane e bella!». 11

Amor mi dice, che per lei favella:
 «Novo tormento conven che tt'uccida,
 poi non sè morto per quel c'hai sofferto». 14

1-2. Come osserva Livraghi 2013, p. 74, «l'attacco del sonetto di Dino discende da una lunga serie di *incipit* stilnovistici»: vd. in particolare Cino, *Non credo* 1-2 «Non credo che 'n madonna sia venuto | alcun pensiero di pietate»; *I' no spero* 1-4 «I' no spero che mai per mia salute | si faccia, per vertute - di sofferenza | o d'altra cosa, | questa sdegnosa - di Pietate amica», da porre a sua volta in rapporto con Dante, *Voi che savete* 21-22 «Io non ispero che mai per mia pietate | degnasse di guardare un poco altrui»; vd. anche Cino, *O lasso, ch'io credea trovar pietate* 1 (cit. in nota a xiv 1-4) e Cavalcanti, *Gli occhi di quella* 29-30 «però che dice che non spera mai | trovar Pietà di tanta cortesia». Per l'assenza di pietà in Dino, vd. nota a I 36-37. ~ *leggiadra*: con significato negativo, 'orgogliosa, superba', come in Cino, *Saper vorrei* 10-11 «ch'ell'è tanto leggiadra, alta e vezzosa, | ch'innanzi a lei Pietà non farà motto» (vd. ora Rea 2019, p. 73).

3. *si fece*: 'divenne'; vd. nota a I 12. ~ *sottil ladra*: il sintagma nella dubbio in bilico tra Dante e Cino, *Lo sottil ladro che negli occhi porti* 1 (*Marti*); l'agg., con lo stesso significato ('astuta'), in Sennuccio del Bene, *Si giovin, bella, sottil furatrice* 1 (Piccini 2004, p. 12), per i cui primi due agg. vd. qui 11; cfr. Grimaldi 2019, pp. 1330-31 per l'immagine di Amore ladro nella tradizione. ~ *per me*: difficile stabilire se valga 'nei miei confronti' o 'per causa mia'.

4. *tolse*: 'prese, sottrasse'; il verbo, con il cuore come ogg., compare ad es. in Gianni Alfani, *Quanto più mi disdegni* 6, e si trova in Petrarca, *Rvf* 105, 69 e 319, 7. ~ *in sua giovane etate*: 'nella sua giovinezza', ma vale come apposizione del sogg., quindi '(essendo) giovane'; il nesso tra agg. e sost. è in clausola anche in Cino, *S'io ismagato sono* 72 (*Brugnolo*).

5-6. 'Poi Amore scagliò dalla sua straordinaria bellezza crudeli saette dalla punta crudele'; particolarmente vicino Cavalcanti, *Io non pensava* 37-38 «però che trasse del su' dolce riso | una saetta aguta» (motivo simile in Cino, *Quando potrò io dir* 20-21); in Dino vd. IX 12-14 e, per le saette in generale, nota a I 11.

~ *Trasse: Berisso*, con De Robertis 1986, p. 34, «più che nel senso di ‘derivò’ [...] o ‘estrasse’ [...], e magari ‘foggiò’, in quello di ‘scagliò’». ~ *nova*: ennesima presenza dell’agg. (vd. nota a III 14-16), ‘straordinaria’. ~ *ferè... disdegnosa*, per l’accoppiamento, vd. ad es. Dante, *Cv III Amor che nella mente* 76; *Cv IV Le dolci rime* 5; Cino, *Voi che per nova vista* 14; per *disdegnosa*, vd. nota a I 50. ~ *quadra*: secondo *Brugnolo* «l’angolo o spigolo formato dalle varie facce in cui è tagliato un oggetto (per lo più in metallo o in pietra), in questo caso la punta o la estremità della freccia», mentre per il *GDLI*, s.v., § 7 ha il significato di «Modo, maniera», rientrando in quello di «Forma, foggia; qualità, misura».

7. *mente*: sogg., ‘memoria’; ricorda «la mente che non erra» di *If II 6 (Martì)*; vd. nota a I 11. ~ *bugiadra*: «è la forma più antica (di origine settentrionale), regolarmente dal nominativo BAUS(1)ATOR» (*Brugnolo*).

8. *per mezzo del*: ‘attraverso’; vd. XIV 13 (dove però è esito di congettura).

9-14. Per la richiesta di soccorso del poeta e la replica di una voce che mette in luce la sua sofferenza, vd. Cavalcanti, *Perché non fuoro* 5-14 «Ch’una paura di novi tormenti | m’aparve allor, sì crudel e aguta, | che l’anima chiamò: “Donna, or ci aiuta, | che gli occhi ed i’ non rimagnàn dolenti!” | Tu gli ha’ lasciati sì, che vène Amore | a pianger sovra lor pietosamente, | tanto che s’ode una profonda voce | la qual dice: “Chi gran pena sente | guardi costui e vederà l’ su’ core, | ch’e’ morto l’ porta ’n man, tagliato in croce”», dove compare pure, a 5, la giuntura *novi tormenti* (vd. qui 13).

9. ‘Io non ritrovo le saette, ma la ferita aperta’ (per metonimia: che hanno creato con il loro *colpo*, termine per cui vd. nota a I 9; *Brugnolo* richiama Dante, *Lo doloroso amor* 7 «l’ colpo suo, c’ho portato nascoso»). Il ricorso alla *mente* (7) si spiega con l’impossibilità di ritrovare le invisibili ‘saette’. *Brugnolo* rileva opportunamente «la suggestione» di Cavalcanti, *Tu m’hai sì piena* 13-14 «e porti ne lo core una ferita | che sia, com’egli è morto, aperto segno». ~ *aperto*: per l’uso del verbo, vd. nota a I 42-43.

10-11. Il primo verso ricalca Dante, *Vn 23.10 Era venuta* 10 «con una boce che sovente mena» (*Martì*); vd. poi Matteo Frescobaldi, *Per me più fugge* 4 «l’anima che grida merzé a gran boce» (che condivide la forma di Ch, con betacismo normale nel fiorentino duecentesco). ~ *crudel, giovane e bella*: sintesi delle qualità della donna prediletta da Dino; per la crudeltà, vd. nota a I 7, tenendo presente particolarmente Dante, *Io son venuto* 26 «questa crudel che m’è data per donna»; per la giovane età, vd. nota a I 48.

12. Amore parla in vece della donna; vicini IX 12 e XVI 4; vd. ancora Cavalcanti, *Tu m’hai sì piena* 5-6 «Amor [...] dice» (*Brugnolo*), con quanto segue, vale a dire la necessità della morte dell’amante (vd. nota a I 15).

13-14. ‘È necessario che un nuovo tormento ti uccida, poiché non sei morto a causa di quello che hai patito (finora)’. ~ *novo tormento*: oltre a Dante, *If VI 4* e Cavalcanti, *Perché non fuoro* 5, cit. in nota a 9-14 (*Brugnolo*), vd. Cino, *Dante, i’ ho preso* 12 (*Martì*, p. 700), tenendo conto, con Grimaldi 2019, p. 1048, della frequenza del sintagma; «semanticamente l’aggettivo è qui polivalente (‘mai provato’ e ‘ulteriore’)» (*Brugnolo*). ~ *poi*: cong.

Il sonetto presenta in posizione A una rima delle terzine del testo precedente, di cui sono ripresi entrambi i rimanti, con forti analogie: si veda xvi 8 «questa spietata giovanetta bella» - xv 11 «Merzé, donna crudel, giovane e bella!» e soprattutto xvi 4 «di cui Amor cotanto mi favella» - xv 12 «Amor mi dice, che per lei favella». La constazione qui a 9 è poi perfettamente in linea con quanto detto nell'incipit di xv. Tra i due sonetti sembra instaurarsi inoltre una connessione di trasformazione: a xv 10-11 «con una boce che sovente grida: | “Merzé, donna crudel, giovane e bella!”» fa seguito infatti xvi 12 «Chiamar soccorso di merzé non vale» (vd. Baldassari 2013, pp. 171-72, anche per altri nessi).

La famiglia rimica in posizione B si trova, pur con diversa disposizione, in Dante, *Vn* 28.8-10 *Lasso!, per forza 1 sospiri : 4 miri : 5 disiri : 8 martiri*, mentre quella in posizione A compare in *Amor che movi* 16-22, passo che conviene citare nella sua interezza: «Fèremi ne lo cor sempre tua luce | come raggio in la stella, | poi che l'anima mia fu fatta ancella | della tua podestà primeramente; | onde ha vita un disio che mi conduce | con sua dolce favella | in rimirar ciascuna cosa bella | con più diletto quanto è più piacente». È chiaro infatti che il v. 5 di Dino, «Quivi fu la mia mente fatt'ancella», è solo la punta emergente, quasi la spia di una globale ripresa di quella «che è forse la più complessa, e senz'altro la più bella, delle canzoni dantesche» (Giunta 2011, p. 386), contratta per così dire da Frescobaldi nello spazio del sonetto. Basti pensare all'attacco di carattere oggettivo del nostro testo a fianco di quello di Dante (si veda ancora il cappello introduttivo di Giunta): «Amor che movi tua vertù dal cielo | come 'l sol lo splendore, | che là s'apprende più lo suo valore | dove più nobiltà suo raggio trova [...] da te convien che ciascun ben si mova» ecc. Per le implicazioni di questo rapporto, e i legami che il sonetto, auspice la «foresta de' martiri», instaura su questo piano con la canz. III, rimando a quanto ne ho detto nell'*Introduzione*: l'ipotesi critica, in poche parole, è che Frescobaldi rifiuti qui la celebrazione della potenza cosmica dell'amore enunciata da Dante in quella canzone, per affermare ancora una volta il proprio “credo” di netta impronta cavalcantiana.

Sonetto a schema ABBA ABBA CDC DCD (Solimena 1980, 82:77), per la cui frequenza vd. l'introduzione a vi. Rime ricche: 9 *signoria* : 11 *cria* : 13 *tria*. Da notare la ripetizione di *si trova* a 3 e 9 e il connettore *spietata-Pietà* a

8-9. A proposito dell'anafora di *quivi*, *Brugnolo* parla di «preludio al grande sviluppo del sonetto anaforico nel Trecento»: naturale rinviare in particolare a *Rvf* 112 (e specialmente ai vv. 5-8, dove si parla della donna apparsa a tratti *dispietata* e *disdegnosa*) e a *Filostrato* V 54 (dove compare proprio *quivi* in anafora), anche se in questi due luoghi il *qui* è un luogo reale, che suscita una nostalgica rievocazione, mentre nel testo di Dino, potremmo dire, è uno spazio mentale e metaforico, quello della *foresta de' martiri*. Diafece a 4 (*cui Amor*) e 10 (*né umiltà*). Endecasillabo di 4^a 7^a a 7.

In quella parte ove luce la stella
che del su' lume dà nnovi disiri
si trova la foresta de' martiri
di cui Amor cotanto mi favella. 4

Quivi fu la mia mente fatt'ancella,
quivi conven che la mia luce miri,
quivi trae fuor di paura sospiri
questa spietata giovanetta bella. 8

Pietà non vi si truova signoria
né umiltà contra disdegno sale,
se del tormento morte non si cria. 11

Chiamar soccorso di merzé non vale
a questa che martiri per me tria,
mostrando che di ciò poco le cale. 14

1. Attacco «pluriattestato», come scrive Santagata 2004, p. 605 in nota a *Rvf* 127, *In quella parte dove Amor mi sprona* 1: spiccano in particolare *If* xxiv 1 e soprattutto Cavalcanti, *Donna me prega* 15 (a inizio di stanza); il verso di Dino può essere allegato a riscontro con *Rvf* 18, 1-2 «Quand'io son tutto vòlto in quella parte | ove 'l bel viso di madonna luce», luogo che a sua volta sollecita un rimando a Dante, *Cv* iii *Amor che nella mente* 21-22 «che luce nella parte ove dimora | la donna». ~ *luce*: verbo, 'risplende'; vd. nota a 11 7-8. ~ *stella*: probabilmente ha ragione *Brugnolo* nell'indicare che la metafora della stella «implica [...] l'idea dell'influsso astrale» simile al «dispietato lume | che 'nfin qua giù m'ardea dal terzo cielo» di *Rvf* 142, 2-3: la stella sarebbe quindi quella di Venere (o di Marte?), più che la donna stessa (*Pirovano, Berisso*), anche se questa seconda interpretazione può ricevere conforto dal parallelo con 111 49-50 «Quel disio che tti conduce | mosse da la mia luce», in cui a parlare è proprio la donna.

2. *del su' lume*: strumentale; vd. nota a vi 1 e per il gioco con *luce* xi 7. ~ *dà*: 'infonde'. ~ *nuovi*: 'straordinari, inusitati' (vd. nota a 111 16). ~ *disiri*: è in A⁵, di contro all'erroneo *martiri* di Ch e T.

3. Naturale rinviare all'immaginario della canzone 111, e in particolare alla seconda stanza. *Brugnolo*: «da "foresta" [...] riceve nome e specificazione antonomastica dai "martiri" stessi» (sul tipo del «cammino de li sospiri» di Dante, *Vn* 5, 1 e 5, 13); per i *martiri*, vd. qui 13 e note a 1 29-30 e viii 8.

4. Il verso, anche considerata la frequenza quasi formulare di *favella* in rima nel corpus diniano (ix 12, x 11, xv 12, xixb 1), ha quasi l'aria di una zeppa.

5-8. L'anafora nella seconda quartina, con la sua scansione perentoria (vd. De Robertis 1952, pp. 36-37 nota 8) e il costante ictus di 1^a, introduce un'efficace variazione sul piano ritmico; i successivi quattro versi sostituiscono all'anafora l'insistenza sulla negazione.

5. *mente*: vd. nota a 1 1. ~ *fatt'ancella*: 'resa serva'. Flagrante il contatto con Dante, *Amor che movi* 18 «poi che l'anima mia fu fatta ancella», per cui vd. il cappello introduttivo (e Lapo Gianni, *Questa rosa novella* 24 «pensando cui alma mia fatt'hai ancella» [*Brugnolo*]); vd. anche v 18 (e la discussione sul passo relativo).

6. *conven*: con il solito significato di necessità: ineluttabile la contemplazione della *luce*, che ora, dato il possessivo, è sicuramente quella dell'amata (con una sorta di *aequivocatio* interna che rafforza l'idea che la stella a 1 sia invece l'astro).

