

ROBERTO LEPORATTI

Sonetti in morte di Fiammetta

(Boccaccio, «Rime» XXII [CV], LXII [CII],
XC [XCIX], XCIX [CXXVI])

Questo saggio vuole essere un contributo alla riflessione su come commentare una collezione di rime estravaganti, come tale restituita da una tradizione disomogenea a tutti i livelli: testuale, attributivo e strutturale. Il caso prescelto è notoriamente tra i più problematici della nostra antica lirica in volgare: le *Rime* del Boccaccio. L'esperimento presuppone come indispensabile un'indagine filologica, cui mi sono dedicato a lungo e di cui mi accingo a presentare qui i primi frutti come anticipo dell'edizione critica di prossima pubblicazione.

Boccaccio non si curò di raccogliere le sue rime e, soprattutto nella sua maturità, probabilmente neppure ne sorvegliò e promosse la circolazione, che nel complesso deve essere stata piuttosto scarsa. Sono ben pochi i manoscritti sopravvissuti con rime a lui attribuite anteriori al XVI secolo. Fra questi spicca il ms. 1100 della Biblioteca Riccardiana di Firenze degli inizi del Quattrocento con una sezione che gli assegna ventidue sonetti. La maggior parte degli altri codici del XV secolo, a cominciare dall'altro Riccardiano, il 1103, presenta numerose rime del *corpus* tradizionalmente individuato spesso adespote o sotto altro nome, soprattutto Petrarca. Un momento cruciale nella tradizione, sostanzialmente in negativo, è rappresentato dalla Raccolta Aragonesa (1477), riprodotta in un gran numero di copie, che accoglie solo quattro suoi componimenti: nell'ordine i sonetti LXIII [X], LXII [CII], [LXXXII], XXVII [XCVI]!. Difficile dire se ciò sia dipeso dalla scarsa considerazione per l'esperienza lirica del Boccaccio da parte dei compilatori della Raccolta nel momento in cui lo consacravano come prosatore in volgare (vi avevano incluso il *Trattatello* e Lorenzo nel *Comento* celebrava la *copia* e l'*eloquenzia* del *Decameron*), o non piuttosto dalla ridotta disponibilità di testi, come farebbe pensare la stentata tradizione esplicita superstite. Solo nel Cinquecento si assiste a una rinascita d'interesse per il Boccaccio lirico. Il frutto più importante è rappresentato dalla Raccolta Bartoliniana, conservata presso l'Accademia della Crusca di Firenze: la nota silloge, allestita da Lorenzo Bartolini, accoglie una sezione boccaccesca di cento sonetti numerati, più uno fuori numerazione, ricavati da un codice appartenuto a Ludovico Beccadelli (un altro sonetto di corrispondenza con relativa risposta è copiato successivamente da un codice di Giovanni

Brevio), oltre la metà dei quali senza altra attestazione. La Raccolta, concepita a integrazione della Giuntina di *Rime antiche* e dunque databile tra la pubblicazione di questa (1527) e la morte del Bartolini (1533), mirava ad accostare alla lirica delle prime due corone, già adeguatamente celebrata dalle numerose edizioni del canzoniere petrarchesco e dalla sezione dantesca della suddetta Giuntina, anche quella del Boccaccio recentemente rilanciato come poeta con la pubblicazione dell'*Ameto* e dell'*Amorosa visione* con relativa apologia a cura di Girolamo Claricio (1520 e 1521). In un suo fondamentale saggio apparso negli «Studi di filologia italiana» del 1984, Domenico De Robertis ha così descritto la situazione (DE ROBERTIS, pp. 109-110): «la tradizione delle rime del Boccaccio è caratterizzata a un tempo dalla massima dispersione delle testimonianze (oltre un centinaio di manoscritti, prevalentemente quattro e cinquecenteschi, per 126 rime date come “con sicurezza” a lui attribuibili, per lo più testimoni assai avari e spesso non omogenei, e di conseguenza, salvo numerati casi, continuamente varianti e raramente convergenti intorno a uno stesso componimento), e dalla presenza imponente di una compatta silloge, costituente una sezione (cc. 60r.-80r.) della celebre cinquecentesca Raccolta Bartoliniana, di 101 più 1 sonetti, ossia dei quattro quinti delle rime, rappresentante un ‘testo’ di Ludovico Beccadelli, e, coi suoi ben individuati derivati, testimone unico per oltre la metà (55) di essi. Tale stato di cose – prosegue ancora De Robertis – ha pesantemente condizionato la pratica editoriale, con privilegio, a vario titolo e finché disponibile, della serie omogenea e presunta coerente rispetto alla varietà e incostanza delle altre attestazioni, anche in fatto d’attribuzione (il responso di Bart in ciò essendo univocamente in favore del Boccaccio), e sostanziale riconoscimento di una ‘ottimalità’ del testimone più ricco, che consentiva una base testuale e formale uniforme e in molti casi insostituibile». Ancora la prima edizione delle rime, infatti, curata da G. B. Baldelli nel 1802 (BALDELLI), riproduceva il testo della Bartoliniana, con l’aggiunta di rime testimoniate da altri codici². Anche la prima edizione critica, costituita sulla base di un censimento quasi completo dei testimoni, a cura di Aldo Francesco Massèra nel 1914, si fonda sul riconoscimento dell’‘ottimalità’ della Raccolta, convertendo «la conquistata certezza attributiva in autorità testuale, anziché far discendere quella da un accertamento dei rapporti, finché possibile, col resto della tradizione» (DE ROBERTIS, pp. 111-12). In altre parole la compattezza attributiva e la ‘correttezza’ testuale della Bartoliniana si sono imposte acriticamente sulla discontinuità e contraddittorietà delle testimonianze alternative. Anche le edizioni curate da Vittore Branca (1939, 1958, 1992), pur criticando la preferenza pregiudiziale del Massèra per la Bartoliniana, di fatto riproducono, con alcuni circostanziati ritocchi, la sua lezione, nell’ultima in particolare ignorando la gran parte degli oltre sessanta restauri proposti «a norma di stemma» dal De Robertis (vedi BRANCA¹ pp. 505-24).

«Unica infrazione a questa filosofia – si legge ancora nel saggio del De Ro-

bertis (p. 113) –, la non accettazione di Bart proprio là dove la sua testimonianza è incontrovertibile, ossia riguardo all'ordine (per frammenti, per giunta, confortato da altri testimoni), in nome della ricostruzione di una vicenda poetica che proprio la storia del lavoro e in particolare dell'esperienza lirica del Boccaccio non sembra autorizzare». Il Massèra, pur riconoscendone l'autorità sul piano testuale, ha respinto, infatti, la (a suo dire) «mostruosità» di riproporre i sonetti secondo l'ordine della Raccolta Bartoliniana, perché impossibile da ricondurre all'autore per la sua manifesta incongruenza, e ha disposto le rime con l'intento di ricostruire la «storia intima del poeta» (p. CCL). Ne esce il seguente «ordinamento per gruppi, con sostanziale riguardo alla cronologia» (p. CCLV): I Rime giovanili, II Innamoramento, III-VII Diletti e galanterie della villeggiatura baiana, VIII-XIII Lodi della bellezza di Fiammetta, effetti della vista di lei nel poeta; XIV-XXIII Estasi e soavità d'amore; XXIV-XXVIII Dubbiezze; alternative di speranza e di sconforto; XXIX-LIV Lamenti contro amore e contro la donna per la sdegnosa indifferenza di lei; LV-LIX Dalle ripulse al contraccambio; LX-LXV Preoccupazioni e gioie in rapporto alla villeggiatura baiana di Fiammetta; LXVI Partenza da Napoli; LXVII-LXX Amore di terra lontana; LXXI-LXXXVI Triste ritorno, l'amara delusione del tradimento; LXXVII Rime varie della maturità, LXXVIII Rime di corrispondenza, LXXX-LXXXIX Gli ultimi amori, XC-XCI Aspirazioni poetiche; XCIII-XCVI Lodi e rimpianti del passato; XCVII-CVI Sonetti in morte della Fiammetta; CVII-CVIII Rinuncia alla gloria poetica; CIX-CXIX Sonetti gnomici; atti di contrizione, preghiera; CXX-CXXI Contro un ignoto detrattore e CXXII-CXXV La polemica per la Lettura dantesca; CXXVI In morte del Petrarca. Ho indugiato su queste etichette, che potranno anche far sorridere, perché giova ricordare che ancora su di esse si fonda l'ordinamento in cui leggiamo le rime del Boccaccio. Il Massèra, a onor del vero, era in parte consapevole dell'arbitrarietà delle sue scelte, e ne ha avvisato il lettore. Ha indicato alcune incongruenze, che, nella sua totale fiducia nel valore documentario delle rime, attribuiva a dei «rifacimenti» di cui non occorre dire che non si ha traccia nella tradizione: in certe rime, si legge nella sua Introduzione, «composte per la Fiammetta e innanzi alla partenza del Boccaccio da Napoli, appaiono evidenti le tracce dell'imitazione petrarchesca»; «due sonetti dettati per la Fiammetta ancor viva, e quindi innanzi al 1345 – si tratta dei sonetti XXXV* [LX] e LII* [XVI] – appaiono rimaneggiati su due scritti per Laura morta e quindi posteriori al 1348» (pp. CCLV-CCLVI), e così via. È inoltre detto a chiare lettere che si tratta di un ordinamento «provvisorio e relativo; sì che in una serie rigorosamente cronologica potrebbero benissimo venirsi a trovare in immediata vicinanza poesie che [...] appartengono a due o più gruppi diversi, e, analogamente, assai lontane poesie che oggi s'incontrano nello stesso gruppo» (p. CCLVII), e che quindi dovremmo sempre tener presente che una «poesia è r i f e r i b i l e all'anno o al periodo tale, non già che fu c o m p o s t a nell'anno o nel periodo tale» (MASSÈRA, p. CCLVI).

Nelle sue edizioni Branca, pur dissentendo dalle scelte del suo predecessore, ha conservato l'ordinamento delle rime. Anche lui parte dalla constatazione del «carattere tutto casuale della loro successione nella Raccolta Bartoliniana», che «si riflette [...] nella contiguità materiale di sonetti sicuramente del tutto divergenti per argomenti e per cronologia», come per esempio «il LXXIX [Bart <CI>] del 1348 sulla peste e il CXXVI [Bart XCIX] del 1374 in morte del Petrarca l'uno di seguito all'altro fra rime di diverse epoche³; nella posizione dei sonetti CXXII-CXXV sulle letture dantesche del '73-'74 [solo il secondo, VIII, presente in Bart] subito prima di vari componimenti chiaramente giovanili, del periodo napoletano e di argomento amoroso (I, IV, LXI, LXV, LXII [ossia Bart XIII, XVIII, XXXVI, LXXI,]); nella successione di X [Bart LXIII] in cui Fiammetta è viva al CII [Bart LXII] in cui Fiammetta è cantata morta (e del resto i XCVII, XCVIII, C-CVI con Fiammetta assunta in cielo sono mescolati a quelli in cui la donna è rappresentata ben viva e tutta presa da giochi amorosi e ben sulla terra)». Sulla base di questa constatazione Branca ritiene che «Sarebbe quindi illegittimo, e certo motivo di gravi equivoci, riprodurre le rime boccacciane nella sequenza del tutto casuale nella quale le ricopiò, a mano a mano che le trovava, Lorenzo Bartolini». Pertanto ha ritenuto che la soluzione più ragionevole fosse quella di «conservare per pura praticità l'assurdo ordinamento del Massera che ormai da più di settantacinque anni è usato nelle edizioni complete e nelle antologie e in tutti i riferimenti e le citazioni negli studi e commenti», avvertendo tuttavia che esso ha «un puro valore pratico e strumentale» e che «bisogna continuamente e severamente guardarsi dal lasciarsi influenzare dalla successione materiale come fosse una successione cronologica o peggio un ordinamento a 'canzoniere' voluto dall'autore» (BRANCA, pp. 201-2).

Il monito, anzi ripetuti i moniti, visto che già il Massera se ne era fatto interprete, non sono di facile attuazione, perché la conservazione del suo fantasiosa ordinamento, solo apparentemente innocua e 'sovrapposta', in realtà condiziona pesantemente la lettura, e può essere, ed è stata, essa fonte di gravi equivoci, se è vero che recenti studi sulle *Rime* del Boccaccio hanno finito col riconoscerne il fondamento storico. Alludo ai peraltro ottimi lavori di Giulia Natali (2001) e Ilaria Tufano (2006). La Natali, studiando le rime d'esordio I-VIII conclude (NATALI, p. 66): «Abbiamo, a questo punto, sufficienti elementi per affermare che il Massera non sbagliava poi di molto né nel porre queste liriche in fase inaugurale, né nel presentarle in successione, pur se esse vanno, con ogni probabilità, lette in un ordine leggermente diverso». Ancor più drastiche le conclusioni di Ilaria Tufano. Si vedano in particolare le pagine introduttive del suo studio (TUFANO, pp. 11-22) in cui si legge per esempio: «L'ordinamento scelto da Massera ha il pregio di mettere in luce, con alcune incertezze, le indubbie consonanze tra alcune liriche, di cui sottolinea implicitamente quelle 'isotopie semantiche e temporali' individuate dalla critica come

costitutive del canzoniere di Niccolò de' Rossi. Le quali rivelano un intento di organicità, realizzatosi nel *corpus* di Boccaccio solo per alcuni precisi raggruppamenti di liriche sulla base di specifiche affinità tematiche e formali e denotano la messa in atto da parte dell'autore di procedimenti volti a trasformare una 'sintagmatica del discontinuo' (cioè "una mera seriazione e giustapposizione di testi") in una sintagmatica del continuo»⁴. Senza nulla togliere ai meriti di questi studi nell'aver messo in luce una serie di rapporti tematici e formali importanti per l'interpretazione delle rime, essi hanno quasi del tutto ignorato i dati filologici, non solo sul piano dei raggruppamenti presentati dalla tradizione, spesso molto diversi e diversamente significativi, ma anche, per esempio, sul piano attributivo. I sonetti [I-VIII] studiati dalla Natali come sequenza compatta e forse originaria, sono presenti nella Bartoliniana nel seguente ordine: XIII, XL, XVIII, XLIII, XXXIII, LV, XIX, tutti in attestazione unica eccetto il primo, XIII [I], presente, si badi, adespoto o attribuito a Petrarca, anche in due codici del primo Quattrocento: il citato Riccardiano 1103 (insieme ai sonetti [XXXII], [XXIV], [CV], ossia i nn. XIV, XXI-XXII della Raccolta Bartoliniana: si noti l'affinità strutturale) e l'Oxonense It. 65.

Una proposta alternativa di ordinamento è stata avanzata da Antonio Lanza in vista di una nuova edizione che non mi risulta sia stata realizzata. Anche Lanza parte dal presupposto che le rime siano «casualmente mescolate nei testimoni che ce le hanno conservate», ma respinge la soluzione adottata dal Massèra e conservata dal Branca. «Condizione indispensabile – scrive – per qualsiasi valutazione critica delle *Rime* è il loro ordinamento in base ai diversi registri stilistici che, sostanzialmente, corrispondono anche a differenti fasi cronologiche». Dopo aver «provveduto a reintegrare tra i componimenti di sicura paternità boccacciana alcuni testi e a confinarne altri tra le rime dubbie o tra quelle certamente non boccacciane» (LANZA, p. 99), distingue le rime in stilnovistiche, comico-realistiche d'ispirazione angiolieresca, tardogotiche, di stile gnomico-realistico, di corrispondenza, petrarchiste, morali e religiose. La soluzione, da un punto di vista storico e critico, è senz'altro più persuasiva che quella romanzesca adottata dal Massèra, ma presenta anch'essa non pochi inconvenienti. Senza entrare, in questa sede, nel merito delle scelte puntuali, prima di tutto nell'ordinamento sono mescolati criteri stilistici a criteri sostanzialmente di contenuto. Si dispongono inoltre secondo una successione diacronica esperienze, come, poniamo, quelle stilnovistica, tardogotica e petrarchesca distinte da quelle angiolieresca o gnomico-realistica, che potrebbero essersi anche intrecciate. Non è poi possibile tracciare una divisione netta fra queste diverse esperienze, poiché elementi tipici di una fase possono affiorare anche in un'altra e viceversa, com'è per esempio il caso delle rime stilnovistiche e petrarchistiche, o tra queste e quelle di carattere gnomico-morale, ecc.: la destinazione all'una o all'altra sezione è soggettiva e comunque discutibile. C'è infine il problema dell'ordinamento interno alle sezioni, per cui il Lanza,

per esempio per le rime delle fasi stilnovistica, petrarchistica e morale-religiosa, di fatto si affida, almeno per blocchi, alla seriazione del Massèra.

È universalmente riconosciuta la necessità di un metodo filologicamente oggettivo nella costituzione del testo, ma ci si ostina a rifiutarlo nella costituzione di un ordinamento, che è anch'esso un dato testuale (macrotestuale). Il critico ha il diritto e il dovere di ricostruire la storia di un poeta, ma l'operazione andrebbe tenuta distinta da quella filologica; semmai dovrebbe essere questa a sorvegliare e indirizzare quella e non viceversa. Lasciamo da parte il pericolo, di natura tutto sommato contingente, dell'inevitabile variabilità delle opinioni: nuovi contributi critici porteranno inevitabilmente a cambiare anche l'ordine ideale dei microtesti. Il caso delle rime di Dante insegna: ormai ogni nuovo commentatore apporta i suoi motivati ritocchi, di recente persino rigettando i risultati dell'edizione critica⁵. È il principio inaccettabile, perché nega il ruolo della tradizione, essenziale anche in sede esegetica. Al contrario di quanto affermava Domenico Guerri, citato dal Lanza nel suo studio (LANZA, p. 99), almeno sul piano ecdotico credo sia più corretto dare «fede a una debole testimonianza antica [...] che a un robusto o almeno dritto ragionamento moderno».

La soluzione quindi, che intendo adottare nella mia edizione e qui anticipata, non può essere che quella di tornare all'ordinamento della Bartoliniana, raccogliendo al seguito i testi ricavati da altri testimoni; un ordinamento, come aveva già dimostrato De Robertis (in particolare alle pp. 116-17 del suo saggio), che è «per frammenti, per giunta, confortato da altri testimoni». Tutti i segmenti della serie, infatti, trovano puntuale riscontro nei più importanti e antichi codici alternativi, a cominciare da quasi tutti i ventidue sonetti del Riccardiano 1100 (in due *tranches* corrispondenti a Bart XXIII-XXIX e LIX-LXVIII). Lo stesso De Robertis in quella sede non mancava di rilevare l'interesse di certe connessioni testimoniate dalla serie bartoliniana, magari di tipo più formale che contenutistico, che si sono «fortunatamente conservate in qualche caso» nonostante il sovvertimento operato dal Massèra, come XXIII-XXIV [XXV-XXVI], XXV-XXVI [XIII-XII], XXVIII-XXIX [XC-XCI]), in qualche altro restaurabili col suo recupero: per esempio I-II [CX, XXXIX], IV-V [LXXII, XLVIII], V-VI [XXVI, XC] LXXVII-LXXVIII [XLVI, LXXXIII]. Ma non è su questo piano che occorre insistere. A tal proposito concordo con quanto recentemente ha scritto Giuliano Tanturli a premessa del secondo volume della *lectura* da lui promossa delle Quindici Canzoni di Dante: «l'assenza di palesi addentellati è tutt'altro che motivo di ritenere la successione puramente casuale e contingente, perciò indegna d'esser considerata; semmai il contrario. E allora, tornando al caso nostro delle quindici canzoni e dopo le loro letture, davanti ai passaggi e alle consecuzioni per cui non traspaia un motivo e un senso, la disposizione da tenere sarà analoga a quella, positiva, che si tiene davanti a una *lectio difficilior*»⁶.

In questo saggio di commento mi sono concentrato sui testi scritti in morte dell'amata, il motivo che più di tutti si suol considerare 'strutturante' e quasi consustanziale alla forma-canzoniere, dalla *Vita Nova* attraverso il 'libro' di Niccolò de' Rossi fino al parallelo *Canzoniere* petrarchesco. La Tufano dedica un capitolo del suo studio a queste rime (TUFANO, pp. 111-46), e ne parla in questi termini: «Probabilmente erano "materiali" sentiti come necessari alla costruzione di un macrotesto, che dovevano tracciare la diegesi di un percorso di redenzione finale ottenuta tramite la spiritualizzazione della passione amorosa in seguito alla scomparsa dell'amata»; e ancora: «Boccaccio forse prevedeva di dare a questo ciclo di rime un "ordinamento morale" collocando come "conclusione" il nutrito gruppo di rime religiose» (p. 111). Sono affermazioni che, se anche tengono conto del fatto che Boccaccio non ha mai raccolto le sue rime in un canzoniere, lo considerano comunque obiettivo immanente in ogni fase compositiva, per cui la ricostruzione del supposto macrotesto diventa addirittura quella delle intenzioni dell'autore. In realtà del preteso canzonieretto di undici sonetti in morte di Fiammetta – includendo anche il primo, LXIX* [XCVII], piuttosto di presagio al modo di Dante, *Vita Nova* 14 [XXIII] e *Rvf* 246-254 – surrettiziamente costruito dal Massèra, *Rime* [XCVII-CVI], cui si può aggiungere il XCIX [CXXVI] relegato in ultima posizione perché scritto in morte del Petrarca (di poco diversa la soluzione proposta dal Lanza, che nel suo ordinamento ne distacca solo il sonetto di presagio per collocarlo tra le liriche tardo-gotiche, mentre gli altri testi restano raccolti indistintamente tra le rime petrarchiste nello stesso ordine), ben otto sono attestati solo dalla cinquecentesca Raccolta Bartoliniana e in ordine sparso: XXVII* [XCVII] XXX* [CI], LIII* [CIV], LXIX* [XCVII], LXXV* [CVI], XC* [XCIX], XCII* [C], C* [CIII]; per i restanti quattro sonetti alla testimonianza della Raccolta si aggiungono altri testimoni: LXII [CII], *Dante, se tu nell'amorosa spera*, il componimento più fortunato in assoluto, è attestato da oltre una ventina di altri codici distribuiti senza soluzione di continuità in un arco di tempo che va dai primi anni del Quattrocento, se non addirittura dall'ultimo scorcio del Trecento, fino al pieno Cinquecento; per XX [XCVIII] *Parmi tal volta, riguardando il sole*, e XXII [CV] *D'Omero non poté il cileste ingegno*, la Raccolta è affiancata da un codice degli inizi del Quattrocento, rispettivamente il Parmense 1081, dove il sonetto figura adespoto, e il Riccardiano 1103, dove invece il testo è attribuito a Petrarca; infine il CXXVI, *Or sei salito, caro signor mio*, vanta una discreta diffusione, ovviamente concorde nel riconoscergli la paternità boccaccesca, ma concentrata nel pieno Cinquecento quando viene accolto dal Beccadelli nella sua *Vita del Petrarca*. All'interno di questo gruppo, omogeneo dal punto di vista tematico, ho scelto di concentrarmi su quattro testi, ciascuno rappresentativo di una diversa situazione ecdotica: il LXII [CII], di solida lezione e concorde attribuzione fin dalle testimonianze più antiche e autorevoli; il XXII [CV], di lezione e attribuzione (Boccaccio/Petrarca)

contese tra la Bartoliniana e un testimone alternativo quattrocentesco; due sonetti restituiti solo da testimonianze tarde, cinquecentesche, il XC* [XCIX], *Dormendo, un giorno, in sonno mi pareo*, e il XCIX [CXXVI], il primo in attestazione unica nella Raccolta, il secondo presente in questa e in altri codici e stampe coevi⁷.

Già questa dispersione dei testi in morte, anche nell'unico codice che tutti li raccoglie, più che un invito a esaltarne la compattezza, a sottolinearne le spinte centripete che pure sarebbe sbagliato sottovalutare (in tutti domina la componente moralistica e paradisiaca, insomma il filone dantesco che emerge in modo sempre più netto anche con gli ultimi testi del *Canzoniere*, mentre è ignorata quella elegiaca che in questo resta comunque dominante), induce a mettere in evidenza piuttosto le differenze, che sono probabilmente di natura anche cronologica, come emerge dall'individuazione del diverso rapporto che essi intrattengono con le altre opere del Boccaccio e con le fonti, in particolare Dante e la tradizione stilnovistica da una parte e dall'altra la poesia del Petrarca considerata nel suo evolversi. L'indagine, infatti, andrà condotta con attenzione alla storia redazionale del *Canzoniere*. Sulla base delle indagini qui presentate risulta che i testi potrebbero distribuirsi nell'arco di oltre un ventennio (ma si tratta, beninteso, d'ipotesi che andranno considerate piuttosto come 'direzioni' che come rigide proposte di datazione). Il sonetto LXII [CII] a Dante, dai caratteri così originali rispetto alle affini esperienze del Petrarca per cui a mio parere non è neppure legittimo parlare di petrarchismo, si rivela ancora molto vicino alle opere giovanili, tra *Amorosa visione* e *Trattatello*, e può benissimo risalire a una data più precoce di quella che di solito gli si attribuisce, di conseguenza instaurando con l'esperienza poetica dell'amico e maestro un rapporto di potenziale reciprocità. Il XXII [CV], non privo anch'esso di originalità, non foss'altro che per il resistere di una forte presenza dantesca, già riconosce l'autorità, non ancora il primato, della lezione del Petrarca, un Petrarca probabilmente conosciuto all'altezza della forma Chigi, che ci è restituita proprio da una copia di mano del Boccaccio nel codice Chigiano L vi 76, realizzata nei primi anni Sessanta. Gli altri due sonetti, il XC* [XCIX] e il XCIX [CXXVI] in morte del Petrarca, questo databile dunque tra il 1374 e 1375, mostrano una vera e propria soggezione nei confronti del *Canzoniere*, che si direbbe ormai integralmente disponibile nella sua ultima forma, e appaiono improntati a un ideale di petrarchismo addirittura esclusivo in un rapporto non reversibile.

Scendendo più nel dettaglio, il commentatore è invitato a un diverso approccio anche a seconda della particolare situazione ecdotica dei singoli testi. Solo nel caso del primo sonetto, LXII [CII], si può procedere speditamente alla ricerca dei consueti richiami intra e intertestuali e al reperimento delle fonti nella certezza della sua autenticità. Nel caso di XXII [CV], in cui si ha opposizione tra la raccolta cinquecentesca e un manoscritto precedente di oltre

un secolo, il commento non potrà che proporsi come un prolungamento del lavoro di edizione, sottoponendo a puntuale verifica sia il testo – abbiamo la prova, grazie al confronto con altre rime come lo stesso sonetto LXII [CII], che il Bartolini non di rado ha ceduto alla tentazione di aggiornare – sia l’attribuzione. Nel caso specifico, importanti contatti con altri testi del Boccaccio già richiamati da Branca, segnatamente il *De Mulieribus claris* e le *Esposizioni*, da una parte permettono di confermare l’attribuzione del Bartolini, dall’altra invitano a promuovere a testo lezioni testimoniate piuttosto dal codice più antico. Per quanto riguarda le attestazioni cinquecentesche, se non potranno che essere accettate dall’editore fino a prova contraria⁸, in sede di commento ritengo che non sia inopportuna una cauta diffidenza. Le rime più tarde rappresentano per il Boccaccio maturo un’esperienza isolata, se non addirittura in potenziale conflitto rispetto alle opere latine di erudizione e al rovesciamento parodico della materia amorosa attuato nel *Corbaccio*. Il loro stesso progressivo appiattirsi sotto il peso schiacciante del modello petrarchesco ne diminuisce fortemente l’individualità. In questa situazione diventa difficile trovare sicuri appigli e termini di riferimento cui rapportarsi per poterne confermare la lezione e l’attribuzione. Un sonetto come il XC* [XCIX] dialoga in sostanza solo col *Canzoniere*, essendo una vera e propria variazione sui sonetti 302 e 362, e con gli altri affini componimenti in morte che, come del resto tutti i centoni petrarcheschi presenti nelle *Rime*, sono allo stesso modo attestati unicamente nella Bartoliniana. La struttura della Raccolta sarà pure caotica, ma presenta due elementi sentiti dal suo compilatore come sufficientemente costitutivi di un canzoniere (e poco importa che non sembrino sufficienti a noi): un numero non casuale di testi – cento sonetti, a bilanciare in modo fin troppo evidente le cento novelle del *Decameron*, e in un’età in cui questa diventerà presto la misura più fortunata delle raccolte poetiche – e un principio e una fine, un’Alfa e un Omega, che, come di fatto nel *Canzoniere*, coincidono circolarmente: I [CX] *Assai sem raggirati in alto mare*, col suo proposito di rientrare finalmente nel porto dopo essersi troppo a lungo aggirati nel mare delle umane passioni per affidarsi all’«amor di Colui da cui s’impetra / con umiltà la vita de’ quïeti», e il blocco finale concluso da XCIX [CXXVI]-C [CIII] dove lo sguardo di nuovo è rivolto verso l’alto, al «sacro regno della lieta gente» (C [CIII] v. 14)⁹. Il perfetto equilibrio del numero, che nulla consente di attribuire a un’iniziativa dell’autore, andava realizzato anche se i testi a disposizione fossero stati in eccesso o in difetto. L’eventualità che il Beccadelli, o chi per lui, abbia preso l’iniziativa di qualche attribuzione non si può scartare a priori. Il caso del sonetto in morte di Petrarca è più delicato. Non può non sorprendere il fatto che un testo così importante riemerge solo in pieno Cinquecento, quando cominciano a proliferare commenti e biografie del Petrarca, come quella del Beccadelli, dove non mancano romanzesche ricostruzioni delle sue vicende amorose e dei suoi rapporti con gli altri poeti, e persino dei falsi

opportunamente confezionati. Il raccoglitore di queste rime, in vista di un lancio editoriale del Boccaccio lirico, che si fosse trovato di fronte al solo sonetto celebrativo di Dante, avrebbe immediatamente percepito un vuoto, l'assenza di un parallelo petrarchesco, condizione indispensabile per proporre con successo la lettura ai contemporanei. È ipotesi gratuita pensare che qualcuno possa aver colmato quel vuoto in nome dell'autore? Nel cappello introduttivo al testo ho esposto una serie di argomenti pro e contro questa ipotesi (che riconosco audace e forse anche scorretta), e nel commento mi è parso giusto tenere presente come termine di riferimento anche la poesia successiva a Boccaccio, quattro-cinquecentesca. Il testo, infatti, con un anticipo di un secolo e mezzo, si rivela comunque in straordinaria sintonia con i caratteri della lirica funebre e persino con la poetica del petrarchismo promosse dal Bembo.