7. *Brugnolo* rimanda a Cavalcanti, *O donna mia* 9-10 «E' trasse poi de li occhi tuo' sospiri, | i qua' me saettò nel cor sì forte» e ancora a *Io non pensava* 37-38 (vd. nota a xv 5-6), insieme con Dante, *Voi che savete* 12 «trae li sospiri altrui fora del core». ~ *di paura*: denota più probabilmente la qualità dei sospiri che la loro causa; per il tema in Dino, vd. nota a 1 2.

8. Ribalta x 14, tramite il solo *spietata* (per il quale vd. nota a 11 62, mentre per la giovinezza della donna al solito 1 48). Da notare l'omoteleuto tra i primi tre termini, che coprono quasi interamente il verso.

9. La Pietà non esercita il proprio dominio, la propria giurisdizione in questo luogo: evidente il parallelismo con 3: il luogo antonomasticamente designato dai *martiri* è privo necessariamente di pietà (per questo tema, vd. nota a 1 36-37).

10. Vd. nota a 11 60; non pare azzardato avvertire un credito di Dino con Petrarca: *Rvf* 23, 104 «ma talora humiltà spegne disdegno» (Santagata 2004, p. 116). ~ *umiltà*: va inteso qui probabilmente come sentimento potenziale (ma impossibile) dell'amata di contro al suo stesso (reale) *disdegno*, quindi come «indulgenza, benevolenza» (Rea 2008, p. 134); vd. nota a 1 44. ~ *sale*: 'cresce', e dunque arriva a prevalere sul disdegno.

11. *se... non*: la donna può divenire umile, benevola, solo se dal tormento del poeta si genera la morte; il che significa che di fatto la donna è aliena da qualunque benevolenza. Quasi in bisticcio tra loro *TORMENTO* e *MORTE*.

12. Oltre a Cavalcanti, *Un amoroso sguardo spiritale* 5-6 «della mia donna, verso cu' non vale | merzede né pietà né star soffrente» e Lapo Gianni, *Angelica figura* 33 «Ché Merzé no-mmi vale» (cit. da *Brugnolo* e discendenti da Giacomo da Lentini, *Poi no mi val merzé* [PSS 1.16] 1), vd. Cino, *Amico, s'egualmente* 9-10 «Qui non veggh'io, dolente, che mi *vaglia* | *chiamar* Pietate» (anche per la rima con 13 «la donna sua che non par che le *caglia* | se non di morte»). ~ *chiamar... merzé*: variazione su un sintagma topico, per cui vd. Giacomo da Lentini, *Donna, eo languisco* (PSS 1.8) 4 e la nota di Antonelli 2008, p. 203. ~ *non vale*: 'non serve'.

13. Verso fortemente allitterante. ~ *tria*: gall. (Cella 2003, pp. 568-69): 'sceglie'; compare ad es. in Brunetto, *Tesoretto* 734 e in Amico di Dante, *Ben aggia l'amoroso* 40.

14. *poco le cale*: 'poco le importa'; «clausola già cristallizzata» (*Brugnolo*).

xvii. *La foga di quel arco, che s'aperse*

Il sonetto chiude la serie di dodici sonetti che troviamo compatibilmente attestata nella tradizione maggiore delle rime di Dino. In questo caso si notano soprattutto collegamenti con il sonetto non contiguo xv, «per la comune immagine di Amore-arciere», mentre con quest'ultimo e con il sonetto che direttamente lo precede xvii «condivide il riferimento alla mancanza di pietà dell'amata» (Baldassari 2013, p. 172).

Sonetto a schema ABBA ABBA CDE DCE (Solimena 1980, 91:25), come xiv. Rima "guittoniana" a 9 *costui* : 13 *poi*. Rime derivate: 4 *scoperse* : 5 *coperse*; rime leonine: 6 *dolore* : 7 *colore*; rime ricche: 1 *aperse* : 4 *scoperse* : 5 *coperse*. Da notare la relazione paronomastica tra 4 *scoperse* e 8 *soferse* (con 1 *s'aperse*) e la consonanza in vibrante delle rime A, B, D. Diafece a 3 (*poi ond'io*). Endecasillabi di 4^a 7^a a 4 (ma vd. nota per un'ipotesi alternativa), 5, 10.

La foga di quel arco, che s'aperse
 per questa donna co le man d'Amore,
 si chiuse poi, ond'io sento nel core
 fitto un quadrello che morte i scoperse: 4
 per che di fuor la mia labbia coperse
 d'oscura qualità, sì che 'l dolore
 si mostra ben quant'è nel mi' colore,
 e che, giugnendo, l'anima soferse. 8
 Ne la presta percossa di costui,
 che fece allor che la mente tremare,
 la sconsolata fu d'angoscia involta: I I
 come dirittamente vide trare
 quel che piangendo mi consuma poi,
 e' volle che pietà le fosse tolta. I 4

1. Vd. Lapo Gianni, *Amor, nova ed antica* 53-54 «Amore, infaretrato com'ar-
 cero, | no'llena mai la foga del tu' arco» (De Robertis 1952, p. 34 nota 2); il sost.
foga, 'violenza', in relazione all'arceria compare ad es. anche in Dante, *Pg* xxxi
 16-18 (*Brugnolo*), passo a cui Berra 1992, p. 58 lega *Rvf* 87, 1-8, associandoli poi
 al nostro sonetto (p. 69 nota 62), in una triangolazione di un certo interesse anche
 per xv 5-9. ~ *quel arco*: si assume la grafia attestata in Ch. ~ *s'aperse*: 'fu teso'.

2. *per questa donna*: compl. d'agente (o di causa secondo *Berisso*); la situazione,
 come ricordato da precedenti commenti, è la stessa di Cavalcanti, *S'io fosse quelli*
 8-9 «ch'un prest'arcier di lui ha fatto segno, | e tragge l'arco che li tese Amore». ~
co le man d'Amore: vd. nota a III 57-58; oltre a Cino, *Oimè, cb'io veggio* 2 «l'anima
 stretta ne le man d'Amore» (*Brugnolo*), vd. Dante, *E' m'incresce di me* 8 «quando
 li aperse Amor co' le sue mani» (Fenzi 2010, p. 32).

3. *si chiuse*: detto della *foga* e non dell'arco, ma naturalmente in relazione an-
 tonimica con *s'aperse* a 1: 'si smorzò, si spense', si intende nel momento in cui
 la freccia è stata scoccata; quindi l'arco prima teso sì è allentato. ~ *io sento*: vd.
 nota a II 1.

4. *fitto*: riferito a *quadrello*, cioè 'dardo' (propriamente sarebbe quello di sezio-
 ne quadrata); evidente il contatto con l'incipit di un sonetto posto tra le dubbie
 sia di Dante sia di Cino: «De' tuoi begli occhi un molto acuto strale | m'è nel cor
 fitto» (cito da De Robertis 2005, p. 549). ~ *che... scoperse*: con *Contini* ritengo che
i (desunto per ragioni metriche da *li*, presente in quasi tutta la tradizione) stia per
ivi (vd. ad es. *If* VIII 4) e dunque per *nel core* (ipotesi che potrebbe essere accolta
 anche prendendo *li* come *lì* e apocopando *quadrello*): la freccia avrebbe scoperto,
 dischiuso, la morte nel cuore. *Brugnolo* invece interpreta così: «gli (al cuore)
 rivelò, fece apparire», con sogg. il *quadrello* e compl. oggi. la *Morte* personificata
 e *i* preso come «forma ridotta di *ei* pronome dativo, pure documentato» (*Brugno-*
lo). Un'ipotesi alternativa può emergere ricordando la situazione rappresentata

a 11 31-34 «Il consolar ch'e' fa la vostra vista | è che per mezzo il fianco m'apre e fende, | e quivi tanto attende | che 'l *cuor* convien che rimanga *scoperto*», dove ad agire è Amore; si potrebbe allora intendere che il rel. *che* si riferisca al *core*, in questo caso scoperto, messo a nudo dalla Morte a beneficio di Amore (con *i o li* per 'a lui').

5. Per *Brugnolo* «più che la *foga*, il soggetto sarà ora il *quadrello*, la cui trafittura determina il pallore mortale del volto»; ma pare più probabile che si tratti della morte o di Amore (non escluderei nemmeno un uso di *coprire* senza particella pronominale). Si noti l'antitesi veicolata dalla rima ai vv. 4-5, parallela a quella tra *nel core* e *di fuor*. ~ *labbia*: 'volto', già a xiv 7. ~ *coperse*: da *Berisso* reso con 'trasfigurò', significato per cui vd. xviii 6.

6-8. *d'oscura qualità*: il pallore; «allude all'umor nero dell'innamorato afflitto dalla melanconia»: così Carrai 2009, a proposito di Dante, *Vn* 9.7 *Spesse fiate* 1-2 «Spesse fiate vegnonmi a la mente | l'oscare qualità ch'Amor mi dona» (vd. Grimaldi 2015, p. 398 per la diffusione del motivo); *Brugnolo* ricorda anche Dante, *Vn* 24.6 *Videro li occhi miei* 6 «la qualità de la mia vita oscura». ~ *si che... soferse*: 'cosicché nel colorito del mio viso si mostra perfettamente quanto grande sia il mio dolore e che cosa abbia sofferto la mia anima al sopraggiungere della freccia' (con *giugnendo* «gerundio assoluto, ma con riferimento al precedente *quadrello*» [*Brugnolo*]); vicina la situazione di Dante, *Vn* 14.20 *Donna pietosa* 21-22 «Elli era tale, a veder, mio colore | che faceva ragionar di morte altrui» (*Brugnolo*); vd. anche Cino, *Io non posso celar* 30-31 «Novi color' per la mia faccia oscura, | fora per li occhi miei lagrime gitta», in cui De Robertis 1952, p. 56 nota 27 ravvisa un possibile influsso diniano.

9. 'al momento del fulmineo colpo di costui (Amore)'. Il verso riprende quanto contenuto nel gerundio a 8: si veda difatti l'associazione con il verbo *giungere* a 11 46 «Poi che nel cuor la percossa m'è giunta»; il sintagma compare in Lapo Gianni, *Angelica figura* 12 «e la presta percossa così forte»; vd. anche Dante, *E' m'incresce di me* 65 «per una luce che nel cuor percosse». Bettarini 2005, p. 113 ricorda questo verso (insieme a Dante, *Amor, da che convien* 72 «non cura colpo di tuo strale») a proposito di Petrarca, *Ruf* 23, 33 «percossa di suo strale» (*scil.* di Amore). Oltre a essere legato da allitterazione a *presta, percossa* sembra ripercuotere il *coperse* di 5, che a sua volta intreccia, come detto, relazioni foniche con i rimanti con cui è in serie.

10. *allor che*: da *Contini* emendato in *allore*; ma come ricordano commenti successivi, l'inf. dipendente da *che* non è inusuale nella lingua antica; *Angeloni* ricorreva invece a una correzione in rima: *tremasse* : *trasse*. ~ *la mente tremare*: vd. nota a viii 2. Nel corpus stilnovistico *tremare* in rima si trova solo nello stesso Cavalcanti, e ripetutamente: vd. *Io non pensava* 20; *Veggio negli occhi* 17; *Pegli occhi fere* 7.

11. *la sconsolata*: è l'anima, come in Lapo Gianni, *Amore, i' prego* 20 «onde mi' alma piange sconsolata»; «participio sostantivato con funzione di epiteuto» (Giunta 2011, p. 240, a proposito di Dante, *E' m'incresce di me* 31, dove si parla sempre dell'anima; *Brugnolo* ricorda la matrice cavalcantiana e dantesca dell'agg.). ~ *angoscia*: vd. viii 1 e nota. ~ *involta*: 'avvolta'; *Brugnolo* sottolinea la frequenza dell'uso figurato del termine, richiamando Cavalcanti, *Guata, Manetto* 11 «né si involto di malinconia»; Cino, *Dante, i' non odo* 12 «Diletto frate mio, di pene involto» e soprattutto Cecco, *Becchina, poi che tu* 3-4 «sempre l'anima mia è stata 'nvolta | d'angoscia, di dolor e di tormento».

12-14. Rispetto a *Contini* e a *Brugnolo*, preferisco non intendere la proposizione dell'ultima terzina come un'esclamativa indipendente, ma come una tempora-

le, e a 14 pongo *e'*, pron. per Amore, invece di *e* cong.; il senso non è immediato, soprattutto per la relazione tra le due terzine; ma ritengo possibile che qui si delineino due momenti diversi: quello in cui parte il colpo, che provoca *angoscia* nell'*anima*, e quello in cui il dardo si dirige verso il cuore, giungendo così *dirittamente* da provocare l'estinzione di qualunque pietà (vd. le note succ. per singoli dubbi interpretativi).

12. *dirittamente*: l'avverbio potrebbe avere valore concreto o figurato (vd. *TLIO*, s.v.), indicando nel primo caso la traiettoria rettilinea e rapida del dardo o nel secondo la subitanità del *trare*, cioè 'tirare' con l'arco.

13. Non è detto che si tratti di perifrasi per Amore, come intende senz'altro *Brugnolo*; potrebbe invece indicare un dardo scagliato da Amore stesso, che sarebbe quindi ogg. di *trare*. Molto prossimo Cavalcanti, *O donna mia* 14 «che soglion consumare altru' piangendo» (per il gerundio *piangendo*, vd. nota a 153).

14. Per il motivo, vd. nota a 136-37.

xviii. *Deb, giovanetta, de' begli occhi tuoi*

Brugnolo rileva le «fitte [...] coincidenze tematiche e lessicali» con Cavalcanti, *O donna mia*, che reca in rima sia *-oi/-ui* (di cui vd. in particolare il v. 4 «per la temenza de li colpi suoi» e il v. 8 «acconcio sol per uccider altrui») sia *-iri*, e Cino, *Senza tormento* (di cui vd. soprattutto i vv. 2-3 «né senza veder morte un'ora stando | fui» e 9-10 «Anzi credea che, quando tu uscissi | di sì begli occhi, portassi dolzore»); possono essere sottolineate anche quelle con Cavalcanti, *S'io prego questa donna*, soprattutto per l'immagine iniziale e finale del testo di Dino, cioè il paradosso della donna dall'apparenza benevola che però esercita un effetto crudele («Onde ti vien sì nova crudeltate? | Già risomigli, a chi ti vede, umile, | saggia e adorna e accorta e sottile | e fatta a modo di soavitate!»), e la visione della morte del poeta (che nel caso di Cavalcanti è però compiuta da «una figura di donna pensosa | che vegna per veder morir lo core»); è bene comunque tenere presente la natura topica del primo motivo, sottolineata da Rea 2011, p. 111, che ricorda Dante da Maiano, *Angelica figura* 1-3 «Angelica figura, umile e piana, | cortese e saggia, veggio addovenire | inver' me fera crudele e villana» (e vd. qui la citazione di Dante per 1-4).

Sonetto a schema ABBA ABBA CDC DCD (Solimena 1980, 82:76), per la cui frequenza vd. l'introduzione a vi. “Guittoniana” la rima tra 4 *altrui* e i rimanti in posizione A. Diafe a 14 (*crudeltà e*). Endecasillabo di 4^a 7^a a 4.

Deh, giovanetta, de' begli occhi tuoi, che mostran pace ovunque tu'lli giri, come puo' far Amor criar martiri sì dispietati ch'uccidan altrui?	4
Come che v'entri prima, e' n'esce poi coperto, ch'uom non è che fiso 'l miri; di saette fasciato e di sospiri, il cuor mi taglia co' riei colpi suoi.	8
L'anima fugge, però che non crede che nel gravoso mal ched i' sostegno aggi' alcuna speranza di merzede.	11
Vedi a che disperato punto i' vegno! Ch'i' son colui che la sua morte vede, nata di crudeltà e di desdegno.	14

1-4. Vd. soprattutto Dante, *E' m'incresce di me* 10-14 «Oimè, quanto piani, | soavi e dolci ver' me si levaro | quand'elli incominciaro | la morte mia, che tanto mi dispiace | dicendo: "Nostro lume porta pace"» (il riscontro è addotto da Grimaldi 2015, pp. 758-59, secondo il quale «[l]a situazione sembra standardizzata in Dino»); il passo dell'incipit ricorda Dante, *Deb, Violetta*, anche con parte del seguito: «Deh, Violetta, che in ombra d'Amore | nelli occhi miei sì sùbito appari- sti» (il rimando in Giunta 2011, p. 190).

1. *giovanetta*: vd. nota a x 1. ~ *de' begli occhi tuoi*: dipende da *criar* a 3.

2. *pace*: vd. nota a I 29-30. ~ *giri*: vd. nota a x 12.

3. *puo'*: rispetto al *può* di *Brugnolo*, che dà a *far* valore modale, preferisco ipotizzare che il verbo sia alla seconda pers. sing., dunque: 'come puoi far sì che Amore crei sofferenze attraverso i tuoi begli occhi?'. ~ *criar*: si potrebbe ipotizzare, tenendo conto di XVI 13, che il verbo vada corretto in *triar*. ~ *martiri*: vd. nota a I 29-30.

4. *dispietati*: vd. nota a II 62. ~ *altrui*: pronomi indefinito per alludere all'amante; vd. Cavalcanti, *O donna mia* 8, cit. nel cappello introduttivo (e si veda poi nota a 7).

5. La ricca nota di *Brugnolo* informa sui numerosi possibili antecedenti per l'immagine di Amore che abita negli occhi della donna, «qui ripresa con ulteriore, barocca elaborazione» (vd. ad es. Cavalcanti, *O tu, che porti* 1-2 e *Io vidi li occhi* 1; Dante, *Madonna, quel signor* 1-2 e *Vn* 12.2 *Negli occhi porta la mia donna Amore* 1), e per quella, più rara, di Amore che esce dagli occhi stessi (come in Cino, *Senza tormento* 9-10, cit. nel cappello introduttivo, e *Degno son io di morte* 6). ~ *Come che*: 'In qualunque modo'. ~ *e'*: naturalmente Amore.

6. *coperto*: non mi pare soddisfacente l'idea che valga «'nascostamente', cioè senza farsi riconoscere, senza apparire» (*Brugnolo*), per quanto questo sia «motivo caro a Cino» (*Berisso*; del pistoiese vd. con De Robertis 1952, p. 58 *Amor che*

vien 1-2), visto che poi si sottolinea che nessuno è in grado di guardare Amore fiso, cioè «con intensa e totale concentrazione, senza distogliere lo sguardo; con la massima attenzione» (TLIO, s.v., § 2; vd. ad es. Matteo Frescobaldi, *La dolce donna* 12 «E quand'io miro fiso nel suo aspetto»); tale impossibilità è normalmente dovuta allo splendore che promana dagli occhi della donna, per cui occorrerà intendere 'rivestito (di luce) in tale modo che' (TLIO, s.v. *coprire*, § 1.3.1 «[Detto della luce:] illuminare») o forse 'trasfigurato in tale modo che', dando a *cb(e)* valore consecutivo. ~ *uom non è*: 'non c'è nessuno'. ~ *fiso 'l miri*: vd. nota a XIX 2.

7. La lezione qui proposta, con epifrasì per cui *Brugnolo* ricorda Dante, Pg x 78 «di lacrime atteggiata e di dolore» è presente nel solo ms. Magl. VII 1208 e appare l'unica accettabile nella tradizione (anche perché comunque autorizzata da Ch *edisaeite fasciate lisospiri*, di contro ad A', che sembra provare a correggere, *et le saette fascia di sospiri*). *Brugnolo* ravvisa un'endiadi nell'associazione di *saette e sospiri* e rinvia a Cavalcanti, *O donna mia* 9-10 «E' trasse poi de li occhi tuo' sospiri, | i qua' me saettò nel cor sì forte». ~ *saette*: vd. nota a I 11. ~ *fasciato*: sembra quasi voler specificare il *coperto* di 6, invitando ulteriormente a non prendere quest'ultimo come avverbio; vd. II 43.

8. Vd. Cino, *Io guardo per li prati* 8-9 «con quella sua saetta che più taglia | mi diè per mezzo il core» (*Brugnolo* rimanda invece a Guinizelli, *Lo vostro bel saluto* 5-6 «ché per mezzo lo cor me lanciò un dardo | ched oltre 'n parte lo taglia e divide»). ~ *riei colpi suoi*: il dittongamento dell'agg., «del toscano occidentale», è assunto da *Brugnolo* sulla base della lezione di Ch; l'associazione con i *colpi* compare in XIV 4 (vd. nota a I 9 per le occorrenze del sost.), mentre i *colpi suoi* sono in clausola in Cavalcanti, *O donna mia* 4, cit. nel cappello introduttivo.

9. Come in XVII, le terzine si concentrano sulle reazioni dell'anima, per la cui fuga si vedano le note a II 40 e 52.

10. *Brugnolo* parla di «verso di sapore arcaizzante: l'aggettivo [...], frequentissimo nei siculo-toscani, compare solo sporadicamente negli stilnovisti»: in effetti occorrenze significative del sintagma si riscontrano in Tommaso di Sasso, *D'amoroso paese* (PSS 3.2) 46-47 «Cotal doglia mortale | e gravoso male - da meve stesso è nato»; Pucciandone Martelli, *Lo fermo intendimento* (PSS 46.3) 76-77 «Mercé, madonna, aggate provedenza | d'alleggiare lo meo gravoso male»; Amico di Dante, *Se in me avesse* 32 «di quel gravoso e periglioso male»; *Berisso* ricorda invece *gravosa pena* in Cino, *I' no spero che mai* 7-8; *gravoso* era presente a II 66: nella stessa canzone sarà da rimarcare l'occorrenza del verbo *sostenere* nel senso di 'sopportare', al v. 2 e soprattutto al v. 58: «che sarei fuor del male ch'io sostegno». ~ *ched*: *d* estirpatrice di iato assente nella tradizione e aggiunta dai precedenti editori.

11. *aggi*: 'ci sia', o 'abbia' (con sogg. l'anima), come intendono invece i precedenti commenti. L'impossibilità della *merzede* da parte della *giovannetta* sembra rovesciare quanto si dice a X 3.

12. Per l'apostrofe, «puramente retorica (rivolta a un uditorio generico, non alla giovanetta)», *Brugnolo* rinvia a Dante, *Chi guarderà giammai* 5 «Vedete quant'è forte mia ventura» e *Cv IV Le dolci rime* 140 «Vedete omai quanti son li 'ngannati!», ma il verso e il contesto ricordano soprattutto Cavalcanti, *Vedete ch'i' son un che vo piangendo* 1, ricalcato in Dante, *If VIII* 36 «Rispuose: "Vedi che son un che piango"» (con il verbo *vedere* al singolare). ~ *punto*: 'coniuntura'.

13. Verso che sembra ricalcato su Guinizelli, *Lo vostro bel saluto* 8 «si come quelli che sua morte vede», testo ben presente nella poesia di Dino; vd. comunque i luoghi cit. nel cappello introduttivo. Secondo *Brugnolo*, «Il poeta "vede" la propria morte poiché guarda negli occhi di madonna: tòpos diffusissimo nella

lirica (Stefano Protonotaro: “co li occhi m’ancise” [*Assai mi placeria* (PSS 11.2) 45 «co soi ochi m’aucise»]), spesso illustrato dalla similitudine del basilisco, il mitico animale che uccide con lo sguardo». La spiegazione è suggestiva, ma forse, come in 11, il poeta assiste più semplicemente all’azione di Amore su di lui, del tutto impotente. Da rilevare la figura, in una sorta di epanadiplosi, *Vedi-vede*, cui si aggiunge in bisticcio *vegno* alla fine di 12.

14. Molto acuto *Brugnolo* a proposito di *nata*: «giustapposto a *morte*, quasi un ossimoro»; lo stesso commentatore osserva che «*Crudeltà* [...] e *disdegno* sono gli stabili attributi dell’amata» (e vd. VI 10-11, nonché nota a I 7 per *crudeltà* e a I 26 per *desdegno*).

xixa. *Verzellino*, Una piacente donna conta e bella

Le differenze tra donne a seconda dell'età sono tema già dell'*Ars amandi* ovidiana: in particolare a 1 61-66 e 1 765-68, dove però si parla rispettivamente della varietà offerta da Roma, capace di accontentare i diversi gusti degli uomini, e delle strategie richieste a seconda dell'età; lo stesso Ovidio (come ricorda Branca 1992, p. 267) in *Amores* 11 10 si mostra incerto tra due donne, le cui differenze però non sono specificate. Nella lirica romanza il tema della scelta tra due donne, figurate sotto due cavalli (uno dei quali si contraddistingue per la natura selvaggia), compare già in Guglielmo IX, *Companho, farai un vers* e svariati sono i casi di scambi poetici nella lirica occitanica che si avvicinano a quello tra Dino e l'altrimenti ignoto Verzellino (vd. in particolare in Harvey-Paterson 2010, 88.2, "*Tenso*" of Bertran and Gausbert de Pioicbot, vol. 1, pp. 173-82; 114.1, "*Partimen*" of Chardo (probably de Croisilles) and Uc, vol. 1, pp. 253-61; 142.3, "*Partimen*" of Esperdut (no doubt Gui de Cavaillo) and Pons de Monlaur, vol. 1, pp. 317-21; 248.34, "*Partimen*" of Guiraut Riquier and Guillem Rainier, vol. 11, pp. 761-68).

Verzellino domanda quale scelta debba compiere un *valletto* tra una *pulcella*, cioè una ragazza ancora vergine, e una *donna* già maritata: la decisione richiede di stabilire chi sia più *amorosa*. La donna più matura si caratterizza per l'intensità dello sguardo con cui ammalia il giovane, ma la *pulcella* non è da meno e a questo aggiunge l'allegrezza che manifesta quando vede l'amato, segno di una spontaneità e di una piena corrispondenza (si veda nota al v. 7) che non è dato trovare nell'altra. Ed è difatti su questo elemento che si incentra la risposta di Dino, il quale vede nella più giovane una maggiore disposizione ad amare. I commenti precedenti hanno sottolineato come in ambito italiano la questione compaia già in una tenzone costituita da quattro sonetti tra Ricco da Firenze e ser Pace (*CLPIO*, p. 287), con il secondo che propende per la *donna* e il primo che ne contesta la scelta, e poi in uno scambio tra Giovanni Boccaccio e Antonio Pucci nonché nel libro iv del *Filocolo* (§§ 51-54): in entrambi i luoghi boccacciani però il dilemma è tra la *pulzella* e una *vedova* (nel romanzo si scarta risolutamente l'opzione della *maritata*). Si può notare che il sonetto di proposta

di Boccaccio, *Due belle donne nella mente Amore* (117^a nell'ed. Leporatti 2013), pur essendo chiaramente ispirato da Dante, *Due donne in cime della mente mia* (dove, semplificando, la scelta è tra due donne che incarnano la Bellezza e la Virtù), palesa un possibile debito nei confronti di Dino, visto che vi si parla di «Questa leggiadra et gaia giovinetta».

Sonetto a schema ABBA ABBA CDC CDC (Solimena 1980, 80:14). Rime ricche: 3 *diviso* : 7 *viso*; rime grammaticali: 10 *amorosa* - 12 *Amore* (Solimena rileva "eco di rima" a 7-8). Diafeve a 10 (*più amorosa*), 11 (*vuole esser*), 14 (*chi ha*). Endecasillabi di 4^a 7^a a 3, 7, 10, a mio avviso 14.

Una piacente donna conta e bella
 un valletto riguarda tanto fiso,
 che gli ha lo core per mezzo diviso;
 e similmente il guarda una pulcella. 4

Ciascuna per amore a:ssé l'appella:
 la donna il mira tuttor senza riso,
 e la pulcella s'allegra nel viso
 quand'ella il vede, e tutta rinnovella. 8

Onde 'l valletto dice che lo core
 donar lo vuole a la più amorosa:
 sol di lei vuole esser servidore. 11

Veder non sa cui più dstringe Amore
 né qual di lui si sia più disiosa.
 Dunque sentenza chi ha più valore. 14

1. «[T]rinomio sinomimico», secondo *Brugnolo*, che indica luoghi in cui *conto*, 'adorno, grazioso', forma una terna con altri aggettivi in poeti siciliani e 'siculotoscani'; ma l'incipit di Verzellino parrebbe enfaticizzare la desiderabilità della figura femminile sulla scorta del *plazer* di Pistoleta, *Ar agues eu mill marcs de fin argen*, di cui sin dalla fine dell'Ottocento è stata messa in rilievo «la folta ricezione su suolo toscano» (Lecco 2018, p. 15): qui ai vv. 17-18 compaiono infatti tutti e tre gli attributi: «Et eu agues *bella donna plazen*, | *Coinda* e gaia, ab avinens faissos».