Presento i testi secondo la mia edizione, cui rinvio per le scelte che non sono giustificate nelle note. A lavoro finito mi rammarico soprattutto della sua prolissità, solo in parte giustificata dalla natura sperimentale di questo nostro incontro. La possibilità di diluire tra tutti i testi delle *Rime* le molte osservazioni che ho dovuto concentrare in calce alle quattro prescelte, mi avrebbe consentito di recuperare almeno in parte quell'essenzialità e asciuttezza che riconosco come requisiti tra i più apprezzabili di un commento.

Bibliografia

Opere del Boccaccio (citate nelle edizioni Oscar Mondadori a cura di V. Branca, salvo indicazione diversa): *Rime*: 1999; *AV: Amorsosa visione*, 2000; *Cnf: Commedia delle ninfe fiorentine (Ameto)*, a cura di A. E. Quaglio, Firenze, Sansoni, 1963; *Dec.*: G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, 1992 (2 voll.); *Fc: Filocolo*, a cura di A. E. Quaglio, 1998; *Fs: Filostrato*, 1990; *Tr: Trattatello in laude di Dante*, in *Vite di Dante*, a cura di P.G. Ricci, 2002; *Ts: Teseida*, a cura di A. Limentani, 1992; *Esp.: Espozizioni sopra la Commedia*, a cura di G. Padoan, 1994; inoltre: G. Boccaccio, *Epistole e lettere*, a cura di G. Auzzas, in Id., *Tutte le opere*, v. 1, Milano, Mondadori, 1992. Le *Rime* di Dante sono citate dall'edizione commentata a cura di D. De Robertis, Firenze, Ed. del Galluzzo, 2005; quelle del Bembo dall'ed. a cura di C. Dionisotti, Torino, UTET, 1960; per il *Canzoniere* del Petrarca vedi sotto BETTARINI e SANTAGATA; per i *Trionfi*, ed. a cura di V. Pacca, Milano, Mondadori, 1996 (con relative sigle).

BALDELLI = *Rime di Messer Giovanni Boccacci*, Livorno, Masi, 1802

BALDUINO = A. Balduino, *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Firenze, Olschki, 1984

BANFI = L. Banfi, *Nota sul ms. Ambrosiano O 110 sup. (Geri Gianfigliuzzi e il Petrarca)*, «Lettere Italiane», XI, 1959, pp. 228-34

BARBI = M. Barbi, *Studi sul Canzoniere di Barbi, con nuove indagini sulle raccolte manoscritte e a stampa di antiche rime italiane*, Firenze, Sansoni, 1915

- BELLOMO = S. Bellomo, *Un sonetto di Dante da restituire al napoletano Guglielmo Maramauro*, in *Bibliografia e critica dantesca. Saggi dedicati a Enzo Esposito*, vol II, *Saggi danteschi*, a cura di V. De Gregorio, Ravenna, Longo, 1997, pp. 329-33
- BELTRAMI = P. G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1991
- BETTARINI = F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di R. Bettarini, Torino, Einaudi, 2005 (2 voll.)
- BORDIN = M. Bordin, *Boccaccio versificatore. La morfologia ritmica dell'endecasillabo*, «Studi sul Boccaccio», XXXI, 2003, pp. 137-219
- BRANCA = *Commento e Nota la testo a Boccaccio, Rime* (vd. sopra), pp. 209-347
- BRANCA¹ = *Un secondo contributo sulla tradizione e il testo delle rime in Tradizione delle Opere di Giovanni Boccaccio. Un secondo contributo sulla tradizione e il testo delle rime in Un secondo elenco di manoscritti e studi sul testo del «Decameron» con due appendici*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1991, pp. 495-524.
- CARRAI = S. Carrai, *Esercizi petrarcheschi (con implicazioni cronologiche) del Boccaccio lirico*, «Studi sul Boccaccio», XXVIII, 2000, pp. 185-97.
- CASTELLANI = A. Castellani, *Da «sè» a «sei»*, in «Studi Linguistici Italiani», XXXVI, 1999, pp. 3-15
- CORSI = *Rimatori del Trecento*, a cura di G. Corsi, Torino, Utet, 1969
- COLUCCIA = R. Coluccia, *Due canzoni di Guglielmo Maramauro, rimate napoletano del sec. XIV*, GSLI, CLX, 1983, pp. 161-202
- DE ROBERTIS = D. De Robertis, *A norma di stemma (per il testo delle rime del Boccaccio)*, SFI, XLII, 1984, pp. 109-49
- GIGANTI = *Vita di Monsignor Lodovico Beccadelli arcivescovo di Ragusa scritta da Antonio Giganti da Fossombrone*, in *Monumenti di varia letteratura tratti dai manoscritti originali di mons. Ludovico Beccadelli, arcivescovo di Ragusa*, a cura di G. Morandi, 2 t. in 3 vv., Bologna, 1797-1804
- GIUDICI = E. Giudici, *Bilancio di una annosa questione: Maurice Scève e la «scoperta» della tomba di Laura*, «Quaderni di filologia e lingue romanze», 2, 1970, pp. 1-70
- GORNI = G. Gorni, *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1993
- LANZA = A. Lanza, *Sulle Rime del Boccaccio: ordinamento e problemi di attribuzione*, «La Parola del testo - Semestrale di Filologia Italiana e Comparata dal Medioevo al Rinascimento» I, 1997, pp. 88-99 (poi anche in Id., *Freschi e minii del Due, Tre e Quattrocento. Saggi di letteratura italiana antica*, Fiesole, Cadmo, 2002, pp. 91-104).
- MARRANI = G. Marrani, *Con Dante dopo Dante. Studi sulla prima fortuna del Dante lirico*, Firenze, Le Lettere, 2004.
- MARTI = Giovanni Boccaccio, *Opere minori in volgare*, a cura di M. Marti, vol. IV *Caccia di Diana, Rime ecc.*, Milano, Rizzoli, 1972.
- MASSÈRA = *Rime di Giovanni Boccacci*, a cura di A.F. Massèra, Bologna, Romagnoli-Dell'Acqua, 1914
- NATALI = G. Natali, *Il Canzoniere di Giovanni Boccaccio*, «La Cultura», XXXIX, 2001, pp. 55-89
- Poëmata* = F. Petrarca, *Poëmata minora quae extant omnia nunc primo ad trutinam revocata ac recensita*, a cura di D. Rossetti, Typographica Classicorum Italiae Scriptorum, Milano, 1929-1934
- QUAGLIO = Introduzione di A. E. Quaglio a G. Boccaccio, *Cnf* (vedi sopra)

- SANTAGATA = F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Santagata, Milano, Mondadori, 1996
 SOLERTI = F. Petrarca, *Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite*, a cura di A. Solerti, Firenze, Sansoni, 1909 (rist. anast. Firenze, Le lettere, 1997)
 TOMASINI = J. F. Tomasini, *Petrarcha redivivus*, Patavii, Typius Livij Pasquat et Iacobi Bartoli, 1650²
 TONELLI = N. Tonelli, *Laura, Fiammetta, Flamenca: la tradizione del nome*, «Critica del testo», VI, 2003, pp. 401-23
 TUFANO = I. Tufano, «*Quel dolce canto*». *Lecture tematiche delle «Rime» di Boccaccio*, Firenze, Cesati, 2006

XXII [CV]

Sonetto di lode, espressa attraverso il superamento dell'ineffabilità storica di Elena, perseguita senza successo dai grandi poeti e artisti antichi rappresentati rispettivamente da Omero e Zeusi, con l'ineffabilità trascendentale della propria donna ascesa al cielo, con cui il poeta potrà misurarsi solo qualora si renda degno di ricongiungersi a lei nel regno dei beati.

Non è forse necessario presupporre, come suggerisce BRANCA, la lettura di Omero intrapresa da Boccaccio nel 1361 sotto la guida di Leonzio Pilato, ma a una datazione non lontana invitano gli stretti legami con un passo del *De Mulieribus claris*, cap. XXXVII, ripreso da Cicerone, *De inventione* II 1 (come tutte le altre fonti e i legami intertestuali più significativi già segnalato dallo stesso BRANCA e anche in parte, prima, dal BALDELLI), composto tra il '61 e il '62, che merita leggere per intero:

Huius – ut omnes aiunt veteres greci latinique post eos – tam celebris pulchritudo fuit ut preponatur facile ceteris. *Fatigavit enim — ut reliquos sinamdivini ingenii virum Homerum, ante quam illam posset secundum precepta satis convenienter describere carmine.* Preterea pictores et sculptores multiplices egregii omnes eundem sumpsere laborem ut tam eximii decoris saltem effigiem, si possent, posteritati relinquerent. Quos inter, summa conductus a Crotoniensibus pecunia, Zeusis heracleotes, illius seculi famosissimus pictor et prepositus ceteris, *ad illam pinniculo formandam, ingenium omne artisque vires exposuit;* et cum, preter Homeri carmen et magnam undique famam, nullum aliud haberet exemplum, ut per hec duo de facie et cetero persone statu potuerat mente concipere, excogitavit se ex aliis plurium pulcherrimis formis divinam illam Helene effigiem posse percipere et aliis poscentibus designatam ostendere; et ostensis postulanti a Crotoniatibus, primo formosissimis pueris et inde sororibus, ex formosioribus quinque precipuo decore spectabiles selegit; *et collecta secum ex pulchritudine omnium forma una, totis ex ingenio celebri emunctis viribus, vix creditum est satis plene quod optabat arte potuisse percipere.* Nec ego miror: quis enim picture vel statue pinniculo aut celo potuerit inscribere letitiam oculorum, totius oris placidam affabilitatem, *celestem risum motusque faciei varios* et decoros secundum verborum et actuum qualitates? Cum solius hoc nature officium sit.

Il brano è tradotto alla lettera, rammentandosi forse anche del sonetto, un decennio dopo nelle *Esposizioni sopra la Commedia* V I 103-105:

Fu la bellezza di costei tanto oltre ad ogni altra maravigliosa, che ella *non solamente a descriversi con la penna faticò il divino ingegno d'Omero*, ma ella ancora molti solenni dipintori e più intagliatori per maestero famosissimi stancò: e intra gli altri, sì come Tullio nel secondo dell'Arte vecchia scrive, fu Zeusis eracleate, il quale *per ingegno* e per arte tutti i suoi contemporanei e molti de' predecessori trapassò. Questi condotto con grandissimo prezzo da' Crotonesi a dover la sua effigie col pennello *dimostrare*, ogni vigilanza pose, premendo con gran fatica d'animo tutte le forze dello *'ngegno* suo; e, non avendo alcun altro esemplo a tanta operazione che i versi d'Omero e la fama universale che della bellezza di costei correa, aggiunse a questi due uno esemplo assai discreto: per ciò che primeramente si fece mostrare tutti i be' fanciulli di Crotone e poi le belle fanciulle, e di tutti questi elesse cinque e delle bellezze de' visi loro e della statura e abitudine de' corpi, aiutato da' versi d'Omero, formò nella mente sua una vergine di perfetta bellezza e quella, *quanto l'arte poté seguire lo 'ngegno*, dipinse, lasciandola, sì come *celestiale* simulacro, alla posterità per vera effigie d'Elena. Nel quale artificio forse si poté abattere lo *'ndustrioso* maestro alle lineature del viso, al colore e alla statura del corpo: *ma* come possiam noi credere che il pennello e lo scarpello possano effigiare la letizia degli occhi, la piacevoleza di tutto il viso e l'affabilità e *il celeste riso* e i movimenti vari della faccia e la decenza delle parole e la qualità degli atti? Il che adoperare è solamente officio della natura.

Oltre ai numerosi contatti letterali tra questi passi del *De Mulieribus* e del commento dantesco da una parte (evidenziati in corsivo e succintamente richiamati nelle note a testo) e la prima quartina del sonetto, colpisce l'idea, a questa data a mia conoscenza originale, di affiancare poesia e pittura nella celebrazione dell'ideale femminile, o meglio dovremmo dire di fondere poesia e pittura, in quanto vi si afferma che Zeusi, per creare l'effigie di Elena, si è affidato non solo al mitico *diviso* di ispirarsi a più modelli, ma anche alla fama alimentata dagli immortali versi di Omero. Il testo ci porta dunque verso gli anni in cui Boccaccio conobbe e trascrisse il *Canzoniere* nella forma Chigi, e quindi si può ritenere che sia stato composto in potenziale dialogo con Petrarca e non soltanto a sua imitazione.

Boccaccio vi ha fatto certamente tesoro della lezione di un sonetto come il 130, vv. 9-11, in cui lo scarto fra antichi e moderni è dato dal fatto che Laura miracolosamente riunisce in sé ciò che i più grandi artisti dovevano cercare in più soggetti, come dire che l'ideale da loro artificiosamente ricostruito è in lei naturalmente incarnato: «Et sol ad una imagine m'attegno [*sol una*, con probabile riferimento, di norma non rilevato almeno dai commentatori moderni, alla leggenda delle cinque fanciulle] / che fe' Zeusi, o Prasiotele, o Fidia, / ma miglior mastro, et di più alto ingegno [interpretato come Amore]» (in rima con *indegno*), da SANTAGATA e dalla BETTARINI attribuito agli anni '43-'45, il primo senza escludere il biennio precedente. Soprattutto

fu presente al Boccaccio il primo dei due sonetti sul ritratto di Laura dipinto da Simone Martini, il 77 (la cui rima A, con *paradiso* e *viso*, coincide con la B del nostro sonetto), composto negli anni a cavallo tra terzo e quarto decennio:

Per mirar Policleto a prova fiso
 con gli altri ch'ebber fama di quell'arte
 mill'anni, non vedrian la minor parte
 de la beltà che m'ave il cor conquiso.
 Ma certo il mio Simon fu in paradiso
 (onde questa gentil donna si parte),
 ivi la vide, et la ritrasse in carte
 per far fede qua giù del suo bel viso.

In questo sonetto la sfida di Simone è vittoriosa, con la donna fedelmente 'ritratta in carte' e la lode che quindi grazie al suo pennello ha colto nel segno, al contrario di Policleto e di tutti gli altri famosi artefici del passato che non potevano che attingere a una bellezza parcellizzata in minime dosi. Ciò è stato possibile perché il grande pittore poté, potremmo dire per altezza d'ingegno (*Rvf* 130, 11), eseguire il suo ritratto in cielo: 5 «Ma certo il mio Simon *fu* in paradiso», 9-10 «L'opra fu ben di quelle che nel cielo / si ponno immaginar»; cielo o paradiso platonico, s'intende, in cui l'artista ha potuto attingere direttamente alla matrice ideale della creatura ritratta, proprio come Natura in 159, 1-4 (sonetto presente anche questo, come gli altri citati, nella forma Chigi del *Canzoniere*): «In qual parte del ciel, in quale ydea / era l'exemplo, onde Natura tolse / quel bel viso leggiadro, in ch'ella volse, / mostrar qua giù quanto lassù potea».