2. Il *riguardare* della donna può ricordare un celebre momento della *Vita nova*, 24.2-3 «Allora vidi una gentile donna giovane e bella molto, la quale da una finestra mi *riguardava* sì pietosamente», che porta Dante a concludere «fra sé medesimo: "E' non puote essere che con quella pietosa donna non sia nobilissimo amore"»; vd., con maggior aderenza a livello rimico, Cavalcanti, *Era in penser d'amor* 39-42 «Disse: "La donna che nel cor ti pose | co la forza d'amor tutto 'l su' viso, | dentro per li occhi ti mirò *sì fiso*, | ch'Amor fece apparire». ~ *valletto*: gallicismo; è compl. ogg. ~ *fiso*: «con valore avverbiale, intensamente (e intenzionalmente); è voce poetica destinata alla rima (la scempia si dovrà all'incrocio di *fixare* con *visare*), per lo più in sintagma con *guardare* o *mirare*» (*Brugnolo*); in serie con *diviso*: *riso*: *viso*, compare in uno "stilnovistico" sonetto di Petrarca, *Rvf* 17, 1-8.

3. Si veda ad es. Dante, *Vn* 20.13 *Li occhi dolenti* 45 «quella che m'è 'l cor diviso» e *Così nel mio parlar* 53-54 «Così vedess'io lui fender per mezzo | il cuore a la crudele che 'l mio squatra»; in questo caso la locuzione *per mezzo* (usuale in Dino: II 32, III 56, XIV 13, XV 8) sembra acquistare senso proprio, data la divisione effettiva del *valletto* tra due donne.

4. *il*: pron. ogg., 'lo'.

5. *a:ssé l'appella*: 'lo chiama, lo invita a sé'; si veda ad es. Neri Pagliaresi, *Leggenda di santo Giosafà* III 32, 5 «e Barlaàm a sé poscia l'appella» (ed. Varanini

1965); da tenere in conto la possibile sfumatura di significato registrata in *TLIO*, s.v., § 3.1.2 «Indurre in tentazione».

6. *tutor*: ‘continuamente’. ~ *senza riso*: ‘senza sorridere’.

7. *L'allegarsi della pulcella* contrasta fortemente con lo sguardo *senza riso* della *donna*; da notare che l'allegria nasce in genere dalla scoperta che il proprio amore è ricambiato: si veda ad es. Ruggerone da Palermo, *Ben mi deggio alegrare* (PSS 15.2) 1-4 «Ben mi deggio alegrare | e far versi d'amore, | ca cui son servidore | m'è molto grandemente meritato» (con trasposizione letterale da Gaucelm Faidit) o Bonagiunta, *Ben mi credea* 49-51 «Dunque m'allegro certo a gran ragione, | ch'io mi posso allegrare, | poi sono amato ed amo sì altamente» (e ancora vv. 13 e 60); perciò la letizia della *pulcella* sembra certificare il suo stato di *amante* e non di *amata*: la proposta di Verzellino parrebbe cioè sollecitare la risposta e la scelta di Dino Frescobaldi.

8. *il*: sempre pron. ogg. ~ *rinnovella*: «(attivo con valore riflessivo): termine chiave della lirica più antica, soprattutto siciliana (cfr. Giacomo da Lentini, *Or come pote* [PSS 1.22] 13; discordo anonimo *De la primavera* [PSS 25.2] 62; sonetto anonimo *La mia vita è più dura* [PSS 49.69] 4, ecc.), corrispondente, in minore, al provenzale *desnaturar* ‘trasformarsi’, quasi ‘trasfigurarsi’» (*Brugnolo*); si aggiunga, con Antonelli 2008, p. 432, che «*renovelar* è già nei trovatori».

9-10. *lo core* | *donar lo vuole*: anticipazione dell'ogg., ripreso tramite il pronome, con una costruzione che mette efficacemente in risalto il *core*, con cui *vuole* è in assonanza. ~ *amorosa*: ‘innamorata’.

11. Sulla base di *A'* si propone un minimo emendamento rispetto alla lezione *di lei vuol essere*, adottata da *Brugnolo* (con dieresi su *lei*), ipotizzando una dialefe tra *vuole* ed *esser*; si ha così ripetizione in due vv. contigui del verbo *vuole* in posizione forte di 4^a, prima preceduto poi seguito dall'infinito (e si noti anche *sa*, in identica posizione a 12). ~ *servidore*: vd. nota a XXI 6.

12. *cui*: ‘chi’. ~ *distinge*: «termine tecnico della passione amorosa», come chiosa *Brugnolo*, che cita l'archetipico Giacomo da Lentini, *Meravigliosa-mente* (PSS 1.2) 1-2 «Meravigliosa-mente | un amor mi distringe», riguardo al quale si veda la lunga nota di Antonelli 2008, pp. 50-51, dove si conclude che «il sintagma *amor mi (di)stringe* percorrerà [...] tutta la lirica duecentesca».

13. *qual*: ‘quale (tra le due donne)’. ~ *di lui*: retto da *disiosa*. ~ *si sia*: preferisco la forma pseudoriflessiva del verbo *essere* (come ad es. in Dante, *Vn* 9.2 «La prima delle quali si è...») al rafforzativo *sì* adottato da *Brugnolo*.

14. *sentenzia*: Dino è invitato a esprimere un verdetto, fatto che attesta il riconoscimento della sua saggezza (sul *sentenziare* si veda Antonelli 2008, p. 397, a proposito del famoso verso di Iacopo Mostacci, *Solicitando un poco* [PSS 1.19a] 14 «però ven faccio sentenziatore»). ~ *valore*: parafrasando Rea 2008, p. 443, possiamo dire che il sostantivo «indica il potere innamorante», anche se della donna e non di Amore; per *Brugnolo* invece fa riferimento «alla pienezza del sentimento amoroso e dei pregi cortesi».

xixb. *Al vostro dir, che d'amor mi favella*

Sonetto a schema ABBA ABBA CDC DCD, per la cui frequenza nel corpus di Dino, vd. l'introduzione a vi (Solimena 1980, 67:2, che considera la rima al mezzo a 9, quindi ~;(a)CDC,DCD, come nella dubbia dantesca *Molti, volendo dir*, su cui però vd. Giunta 2011, p. 199). Le rime, data l'equivalenza di *-eso/-iso* sono le stesse del sonetto di proposta, ma con variazione dello schema nella seconda terzina. Rima siciliana tra 7 *fiso* e gli altri rimanti in posizione B. Diafefe a 12 (*può esser*). Endecasillabi di 4^a 7^a a 1, a mio avviso 8 (ictus su *non*), 14.

Al vostro dir, che d'amor mi favella,
 rispondut'ho, perch'io ne sono preso.
 Dico che, se 'l valletto è saggio e 'nteso,
 lasci la donna e prenda la pulzella: 4
 ché, s'ell'è gaia giovanetta e bella,
 dé 'l core aver più caldamente acceso;
 e sse la donna l'ama e mmira fiso,
 esser può vaga, ma non sì com'ella: 8
 per ciò che la pulcella, c'ha lo core
 mosso ad amare, è fatta disiosa,
 ch'altro non chiede che 'l disio d'amore; 11
 non può esser così donna ch'è sposa.
 Questo mi mostra el dolce mio signore,
 ch'andar mi fa con la mente pensosa. 14

1. *dir*: naturalmente 'dire in rima, poesia'; vd. III 4. ~ *favella*: si tratta quasi di un contrassegno di Dino: compare infatti in rima a IX 12, X 11, XV 12, XVI 4 (solo in sonetti).

2. *preso*: *Brugnolo* chiosa «da Amore», ma ho qualche dubbio che invece Dino non intenda piuttosto che è stato *preso*, 'avvinto', dal *dir* di Verzellino, quasi se ne fosse innamorato; dirà Antonio Pucci, nella sua risposta a Boccaccio su analogo quesito: «Tu mi sè intrato sì forte nel core | colle tue dolci rime naturali».

3-4. Sentenzierà al contrario Pucci, *Tu mi sè intrato sì forte* 13-14 «Onde io ti dico, come a padre figlio, | che per la vedova abbandoni il giglio»; da notare che Dino dà subito la sua *sentenza*, non aspetta la conclusione del sonetto. Si veda inoltre la presenza di ben tre costrutti ipotetici (all'indicativo) da qui a 8. ~ *Dico che*: «modulo incipitario di tipo argomentativo-raziocinante caro anche a Dante» (*Brugnolo*). ~ *saggio e 'nteso*: 'saggio e accorto', con il secondo termine, dall'occ. *entendut* «con valore attivo» (*Contini*, p. 586); la coppia è già in Lapo Gianni, *Ballata poi che* 7 «ovunque vai, dolce savia e intesa».

5. Connotazione della figura femminile ricorrente in Dino (nota a I 48): vd. in particolare III 47-48 «donzella | gaia giovane bella» e XI 6 «una donna di gaia giovinezza».

6. *dé*: 'deve'. ~ *caldamente*: «è, nella sua affettuosa concretezza, un hâpax nel lessico stilnovistico» (*Brugnolo*); ricompare in Fazio degli Uberti, *Dittamondo* I VII 72 «acceso caldamente d'un disio»; poi anche in Petrarca, *Rvf* 292, I *Gli occhi di ch'io parlai si caldamente*.

7. *e sse*: 'e se anche'. ~ *l'ama e mmira fiso*: si veda la nota a XIX 2, qui diviene chiara l'equivalenza tra l'intensità dello sguardo e l'amore della donna.

8. *vaga*: indica una disposizione d'animo chiaramente diversa da quella espressa da *disiosa* a 10; la *donna* è invaghita del *valletto*, ma non a tal punto da provare quel *disio* che è invece la chiave dell'amore nella poesia duecentesca.

9-10. *per ciò che*: 'per il fatto che'; vd. ad es. l'anonima *Al cor tanta alegranza* (PSS 25.5) 4. ~ *lo core* | *mosso ad amare*: *mosso*: 'spinto', ma per impulso connaturato, quindi più propriamente 'pronto' (evidente l'impronta filosofica sottesa al participio); vd. Monte Andrea, *Di quello frutto* 14 «e questo move ad amare lo core»; la posizione di *core* in innesco ne mette in rilievo la funzione, esattamente come accadeva, in identica sede, nel sonetto di Verzellino. ~ *è fatta*: nel senso di 'è creata'.

11. *cb(e)*: con valore tra il consecutivo e il causale (*Brugnolo*). ~ La *pulcella* non vuole nient'altro che provare il proprio desiderio amoroso; per cui opportunamente a proposito del sintagma in clausola (vd. Giacomo da Lentini, *Uno disio d'amore sovente* [PSS 1.11] 1) *Brugnolo* parla di «espressione pregnante – un po' come il dantesco *intelletto d'amore* –, a qualificare un sentimento puro e disinteressato, autoriflessivo per così dire, da cui la donna maritata (*vaga*, ma non *disiosa*) è esclusa».

12. Il verso ribadisce quanto detto negativamente della *donna* a 8.

13. *el dolce mio signore*: come nota *Brugnolo*, la perifrasi compare in Dante, *Due donne in cima* 7 (sonetto che per il tema può essere stato tenuto presente da Dino) e, come *dolce signore*, nella probabilmente dantesca *Questa donna ch'andar mi fa pensoso* 6 (si veda qui il v. 14 per l'incipit); *dolce* compare solo un'altra volta in Dino, a xi 4.

14. «l'andare solo e pensoso, come si vince anche dai passi della *Vita nuova* in cui ciò accade, è segno grave di malinconia, e di una malattia d'amore che non trova sfogo» (Gorni 1993, p. 28); esso si trova frequentemente in Cino: vd. De Robertis 2005, p. 347. ~ *la mente pensosa*: vd. Dante, *E' m'incresce di me* 87 «e la mente d'amor vinta e pensosa» (Fenzi 2010, p. 50); per la *mente*, vd. nota a 11.

xx. *Quant' e' ne la mea mente sento doglia*

Il sonetto doppio appare quasi una stanza di canzone, che concentra motivi caratteristici della poesia di Dino, espressi con termini e movenze ricorrenti nel suo corpus. Anche in ragione di questo si introduce la *mente* nell'incipit, per emendamento congetturale, già suggerito ma non adottato da *Brugnolo*, della lezione *Quante nel meo lamentar sento dogla*, tradita dal Vat. lat. 3214, c. 127r, ma priva di logica nel contesto.

Sonetto doppio a schema AbbCAbbC AbbCAbbC DEffG DEffG (Solimena 1980, 114:1); si tratta di un sonetto doppio del tutto inusuale, consistente nell'inserzione di coppie di settenari a rima baciata nello schema-base di un normale sonetto endecasillabico ABAB ABAB CDE CDE: il risultato è una fronte che duplica il modulo dei piedi |ABBC| che contrassegna tre delle cinque canzoni certe di Dino e anche la xxii. Rime equivoche: 1 : 5 *doglia*; rime derivative: 4 *face* : 16 *disface*; 10 *move* : 14 *rimove*: 15 *smove*; rime ricche: 2 *altrove* : 11 *prove*; 19 *potestate* : 20 *libertate*: 24 *nimistate* : 25 *viltate*. In rapporto paronomastico 6 *piove* : 11 *prove*; 8 *piace* : 12 *pace*. Si segnala la consonanza tra le rime D ed E e l'assonanza tra B e D e tra C ed F. Diafece a 4, 12, 17, sempre con *i'* seguito da verbo. Un unico verso con profilo di 4^a 7^a: 18.

Quant'è ne la mea mente sento doglia
 e pena molt'altrove!
 Tanta, ch'io non so dove
 i' offendesse Amore, che 'l mi face. 4
 Ancor che sua potenza a molti doglia,
 i' son quelli in cu' piove
 fere gravezze e nove,
 ch'ogni pesanza in loro esser li piace. 8
 E quel disio de l'amorosa voglia
 ch'i' porto non si move!
 Dunque le dure prove
 d'Amor mi tolgon molt'ond'i' ho pace: 12
 ché de la mente non più ch'ella soglia
 Morte mi si remove,
 la qual mia vita smove
 d'ogni valor, ché llei strugg'e disface. 16
 I' ho per lei nel cor tanta paura
 e tant'angoscia e sì grave dolore,
 che la sua potestate
 m'ha tolta libertate 20
 di vedere ove la mia donna sia.
 E qual de li miei spiriti la dura,
 e qual per troppa gravitate more
 in questa nimistate, 24
 e qual per sua viltate
 esce di me: per campar fugge via.

1-2. Come detto nell'introduzione, si corregge *nel meo lamentar* in *ne la mea mente*, secondo un suggerimento di *Brugnolo*, che pure si atteneva nell'edizione al ms., denunciando però per questo «un certo lassismo sintattico [...] e semantico» nell'attacco del testo; con l'emendamento il senso di *altrove*, che alluderà probabilmente al cuore (si veda ad es. Cecco, *Qualunque giorno* 4 «tanta è la pena che sente 'l meo core»), risulta più chiaro, in rapporto alla *mente* di 1. L'emendamento è incoraggiato sia dalle numerose, quasi immancabili, occorrenze di *mente* nel corpus di Dino (vd. nota a 1 1) sia dalla frequenza con cui nella poesia delle origini la mente è sede di *doglia* o *dolore* (nonché spesso direttamente qualificata come *dolorosa*); mi limito a citare qui alcuni luoghi ricavati dal corpus *LirIO*:

Jacopo da Lèona, *Madonna, di voi piango* 5-6 «Madonna, per voi ho pena e tormento | e dolor ne lo core e ne la mente»; Cavalcanti, *Tu m'bai sì piena di dolor la mente* 1, ripreso da Cino, *La udiènza* 2; sempre Cino, *La dolce vista* 21-22 «e fa sì grande schiera di dolore | dentro alla mente»; *Se Mercè non m'aiuta* 4 «de la mia mente adorna di dolore». Non pare avere particolare peso per contro la presenza di *nel mio lamentare* in Lapo Gianni, *Amore, i' prego* 19. ~ *seno*: vd. nota a 11 1.

3-4. Tante sono la *doglià* e la *pena*, che il poeta si chiede in quale modo o occasione (*dove*) abbia recato offesa ad Amore. ~ *che 'l mi face*: 'che fa questo a me'; consueta successione dei pronomi atoni nell'it. ant.

5. 'Benché la potenza di Amore procuri dolore a molti'. *Marti*, p. 384 ricorda opportunamente Cavalcanti, *Donna me prega* 35 «Di sua potenza segue spesso morte».

6-7. Vd. VI 8 «ch'ogni ferezza al cor par che vi piova». ~ *piove*: 'infonde'; il verbo è usato transitivamente, come a 11 16, con Amore sogg. ~ *ferè... nove*: «sofferenze insopportabili e straordinarie» (*Pirovano*), costruzione in epifrasi non rara in Dino: vd. 11 62, 111 6, XIV 12, XVIII 7, XIXb 5; sembra particolarmente gradita nell'espressione delle sofferenze, come se l'agg. aggiunto in coda rincarasse la dose; per *nova* vd. nota a 111 14-16.

8. 'dal momento che gli è gradito che in loro si trovi ogni dolore'; costruzione con infinito alla latina. ~ *pesanza*: per emendamento di *possanza* del ms., già in *Brugnolo*; il sost. è accompagnato da *ogni* anche nelle altre occorrenze di 1 39, 111 65 e XII 6; *Pirovano* lo rende con «opprimente dolore».

9-10. *E*: con sfumatura avversativa, 'Eppure': nonostante le sofferenze provate (di cui a 7), il *disio* non si allontana, permane immutato. ~ *quel disio... move*: non facile da sciogliere la costruzione; *Brugnolo* fa dipendere *de l'amorosa voglia* da *porto*: «il desiderio che mi deriva dall'*amorosa voglia*»; *Pirovano* legge lo stesso sintagma come compl. di specificazione di *disio*, quindi «il desiderio d'amore che sento dentro di me». La nota di Antonelli 2008, p. 269 a Giacomo da Lentini, *Amando lungiamente* (PSS 1.12) 18, che interpreta *amorosa voglia* come «desiderio amoroso» e ritiene che il sintagma contenga forse una «possibile allusione all'ambito fisico del rapporto amoroso», spinge a vedere nel v. 9 di Dino quasi un raddoppio del *disio*, e quindi un'intensificazione proprio dell'aspetto sensuale, valida comunque con entrambe le letture proposte sopra (meno probabile mi sembra una terza ipotesi, che faccia dipendere *de l'amorosa voglia* da *move*: 'Eppure quel desiderio non si distacca dall'*amorosa voglia* che io sento!'); per *disio* come ogg. di *portare*, vd. in particolare Dante, *Io sento sì d'amor* 49-50 «Quand'io penso un gentil disio ch'è nato | del gran disio ch'i' porto». ~ *amorosa voglia*: si veda ancora Antonelli 2008, pp. 269-70: «la clausola è ben fruita in tutto il Duecento (Chiario, Monte, Dante da Maiano, Maestro Rinuccino, Saladino, Ricuccio da Firenze/Albertuccio della Viola, Cavalcanti, Dino Frescobaldi) e si affaccia, in esemplare unico, ancora in Petrarca, *Amor, se vuoi' ch'i' torni* [Rvf 270] 66».

11-12. Secondo *Brugnolo* le *dure prove* sarebbero «l'aspra, ostinata resistenza, il rifiuto che Amore oppone al poeta, che vorrebbe liberarsene» (un significato per il sost. rinvenibile ad es. in Dante, *Vn* 7.12 *Con l'altre donne* 6 e Cino, *Se conceduto mi fosse* 4); inclino a ritenere piuttosto che qui si faccia riferimento alle sofferenze procurate dalla *militia amoris* (e vd. al riguardo Grimaldi 2015, p. 391), cioè le *ferè gravèzze e nove* sopra nominate, le quali privano l'amante di gran parte dell'appagamento che riesce a ottenere ('molto di ciò da cui traggio pace', dove non è da escludere che *pace* alluda obliquamente all'atto sessuale, come in Dante, *Così nel mio parlar* 78 [vd. Grimaldi 2019, p. 1105]), perché, come si dice

nei versi successivi, la Morte non si allontana dalla mente del poeta più di quanto sia solita fare: in altre parole, essa persiste in lui nonostante la *pace* che egli può raggiungere (per il sost. vd. nota a 1 29-30).

13-14. Si veda la nota prec. ~ *soglia*: ha il consueto valore imperfettivo, per gallicismo. ~ *mi*: dativo etico.

15-16. La Morte priva di ogni forza la vita del poeta, in quanto la allontana (*smove*) dal *valore* (secondo un uso metaforico che si ritrova in XXI 4); giusta il significato causale assegnato al *che* da *Marti*, la distrugge infatti completamente. ~ *smove... disface*: a sigillare la fronte del sonetto, che però, come detto, ha quasi in sé il respiro e l'andamento di una stanza di canzone, è una coppia di rimanti in relazione derivativa con parole presenti nelle rispettive serie: il loro prefisso rimarca l'esito negativo della vicenda messa in scena; da notare anche che *smove* esprime il primo tentativo riuscito di allontanamento, dopo *non si move* e *non... si rimoove*, ma il "successo" si risolve nella perdita di ogni virtù vitale. ~ *strugg'e disface*: i commenti sottolineano che i due verbi sono cavalcantiani, ma che formano coppia solo in Lapo Gianni, *Donna, se 'l prego* 70 (Rea 2019, p. 53 ricorda anche Bonagiunta, *Tal è la fiamma* 5); ma da non sottovalutare è un testo di Cavalcanti importante per questo sonetto: *La forte e nova* 4-6 «*Disfatta m'ha già tanto de la vita, | che la gentil piacevol donna mia | dall'anima destrutta s'è partita*» e poi 14 «*che strugg' e dole e 'ncende ed amareggia*»; per le occorrenze del verbo *disfare* nella poesia delle Origini, vd. Fenzi 2010, p. 32.

17-18. *per lei*: a causa della Morte. ~ *tanta paura*: la stessa clausola a 1 2. Per la terna con *angoscia* e *dolore*, vd. Cecco, *Becchina, poi che tu* 3-4 «*sempre l'anima mia è stata 'nvolta | d'angoscia, di dolor e di tormento*», oltre a Cavalcanti, *La forte e nova* 17-19, dove si trovano distribuiti tutti e tre i sostantivi di Dino (*Brugnolo*). ~ *tant'angoscia*: vd. VIII 1.

19-21. Come chiosa *Brugnolo*, il calco di Cavalcanti, *La forte e nova* 7 «*si ch' i' non veggio là dov'ella sia*», dove si parla della perdita mentale della *phantasma* dell'amata, è funzionale a mettere in scena l'«annientamento interiore dell'amante». La rima *potestate : libertate* enfatizza lo stato di soggezione, di perdita di sé dell'io poetico; per l'uso fraseologico con *libertate*, vd. Dante, *Amor da che convien* 84 «*non ha di ritornar qui libertate*» (*Brugnolo*).

22. *qual*: serie di indefiniti-distributivi; «è il tipo reso immortale dalla terza stanza della petrarchesca *Chiare, fresche e dolci acque*» (*Brugnolo*). ~ *la dura*: *Brugnolo* ritiene la prolettico di *nimistate*; forse non è necessario e il pronome si riferisce o indefinitamente alla situazione di *paura* e *angoscia* precedentemente tratteggiata o alla *Morte*; non mi convince l'idea che *la dura* valga «la regge, resistendole» (come vuole *Marti*, seguito da *Brugnolo*); forse il verbo ha il senso di «Subire con sofferenza (in gen. prolungatamente)» (*TLIO*, s.v., § 3.2): alcuni spiriti soffrono, ma non muoiono, come invece accade a quelli a 23-24.

23. Vd. Cino, *Signori, i' son colui* 8 «*son come d'om che 'n gravitate more*» (De Robertis 1952, p. 57 nota 29); *gravitate*: sofferenza; in rima interna con i due successivi rimanti. ~ *more*: vd. nota a 1 15.

24. *nimistate*: 'avversità'; il termine già a 1V 23.

25. *per sua viltate*: direi 'per il suo scarso valore', che procura anche mancanza di coraggio.

26. *di me*: 'da me'. ~ *per campar*: 'per scampare, sopravvivere'; la sopravvivenza degli spiriti comporta la morte del soggetto. ~ *fugge via*: la fuga degli spiriti (per cui vd. nota a VI 12-14), compare negli stessi termini ad es. in Cavalcanti, *L'anima mia* 13 e Dante, *Vn* 18.4 *Si lungiamente* 6 (*Brugnolo*). La clausola anche a 1 22.

xxi. *L'alma mia trist'è seguitando 'l core*

Il sonetto potrebbe essere letto come il manifesto del pensiero di Dino sull'amore, visto come dominio soverchiante, che priva chi ama delle sue virtù (v. 4) e conduce la mente alla morte (v. 7): neppure l'espressione della propria *pena* comporta un alleviamento, ma immerge l'anima in una più profonda tristezza. La dichiarazione finale, sulla *salute* dell'amante che per volere di Amore si rivela in realtà *fera*, suona come la dichiarazione dell'impossibilità di attingere la dimensione salutare dello stilnovismo dantesco.

Sonetto doppio, risultante dall'inserimento, solo nelle quartine, di un settenario dopo l'endecasillabo in posizione dispari, in un normale sonetto con fronte a rime alternate: AaBAaB AaBAaB CDE DEC (Solimena 1980, 6:1). Rime derivative: 14 *lui* : 16 *colui*; rime ricche: 2 *Amore* : 7 *more*; 6 *sia* : 12 *disia*; consonanza tra le rime A e C. Diafeve a 12 (*lui ovunque*) e 18 (*crudelmente inver'*). Endecasillabi di 4^a 7^a a 10, 16, 17.

L'alma mia trist'è seguitando 'l core
 in biasimare Amore,
 sforzandosi di dir la pena mia:
 com'ì son fora uscito di valore, 4
 [-ore]
 per cui servir par ched i' nato sia;
 e com' la mente sospirando more,
 vedendosi disnore 8
 d'aver voluta mai sua compagnia:
 questo mi fa perch'ì 'l chiamo signore
 e voglio servidore
 esser di lui ovunque il cor disia. 12
 Omai vedete s'egli è cos'altra,
 e s'egli è cosa da sperare in lui,
 e s'egli è cosa ch'abbia in sé virtute! 15
 Io credo questo, sì-come colui
 che l'ha provato: ch'e' vol sua salute
 crudelmente inver' di lui sia fera. 18

1. La *tristitia* in cui è caduta l'anima accompagnando il cuore nell'esprimere biasimo verso Amore può essere vista come uno stato di tetra malinconia, di cupo autocompiacimento nel dolore. ~ *alma... trist(a)*: il sintagma «[n]on ha precedenti in ambito di poesia amorosa» (Rea 2008, p. 432) prima di Cavalcanti, di cui si veda *Deb, spiriti miei* 13, in situazione quasi rovesciata: «Deh, vi priego che deggiate dire | a l'alma trista che parli 'n dolore | com'ella fu e fie sempre d'Amore» e, nella variante con *anima*, *Se Mercé fosse amica* 13 e *Veder poteste* 8; la *iunctura* è frequente nei poeti successivi (ad es. in Cino, come nota *Brugnolo*), arrivando a Petrarca, *Rvf* 37, 11, e poi ancora a Boiardo, *Amorum libri* II 9, 1-3, dove incontriamo una condizione non dissimile da quella di Dino: «Se pianti né sospiri Amor non cura, | [...] a che più querelarsi, anima trista». Tra i tanti luoghi che è possibile citare (si vedano in particolare i commenti di Grimaldi 2015, p. 566 e 760 e Santagata 2004, p. 203), spicca per analogia sintattica *E' m'incresce di me* 24-25 «ond'è rimasa trista | l'anima mia», a proposito del quale De Robertis 2005, p. 134 scrive: «Qui più che mai sembra risuonare il “tristis anima mea” dei *Salmi* (xli 6, xlii 5) e di Cristo alla vigilia della sua Passione (*Matt.* xxvi 38 ecc.)». ~ *seguitando*: per l'uso del verbo si veda in particolare, con *Marti*, *Pg* 1 9-10 «e qui Caliopè alquanto surga, | seguitando il mio canto».

2. Vd. Lapo Gianni, *Amor, nova ed antica* 24-25 «che gran cagion di blasmar mi consente | tu' conveniente» e prima, in ambito siciliano, Stefano Protonotaro, *Pir meu cori allegrari* (PSS 11.3) 52-53 «ma beni è da blasinari | Amur virasemen-

ti», l'anonimo *Amor voglio blasmare* (PSS 25.4) 1, Arrigo Testa, *Vostra orgogliosa cera* (PSS 8.1) 9 «In ciò blasimo Amore». ~ *biasimare*: gall. per cui si veda Cella 2003, pp. 340-44.