Fin qui la direzione del rapporto è certamente univoca. Ma già più complesso si fa il discorso con i sonetti petrarcheschi che affrontano il tema 'omerico', 186 e 187. La lode di Laura, «novo fiore d'onestate e di bellezza!» (da intendere in sostanza come un superlativo), vi è ottenuta denigrando la propria poesia (che «scema sue lode parlando»), e semmai accostandola al «ruvido carme» di Ennio, in contrasto con la perfezione raggiunta dagli antichi vati, Omero Orfeo Virgilio, che soli sarebbero stati in grado di esprimerla. È opinione condivisa, sulla scorta del Wilkins, che i sonetti risalcano agli anni della laurea in Campidoglio (1341), certamente evocata fra le righe come momento cardine nella biografia del personaggio-poeta, ossia sul piano tematico, anche se in modo obliquo: il dittico esprime pur sempre il riconoscimento della propria indegnità rispetto ai supremi modelli antichi, se non già del fallimento di un troppo ambizioso programma (come sarà dichiarato nel sublime 322, risposta postuma a un sonetto dell'amico Giacomo Colonna, morto all'indomani dell'incoronazione in Campidoglio, in cui, tra i primi, salutava Petrarca come novello

Omero e novello Virgilio: «di mie tenere frondi altro lavoro / credea mostrarte...»). L'ipotesi della presunta contemporaneità del sonetto con i fatti romani potrebbe essere confermata da richiami alla *Collatio Laureationis* come quelli proposti dalla BETTARINI a p. 861 del suo commento, fondando il rapporto su una più oggettiva base testuale (restano invece ambigui, cronologicamente, i riscontri con l'*Africa* anch'essa *in fieri*, dalla studiosa e da altri a tale proposito richiamati). Ma, attenendosi alla storia documentata, il sonetto qui commentato, giusta la possibile datazione che si può ricavare dalle affinità con la biografia di Elena nel *De Mulieribus*, verrebbe a collocarsi tra (e quindi potrebbe anche aver interferito con) la composizione o la prolungata elaborazione di questa coppia di sonetti petrarcheschi da una parte e dall'altra il loro tardivo recupero, oltre la forma Chigi copiata dal Boccaccio: *Rvf* 186 e 187, infatti, andranno ad insediarsi proprio sul discrimine della parte in vita che si concludeva con i sonetti 178, 176-177, 189.

Rispetto al classicismo e platonismo dei possibili modelli citati (*Rvf* 77-78, 130, 159 e 186-187), il sonetto del Boccaccio presenta notevoli innovazioni. La prima e più importante è quella di aver dirottato queste suggestioni verso il motivo della donna morta (magari sviluppando altre armoniche già in essi rinvenibili, come per esempio 77, 9-11 «L'opra fu ben di quelle che nel cielo / si ponno immaginar, non qui tra noi, / *ove le membra fanno a l'alma velo*»). L'esempio di Omero e Zeusi non serve come li a mostrare il loro successo nella lode in contrasto alla propria insufficienza, e neppure a equiparare il loro fallimento al proprio («D'Omero non poté... né Zeusi...»), bensì a esaltare un'impresa ancor più grande della loro, dovendo il poeta moderno misurarsi con ben altra 'novità': al *vago riso* di Elena, bellezza prodigiosa ma pur sempre terrena (come ancora Laura nei sonetti citati del Petrarca), si contrappongono il *grazioso ben di paradiso* e l'*angelico viso* della donna morta, in una prospettiva ultraterrena, che era di necessità sconosciuta agli antichi. Il perno su cui fa leva lo scarto è Dante: *Par.* X 70-75 «Ne la corte del cielo, ond'io rivegno, / si trovan molte gioie care e belle / tanto che non si posson trar del regno; / E il canto di que' lumi era di quelle; / Chi non s'impenna sì, che la sù voli, / Dal muto aspetti quindi le novelle» (memoria rispetto alla quale impallidisce l'altra pure possibile con *Rvf* 349 citata in nota al v. 12). E con la comparsa di Dante si affievolisce progressivamente la presenza di Petrarca, quasi del tutto assente nelle terzine: se già non sono sue esclusive espressioni come 7 *angelico viso* e 8 *ha 'l mio cor seco*, sono del tutto assenti nel *Canzoniere* 11 *dimostramento*, 12 *sacra virtù*, 13 *somma altezza*. Il sonetto insegue quello stesso impossibile equilibrio tra il cristianesimo di Dante e il preumanesimo del Petrarca realizzato da Boccaccio copista nei Chigiani L VI 213 e 176 in origine formanti un unico codice. Alla celebrazione 'retrospettiva' del prodigio di Si-

mone, che ha potuto risalire a Laura-*ydea*, e degli antichi vati e artisti, che potevano rifarsi all'esempio mitico di Elena, si sostituisce il proposito di 'impennarsi l'ale', armarsi di 'sacra virtù' e recarsi, magari anche grazie a visionarie incursioni come nel sonetto XC* [XCIX], 'oltre la spera che più larga gira' per poter finalmente, come promette Dante alla fine della *Vita Nova*, «dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna»: «Ma chi desia veder [e di conseguenza anche sperare di lodare compiutamente] quella bellezza [...] li la vedrà e rimarrà contento».

Lo stesso rovesciamento è attuato da Petrarca nel più maturo son. 354, una delle tante palinodie che in modo più o meno latente costellano la parte in morte, nello spirito delle più tarde aggiunte al *Canzoniere*, quei testi finali che preparano la trasfigurazione di Laura in una 'beatrice': vv. 1-8 «Deh porgi mano a l'affannato ingegno, / Amor, et a lo stile stancho et frale, / per dir di quella ch'è fatta immortale / et cittadina del celeste regno; // dammi, signor, che 'l mio dir giunga al segno / de le sue lode, ove per sé non sale, / se virtù, se beltà non ebbe eguale / il mondo, che d'aver lei non fu degno». In questa e in altre rime affini lo stile non è più «stancho et frale» in confronto a quello degli autori classici, come in 187 (2-7 «O fortunato [Achille], che sì chiara tromba / trovasti, et chi di te sì alto scrisse. // Ma questa pura et candida colomba, / [...] / nel mio stil frale assai poco rimbomba»), bensì in rapporto alla novità assoluta dell'oggetto, la donna amata in beatitudine: son. 350, «Questo nostro caduco et fragil bene, / ch'è vento et ombra, et à nome beltate, / non fu già mai se non in questa etate / tutto in un corpo, et ciò fu per mie pene», // ché Natura non vòl, né si convene, / per far ricco un, por li altri in povertate; / or versò in una ogni sua largitate / (perdonimi qual è bella, o si tène). // Non fu simil bellezza antica o nova, / né sarà, credo;» – fin qui riproponendo il mito ciceroniano di Zeusi e della 'unicità' e 'idealità' della donna in termini non diversi dai componimenti giovanili, ma... – «ma fu sì coverta [ossia 'velata', per cui cfr. 77, 9-11] / ch'a pena se n'accorse il mondo errante. // Tosto disparve: onde 'l cangiar mi giova / la poca vista a me dal cielo offerta / sol per piacer a le sue luci sante». Comunque s'interpreti l'impegnativo distico finale, vi si afferma che è giunto il momento di voltare le spalle a un'esperienza ormai conclusa, fondata sulla memoria della bellezza esteriore della donna ormai scomparsa, per rendersi degni della sua vista interiore e conquistarsi uno spazio accanto a lei in cielo. Lo stesso proposito è espresso nei sonetti vicini *Rvf* 357, 3-4 «la mia fida e cara duce, / che mi condusse al mondo, or mi conduce, / per miglior via, a vita senza affanni», 358, 4 «Quella mi scorge ond'ogni ben imparo», e nel consuntivo della canzone 359, e nell'altro sonetto del Boccaccio, C* [CIII] 10-14 «“Chi meco esser desia, / benign'esser convien e ubidente / e d'umiltà vestito”» ecc. Il

fatto che nel sonetto XXII [CV] quasi non vi sia traccia di contatti letterali con questi più maturi testi del Petrarca, e che per la parte 'paradisiaca' si sia affidato al solo Dante, fa pensare che non li conoscesse al momento della sua composizione. Si rammenti che nella forma Chigi le rime in morte erano appena una quarantina, 264-304, e fra queste ben rare sono quelle che anticipano questi motivi: si possono ricordare il 287, sonetto di compianto per la scomparsa di Sennuccio, e soprattutto il 302 col poeta inaspettatamente sollevato al terzo cielo, ambedue fondamentali anche per le altre rime in morte del Boccaccio. Nella forma Chigi, già così sbilanciata numericamente a favore delle rime in vita, domina semmai l'idea che la morte abbia esaurito la poesia (292, 12-14 «Or sia qui fine al mio amoroso canto: / secca è la vena de l'usato ingegno, / et la cetere mia rivolta in pianto») e, se anche si apre la prospettiva di un possibile progresso, è quello mancato col venir meno di Laura, in una dimensione comunque elegiaca: 304, 9-14 (gli ultimi versi della raccolta Chigi): «Quel foco è morto, e 'l copre un picciol marmo: / che se col tempo fossi ito avanzando / (come già in altri) infino a la vecchiezza, // di rime armato, ond'oggi mi disarmo, / con stil canuto avrei fatto parlando / romper le pietre, e pianger di dolcezza». È possibile che Boccaccio abbia conosciuto in anteprima qualcuno di questi testi che entreranno a far parte del *Canzoniere* solo nelle ultime forme, ma non si può escludere neppure che un sonetto come questo, certo impari sul piano qualitativo ma di non banale inventiva, possa aver dato un suo piccolo contributo agli ultimi sviluppi della poesia petrarchesca.

Il sonetto fa parte di un quartetto di testi presenti, con attribuzione al Petrarca fra altre sue rime del *Canzoniere* e disperse, nel codice Riccardiano 1103 degli inizi del Quattrocento, nn. 147-150 (i primi due figurano adespoti anche nel contemporaneo codice della Bodleian Library di Oxford It. 65), corrispondenti alle coppie XIII [I]-XIV [XXXII] e XXI [XXIV]-XXII [CV] della Raccolta Bartoliniana, che sola dunque gli assegna al Boccaccio. L'attribuzione del Riccardiano è nota per la sua scarsissima autorità, poiché il copista ripete per tutti i testi in modo meccanico la rubrica *di meser franciescho*. I contatti, rilevati qui e nel commento, fra il sonetto e altre opere del Boccaccio recano sufficiente conforto all'attribuzione della Bartoliniana, che può essere considerata in sostanza la sola esplicita. Ciò tuttavia non può tradursi automaticamente anche in una sua maggiore autorità testuale. Anzi, al contrario, a prescindere dagli errori dell'uno e dell'altro codice, nei casi di lezioni alternative sembrano più persuasive le proposte del più antico, qui seguite (salvo per la soluzione contaminatoria del v. 10): si veda in particolare al v. 8 la lezione *celeste regno* della Bartoliniana in ripetizione con 1 *cileste ingegno*, nel Riccardiano *beato regno* (rinvio invece alle note ai vv. 3, 4, 6 e 13 per gli altri casi più discutibili).

Sonetto: schema ABBA ABBA CDE DCE: rima inclusiva ai vv. 3 *diviso* e 7 *viso*.

D'Omero non poté il cileste ingegno
 a pien mostrar d'Elèna il vago riso,
 né Zeusis, dapo' l'alto e bel diviso
 quantunche avesse di molti il disegno: 4
 e però contra me stesso non sdegno,
 se 'l grazioso ben del paradiso
 scriver non so, né l'angelico viso,
 che ha il mio cor seco nel beato regno. 8
 Ma chi disia veder quella bellezza,
 che sola tenne la vita mortale,
 d'uom non aspetti alcun dimostramento;
 ma di sacra virtù s'impenni l'ale 12
 e su sen voli nella somma altezza:
 lì la vedrà, e rimarrà contento.

1. Cfr. *Esp.* V i 103 «ella non solamente a discriversi con la penna facìò il divino ingegno d'Omero»; per la formulazione 104 «quanto l'arte poté seguire lo 'ngegno» e son. XCI* [XV] 1 «Mai non potei, per mirar molto fiso / i rossi labbri e gli occhi vaghi e belli, / [...] / nell'intelletto comprender preciso [...]». In Petrarca la voce ossitona è di solito attenuata, nel caso specifico nella forma *non poté mai* (per esempio *Rvf* 360, 104 «non poté mai durar dinanzi a lei»). ~ *cileste ingegno*: nelle *Esp. celestiale* è riferito a *simulacro* e a *riso* (nel sonetto accompagnato invece dal sinonimo *angelico*). Nella banca dati del TLIO trovo attestata la forma *cileste* solo in area fiorentina (Francesco da Barberino, *Documenti d'Amore*, p. 5, cap. 9, v. 30 e p. 16, cap. 8, par. 4; in altri documenti è attestato *cilesto*), tanto più notevole perché testimoniata da un codice settentrionale. Per il motivo vedi anche *AV XL* 46-ss. «Omero, Maro, Naso, o chi più mira / discrizione o di donna o di dea / fé, saria poco a quella che si gira / sopra quel prato...» (BRANCA).

2 *mostrar*: 'dimostrare verbalmente' ma anche 'far vedere', preparando il passaggio all'esempio seguente relativo al pittore Zeusi: nella 'versione' delle *Esp.*, citata alla nota precedente, più propriamente *describere* è attribuito a Omero (*De Mulieribus*, «illam posset secundum precepta satis convenienter *describere* carmine») e (*di*)*mostrare* a Zeusi, «a dover la sua effige col pennello *dimostrare*» (*De Mulieribus*, «ad illam pinniculo *formandam*») ~ *vago riso*: cfr. *Rime* App. 5, v. 3, con le stesse parole in rima: 2 (*angelico*) *viso*, 6 *diviso* (voce di 'divisare'), 7 *paradiso*, e *Rvf* 66, 3.

3 *Zeusis*: ricostruibile sulla base di R1103 *Ciensis* contro Bart *Zeusi*, errore che garantisce della forma latina della sua fonte, come nelle *Esp.* (forma piana invece in *Rvf* 13, 10 «che fe' non Zeusi, o Prasitele, o Fidia»). ~ *dapo' l'alto e bel diviso* (/ *quantunque* ecc.): costruisci 'quantunque dapo' l'alto e bel diviso (avesse ecc.)'; in alternativa, si potrebbe considerare *dapo'*... *diviso* un inciso, e dunque seguito da virgola, riferito a quanto precede: 'Né Zeusi, rifacendosi all'alto e bel diviso (la poesia di Omero), quantunque (in più) si fosse ispirato a molti modelli', che verrebbe a combaciare con quanto si legge nel *De Mulieribus* («preter Homeri carmen et magnam undique famam») e

nelle *Esp.* (« non avendo alcun altro essempro a tanta operazione che i versi d'Omero e la fama universale che della bellezza di costei correa», «aiutato da' versi d'Omero»). Mi fa propendere per la prima soluzione la difficoltà d'interpretare *l'alto e bel diviso* in riferimento alla poesia di Omero: andrà inteso piuttosto 'ardua e bella invenzione', nel senso di 'divisamento', ossia 'idea, trovata' – *artificio* in *Esp.* V 1 105, ma anche 104 *es-emplo*: «aggiunse a questi due [i versi d'Omero e la fama della bellezza di Elena] uno essempro assai discreto» – meglio che 'disegno, immagine' con BRANCA, e dunque da riferire al procedimento di Zeusi. *diviso* è lemma caratteristico del Boccaccio (vedi TLIO *ad vocem*, dove tuttavia non persuade del tutto la definizione 'Interpretazione di un fatto o formulazione di un giudizio, parere, opinione'), non attestato in Petrarca dove si trova solo per il participio di *dividere* o *divisare* ('riconoscere'): cfr. *AV* IV 25 «Là vid'io pinto con sottil diviso» (nel senso anche di 'artificio'), *Fc* IV 157 «A Filocolo e a' compagni piace tale diviso», V 8 «col cuore cerca di mettere il suo diviso ad effetto», *Dec.* II concl. 10 «Ciascuno commendò il parlare e il diviso della reina» (Branca *ad loc.*: 'il divisamento, la proposta'), e III 7 87 «per la qual cosa da alquanti il diviso e lo n'vito del pellegrino era stato biasimato» (ancora Branca: 'pensiero, disegno').