3. *sforzandosi di dir*: l'abbinamento tra i due verbi è frequente, come consente di appurare il corpus *OVI*; vd. in particolare Brunetto Latini, *La rettorica, Dell'exordio* 78, 5 «Et perciò dice che exordio è uno adornamento di parole le quali il parlier e 'l dittatore propone davanti nel cominciamento del suo dire in maniera di prolago, per lo quale *si sforza di dire* e di fare sì che l'uditore sia benivolo verso lui, cioè che lli piaccia esso e 'l suo parlamento, e procacciassi di dire e di fare sì che l'uditore sia intento a llui et al suo detto» (ed. Maggini 1968, p. 160).

4. Con *dir* al v. prec. riprende Cavalcanti, *Poi che di doglia cor* 4 «dirò com'ho perduto ogni valore» (De Robertis 1952, p. 34) rivisitandolo in chiave metaforica (tramite l'uso di *uscire* come «Cessare di trovarsi in una determinata condizione, situazione o stato», *GDLI*, s.v., § 14): il poeta sembra bandito, esiliato dalle sue facoltà vitali (per *valore* vd. Rea 2008, pp. 444-45); simile la situazione rappresentata in xx 15-16.

5. Si può ipotizzare in rima forse *dolore*, di cui si avverte l'assenza nella serie (ma forse pensando alla correzione di *servir* al v. succ. in *sentir*), oppure *onore* (ad es. *facendo a lei* [o *lui*] *onore*), in una relazione di antinomia con 8 che rafforzerebbe il parallelismo su cui appaiono costruiti questi versi iniziali (si veda specialmente 1 *seguitando 'l core* : 7 *sospirando more*); «il Di Benedetto integra “merzè di quel signore” (ma è citazione cavalcantiana: xxxiv [La forte e nova] 16, e creerebbe inutile rima identica con 10)» (Brugnolo).

6. Potrebbe fare qui la sua unica comparsa in Dino il *servizio* all'amata (a 11-12 espresso invece nei confronti di Amore), la cui assenza è interessante pensando alla frequenza che registra invece il termine *segnoria* (1 32, vi 7, vii 3, xi 11, xii 7 e 13, xvi 9, xxii 27 e 30): il tema è visto cioè nei termini del dominio esercitato da una forza superiore piuttosto che in quelli dell'opera prestata dall'amante; vd. anche a riscontro la presenza di *servidore* nel sonetto di Verzellino (xix 11).

7. Si veda viii 2 per i sospiri emessi dalla mente, che qui muore, con un'ulteriore esasperazione di tratti cavalcantiani. Per la *morte* in rima nel corpus di Dino, vd. nota a 1 15. «Si notino i parallelismi ritmico-sintattici con 1 e 3: *seguitando/ sospirando, sforzandosi/vedendosi*» (Brugnolo).

8-9. *vedendosi disnore*: accolgo la lezione delle edizioni precedenti, con qualche dubbio che il v. non vada letto piuttosto *vedendo sì disnore*, se non, con integrazione, *vedendo sì a disnore* o *sì (i)n disnore*; Brugnolo interpreta questo e il v. seg. «vedendo come è stato male accolto il suo desiderio di averlo per compagno (di essere unita a lui, Amore)», sulla scorta della locuzione *fare disonore*, che si trova in Dante, *Vn* 5.18 *Ballata, i' vo'* 14; credo possibile anche che si intenda che la mente si consuma fino alla morte rendendosi conto del fatto che aver voluto la compagnia di Amore ha portato solo disonore, «le è stato apposto a disdoro, e quindi a suo detrimento» (Martí). Al termine di 9 pongo due punti e non punto fermo, perché i vv. 10-12 esplicitano il concetto, con *questo* che si riferisce proprio al *disnore*.

10-12. Vicinissimo il dettato di Amico di Dante, *Alcuna gente* 9-11 «E ciò mi face Amor sol perch'è l'amo | e stato sempre son su' servidore, | e voi vedete il merito ch'i' n'aggio», tenendo conto anche della prima terzina di Dino; l'assoggettamento assoluto al dominio di Amore è uno dei segni più cospicui dell'amore *heroico*: vd. Tonelli 2015, p. 78, che cita Arnaldo da Villanova: «Dicitur autem amor heroicus quasi dominialis, non quia solum accidit dominis, sed aut quia dominatur subiciendo animam et cordi hominis imperando, aut quia talium aman-

tium actus erga rem desideratam similes sunt actibus subditorum erga proprios dominos». ~ *percb(é)*: 'proprio perché'. ~ *ovunque*: 'in qualunque circostanza'.

13. *Omai vedete*: il poeta si rivolge al proprio pubblico, invitandolo a trarre le conclusioni di quanto detto precedentemente, con una mossa che *Brugnolo* riporta specialmente a luoghi di Cecco Angiolieri (*Sed i' credesse* 12 e *I' ho un padre* 12: in entrambi i casi a inizio terzina), con una notazione interessante dato che qui si sovrverte la *laus Amoris* rinvenibile ad es., sempre secondo *Brugnolo*, in Lapo Gianni, *Amore, i' non son degno* 25-27 «Vedete, amanti, com'egli è umile | ed è gentile - e d'altero barnaggio, | ed ha 'l cor saggio - in fina canoscenza»; vd. pure nota a 10-12. ~ *s'egli è*: replicato tre volte in tre versi, secondo un tratto caratteristicamente frescobaldiano (vd. De Robertis 1952, p. 37 nota 8). ~ *cos'altera*: a differenza di quanto accade in Cino, *Meuccio, i' feci* 7, dove si parla della superbia dell'amata, qui *altera* significa 'nobile, alta' (come nel luogo di Lapo cit.), e il sintagma è accostabile sempre a Cino, *Ell'è tanto gentile ed alta cosa* 1 o a Dante, *Amor che movi* 36 «a così alta cosa»; vd. anche, con *Brugnolo*, Cecco, *Chi non sente d'Amor* 9 «Però ch'Amor è sì nobile cosa»; *cosa* vale notoriamente 'creatura' o comunque 'essere'.

14. 'e se sia *cosa* tale per cui sia lecito riporvi speranze' (con *lui* concordato con *Amore*).

15. Il verso non sembra riproporre tanto una «locuzione cristallizzata» (*Brugnolo*), che avrebbe il suo archetipo in Giacomo da Lentini, *Madonna à 'n sé vertute con valore* (PSS 1.36) 1, ma smentire direttamente l'affermazione di Bonagiunta Orbicciani, *Ben mi credea in tutto* 31-33 «Onde fallisce troppo oltra misura | qual uom non s'innamora, | ch'Amore ha in sé vertude»; *virtute* qui, dato il contesto, non vale genericamente 'potenza', ma 'qualità positiva' o, come chiosa Antonelli 2008, p. 533, «potere (morale)» (si veda per questa accezione del termine Rea 2008, pp. 456.59); da notare l'associazione rimica con *salute*, in chiave che si direbbe quasi polemica: del resto *salute*, se si eccettua il caso di v 83, dove ha significato diverso da quello spirituale, e quello di xxii 5, dove vale 'saluto', ha quest'unica occorrenza in Dino.

16. *questo*: prolettico della dichiarativa a 17-18. ~ *sì-come colui*: falsa relativa con valore causale, come a xii 9.

17-18. *l'ha provato*: il verbo ha probabilmente un valore più forte del semplice 'sperimentare'; indica piuttosto la «dimostrazione sulla base della propria esperienza» (Rea 2019, p. 122, a proposito del suo uso in Lapo Gianni, *Amor, nova ed antica*); diremmo quindi 'l'ho verificato direttamente'; come per 13, *Brugnolo* richiama ancora luoghi di Cecco Angiolieri (*Or se ne vada* 5; *Qualunqu'om* 10). ~ *crudelmente*: vd. nota a 17. ~ *ch'e' vol... fera*: Amore (*e'*) vuole che ciò che sarebbe salvezza (*salute*, vd. nota a 15) per l'amante (o la donna stessa o il fatto di godere di un temporaneo appagamento) finisca per essere crudele nei suoi confronti (la terza persona è dovuta alla costruzione a 16). *Marti* pone virgola dopo *provato* e legge *che vol*, fornendo un'interpretazione meno convincente, ma che merita di essere ricordata: «intenderei "che vol" come relativa riferentesi "a colui che l'ha provato", cioè al poeta stesso; "sua salute", madonna, oggetto salutare dell'amore del poeta; e "inver' di lui", nei riguardi di Amore, il che porterebbe alla liberazione dal proprio tormento». Per la clausola, *Brugnolo* opportunamente reca il riscontro con *Fiore* 35, 8 «Po' che Fortuna è 'nverso te sì fera» e Petrarca, *Rvf* 115, 8 «che mai non fosse inver' di me più fera».



RIME DUBBIE



Il testo in Ch è adespoto e si trova tra il gruppo di componimenti attribuiti a Lapo Gianni e il gruppo delle canzoni attribuite a Dino. In T invece è assegnato a Cino da Pistoia, è preceduto sempre dalla canzone di Lapo *Amor, nova ed antica vanitate*, ma è collocato a c. 103r, a circa venti carte di distanza dalle altre canzoni di Dino (cc. 78r-79v).

La canzone è stata accolta tra le dubbie di Dino da *Angeloni, Di Benedetto* 1925 e 1939, *Marti, Alessia*, e invece esclusa da *Brugnolo*, p. xvi: «La circostanza che la canzone adespota *Amore, i' veggio ben che tua virtute* [...] preceda immediatamente, nel Chigiano, il gruppo delle canzoni sicure di Dino non sembra argomento sufficiente per attribuirle, sia pure dubitativamente, a quest'ultimo, tanto più che nel Trivulziano essa è attribuita a Cino da Pistoia». Concordano con questa posizione sia *Leonardi* 2001, p. 58, sia *Borriero* 2006, p. 449, che a p. 182 mette la mancanza della rubrica in Ch in relazione con la tendenza del ms. a porre i testi adespoti al confine tra sezioni “metrico-autoriali”. Tuttavia l'ipotesi dell'attribuzione a Dino, per quanto priva del supporto decisivo della tradizione manoscritta, merita di essere riconsiderata. Innanzitutto aveva pienamente ragione *Di Benedetto* 1923, pp. 11-12, quando osservava che T «si rivela poco scrupoloso nell'arbitraria attribuzione di rime che la fonte (come mostra il Chig.) recava adespote; così assegna all'Alighieri i sonetti: “Se quei che sol avere ed à perduto” e “Molte fiata il giorno piango e rido”; e, a poca distanza dalla canz. *Amore i' veggio*, dà pure a Cino: *Se tu martoriata mia soffreza*, che è invece il congedo della canz. di Lapo Gianni *Donna se 'l prego*, immediatamente precedente!». Proprio *Se-ttu martoriata mia soffreza* (testo di accompagnamento ma autonomo da *Donna, se 'l prego* [vd. *Rea* 2019, p. 59]) è adespota in Ch, nonostante si trovi nel bel mezzo dei componimenti ascritti a Lapo. È evidente che T tende ad assegnare ai poeti più celebri, come Dante e Cino, la paternità di testi che nella sua fonte dovevano essere privi di attribuzione (ma non si può escludere neppure che l'attribuzione di T dipenda da uno scambio paleografico tra *Dino* e *Cino*), sicché la sua testimonianza non può essere presa come una prova contro l'ipotesi di un'assegnazione di *Amore, i' veggio ben* a Dino Frescobaldi, ipotesi che *Di Benedetto* corroborava con le seguenti parole: «Se poi osserviamo che, nel Chig., la canz. *Amor, i' veggio* precede adespota un gruppetto di rime di Dino Frescobaldi e che

costui in un son. allude alla sua donna colla singolare e caratteristica parola *loba*, la quale ricorre pure nella canz., non andremo lungi dal vero assegnando a Dino la poesia (che ha diverse altre somiglianze con sicure rime di lui); certo, di Cino non è». L'argomento non parve convincente a Zaccagnini 1925, p. 278, il quale scriveva che la parola *loba* «è non rara nell'antica poesia, come anche nella prosa, e gli esempi abbondano così fattamente che mi pare superfluo addurne qui», e a proposito dell'intero testo osservava: «A me anzi par di sentirci, or qua or là, lo stile e i concetti del Sighibuldi; ma ciò non basta e, nell'incertezza, lascio questa canzone fra le dubbie» (vd. poi l'accento polemico di Di Benedetto 1926, pp. 143-44). Ora, almeno a giudicare dal corpus OVI, le attestazioni della forma *loba* appaiono tutt'altro che frequenti: anzi, quelle di *Donna, degli occhi tuoi* 6 e della nostra canzone sono le uniche due duecentesche comprese nella banca-dati, cui se ne aggiungono alcune di *lova* (vd. la nota relativa). Ma, come scriveva Di Benedetto, *Amore, i' veggio ben* presenta «diverse altre somiglianze con sicure rime» del Frescobaldi.

Non sono da trascurare in primo luogo, per quanto non siano decisive, affinità di carattere metrico: in particolare la canzone presenta piedi a schema ABbC ABbC, che nel repertorio di Solimena 1980 si incontrano solo in questo testo, in tre esemplari di Dino (I, II, IV), nella stanza di Cino *La vostra disdegnosa gentilezza* (I19:1), e in *Su per la costa* dello stesso Cino, che però è esemplata sullo schema di *Così nel mio parlar* di Dante (120:1 e 120:2) e dunque non va considerata originale invenzione ciniana (il dato è tanto più rimarchevole in quanto il modulo |abbc abbc| per i piedi conta ben ventitré esemplari in Solimena 1980).