4. *avesse di molti il disegno*: *De Mulieribus claris* XXXVII «primo formosissimis pueris et inde sororibus, ex formosioribus quinque precipuo decore spectabiles selegit», così tradotto in *Esp.* V 1 104 «si fece mostrare tutti i be' fanciulli di Crotone e poi le belle fanciulle, e di tutti questi elesse cinque e delle bellezze de' visi loro e della statura e abitudine de' corpi, aiutato da' versi d'Omero, formò nella mente sua una vergine di perfetta bellezza», da cui si deduce che per il Boccaccio i modelli erano dei due sessi. Si tratta di un fraintendimento, o di un ricordo confuso, di Cicerone *De Inv.* II i 2: «ex gymnico certamine victorias domum cum laude maxima rettulerunt. Cum puerorum igitur formas et corpora magno hic opere miraretur: "Horum," inquit illi, "sorores sunt apud nos virgines. Quare, qua sint illae dignitate, potes ex his suspicari." "Praebete igitur mihi, quaeso," inquit, "ex istis virginibus formosissimas, dum pingo id, quod pollicitus sum vobis, ut mutum in simulacrum ex animali exemplo veritas transferatur"». Su questa base ritengo opportuno promuovere a testo come *difficilior* la lezione del ms. Riccardiano 1103, che, fatta la tara della sua patina settentrionale e di uno dei suoi consueti svarioni (*sdegno* al posto di *disegno* con l'introduzione di *già* a compensazione della sillaba perduta), legge «avesse già di *molti sdegno*» contro l'intervento regolarizzante «avesse di *molte* il disegno» della Bartoliniana.

5. *e però*: 'e perciò' o forse meglio: 'dunque a maggior ragione (non me la prendo con me stesso se non so descrivere ecc.)', con riconoscimento del minor valore proprio, rispetto ai sommi esempi citati, ma soprattutto dell'oggetto, per loro una creatura terrena, per lui ora una in gloria ~ *contra me stesso non sdegno*: l'espressione 'sdegnare contro se stesso' in luogo del riflessivo *sdegnarsi* non è comune. È lezione di Bart; il codice Riccardiano 1103 legge «contra me stesso ne sdegno», ma la negazione è indispensabile per il senso.

6-7 *grazioso*: nel senso di 'che riceve ed elargisce grazia', ossia *glorioso* secondo la lezione alternativa della Raccolta Bartoliniana, piuttosto che con valore estetico come spessissimo nelle opere giovanili del Boccaccio (per esempio in *AV* XXVII 41 «Elena bella e graziosa»); nel *Canzoniere* è presente solo in 73 (*gratioso dono*). ~ *ben del paradiso*: vedi in contesto analogo *Rvf* 302, 5-6 «Mio *ben* non cape in intelletto humano», riferito da Laura morta a se stessa (anche qui segue *scriver non so*), e contrario invece al «nostro caduco e fragil *bene*» di 350, 1.

7. *scriver non so*: 'descrivere', riprende 2 *mostrare*; cfr. *Rvf* 35, 13 «Ma pur sì aspre vie né sì selvagge / *cercar non so*» (e soluzioni affini in 53, 10; 68, 13; 150, 3) ~ *angelico viso*:

in contrapposizione al più mondano 2 «vago riso» di Elena; col *grazioso ben* del v. precedente è ricomposta la pienezza di virtù interiore e bellezza esteriore della donna.

8 *beato regno*: *Cnf* XI 70, per cui vedi Cino da Pistoia 163, 36 e *Par.* I 23; la Raccolta Bartoliniana ha la lezione *celestes r.* (presente in *Rvf* 354, 4), ripetizione di 1 *cileste ingegno*.

9. *Ma*: ribadisce l'avversativa di 5 e però; cfr. *Esp.* V 1 105 «ma come possiam noi credere che il pennello e lo scalpello possano effigiare la letizia degli occhi» ecc. ~ *veder*: in opposizione a 7 *scriver*, tra visione dell'originale in paradiso e riproduzione artistica in terra.

10. *che sola tenne la vita mortale*: *tenne* nel senso di 'occupò' come in *Inf.* XVIII 86 «tien la terra» o *Purg.* XI 95 «tener lo campo», e quindi 'che sola occupò la vita mortale' (*Rvf* 354, 7-8 «beltà non ebbe eguale / il mondo», 12-13 «Forma par non fu mai dal dì ch'Adamo / aperse gli occhi in prima», ecc.), e di conseguenza propongo di interpretare così il contesto: 'ma chiunque desidera vedere quella bellezza che fu unica finché fu in vita non se ne aspetti da nessun essere umano una dimostrazione adeguata'. La lezione è ricostruita sulla base di R1103 «che sola tiene la vita m.» (che si potrebbe intendere anche *tie ·ne*, come suggerisce DE ROBERTIS, p. 134), ma recuperando l'indispensabile verbo al passato dalla Bartoliniana, «che sola tenne in la vita mortale», su cui forse ha fatto aggio *Inf.* VI 51 «seco mi tenne in la vita serena», che presuppone come soggetto il *chi* del v. precedente (MARTI, seguito da BRANCA: «il *chi*, dunque, ha un chiaro riferimento al poeta»), dando luogo a una diversa interpretazione del passo, in contraddizione con l'universalità dell'affermazione: 'ma colui, ossia il poeta stesso, che desidera vedere quella bellezza che considerò unica nella sua vita, non si aspetti (ora che ne è mancata la visione e dunque la percezione diretta) da qualsiasi essere umano una dimostrazione adeguata'. *sola*, da intendere giustamente con MARTI 'unica', si lega a quanto espresso nei versi iniziali, e cioè all'idea che altri hanno dovuto prendere da più individui ogni singola perfezione che il poeta ha trovato riunita nella propria donna.

11 *uom*, nel senso di 'essere vivente, mortale', quindi 'in questa vita' ~ *dimostramento*: cfr. *Ts* V 22 («E senza fare alcun dimostramento»); discende dal (e in un certo senso rovescia il) *natural dimostramento* di Cavalcanti, *Donna me prega* 8.

12-13 *s'impenni l'ale / e su sen voli*: cfr. Dante, *Par.* X 70-75 (citato nel cappello introduttivo), ripreso anche da Petrarca *Rvf* 349, 13 «volando tanto su nel bel sereno, / ch'ì veggia il mio Signore et la mia donna»; *impenni l'ale* è espressione vagamente ridondante, per cui cfr. *Rime* LII* [XVI] vv. 9-11 «In quel risplende chiara la bellezza / che 'l ciel adorna e che n'impenna l'ali [: 10 mortali] / a l'alto vol con penne di virtute», XXX* [XCI] 13-14 «piangendo penso come qui impennarmi / mi possa e volar al suo beato seggio», XCII [C] 12-14 «per che temo che mai alle mia ali / non veran penne, che a tanta pace / levar mi possan dal mondo bugiardo», *Bucolicum Carmen* XIV 272-274 e 278-79 «hec aquile volucres prestabunt munera pennas, / atque Deo mostrante viam volitabis in altum» (in Petrarca Amore *impenna* le piante e i cori: *Rvf* 177, 3-4, dove si registra anche l'unica occorrenza dell'espressione, «Amor, ch'a' suoi le piante e i cori *impenna* / per fargli al terzo ciel volando ir vivi»).

13. *somma altezza*: *Fs* VII 93.1-3 «Io non vo' ragionar della bellezza / di lei, che al giudizio di ciascuno / trapassa quella della somma altezza», *AV* XVI 2 «Costei pareva dir negli atti soi: / "Io son discesa della somma altezza / e son venuta per mostrarmi a voi"» (e *Fc* I 1 e 3, V 22, *Cnf* IV 57 e XXXII 42); il sintagma è assente in Petrarca. La Raccolta Bartoliniana ha la lezione *suprema altezza*, accolta da Branca in *Rime*, per cui cfr. Dante *Par.* XXIII 108, non altrimenti attestata né in Boccaccio né in Petrarca. La

stessa rima, 11 *bellezza* e 14 *altezza*, anche in LIII* [CIV], in contesto affine: «E, come 'l viso angelico tornossi / al regno là, dond'era venuto / per farne fede dell'altrui bellezza, / e i passi miei di drieto a lui fur mossi, / né rima poi né verso m'è piaciuto, / né altro che 'l seguir la sua altezza»).

14 *lì la vedrà*: ripresa di 9 *veder*, con proiezione della visione, e quindi della piena lode, oltre il presente del testo stesso. ~ *contenta*: 'appagata', sinonimo di 'beata': *Inf.* I 119 «e vederai color che son contenti».

LXII [CII]

Il sonetto è una delle tante manifestazioni, fra le rime la più importante, della venerazione del Boccaccio per Dante. L'autore chiede l'intermediazione del poeta, immaginato in contemplazione di Beatrice là dove altra volta lo condusse, affinché Fiammetta, morta e accolta insieme a loro nell'«amorosa spera», impetri anche per lui l'ascesa al cielo, secondo una trafilata che si potrebbe accostare a quella (Vergine-Lucia-Beatrice) che si attiva per la salvezza del pellegrino e la conseguente scrittura del poema sacro (*Inf.* II 97-99 «Questa chiese Lucia in suo dimando / e disse: "Or ha bisogno il tuo fedele / di te, io te lo raccomando»). Non è dunque un *placuit* per Dante – non potrebbe esserlo per ovvie ragioni cronologiche –, e neppure lo è della donna amata, stante l'assenza di ogni preciso riferimento temporale, se non la finale apertura verso il futuro nella speranza della comune riunione in paradiso. È significativo che il tema della morte di madonna, relativamente minoritario fra le rime del Boccaccio, compaia in un testo dedicato e ispirato a Dante, l'autore delle rime e soprattutto della *Commedia*, come dimostrano le numerosi allusioni al poema e la sostenuta eloquenza, soprattutto nella complessa sintassi delle quartine. Il sonetto andrà considerato in parallelo, anche cronologicamente, alle altre più rilevanti manifestazioni della devozione del Boccaccio poeta per il suo grande concittadino: il *Filostrato* e il *Teseida*, la *Comedia delle ninfe fiorentine*, il *Decameron*, soprattutto l'*Amorosa visione*, il poema in terzine che costituisce il suo più organico e ambizioso esperimento dantesco e dove si legge l'omaggio più commosso alla figura del maestro. Alludo naturalmente all'episodio dell'incontro con Dante nel cap. VI, vv. 1-3 «Al suon di quella voce graziosa / che nominò il maestro dal qual io / tengo ogni ben, se nullo in me sen posa», palesemente modellato sul canto di Guinizelli, *Purg.* XXVI, vv. 97-99 «quand'io odo nomar sé stesso il padre / mio e de li altri miei miglior...», con lo stesso riconoscimento di paternità.

Concepito come un testo di corrispondenza, come tanti a suo tempo ne avevano scritti «li altri *suoi* miglior», Cavalcanti, Cino da Pistoia – Dante, un *sospiro messenger del core*, Dante, *i' ho preso l'abito di doglia*, ecc. –, il sonetto si rivolge all'autore della *Commedia* in una sorta di colloquio postumo, per cui, in nome della poesia nulla conta il fragile diaframma che separa i vivi dai morti. È una novità importante, che si può accostare all'interessante sonetto di un al-

tro ammiratore di Dante, Niccolò de' Rossi, ed. Brugnolo 276, «Se' tu Dante, oi anima beata, / che vai cherendo la tua Bëatriçe?» (su cui vedi MARRANI, pp. 14-16) e soprattutto al son. 287 del Petrarca, *Sennuccio mio, benché doglioso e solo*, già richiamata da Branca nel suo commento, con cui il nostro intrattiene evidenti contatti, segnalati nelle note al testo. Il sonetto fu scritto a caldo dopo la morte di Sennuccio nel 1349, come risulta da una postilla datata 28 novembre a c. 12v del Codice degli abbozzi, Vat. Lat. 3196, quando ormai Boccaccio certamente ha preso contatto con la poesia di Petrarca, ma che lascia un certo margine anche per non escludere un rapporto inverso. Sono questi gli anni dei primi incontri tra i due poeti, prima a Firenze nel 1350 e poi a Padova l'anno successivo, avvenuti almeno in parte all'insegna del nome di Dante: seguirà infatti l'invio da parte di Boccaccio al Petrarca di un esemplare della *Commedia* (Vat. Lat. 3199) accompagnato dal carme di presentazione del dono e di celebrazione del suo autore *Ytalie iam certus honos*, e la prima stesura del *Trattatelo*. Anche questo sonetto, se già composto, com'è probabile, non avrebbe sfigurato in questo commercio. Il rapporto di dipendenza del maestro dall'allievo è invece probabile col sonetto 302, anch'esso implicato col nostro, entrato a far parte del *Canzoniere* all'altezza della forma Chigi. Il sonetto del Boccaccio e i due citati del Petrarca sono la testimonianza di un dialogo vivo e di un interesse reciproco per le rispettive esperienze poetiche. Va depennato invece dai possibili modelli il sonetto caudato *O spirto gentile, o vero dante*, che mi è stato gentilmente segnalato da Irene Scariati, a lungo ritenuto un'opera di un contemporaneo di Dante, in quanto vi si parla della sua morte come di un evento appena accaduto (v. 7 «l'anima tua santa, oggi partita»), Pietro de' Faitinelli detto Mugnone o Muccio da Lucca, a cui in realtà è assegnato solo il sonetto precedente nel documento che lo conserva (il Chigiano L IV 131), latore anche di alcune rime del Boccaccio (per l'equivoco vd. BARBI, p. 448 e COLUCCIA, pp. 186-189). Sulla scorta di un'altra testimonianza nel frattempo emersa (il cod. 7 della Classense di Ravenna), il testo si è dimostrato attribuibile al napoletano Guglielmo Maramauro (1317-1378/1383), secondo la convincente ipotesi di BELLOMO. Riserve sull'attribuzione al Faitinelli e sulla data tanto precoce erano emerse anche per ragioni metriche, in quanto non si hanno attestazioni di sonetti caudati anteriori alla metà del XIV secolo (cfr. BELTRAMI, p. 285). Il componimento – un'esaltazione dell'autore della *Commedia* appena giunto «a piè dell'alto Onnipotente» con raccomandazione in favore dello scrivente – si lascia pertanto identificare come prodotto di un epigono e imitatore, non solo del Petrarca, come si evince dall'attacco (ripreso dalla canzone 53) e di numerose tessere prelevate anche dai sonetti estremi del *Canzoniere*, ma probabilmente dello stesso sonetto LXII [CII], per le affinità indicate nelle note ai vv. 5 e 11 e percepibili anche tra i vv. 9-13 del Maramauro, «a tte ... mi raccomando e per la mia salute / priego che prieghi l'alta Maestate», e le terzine del Boccaccio, in par-

ticolare il v. 12 (per i possibili rapporti col XCIX [CXXVI] rinvio al rispettivo cappello).

Il sonetto è uno dei quattro accolti nella ristretta selezione della Raccolta Aragonese, insieme a LXIII [X], CII [LXXII e XXVII [XCVI], ciò che ne ha determinato la straordinaria diffusione rispetto alla media delle altre rime del Boccaccio, con il più ampio testimoniale in assoluto – si contano circa una trentina di codici a partire dalla fine del XIV secolo –, certo anche in ragione del suo ideale destinatario. Nelle rime testimoniate dalla famiglia ‘aragonese’, intesa in senso lato e comprendente anche le sue fonti, la lezione si oppone spesso a quella della costellazione di codici concorrente, rappresentata dalla Raccolta Bartoliniana e dai suoi affini (a cominciare dall’autorevole Riccardiano 1100), fino a presentare in qualche caso delle vere e proprie redazioni alternative. Una diffusa adiaforia si registra anche nella tradizione del nostro sonetto (discussa nelle note per i casi più importanti), che si risolve a favore della famiglia di Bart per il suo accordo con un codice indipendente, il Laurenziano Conventi Soppr. 122, testimone di questo solo testo.

Sonetto: schema ABBA ABBA CDE CDE. Assonanza e quasi rima di CD, che differiscono solo per la sostituzione di consonante sorda con sonora *ete* : *ede* (C con bisticcio *liete* : *Lete*), consonanza di CE.

Dante, se tu nell’amorosa spera, com’io credo, dimori, riguardando la bella luce, la qual già cantando altra volta ti trasse là dov’era:	4
se per cambiar fallace vita a vera amor non se ne oblia, io ti dimando per lei, di grazia, ciò che, contemplando, a far ti fia assai cosa leggera.	8
Io so che, infra le altre anime liete del terzo ciel, la mia Fiammetta vede l’affanno mio dopo la sua partita:	
pregala, se ’l gustar dolce di Lete non la m’ha tolta, in luogo di merzede a sé m’impetri tosto la salita.	12

1. *Dante, se tu...*: l’iniziale invocazione all’interlocutore è modulo tipico della poesia di corrispondenza, non di rado seguito da un periodo ipotetico, che occupa qui due quartine, con protasi (vv. 1-2) *se tu... dimori*, rilanciata all’inizio della seconda quartina, vv. 5-6 *se... / amor non se n’oblia*, e apodosi (v. 6) *io ti dimando*. Per un attacco affine, tra le rime attribuite a Boccaccio raccolte da Branca nella seconda parte della sua edizione, vedi la canzone 42 *Amico, se tu vuoi avere onore*, che dopo gli accertamenti di GORNI si tende a confermarli; BRANCA richiama il sonetto 34 del Petrarca, *Apollo, s’ancor vive il bel desio*. L’originalità di questo sta però soprattutto nel suo essere ri-

volto a un defunto, come nei sonetti di Niccolò de' Rossi a Dante e di Petrarca a Sennuccio. ~ *nell'amosa spera*: il «terzo ciel» del v. 10, ossia il cielo di Venere: cfr. *Par.* XXXI 67 e XXXII 7-9, ma già *Oltre la spera che più larga gira*, come evidente fin dall'*incipit*, e i vv. 15-17 di *Voi ch'intendendo il terzo ciel movete*, che del sonetto della *Vita Nova* sono una letterale ripresa: «un soave penser che sse ne già / molte fiате a' piè del nostro Sire, / ove una donna gloriār vedea». La voce in rima è presente anche nel forse contemporaneo sonetto del Petrarca a Sennuccio, *Rvf* 287, 9-10 «Ma ben ti prego che 'n la terza spera / Guittun saluti, et messer Cino e Dante», e in 302, visione nella quale si realizza ciò che Boccaccio chiede qui al visionario Dante: vv. 1-6 «Levommi il mio pensiero *in parte ov'era* / quella ch'io cerco, et non ritrovo in terra: / ivi, fra lor che 'l terzo cerchio serra, / la rividi più bella et meno altera. // Per man mi prese, et disse: 'In questa spera / sarai anchor meco, se 'l desir non erra».

2. *com'io credo*: non esprime opinione bensì certezza; potremmo parafrasare e intendere 'come ho fede', come in Dante, *Vita Nova*, *Ballata'i* vo vv. 11-12 «però che quella che ti dee audire, / sì com'io credo, è ver di me adirata», e meglio *Purg.* XIII 132 «Ma tu chi se', che nostre condizioni / vai dimandando e porti li occhi sciolti, / sì com'io credo, e spirando ragioni?», o Cino nella dantesca *Non che 'n presenza de la vista umana* (*Rime* LVI vv. 15-20) «Tutta vi fece loda vera Iddio, /... / quando compose di tanta salute / la vostra gentilissima figura, / sì com'io credo, per un Suo desio» ~ *dimori riguardando*: la stessa *iunctura* nel serventese delle belle donne, *Rime* LXIX 26 «Fessi ver me Amor: 'Tu, che di fori / della danza *dimori, riguardando* / ne' belli occhi a costoro i miei ardori», e vd. anche *AVV* 70-74, proprio nei versi dedicati a Dante, «Dentro dal coro delle donne adorno, / in mezzo di quel loco ove fecieno / li savi antichi contento soggiorno, / riguardando, vid'io di gioia pieno / onorar festeggiando un gran poeta»; per la poesia in morte vd. Cino CXXV 57-58 «Mirate nel piacer ove dimora / la vostra donna ch'è in ciel coronata» e *Rvf* 319, 13 «qual ella è oggi, e 'n qual parte dimora». La rima desinenziale, che poggia sul verbo principale *dimando* al v. 6, innesca una catena di subordinate gerundive (2 *raguardando*, 3 *cantando*, 7 *contemplando*) che favorisce l'accentuata ipotassi delle quartine, cui si aggiunge la testura fortemente 'legata' dai numerosi *enjambements* (2-3 «raguardando / la bella luce», e 5-6, 9-10, 12-13).

3. *la bella luce*: il pensiero corre subito all'*incipit* ciniano CLII -2 «Io son sì vago della bella luce / degli occhi traditor che m'hanno ucciso». Il ramo aragonese legge *la vaga luce*, sintagma attestato anche in *Fs* I 4 «O vaga luce de' begli occhi in cui / Amore ha posto tutto il mio diletto» e in *Rvf* 207, 74 «O di che vaga luce / al cor mi nacque la tenace speme», con connotazione forse più madrigalistica: s'incontra spesso nelle rime musicali del Trecento, per es. nelle ballate dell'ed. CORSI 9, 1 «La vaga luce, che fa invidia al sole», 12.4 «O vaga luce e dolce mie signore», ecc. La lezione vulgata con *Bice* al posto di *luce*, accolta da MASSERA e conservata da Branca anche nella sua ultima edizione delle *Rime*, nonostante DE ROBERTIS (p. 130) l'avesse dimostrata spuria (vedi le motivazioni addotte in BRANCA¹ pp. 520-21), è attestata nella Raccolta Bartoliniana e in pochi altri codici da quella probabilmente influenzati (il Baldovinetti 156 della Biblioteca Nazionale di Firenze e il Rediano 3 della Laurenziana, entrambi del sec. XV, appartenuti a Giovanni Berti, che vi aggiunse di sua mano, e quindi almeno alla fine del secolo successivo, il sonetto al Boccaccio; nel codice laurenziano la lezione *vaga Bice* è ottenuta per correzione su precedente *luce*). L'equivoco *luce-bice*, dal punto di vista paleografico, è quanto di più facile si possa dare, e si potrebbe dunque pensare poligenetico, ma la lezione a testo non è una trivializzazione. Si ritrova in altre opere del Boccaccio, come per es. in *Fs* III 89, 1-2 «Io non ho grazie quai quai si converrieno / a te da me, o bella luce eterna» e V 44, 1-3 «E non passava sera né mattina che con so-

spiri costui non chiamasse / 'O bella luce, o stella mattutina». Inoltre il binomio *luce-fiammetta* punta sull'affinità semantica dei nomi, in sintonia col valore simbolico del *senhal* caro al Boccaccio; *Bice* ha una connotazione più galante, come nel sonetto della *Vita Nova Io mi senti' svegliar dentro lo core*, v. 9 «Io vidi monna Vanna e monna Bice», e allo stesso tempo anagrafica: proprio Boccaccio nel *Trattatelo in laude di Dante*, 32, distingue la Bice storica da Beatrice personaggio: «Era intra la turba de' giovinetti una figliuola del sopradetto Folco, il cui nome era Bice, come che egli sempre dal suo primitivo, cioè Beatrice, la nominasse» (e in termini analoghi in *Esp.* II 1 83). Nel sonetto non è evocata la figura reale bensì la protagonista della *Commedia*, la donna assunta in cielo, spesso designata *luce*, come in generale tutti i beati: *Purg.* XXXIII 115 «O luce, o gloria de la gente umana», e ancora *Par.* XVII 28 e XXIV 34, fino a Dio stesso in XXXIII 67 e 124. L'ipocoristico Bice, spesso in coppia con Laura, trionfa nel Cinquecento, sulla scia forse del Bembo, *Stanze* XXII, dedicata ai poeti d'amore, «E Dante, a ciò che Bice onor ne traggia»: per es. in Bandello XLV 10 «e tutto 'l di si cantan Laura e Bice», e ancora Bernardo Tasso, Alemanni, Varchi, Dolce, Rota, Tansillo, ecc. ~ *cantando*: riferito a Dante come apposizione di «*ti trasse*» al v. successivo, ossia 'col tuo canto', 'in virtù della tua poesia', con riferimento alle rime per Beatrice e soprattutto alla *Commedia*.

4. *altra volta ti trasse la dov'era*: ricorda *Par.* XXX 124-28 «Nel giallo della rosa semipiterna / ... / mi trasse Beatrice», ma sembra presente anche *Purg.* II 91-2 «Casella mio, per tornar altra volta / la dov'io son, fo questo viaggio».

5-6 *se per... amor non se n'oblia*: calco dell'ultimo v. dell'ottava 54 di *Fs* IV «se, per morire [nel sonetto reso con la perifrasi *cambiar fallace vita a vera*], amor non se n'oblia», importante per promuovere a testo la lezione *amor*, in concorrenza con l'altrettanto diffuso *amar*. Boccaccio forse si rammenta di questi versi nell'epistola a Francescuolo da Brossano in morte del Petrarca, XXIV 28 (si noti la costruzione ipotetica): «et si meliori in vita, post transitum hunc quem mortem dicimus, diliguntur amici, credo me diligat diligetque».

7. Si osservi la frantumazione sintattica del verso ~ *per lei*: strumentale, 'attraverso di lei', riferito a 5 «vita... vera» o al lontano 3 *bella luce*, in accordo col ruolo di guida e interceditrice svolto da Beatrice nella *Commedia*? ~ *di grazia*: formula di cortesia frequente in Boccaccio: fra i molti esempi vd. XCVIII* [CXV] v. 14 «però, di grazia, adomando pace» e *AVL* 17 «Ancora più per me dato ti fia, / di grazia, di veder ciò che perdesti» ~ *contemplando*: 'stando in contemplazione nella sua condizione di beato'; solenne polisillabo, esaltato dal suo incunarsi all'interno di elementi strettamente dipendenti del discorso e in inversione sintattica (costruisci la frase: 'ti domando... ciò che ... ti sarà cosa assai leggera a fare'), di matrice dantesca: *Par.* XXI 109-11 «tal era io mirando la vivace / carità di colui che 'n questo mondo, / contemplando, gustò di quella pace». Sono interessanti anche le due occorrenze nel *Proemio* del *Teseida*: «E quella, quante volte vi viene, con intero animo contemplando, più tosto celestiale che umana figura essere con meco delibero», «io credo che così contemplando, quasi gli ultimi termini della mia beatitudine abbracciando, morre'mi» (per cui cfr. *Vita Nova* 112 [III 1]). Il v. 8 del sonetto *O spirito gentil, o vero dante* attribuito al Maramauro, «o verissimo in carne contemplante», potrebbe riecheggiare questo del Boccaccio.

8. La lezione del ramo aragonese è «ciò che, contemplando, / io so che a far ti fia cosa leggera. // Io so che, infra l'altre anime liete» ecc., con energica ripresa al v. successivo a legare quartine e terzine.

9. *Io so*: notevole la posizione forte del pronome personale (già anticipato al v. 6 «*io* ti dimando» e al v. precedente nella lezione aragonese), che riprende a inizio di quartine

l'invocazione a Dante del primo verso, stringendo in un eloquente parallelismo 1 *Dante* - 9 *Io* (Boccaccio), ribadito dalla coppia *luce* (Beatrice) e Fiammetta. Cfr. Dante, *Ne le man vostre, gentil donna mia* (*Rime* 50) «Io so che a voi ogni torto dispiace» e, in Boccaccio, *AV* XXIII 85 «Io so che tu vuogli ire al tristo stuolo», ma è tipico inizio da congedo: vedi per esempio *Donne ch'avete intelletto d'amore*, v. 57 «Canzone, io so che tu girai parlando», Boccaccio *Rime* II 40, 56 «Canzona, io so che letta tu sarai» ~ *le altre anime liete*: *Par* XXIV 10-11 «Così Beatrice: e quelle anime liete / si fero spere sopra fissi poli», ma vale anche per opposto il richiamo a *Inf.* VI 85 «E quelli: 'Ei son tra l'anime più nere», che la lezione del ramo aragonese, *intra l'anime liete*, rende ancora più scoperto.

10-11 *la mia Fiammetta vede / l'affanno mio*: si notino il chiasmo del possessivo in *enjambement* e le allitterazioni. Il *senhal* Fiammetta, che compare anche nel ternario extra-Bartoliniana [LXIX] 41 e nel sonetto LXXII [XLV] 13 («la cui composizione potrebbe risalire allo stesso periodo delle poesie in morte», secondo la TUFANO, p. 22), nei sonetti in morte è presente in LXIX [XCVII] 2 e XCIX [CXXXVI] 7, e richiamato indirettamente in XX [XCVIII] 12, XCII* [C] 1, C* [CIII] 5 *fiamma*, e LIII* [CIV] 4 *infiammava*.

11. *partita*: in rima con 14 *salita* (declinati al maschile anche in *Ts*V 103) come in un precoce sonetto di Petrarca, il 91 - «La bella donna che cotanto amavi / subitamente s'è da noi partita, / et per quel ch'io ne sperai al ciel salita» -, scritto probabilmente per la morte della donna amata dal fratello Gherardo, databile a prima del 1343, anno della sua monacazione (ma il Vellutello pensava a Sennuccio, col che si instaurerebbe un legame sottile col son. 287 così implicato col nostro), seguito nel *Canzoniere* dal *planctus* per Cino da Pistoia, 92: rima E, vv. 11 «novellamente s'è da noi partito» e 14 «et rallegrasi il cielo, ov'ello è gito» (per un più tardo impiego della coppia in Petrarca vedi le quartine del son. 278). *partita* è in rima anche nel citato son. *O spirito gentil*, v. 7. Si osservi però che in Boccaccio *partita* e *salita* sono sostantivi, per cui sarà da tener presente anche la prosa della *Vita Nova* dove la morte di Beatrice è indicata con l'espressione *la sua partita* (capp. 19 [XXVIII] 3 e 20 [XXXI] 2).

12. *pregala*: in contesto affine *Fs* IX (una sorta di rifacimento in ottave della dantesca *Ballata i' vo*), ottava 7 «Se tu la vedi ad ascoltarli pia / nell'angelico aspetto punto farsi, / o sospirar della fatica mia, / priegala quanto puoi che ritornarsi / omai le piaccia» ~ *dolce Lete*: l'allusione, letterale, è al fiume di *Purg.* XXX 142-45 «Alto fato di Dio sarebbe rotto, / se *Letè* si passasse e tal vivanda / fosse *gustata* senza alcuno scotto / di pentimento che lagrime spanda», che tuttavia dà l'oblio dei peccati e non degli affetti positivi, per cui si può richiamare anche *Purg.* XXVI 106-8 «Ed elli [Guinzelli] a me: 'Tu lasci tal vestigio, / per quel ch'i' odo, in me, e tanto chiaro, / che *Letè* nol può torre né far bigio'». TUFANO, p. 132, richiama *Rvf* 336, 1-2, dove «inversamente, è Laura a non potere essere oggetto di oblio da parte dell'*agens* vivo», «Tornami a mente, anzi v'è dentro, quella / ch'indi per *Lethe* esser non po' sbandita». Meno pertinente sembra il richiamo di Zingarelli, in genere citato dai commentatori (vedi BRANCA *ad. loc.*), a *Purg.* I 88, in quanto il *mal fiume* che ormai definitivamente separa Catone da Marzia è Acheronte e non il *Lete*.