Venendo a contatti locali, a proposito di 5, «ché sol per acquistare una salute», *Marti* cita Cino, *Senza tormento di sospir* 7 «e solo per sguardar maravigliando», ma in realtà c'è perfetta coincidenza del primo emistichio con VII 3 «che sol per acquistar sua signoria». Per i vv. successivi della canzone, «dagli occhi suoi i' porto nella mente | quel disio», è agevole ricordare XX 10 «E quel disio de l'amorosa voglia | ch'i' porto non si move!». Senza dare eccessiva importanza ai riscontri di 8 e 9 (per 8, «mi fa di morte l'anima pensosa», vd. III 60 «vil di paura e di pietà pensoso» e XIXb 14 «ch'andar mi fa con la mente pensosa»; per 9 *questa disdegnosa*, vd. I 50 «Tu la vedrai disdegnosa ridendo», II 63, VI 11), bisogna consentire con *Marti* che il costruito a 10, «che porta quel negli occhi ond'io son vago», «sembra modo tipicamente frescobaldiano»: vd. VII 12 «Così di quell'onde 'l disio mi sforza»; I 46 «di quello

onde molto mi duole». A proposito di 17-18 «ne la vita ch'io provo | per te crudele, e per lei poca e vile», è opportuno ricordare IX 14 «e segno fa de la mia poca vita», mentre sul piano di usi linguistici che sono ben praticati da Frescobaldi, si segnalano *piovare* usato attivamente a 21 (vd. II 16; VIII 4; XX 6; intransitivo invece forse in VI 8); l'espressione a 27 «ch'ella non vuol di me la signoria», con *di me* oggetto della *signoria* della donna, come *sua* in VII 3 «che sol per acquistar sua signoria»; «l'ombra d'una bella roba» a 41, per cui *Marti* rimanda a IX 2 «che del sol ci to' l'ombra la sua luce». Non è poi da trascurare la presenza di *ferezza* in rima a 25, che è anche nelle due canzoni che seguono in Ch: I 20 e II 23, oltre che in IX 5 (altro materiale potrà essere tratto dalle note di commento).

Proprio sul piano delle connessioni tra testi contigui si pone il riscontro con i testi di Frescobaldi forse più clamoroso: la chiusa della canzone, «la vita di costui conven che-mmoia», è pressoché identica a quella della prima stanza di I, che segue immediatamente: «onde conven che la tua vita moia». A parte il fatto che il legame può essere messo in rapporto con quello analogo tra l'incipit di III, *Voi che piangete nello stato amaro* e l'ultimo della prima stanza della canzone IV («trova radice d'ogne stato amaro»), preme rilevare che il contatto non è confinato al rapporto di similarità tra due versi chiave. Esiste infatti un'affinità lessicale assai pervasiva tra il congedo di *Amore, i' veggio ben* e la prima stanza di I, che è resa evidente già dai primi due rimanti del congedo, *paura* e *mente* (la cui importanza nel lessico diniano è stata rimarcata a suo luogo), scambiati di posto in apertura della canzone che segue in Ch.

Canzon, tu muovi piena di *paura*,
come figura de la strutta *mente*;
isbigottitamente
ti metti per *voler* mia *ragion* dire.

Or ti piaccia di prender tanto *ardire*
dinanzi a quella a-ccui tu te ne vai,

che quando la vedrai
tu *dichi*: «Donna, se mercé t'è 'n noia,
la vita di costui conven *che-mmoia*».

Un sol penser che-mmi ven ne la *mente*
mi dà con su' parlar tanta *paura*,
che 'l cor non si assicura
di *volere* ascoltar quant'e' *ragiona*;
perch'e' mi move, parlando sovente,
una battaglia forte, aspra e dura,
che:ssi crudel mi dura,
ch'io cangio vista, e *ardir* m'abbandona.
Ché 'l primo colpo che quivi si dona
riceve il petto nella parte manca
da le parole che 'l penser saetta;
la prima de le qual si fa sì franca,
che giugne equal con' virtù di saetta,
dicendo al cor: «Tu perdi quella gioia,
onde *conven che la tua vita moia*».

Canzone di tre stanze *singulars*, a schema ABbC ABbC cDEeFF, più congedo a schema ABbCCDdEE (Solimena 1980, 125:1). Rime ricche: 2 *coralmente* : 6 *mente*; 16 *trovo* : 17 *provo*; 30 *data* : 31 *lodata*; 44 *mente* : 45 *isbigottitamente*; 46 *dire* : 47 *ardire*. Da notare la relazione paronomastica 17 *provo* : 21 *piovo*; ma anche 4 *pietosa* : 8 *pensosa*; 15 *sentire* : 19 *seguire*. Si registrano relazioni foniche specie nella fronte: tra le rime A e B nella stanza I (-*ute*, -*ente*), tra A e C nella II (-*ire*, -*ile*), tra A e B nella III (-*ente*, -*ata*). Legame *capfinit* non rigoroso tra II e III stanza (*signoria* 27-30). Ripetute le rime -*ente* (I-III-congedo); -*ire* (I-II-congedo), con triplice apparizione di *mente* (6, 29, 44) e duplice di *dire* (11, 46). Diafece a 6 (*suoi i'*), 34 (*me adirata*). Endecasillabi di 4^a 7^a a 2, 22, 24, 34, 39.

Amore, i' veggio ben che tua virtute,
 che-mm'innamora così coralmente,
 non è tanto possente,
 che faccia questa donna esser pietosa; 4
 ché sol per acquistare una salute,
 dagli occhi suoi i' porto nella mente
 quel disio che sovente
 mi fa di morte l'anima pensosa, 8
 e questa disdegnosa,
 che porta quel negli occhi ond'io son vago,
 già non mi mira sì-cch'i' possa dire 11
 che, per lo mio disire,
 ella li mova dove i raggi suoi
 vegnan per pace de' martiri tuoi. 14

Questo non è: ch'ella non vuol sentire
 de la tua gran possanza, ov'io mi trovo
 ne la vita ch'io provo
 per te crudele, e per lei poca e vile: 18
 ché, s'tu volessi mia ragion seguire
 od atar così ben com'io la movo,
 le lagrime ch'io piovo
 la fariano esser cortese ed umile; 22
 poi non sè sì gentile,
 udendo ben com'io l'ho per mia donna,
 che-ttu dicessi della sua ferezza; 25
 o s'ell'è in tanta altezza,
 ch'ella non vuol di me la signoria,
 e tu non déi voler la morte mia. 28

Ch'allor che tu venisti ne la mente,
 per quella signoria che tu l'hai data,
 tu la m'avéi lodata,
 sì ch'io per te la chiesi donna poi. 32
 Or ch'io veggio le mie vertù spente
 e questa donna ver' me adirata,
 ed è sì disdegnata

- ch'io non veggio pietà negli occhi suoi, 36
 tu, sì come colui
 che le mi desti, atar mi déi da llei;
 ché per sua guida venisti nel cuore, 39
 allor ch'ogni valore
 mi tolse l'ombra d'una bella roba,
 onde venne vestita quella loba. 42
- Canzon, tu muovi piena di paura,
 come figura de la strutta mente;
 isbigottitamente
 ti metti per voler mia ragion dire. 46
- Or ti piaccia di prender tanto ardire
 dinanzi a quella a'ccui tu te ne vai,
 che quando la vedrai
 tu dichì: «Donna, se mercé t'è 'n noia,
 la vita di costui conven che mmoia». 51

1-14. Al primo piede, che espone compendiosamente i contenuti della strofa (la potenza di Amore non è tale da suscitare pietà in madonna), seguono il secondo piede e la sirma, che ampliano e sviluppano il tema: il desiderio che ha indotto un saluto dato dall'amata è talmente forte da far nascere nella mente del poeta il desiderio della morte, ma la donna, *disdegnosa*, non dà adito ad alcuna possibilità di trovare *pace* dalle sofferenze d'amore, secondo un motivo sviluppato in particolare nelle canz. II e V.

1-4. Fortissimo il contatto con Dante, *Amor, tu vedi ben* 1-2 «Amor, tu vedi ben che questa donna | la tua virtù non cura in alcun tempo»; la mancanza di pietà ricorre con accenti simili in Cino, *I' no spero* 1-4 «I' no spero che mai per mia salute | si faccia, per *virtute* - di sofferenza | o d'altra cosa, | questa sdegnosa - di Pietate amica» (da notare la presenza delle rime in *-ute* e *-osa*, e vd. qui v. 9 «questa disegnosca»); vd. nota a xv 1 e a 1 36-37. ~ *virtute... innamorata*: vd. Lapo Gianni, *Angioletta in sembianza* 19 «con la virtù che dentro li 'nnamora» (testo cit. anche in nota a 15-18); per la struttura con avverbio, vd. Noffo Bonaguide, *[Un] spirito d'amore* 8 «cotanto buonamente m'innamora»; per l'uso di *innamorarsi*, vd. nota a II 21. ~ *coralmente*: vd. Rea 2011, p. 135, nota a Cavalcanti, *Un amoroso sguardo* 4: «nell'intimo cuore, con tutto il cuore' (l'avverbio, codificato dai siciliani, riflette il prov. *coralmen*)». ~ *possente*: vd. nota a vi 6 e Cino, *Grazia Giovanna*, dove si dice delle *virtù* che «nessun'è per me stata possente l'inver' questo signor» (vv. 9-10), cioè il contrario di quanto asserito qui.

5. *ché*: Il nesso funge da raccordo tra presentazione sintetica ed esplicitazione del tema. Lo ritroveremo ancora nella stanza II, al primo verso, dove si istituisce

un chiaro legame con quanto detto nella I («Questo non è, ch(é)...»), e in apertura del secondo piede; poi, senz'altra mediazione, ad aprire la stanza III: il rilievo della congiunzione, dai contorni non sempre precisamente determinabili, è un segno sia dell'andamento raziocinante del testo sia della tendenza all'articolarsi del discorso per giustapposizione dei segmenti. L'uso del *ché* negli snodi della stanza compare soprattutto, nel corpus di Dino, in I (si veda 9 e 42) e in II (12, 20, 24, e vd. anche 56, 60). ~ *per acquistare*: proposizione causale, 'per aver ottenuto'; vd. VII 3. ~ *salute*: qui nell'evidente significato di 'saluto', che in realtà non provoca alcuna *salute* morale o religiosa (vd. nota a XXI 15).

6-7. Da notare il rapporto di specularità con 10. Molto vicino il movimento di VI 1-4 «Donna, dagli occhi tuoi par che-ssi mova | un lume che-mmi passa entro la mente: | e quando egli è con lei, par che sovente | si metta nel disio ched e' si trova» (e vd. naturalmente il capostipite Giacomo da Lentini, *Uno disio d'amore* [PSS I.11] 1-2 «Uno disio d'amore sovente | mi ten la mente»); per *portare* con oggi, il *disio*, vd. nota a XX 9-10 (e I 32, XIII 6 e 10, XIV 3) a cui si può aggiungere qui Girardo da Castelfiorentino, *Madonna, lo coral desio ch'eo porto* 1; Guido Novello da Polenta, *D'amor non fo za mai veduta cosa* 5 «Così porto 'l desio com'è lla vista | che l'alto imaginari nel cor depenge» (entrambi in De Robertis 1954). ~ *mente*: vd. nota a I 1; a questa occorrenza se ne aggiungono altre due in rima a 29 e 44.

8. *pensosa*: «tristemente vogliosa» (*Marti*); vd. III 60 e XIX 14.

9. *e*: ha sfumatura avversativa: 'e invece'. ~ *questa disdegnosa*: vd. Cino, *I' non spero* 4 (cit. sopra, nota a I-4); nel corpus di Dino, vd. I 50, II 63, VI 11.

10. Si veda VII 12, I 46 e *Marti* cit. nel cappello introduttivo. ~ *quel*: *Marti* intende «l'amorosa luce»; *Pirovano* «quell'amore» *tout court*; sarà la bellezza quasi soprannaturale della donna, che traspare dalla luce degli occhi. ~ *vago*: 'desideroso, invaghito'.

11. *non mi mira sì-ccb(e)*: 'non mi riserva sguardi tali che'; *Marti* chiosa: «Dal saluto (v. 5) non si è passati oltre», ma forse il poeta intende anche che quel saluto è rimasto isolato («una salute») e che *già* la donna non gli riserva altri sguardi e quindi altri saluti; si avverte qui l'impronta di formulazioni correnti nel corpus stilnovista, come Cino, *Una donna mi passa* 11 «ma non può far Pietà ch'ella vi miri» (da leggere anche con i vv. circostanti).

12. *per lo mio disire*: «secondo il mio desiderio» (*Pirovano*; non convince *Marti*: «per il desiderio verso di me»).

13-14. *li*: gli occhi. ~ *dove... martiri tuoi*: modalità allusiva, che non indica esplicitamente nel poeta l'oggetto degli sguardi dell'amata. ~ *per pace de' martiri tuoi*: 'in modo da portare pace alle tue sofferenze'; l'agg. poss. sta per 'procurati da te'; sia per *pace* sia per *martiri*, vd. nota a I 29-30; la clausola ricorda quella di I 52 e II 75.

15-18. Versi di non facile resa e interpretazione. Quella che reputo più credibile è la seguente: 'Questo (cioè che la donna muova il suo sguardo verso il poeta in modo da dargli pace) non ha luogo, non si dà, perché lei non vuole partecipare in alcun modo del tuo grande potere, mentre io mi trovo a sperimentare una condizione di vita crudele per causa tua e ormai ridotta a poca e misera cosa per causa sua'. Pone difficoltà soprattutto *ov'io mi trovo*: *Marti* pare intendere la relativa come determinazione "locale" dello stato del soggetto, che direbbe di vivere nella (o sotto la) potenza di Amore, e ricalcando *Di Benedetto* parafrasa: «Questo non avviene, perché ella non vuole aprire il suo cuore alla tua grande potenza, che tutto intero mi domina in questa mia vita» (sulla stessa lunghezza d'onda *Pirovano*: «la tua gran potenza, da cui invece è dominata la mia vita»). Ritengo che vada attribuito a *ove* un significato diverso: o temporale, come in Dante, *Amor*,

da che convien 26-27 «Quale argomento di ragion raffrena | ove tanta tempesta in me si gira?», con un *quando* che virerebbe verso il significato di *mentre*, o forse «consecutivo-modale» (vd. *ED*, s.v. *ove*), come sembra credibile in *Pg xxxi* 101-2 «abbracciammi la testa e mi sommerse | ove convenne ch'io l'acqua inghiottissi», dove Chiavacci Leonardi 1994 parafrasa senz'altro «per cui» (da non trascurare anche la possibilità che che nella tradizione *ov(e)* si sia sostituito a *ond(e)*: si veda sempre *ED*). ~ *sentire... possanza*: vicinissimo Dante, *Io sento sì d'Amor la gran possanza* 1, di cui vd. anche *Amor che movi* 69-70 «Ed ancor tua potenza fia sentita | da questa bella donna»; nonché, pure per i versi precedenti, Lapo Gianni, *Angioletta in sembianza* 4-6 «s'Amor no'lle dimostra sua possanza. | S'Amor farà sentire | per li suo' raggi de la sua dolcezza». Per *sentire di*, vd. ad es. Dante, *Voi che savete* 15-16 «quel signor gentile | che m'ha fatto sentir de li suoi dardi», *Cv* III *Amor che nella mente* 26 «quando Amor fa sentir della sua pace», con il significato di 'partecipare, avere esperienza di' (Giunta 2011, pp. 323-24). Risulta poco probabile che *sentire* possa essere letto come 'sapere' (così *Di Benedetto*) e regga *ov(e)* ecc., con *de la tua gran possanza* con sfumatura causale (cioè: 'ella non vuole sapere in quale condizione io sono per via della tua grande potenza'; percorrendo questa ipotesi, si potrebbe prendere il *ne* a 17 come *né*, con *la vita* ecc. compl. ogg. di *sentire*).