12-13. La nuova secondaria ipotetica ripete, applicandolo al caso personale, quanto detto in termini generali ai vv. 5-6, «se per cambiar fallace vita a vera / amor non se n'oblia».

13. *la m'ha tolta*: (ordine arcaico delle particelle) 'non ha posto fine al nostro amore' ~ *in luogo di mercede*: (nesso prosastico: *Cnf* XXIII 18 «E oltre a ciò comandò, in luogo di ammenda del commesso peccato, che me sempre come cagione della sua vita seguisse...») 'per sua grazia'.

14. *impetri*: oltre a *Fs* I 39 «da quei [occhi] ti priego impetri la salute / dell'anima» e al sonetto morale I [CX] 13-14 «nell'amor di colui da cui s'impetra / con umiltà la vita de' quïeti», si rinvia soprattutto, con Branca, a *Dec. Ballata* III, in particolare l'ultima strofa: «O caro amante [...] / che or nel ciel se' davanti a Colui / che ne creò, deh! Pietoso diventa / di me, che per altrui / te obliar non posso: fa ch'io senta / che quella fiamma spenta / non sia che per me t'arse, / e costà su m'impetra la tornata». Si dovrà supporre una dipendenza del Petrarca da Boccaccio per quanto riguarda *Rvf* 348, 14, «m'impetra grazia, ch'i' possa esser seco», segnalata da TUFANO, p. 132 (con rinvio anche a *Rvf* 333, 334 e 347 per il motivo dell'autore che «spera che la donna morta lo tragga a sé in cielo» ~ *salita*: cfr. LXIX [XCVII] 13-14 «rimaso sono in doglia e in desio / di morte per potere a lei salire», e XCIX [CXXVI] 1.

XC [XCIX]

Visione in sogno nella quale il poeta è rapito al cielo dove ritrova la propria donna morta. Il modello è soprattutto, ancora, *Rvf* 302, *Levòmmi il mio pensiero in parte ov'era*, di cui è letteralmente ricalcata la struttura, e dell'affine 362. Dopo l'attacco, quasi sovrapponibile, con l'improvvisa ascesa al cielo del poeta (302, 1-2 «Levòmmi il mio pensier in parte ov'era / quella ch'io cerco e non ritrovo in terra», XC [XCIX] 1-4 «Dormendo un giorno in sonno mi pareo / quasi pennuto volar verso il cielo / dietro all'orme di quella il cui bel velo / cenere è fatto») dove (302, 3 «ivi, fra lor che 'l terzo cerchio serra», XC [XCIX] 5 «Quiivi») ritrova la sua donna finalmente non più altera (4 «la rividi più bella e meno altera», 7-8 «e dileguarsi il gelo / ch'in pianto doloroso mi tenea»), l'attenzione del pari si concentra su un gesto della sua mano (nel sonetto di Petrarca accompagnato da parole d'incoraggiamento), nell'uno stretta (302, 5 «Per man mi prese») e poi improvvisamente lasciata (11 «Deh, perché tacque et allargò la mano»), nell'altro offerta e quasi toccata (XC [XCIX] 10-11 «la man distese, come se volesse / prender la mia; e io mi risvegliai»); il brusco risveglio interrompe o evita l'estasi senza ritorno del contatto: 302, 14 «poco mancò ch'io non rimasi in cielo», XC [XCIX] 13-14 «Chi sa, se ella allhor preso m'avesse, / e s'io quaggiù più ritornava mai?». Dal sonetto del Petrarca il nostro riprende anche la rima in *-elo*, *Rvf* 302 E *velo* : *cielo*, XC [XCIX] B *cielo* : *velo* : *zelo* : *gelo*, che torna quasi al completo nella stessa sede anche nell'altro sonetto di visione del *Canzoniere*, il 362 *Volo con l'ali de' pensieri al cielo*, con la sola differenza rispetto al Boccaccio di *pele* al posto di *zelo*. D'altra parte la rima B dello stesso son. 302 in *-erra*, *terra* : *serra* : *erra* : *guerra*, è recuperata nel sonetto LXXV* [CVI] *Sì acces'e fervente è il mio desio*, altra visione con ascesa in paradiso, che si direbbe nato dalla stessa costola da cui discende il XC [XCIX] e ad esso complementare (302, 1 «quella ch'io cerco, et non ritrovo, in terra» e 7 «i' so' colei che ti die' tanta guerra», LXXV 2-3 «di seguitar colei, che quivi in terra / col il suo altero sdegno mi fè guerra»; 302, 6 «se 'l desir non erra», LXXV

6 «e parmi nel pensier, che sovent'erra»). Il motivo della visione va distinto da quello descritto nel son. XXX* [CI] (vv. 9-11, «Così con meco talora ragiona / la bella donna, vedendo cercarmi / quel che quaggiù veder non deggio», che si ispira alla serie *Rvf* 282-286, con ripresa nel trittico 341-343, in cui al contrario è la donna che *torna* (282, 13; 283, 9; 285, 7; 286, 7; 341, 3) o *viene* (284, 9; 342, 7) a visitare il suo amante ancora smarrito, ricreando momentaneamente l'incanto della sua presenza, con rare aperture al futuro (285, 13 «pregando ch'a levar l'alma non tarde», 286, 9 «Ir dritto, alto, m'insegna»; in Boccaccio, XXX* [CI] 12-14 «Ma come ravveduto m'abbandona, / piangendo penso come qui impennarmi / possa, e volar al suo beato seggio»).

Nel complesso il sonetto XC [XCIX] si presenta totalmente appiattito sul modello, senza nessun sostanziale acquisto e originalità. Siamo ben lontani dal dialogo potenzialmente 'alla pari' con Petrarca attuato in testi come LXII [CII], e ancora in XXII [CV], alla ricerca di un compromesso con l'imprescindibile lezione dantesca e in genere stilnovistica. Il testo appare privo di ogni sperimentale disponibilità alla *contaminatio* di autori e persino quasi di testi diversi. Il *Canzoniere* è qui divenuto il modello esclusivo, già disponibile si direbbe nel suo insieme, e anzi più precisamente un suo testo particolare, fonte privilegiata scelta come base per un esercizio di variazione: una forma d'imitazione, che ritroviamo nel sonetto XCIX [CXXVI] e in altri delle *Rime*, di gusto già 'cinquecentesco'. E semmai in questo si potrà ravvisare la sua novità.

Il sonetto è testimoniato dalla sola Raccolta Bartoliniana, di cui si riproduce il testo salvo per l'intervento, già attuato dal Borghini nella sua copia nel ms. oggi Ashburnham 479 della Biblioteca Medicea Laurenziana e riproposto anche da DE ROBERTIS p. 149, al v. 7 *caldo gielo* (forse per equivoco grafico o ipercorrettismo di una fonte settentrionale), in ripetizione con 8 *dileguarsi il gelo*, corretto in *zelo*¹⁰, e per il recupero di *et* ai vv. 4 e 11, che ha valore sillabico evitando dialefe d'eccezione. Il sonetto si trova in una serie di testi a testimonianza unica: LXXXV [LVII], LXXXVI [XVIII], LXXXVII [XIX], LXXXVIII [XLVII], LXXXIX [LI], e a seguire XCI [XV], XCII [C] (LXXXIV [XLIV] che precede la serie e XCIII [CXII] che la segue sono presenti anche nel codice Marciano It. IX 257 di Felice Feliciano). Almeno il sonetto successivo XCI [XV], in lode di una donna viva ma dalle virtù paradisiache – 4 «di questa, che m'è in terra un paradiso», 8 «l'angelico, leggiadro e dolce viso», 12-14 «Ond'io, che tutto 'l cor ho dritto a quelle [stelle-occhi], / esser mi tengo molto di migliore / sentend'in terra sì celeste frutto» –, non stride tra questo e il successivo in morte, XCII [C] *Se la fiamma degli occhi, ch'or son santi*.

Sonetto: schema ABBA ABBA CDE CDE; rima inclusiva 4 *dea*, 5 *vedea*; rima interna di 3 *quella* con 4 *ella* nella stessa sede ritmica.

Dormendo, un giorno, in somno mi pareo
 quasi pennuto volar verso il cielo
 drieto all'orme di quella, il cui bel velo
 cenere è facto, et ella è facta dea. 4

Quivi sì vaga e lieta la vedea,
 ch'arder mi parve di più caldo zelo
 ch'io non solea, et dileguarsi il gelo
 ch'in pianto doloroso mi tenea. 8

E, guardando, l'angelica figura
 la man distese, come se volesse
 prender la mia; et io mi risvegliai.
 Oh quanta fu la mia disavventura! 12

Chi sa, se ella allhor preso m'avesse,
 e s'io quaggiù più ritornava mai?

1. L'incipit è ricalcato su quello della canzone delle Visioni, *Rvf* 323, 1 *Standomi un giorno solo alla finestra* ~ *Dormendo*: *AV* I 22-23 «Così dormendo, in su liti salati / mi vidi correr» ecc. (la memoria dei versi iniziali della giovanile visione agisce forse anche nel son. LXXV* [CVI]) 1-8 «*Sì accese e fervente* è il mio desio / di seguitar colei [...] che, non ch'altri, ma me metto in oblio / e parmi nel *pensier* [qui «in sonno mi pareo», che sovent'erra / quella gravezza perder» ecc.: *AV* I 7-12 «Recando adunque la mente, smarrita / per la vostra virtù, *pensieri* al core, / che già teme della sua poca vita, / accese lui di *sì fervente* ardore, / che uscita di sé la fantasia / subito entrò in non usato errore». ~ *in somno*: 'in sogno', come in *Rvf*. 250, 1 *Solea lontana in somno consolar-me*, senza ridondanza rispetto a *Dormendo*: cfr. *Dec.* IV 6.10 «alla giovane una notte dormendo parve in sogno vedere» ecc.

2. Il verso è sovrapponibile a LXXV* [CVI] 8 «e quasi uccel levarmi verso Dio» (BRANCA), memore di *Rvf* 81, 13-14 «mi darà penne in guisa di colomba, / ch'i' mi riposi, et levimi da terra?», per cui i commentatori rinviano a *Ps* 54 7 «quis dabit michi pinnas sicut columbae et volabo et requiescam?» ~ *pennuto*: il termine, da considerare sostantivo e dunque metonimia per *uccello*, è presente, ma come epiteto, nel ternario finale della *Cnf* XLIX 9, «ho già pennute l'ali / al volare alla morte», dove è accennata una sorta di metamorfosi luciferina per intraprendere un volo verso la morte e i «laghi averni e stigi», potremmo dire col Petrarca citato in nota al verso successivo. Il lemma non figura nel *Canzoniere*. Per il motivo, ricorrente e caratterizzante di queste rime in morte, dell'«impennarsi», del rinnovamento interiore per volare in paradiso e ricongiungersi con l'amata, si veda la nota a XXII* [CV], 12-13.

3. *drieto all'orme*: *Rvf* 301, 12-14 «Quinci vedea 'l mio bene; et per queste orme / torno a vedere ond'al ciel nuda è gita, / lasciando in terra la sua bella spoglia», da integrare con 306, 12-14 «Lei non trov'io: ma suoi santi vestigi / tutti rivolti a la superna strada / veggio, lunge da' laghi averni e stigi». ~ *quella, il cui* ecc.: cfr. LXXV* [CVI] 2 «di seguitar colei, che quivi in terra» ecc., e XCIX [CXXVI] 14 «veggia colei che prima d'amor m'accese»; nel *Canzoniere* Laura è spesso indicata con una perifrasi introdotta da un deittico seguito da una relativa, nelle rime in morte con riferimento alle spoglie rimaste in terra e all'anima assunta in cielo: per esempio *Rvf* 302, 1-2, «Levòmmi il mio pensier in parte ov'era / quella ch'io cerco, e non ritrovo, in terra» (e ve-

di anche la citazione di 354, 3-4 in nota al v. seguente). ~ *bel velo*: l'immagine biblica del corpo come *velamen* o *vestmentum* dell'anima, cara a Petrarca (la BETTARINI, in nota a *Rvf* 268, 38, richiama *Hebr* X 20 e *Mt* I), compare con la stessa parola in rima, rispettivamente nelle terzine e nelle quartine dei testi che abbiamo visto più implicati con questo sonetto e i suoi affini tra le *Rime* 302 e 362, di cui si è discusso nel capitolo introduttivo.

4. *cenere è fatto*: da *Sap.* 2.3, cfr. *Rime* XXX* [CI] «cenere sparta son le membra in ch'io» ecc., e LIV* [XXXVI] 6 «le membra sua, che or son cener sparte», calco di *Rvf* 320, 14 «or vo piangendo il suo cenere sparso» ~ *et ella è fatta dea*: in rapporto chiasmico con l'emistichio precedente; riformula *Rvf*, 333, 9-10 «sol di lei ragionando viva e morta, / e anzi pur viva, et or fatta immortale» – citazione che garantisce anche del valore avversativo, o più propriamente sostitutivo, della congiunzione – e 354, 3-4 «per dir di quella ch'è fatta immortale / e cittadina del celeste regno». *fatta dea*, non più in senso metaforico, come ancora in *Rvf* 337, 7-8 «vedeva a la sua ombra honstamente / il mio signor sedersi et la mia dea», ma nel senso di 'resa partecipe della gloria divina' (*Par.* IV 28 *colui che più s'india*), e quindi avvicicabile piuttosto a 366, 98 «Or tu donna del ciel, tu nostra dea».

5. *Quivi... la vedea*: *Rvf* 302, 3 «ivi [unica forma ammessa da Petrarca], fra lor che 'l terzo cielo serra, / la rividi» ~ *vaga e lieta*: *Fs* 69 «Io son giovane, bella, vaga e lieta» (come dittologia non è presente nel *Canzoniere*).

6. *mi parve*: riprende 1 *mi pareva* ~ *caldo zelo*: sinonimo di XXX* [CI] 3 *caldo desio*, memore dell'incipit di *Rvf* 182, 1 *Amor, che 'ncende il cor d'ardente zelo*. Il ms. in realtà ha la lezione *caldo gielo*, conservata da BRANCA sulla base di espressioni affini come <CII> [LXXII] 12-13 «e ardendo del gelo / che senti Biblis» e *Rvf* 362, 5 «Talor mi trema 'l cor d'un dolce gelo», ma da scartare perché l'ossimoro esprime bene un amore mescolato alla paura, che però non può attribuirsi a chi viene assunto, seppure in sogno, alla beatitudine (cfr. 7-8).

8. Contrapposizione tra l'atteggiamento della donna superbo in vita e ora pietoso, come in LXXV* [CVI] 3-4 «con il suo altero sdegno mi fē guerra / infino allor ch'al ciel se ne salio» e XCII* [C] 1-2 «Se la fiamma degli occhi, ch'or son santi / e che per me fur dardi e poi catene» (*Rvf* 302 «i' so' colei che ti die' tanta guerra», e sottilmente anche in 362, 7-8 «Amico, or t'am'io et or t'onoro / perch'à' i costumi variati, e 'l pelo», con implicita allusione ad altro tempo e ad opposto atteggiamento) ~ *pianto doloroso*: sintagma non raro in Boccaccio: *Fs* IV 1, *AV* XXX 48, *Ts* XI 32, *Dec.* Ball. IV 23 (BRANCA), assente in Petrarca.