17-18. *vita... poca*: vd. IX 14; Cino, *A vano sguardo* 13 «Ond'eo so ben che 'l mi' viver si è poco»; Dante, *Cv* II *Voi che 'ntendendo* 7 «Onde 'l parlar della vita ch'io provo [: *mi trovo*]»; per *crudel*, vd. nota a 17, l'abbinamento a *vita* già a III 6.

19-28. A partire dal secondo piede, la stanza risulta di difficile interpretazione, così come si pongono diverse possibilità sul piano della punteggiatura: *Angeloni* pone un punto fermo alla fine di 18 e di 22 e punto e virgola alla fine di 25, in una soluzione che dà adito a pensare che 23-25 e 26-27 siano due prop. subordinate rette entrambe dalla principale a 28 (in paraipotassi); *Martí* pone punto fermo alla fine di 18 e di 25, dando a *poi* a 23 il valore di congiunzione, 'poiché' (senza però che sia chiaro il nesso causale o temporale con quanto precede), e staccando gli ultimi tre vv. della stanza (si noti che a causa dei problemi incontrati *Di Benedetto* 1925 leggeva *poi non è sì gentile, | udendo ben com'io l'ò per mia donna, | ch'a t'udir cessi de la sua ferezza*, ma le soluzioni sono chiaramente onerose e insoddisfacenti). Ritengo invece più probabile che dal *ché* di 19 si succedano tre motivazioni della condizione in cui versa l'io lirico e dell'accusa da lui rivolta ad Amore: quest'ultimo non asseconda il poeta nell'espressione del suo dolore, cosa che impietosirebbe l'amata (ma si veda nota seg.); *poi* (avverbio) non è così cortese da rivelarne la crudeltà, in modo (è sottinteso) da disamorarlo; *o* ancora, di fronte all'alterigia della donna, arriva a mettere a rischio la vita del poeta. La difficoltà principale risiede in quanto di implicito contengono tutti e tre i periodi: nel primo e nel secondo caso il congiuntivo imperfetto indica qualcosa di irrealizzabile; nel terzo si dà per scontato che Amore voglia la morte del poeta.

19-22. A 22 i precedenti editori, a partire da *Di Benedetto*, leggono *la*, mentre Ch e T sono concordi su *ti*, che però suscita difficoltà interpretative: in effetti il motivo del canto che, se fosse adeguato, impietosirebbe l'amata è topico, e si troverà ad es. in Petrarca, *Rvf* 95 e 131, di cui vd. vv. 5-8 «'l bel viso vedrei cangiar sovente, | et bagnar gli occhi, et più pietosi giri | far, come sul che degli altri martiri | et del suo error quando non val si pente». ~ *s'tu*: forma ricavata per ragioni metriche da *se-ttu* di Ch (*se tu* di T) già da *Angeloni*, che può apparire soluzione non soddisfacente: Grimaldi 2019, p. 1358 nota che è «attestata in area settentrionale nel Duecento» e che «solo in pieno Trecento diventa frequente

in Toscana». ~ *mia ragion... atar*: 'assecondare o sostenere il mio discorso', con *ragione* che ha il significato di argomentazione che serve per esprimere le proprie ragioni, in senso quasi giudiziario. Da non escludere che *seguire* possa contenere l'accezione di 'continuare', anche perché *movo*, tradizionalmente interpretato dai commenti come 'espongo' (secondo un'accezione ben spiegata da De Robertis 2005, p. 37, a proposito di Dante, *Cv III Amor che nella mente* 3 «move cose di lei meco sovente»), pare avere piuttosto significato «incoativo» (così Giunta 2011, p. 689 per la dubbia di Dante, *Iacopo, i' fui* 9 «Per te beato far mossi parole»): il significato implicito nei due vv. potrebbe essere che il soggetto dà inizio validamente (*ben*) alla propria *ragion*, ma avrebbe bisogno che Amore lo aiutasse a proseguire. ~ *piovo*: l'uso attivo del verbo è ricorrente nei testi di Dino: vd. nota a II 16 e in particolare VIII 4. ~ *fariano*: condizionale di ascendenza siciliana: 'renderebbero'. ~ *cortese ed umile*: *Pirovano* (che rinvia a Cavalcanti, *Era in penser d'amor* 6) risolve la dittologia come eniadi: «benevolmente cortese», parafrasi che si può certo assumere, ma tenendo conto che i due aggettivi sono negati in parallelo a 25 e 26: la donna non è *cortese*, ma dotata di *ferezza*; non è *umile*, ma «è in tanta altezza». Appena da notare il trittico di rimanti tipicamente stilnovistici *vile* : *umile* : *gentile*, che si trova ad es. proprio nella ballata di Cavalcanti cit., e mai in Dino, e che qui è assunto in chiave negativa: a essere *vile* è la vita del poeta, che la donna sia *umile* è una mera ipotesi, e la *gentilezza* è una qualità, negata, di Amore.

23-25. Questa la parafrasi proposta sulla base di quanto detto sopra: 'inoltre, pur sapendo bene che io la tengo come mia signora, non sei così cortese da parlare della sua crudeltà'. ~ *ferezza*: vd. nota a I 20.

26-28. 'o (ancora) se lei è così superba da non volere neppure esercitare la sua signoria su di me, tu non devi volere la mia morte'. ~ *in tanta altezza*: vd. IX 8 (anche per il significato da attribuire alla locuzione e la rima con *ferezza*). ~ *di me*: genitivo oggettivo della *signoria* (parola frequente in Dino, che ritorna peraltro a 30: vd. nota a I 32), quindi con la stessa funzione di *sua* a VII 3. ~ *e*: congiunzione in paraipotassi.

29-42. La III stanza aiuta a sciogliere alcuni nodi del finale della seconda, con cui si pone in chiara relazione di continuità esplicativa a partire dal *Cb(é)*. Nei primi versi il poeta dice che Amore, penetrato nella *mente* grazie alla *signoria data* alla donna, l'aveva lodata, inducendo il poeta stesso a chiedere a lei di essergli signora; questo spiega quanto detto a 23-25: Amore non è *gentile* perché non gli ha rivelato la *ferezza* di lei, l'ha ingannato lodandola. In seguito, a 33-36, il poeta descrive la reazione adirata e sdegnata della donna, che si spiega con il suo rifiuto di fronte alla richiesta esplicita di lui: è ciò che si anticipava, in forma sintetica, a 26-27. Infine si può rinvenire un'amplificazione di 28 nella sirma, dove compare la richiesta di aiuto ad Amore, in sostanza chiamato ad assumersi le sue responsabilità (in maniera simile a Cino, *Poi ched e' t'è piaciuto* 1-4 «Poi ched e' t'è piaciuto ched i' sia, | Amor, sotto la tua gran potestate, | piacciati omai ch'io trovi pietate | nel cor gentil, che c'è la vita mia»).

29. Vd. naturalmente I 1 e IV 12-13 (anche VI 1-2 e XI 5-6): qui è Amore a entrare nella *mente* del poeta a causa della *signoria* che ha dato alla donna; in seguito, a 39, si dice che è la donna ad aver guidato Amore nel *core*.

31. *la m(i)*: consueto ordine dei pronomi atoni in it. ant. ~ *avéi*: voce dell'imperfetto, con dileguo della *v*.

32. *per te*: probabilmente 'per causa tua' (come intendono *Di Benedetto* 1925, *Marti* e *Pirovano*), ma ci si può chiedere se il poeta non faccia riferimento a un testo in cui Amore era chiamato a fare da tramite. ~ *la chiesi donna*: il poeta ha

chiesto la donna come ‘signora’, secondo l’interpretazione fornita sopra formulando direttamente a lei questa richiesta.

33. *veggio*: da notare la ripetizione del verbo a 36, in maniera non dissimile da quella di *portare* a 6 e 10, secondo modalità che sono consuete nelle canzoni diniane (vd. in particolare II).

35. *disdegnata*: vd. nota a I 26; *sì* è aggiunta congetturale.

36. Per il motivo qui enunciato, vd. nota a I 36-37.

37-38. ‘Tu, dal momento che mi hai dato a lei, mi devi soccorrere da lei’. ~ *sì come colui* | *che*: costruito già rilevato a XII 9 e XXI 16. ~ *le mi*: in questo caso il pron. indiretto precede il diretto.

39. *per sua guida*: vd. III 26.

40. *ogni valore*: ogg. di *tolse* al v. seg.

41. Verso fortemente allitterante; a privare il poeta di *ogni valore*, ‘ogni virtù, facoltà’, è bastata l’ombra del bel vestito della donna (a meno che non si alluda a ciò che è coperto dalle sue vesti, cioè il corpo nudo, come suggerisce Grimaldi 2019, p. 1091 a proposito di Dante, *Al poco giorno* 36 «sol per veder du’ suoi panni fanno ombra»). ~ *ombra*: vd. IX 2. ~ *bella roba*: il sintagma conta più attestazioni in Boccaccio, tra cui non si può non ricordare quella celeberrima di *Decameron* X 10, 69 «Al quale non sarebbe forse stato male investito d’essersi abbattuto a una che quando, fuor di casa, l’avesse fuori in camiscia cacciata, s’avesse sì a un altro fatto scuotere il pilliccione che riuscito ne fosse una *bella roba*».

42. *onde*: ‘di cui’. ~ *loba*: vd. VI 6: sono gli unici due esempi duecenteschi della forma secondo la banca-dati OVI, a cui si accosta quello di *Loba* nome proprio in Sacchetti, *Battaglia delle belle donne* I 47, 1; quattro occorrenze conta invece *lova*, tra i *Proverbia que dicuntur*, l’Anonimo Genovese e, con due, un volgarizzamento veneto dell’*Ars amandi*; al riguardo si veda ora la nota di Roberto Tagliani in Meneghetti 2019, pp. 422-23, dove si ricorda, citando Contini, che «Nei bestiarî (da cui i romanzi e le liriche francesi) era detto che la lupa sceglie il più brutto fra i suoi corteggiatori» e si indicano numerose occorrenze di questo motivo, che però non sembra avere a che fare con i due luoghi frescobaldiani.

43-51. Per i contatti tra il congedo di questa canzone e la I stanza di I, vd. il cappello introduttivo.

43-45. A 43 *piena* è aggiunta congetturale dei precedenti editori (a partire da *Di Benedetto*). A proposito di 43-44, *Marti* parlava di «Clausole cavalcantiane [...] ma riecheggiate altrove da Dino», di cui citava III 60-61 «vil di paura e di pietà pensoso, | destòssi pauroso»; V 55-58 «La mente mia [...] così distrutta, piange», traendo dai riferimenti a Guido anche la giustificazione per «mutare in “strutta” [cioè ‘distrutta, annientata’] lo “stretta” del Di Benedetto». A valorizzare ulteriormente le citazioni di *Marti* occorrerà tenere conto anche dell’avverbio *isbigottitamente* (per cui vd. VIII 14) a 45 e del contesto dei due passi di Cavalcanti, entrambi legati a occasioni di congedo dal testo: si veda *Io non pensava*, dove rivolgendosi alla canzone ai vv. 51-56 il poeta dice che gli spiriti «vanno soli, senza compagnia, | e son *pien’ di paura*. | Però li mena per fidata via | e poi le di’, quando le sè presente: “Questi sono in *figura* | d’un che *si more sbigottimentes*», e *Perch’i’ no spero* 37-40 «Tu, voce *sbigottita* e deboletta | ch’esci piangendo de lo cor dolente, | coll’anima e con questa ballatetta | va’ *ragionando* della *strutta mente*» (vd. anche, sempre di Cavalcanti, *L’anima mia vilment(e)* I 1 «sì che del colpo fu strutta la mente»; riguardo a questi luoghi vd. Rea 2008, p. 158 e Albi 2017, p. 110 nota); la *mente* era già detta *distrutta* a V 58. ~ *paura*: vd. nota a I 2.

46. *ti metti per*: ‘ti disponi a’. ~ *mia ragion*: vd. 19 e nota a IV 48-49; naturalmente la canzone che, come detto sopra, non può fare affidamento sull’aiuto di

Amore, si accinge a esporre le argomentazioni del poeta con atteggiamento pauroso; per questo è chiamata poi a prendere coraggio, fino al punto di manifestare il rischio mortale a cui è esposto l'amante.

50-51. *dichi*: 'dica'. ~ *Donna... moia*: 'Donna, se la pietà è per te motivo di fastidio, è inevitabile che costui muoia'. La conclusione ricorda da vicino Dante, *Vn* 5.20 *Ballata, i' vo'* 31-33 «ed a la fine falle umil preghero | (lo perdonare se le fossi a noia) | che mi comandi per messo ch'eo moia», con una declinazione ancora tipicamente cavalcantiana, per cui vd. nota a 1 15; la coppia in *combinatio* compare, a termini invertiti, a III 12 : 13.



TESTI ITALIANI COMMENTATI

COLLANA DIRETTA DA
STEFANO CARRAI · CARLO CARUSO · LUCA DANZI

•

VOLUMI EDITI

1. Vincenzo Monti, *In morte di Ugo Bassville. Cantica*, testo critico e commento a cura di Stefania Bozzi, pp. LVIII-218.
2. Giovanni Della Casa, *Rime*, a cura di Stefano Carrai, pp. XLVII-276.
3. Italo Svevo, *Senilità*, a cura di Flavio Catenazzi, pp. LI-400.
4. Vittorio Alfieri, *Satire*, a cura di Gabriella Fenocchio, pp. XCI-313.
5. Alessandro Manzoni, *Lettere inedite o disperse*, a cura di Luca Danzi, pp. XXII-150.
6. Vittorio Sereni, Carlo Betocchi, *Un uomo fratello. Carteggio (1937-1982)*, a cura di Bianca Bianchi, pp. XLVIII-254.
7. Lodovico Savioli, *Amori*, a cura di Barbara Tanzi Imbri, 2020, pp. LVI-227.

Finito di stampare
nel mese di settembre 2021
da Digital Team – Fano (PU)