9. Dopo l'iniziale ascesa descritta nella prima quartina, e la nuova situazione psicologia nella seconda, il 'racconto' della visione è rilanciato da *guardando*, che riecheggia il gerundio iniziale ~ *angelica figura*: rinvia a 4 *dea*.

11. *prender la mia*: il ricorso al pronome, così in evidenza in cesura, è soluzione piuttosto prosastica ~ *et io mi risvegliai*: col ritorno alla veglia e alla coscienza si concludono anche le altre visioni descritte nei sonetti XXX* [CI] 12-13 «Ma come, *raveduto*, m'abbandona, / piangendo penso» ecc., e LXXV* [CVI] 13-14 «quando son ritornati / gli spirti»; cfr. *Rvf* 359, 71 «et dopo questo si parte ella, e 'l sonno».

12. L'esclamazione – ricalcata, si è detto, su *Rvf* 302, 12 – ricorre in forma simile in *Rime* [LXVIII] 1 *Deh, quanto è greve la mia sventura*, e vedi anche *Fs* III 14.8 «Tolga Iddio via cotal disavventura». ~ *disavventura*: voce poetica arcaica, cara agli stilnovisti: Guinizzelli, *Lamentomi di mia disavventura*, Cavalcanti XXXIII 1, XXXIV 1, XXXV 11.

13. La diafece tra monosillabo tonico (*se*) e parola iniziante per vocale (*ella*) è comune in Boccaccio.

14. Sovrapponibile a *Rvf* 302, 14 citato nel cappello introduttivo. Branca nel suo commento richiama il risveglio alla fine dell'*Amorosa visione*, pertinente sul piano tematico, ma di tutt'altro tenore stilistico: XLIX 68-70 «Ora fosse piaciuto / a Dio ch'i non mi fossi mai destato, / e 'n cotal gioia sempre sare' suto» ~ *quaggiù*: XXX* [CI] 11 «quel che giammai quaggiù veder non deggio» ~ *e (s'io)*: paraipotattico.

XCIX [CXXVI]

Pendant a Petrarca del LXII [CII] a Dante, cui si ricollega con un procedimento quasi a *coblas capfinidas* – LXII 14 «a sé m'impetri tosto la salita», XCIX «Or sei salito, caro signor mio» –, il sonetto XCIX [CXXVI] ne riproduce anche la struttura seguendo, come quello e in modo ancor più rigoroso, la falsariga di *Rvf* 287, *Sennuccio mio, benché doglioso e solo*. I sonetti hanno in comune l'apostrofe iniziale al poeta (nominato in LXII «Dante, se tu» ecc., in XCIX indicato con un reverenziale, e ben petrarchesco, *caro signor mio*) che, lasciata la vita terrena (cfr. LXII 5-6 «se per cambiar fallace vita a vera» e i riferimenti al *mondo rio* e al *mondo errante* dei vv. 4 e 12 di XCIX), è in cielo, anzi nel terzo cielo (cfr. LXII 1 e 10 e le perifrasi dei vv. 3-4 di XCIX, «nel regno al qual» ecc., come in *Rvf* 302, anch'esso implicato col sonetto dedicato a Dante, vv. 1-2 «Levommi il mio penser *in parte ov'era / quella ch'io cerco*»), finalmente riunito alla propria donna, Beatrice nell'uno (LXII 2 *la bella luce*) Lauretta nell'altro, a fianco di Fiammetta (cfr. LXII 10 e, con promozione in rima, XCIX 7), in un coro di non precisate *altre anime liete* nel primo sonetto, di una schiera di eletti nel secondo, tra i quali nelle terzine sono individuati i sodali Sennuccio Cino e Dante, con finale preghiera di essere accolto al loro fianco, d'intercessione presso Fiammetta in LXII (vv. 12-14 «*Pregala... / ... / a sé m'impetri la salita*»), rivolta direttamente all'amico in XCIX (v. 13 «*tirami drieto a te, dove gioioso / veggia colei che pria d'amor m'accese*»). Sennonché, all'occasione tutta letteraria di LXII, omaggio postumo al maestro mai conosciuto, ammirato solo attraverso la sua opera, con l'intento di autopromuoversi suo successore, il sonetto a Petrarca risponde in circostanze umanamente più cogenti: è anche e prima di tutto una commemorazione dell'amico e maestro, un vero e proprio *planctus*, scritto a caldo dopo la sua morte avvenuta la notte tra il 18 e il 19 luglio 1374 («*Or sei salito*»), diciassette mesi prima di quella del Boccaccio (21 dicembre 1375), ciò che ne fa anche l'unico caso, tra le sue rime, di poesia amorosa sicuramente databile in età così tarda.

I due componimenti del dittico tuttavia non condividono la tradizione. Mentre il sonetto a Dante è presente, come si diceva, in un gran numero di codici che si distribuiscono nell'arco di due secoli, dalla fine del Trecento al pieno XVI secolo, quello a Petrarca ha una tradizione distinta ed esclusivamente cinquecentesca. Sono presenti insieme in testimonianze tarde, sporadi-

che e relativamente marginali: oltre che nella Raccolta Bartoliniana (dove sono i numeri 62 e 99), si trovano in coppia solo nel codice 1617 della Bibl. Governativa di Lucca e nell'Udinese 1795 del XVII sec. (manoscritti, quest'ultimi, congiunti al v. 8 per l'errore *con lor* in luogo di *con lei*: cfr. DE ROBERTIS, p. 141). Già questo è di per sé sorprendente, considerando la forza di attrazione che ci si potrebbe aspettare dalla loro (a dir vero, vedremo, più apparente che reale) complementarità. Chi mai avrebbe tenuto nel cassetto un testo scritto da Boccaccio in morte di Petrarca? E se fosse uscito dallo scrittoio dell'autore o, dopo la sua morte, diffuso dai custodi delle sue carte, come spiegarsi una così avversa fortuna, il misterioso silenzio che lo avvolge per oltre un secolo? Merita approfondire le circostanze in cui il sonetto è emerso. Oltre che nella Raccolta Bartoliniana, che attinge a un perduto codice appartenuto a Ludovico Beccadelli, e negli altri due testimoni citati, il sonetto è ripreso dallo stesso Beccadelli nelle due redazioni della sua *Vita del Petrarca*, la prima pubblicata in appendice al *Petrarcha redivivus* di Giacomo Filippo Tomasini (Padova, Frambotto, 1650), da cui cito:

per compimento aggiungerei alcune cose, di che già ho fatto ricordo. Et la prima sarà un sonetto che tra molti di M. Giovanni Boccaccio ho trovato in un libro antico fatto in morte di M. Francesco, il quale senza dubbio il Boccaccio fece nell'ultimo anno di sua vita; imperocché l'anno seguente alla morte del Petrarca d'anni sessantadue, morì cioè del 1375 (p. 241)

Nella seconda redazione della *Vita* il Beccadelli ha conservato il passo e il sonetto, solo eliminando (per quanto il rilievo possa valere) il riferimento al «libro antico», come già rilevato da BARBI, p. 154 e ora da FRASSO, pp. 84-85. Seguono la nota obituarica in morte di Laura ricavata dal Virgilio ambrosiano, frammenti del *Secretum*, il carme «funere Electae matris», *Suscipe funereum genitrix sanctissima tantum* (*Epyst.* I 7, cfr. *Poëmata* vol. III pp. 100-4) e, prima di questo, il sonetto *Qui giacen quelle caste e felici ossa*, presunto autografo del Petrarca «ritrovato nella sepoltura di Madonna Laura in Avignone del 1533», conosciuto dal Beccadelli nel 1539 in occasione del suo viaggio a Carpentras in visita al Sadoletto, vescovo della città, e ad Avignone (cfr. *Vita del Becadelli* in GIGANTI, pp. 18-19). È significativo che Beccadelli, pur negandone l'autenticità, indulga però a riconoscere come scritto da un contemporaneo di Petrarca questo palese falso cinquecentesco: «Et fu composto da qualche giovane di quel tempo, che lo volle con essa sepelire per la fama grande ch'aveva, e io l'ho veduto nella sacrestia delli detti Frati in Avignone» (TOMASINI, p. 223; cfr. GRASSO, pp. 41-42 e sulla questione GIUDICI e recentemente CARRAI)¹¹. L'unico codice estraneo all'ambiente del Beccadelli è il Magliabechiano VII 640 della Nazionale di Firenze, dei primi decenni del XVI sec.: intercalati a rime di autori contemporanei, Luigi Alemanni, Trissi-

no e Giovanni Muzzarelli¹² e di rimatori tre-quattrocenteschi¹³, vi si trovano del Boccaccio, oltre al nostro sonetto, il [XXVII] e il madrigale [XXXIII] (ambedue a tradizione extra bartoliniana, il primo altrimenti presente, adespoto, solo nel primo-quattrocentesco Riccardiano 1103 – le parole in rima *fiamma*, e derivati, e *arde* nelle quartine, *foco* nelle terzine, voci certo legate al *senhal* dell'amata di Boccaccio ma non sue esclusive, potrebbero anche averne indotto l'attribuzione –, il secondo presente, pure adespoto, in una versione di soli 4 versi nel famoso codice musicale Squarcialupi, Mediceo Palatino 87, della fine del sec. XIV, e attribuito al Boccaccio in altri codici cinquecenteschi nonché nella *Poetica* del Trissino,¹⁴ dove però compare una versione di 11 versi, con conseguente dubbio se sia lacunosa la testimonianza antica o un ampliamento apocrifo quella più tarda)¹⁵; a questi testi si aggiungono rime falsamente attribuite al *Notar Giacomo* (*Re glorioso pieno d'ogni pietate* – per cui cfr. Boccaccio LI* [CXVI], *O glorioso Re, che 'l ciel governi* – e il ciniano *Ah vano sguardo ah falsi sembianti*)¹⁶, due sonetti attribuiti a Guittone e la dubbia dantesca *Donne, non so di che mi preghi Amore*, ivi attestati insieme alla sola *Giuntina di rime antiche*¹⁷. Siamo, come si vede, sul terreno affascinante della ricerca filologica cinquecentesca applicata agli antichi testi volgari, al tempo stesso stimolo alla creazione poetica di molti dei suoi cultori, com'è il caso del Trissino, e dunque insidiata da attribuzioni sospette, possibili rifacimenti, persino falsificazioni.

In queste circostanze non sarà superflua una verifica dell'autenticità del sonetto. A suo sostegno si possono addurre la presenza 1) di un tratto prosodico arcaico, 2) di un importante riscontro interno e 3) della possibile traccia di una sua circolazione pre-cinquecentesca. Per il primo punto alludo all'accentuazione di 3^a-7^a del v. 7 «Or sè dove la mia bella Fiammetta / siede [la stessa Fiammetta] con lei [Lauretta] nel conspetto di Dio», anomala rispetto alla norma petrarchesca, e quindi cinquecentesca, ma ben attestata in Boccaccio (se ne veda la campionatura in BORDIN, p. 193). È interessante notare che il codice Magl.VII 640 – ossia il solo, si badi, non riconducibile allo scrittoio del Beccadelli – legge «Hor sè dov'è la mia bella Fiammetta; / siedì [Petarca] con lei [Lauretta] nel conspetto di Dio», con al v. 7 regolari accenti di 1^a-4^a-7^a, come già 5 «Or sé colà dove spesso il disio», ma rompendo la scansione binaria della quartina (5-6 «Or sè colà, dove... / ti tirò», 7-8 «Or sè dove... / siede). Fra i numerosi contatti con altre opere del Boccaccio, nel complesso molto più blandi e generici rispetto a quelli riscontrabili in LXII [CII], per lo più riconducibili alla loro ispirazione petrarchesca, e dantesca, e dunque non incontrovertibili, spicca quello segnalato da Branca nel suo commento ai vv. 5-6: «Or sé colà dove spesso il desio / ti tirò già per veder Laüretta», in relazione all'ottava 42 del V libro del *Filostrato*, scritto quasi quattro decenni prima:

Ma che giovavan queste feste al pio
 Troiol che 'l core ad esse non avea?
 Egli era là dove spesso il disio
 formato nel pensier suo nel *traea*,
 e Criseida come suo Iddio
 con gli occhi della mente ognor *vedea*,
 or una cosa or altra immaginando
 di lei, e spesso d'amor sospirando.

Il verso del sonetto, scorrevole e per ciò stesso memorabile, «or sè colà dove spesso il disio», è modellato su «Egli era là dove spesso il disio» del *Filostrato*, anche se il confronto tra i due contesti mette in evidenza anche una distanza, stilistica e prosodica: nell'ottava segue il verso «(il disio) / formato nel pensier suo nel *traea*», di aspra dizione e pregnanza cavalcantiana (*Donna me prega*, vv. 15-7 «In quella parte – dove sta memora / prende suo stato, – sì formato, – come / diaffan da lume»), il sonetto prosegue con un piano, per non dire banale, «ti tirò già per veder Laüretta». La differenza sarà da attribuire all'evoluzione poetica del Boccaccio dall'acerbo stilnovismo giovanile al petrarchismo della maturità? D'altra parte non dobbiamo dimenticare che abbiamo sempre a che fare con Boccaccio, e non si può escludere che una sua memoria possa essere affiorata in un autore più tardo: del *Filostrato* ci sono pervenuti decine di codici redatti nel corso del Tre e soprattutto del Quattrocento, e diverse stampe, dalla *princeps* del 1480 circa, alle successive del 1488, 1499, 1501, fino all'ultima del 1528, per cui cfr. QUAGLIO, pp. 353-72, anche se forse nel XVI sec. ha goduto di minor successo rispetto ad altre opere minori (Bembo, per esempio, non ne tiene conto nelle esemplificazioni delle sue *Prose* a differenza del *Teseida*, dell'*Amorosa visione* e delle stesse rime). Un altro argomento che si può portare a conferma dell'autenticità di XCIX [CXXVI] riguarda la rima ai vv. 9 e 12 *Dante* : (*mondo*) *errante* che si ritrova nei sonetti *O spirito gentil*, citato a proposito di LXII [CII], attribuito a Guglielmo Maramauro (*Dante* : *turba errante*: BELLOMO, p. 331, oltre ai luoghi danteschi e petrarcheschi qui citati in nota al v. 12, richiama il *vulgo errante* di *Triumphus Cupidinis* III 81 e la *turba a' grandi errori avezza* di *Triumphus Temporis* 139) e il son. III di Cino Rinuccini *Chi è costei, Amor, che quando appare* (*Dante* : *mondo errante*). Escludendo per ragioni cronologiche la possibilità inversa, dobbiamo considerarli precoci testimonianze della sua fortuna, fino in quel di Napoli dove sembra che il Maramauro abbia trascorso i pochi anni che separano la sua morte da quella di Petrarca e Boccaccio, o semplici coincidenze indotte dalla rima?

Le ragioni che invitano alla cautela nell'accettare l'attribuzione vulgata sono più sottili. Il divario di stile osservato tra i vv. 5-6 e l'ottava del *Filostrato* è lo stesso che si ritrova nel confronto tra il sonetto XCIX [CXXVI] nel suo complesso e il suo gemello [CII]. All'incastro sintattico un po' faticoso dell'omaggio dantesco, ricco di secondarie, incisi e *enjambements*, con la sua energia

asseverativa – 6 *io ti dimando*, 9 (se non già 8: cfr. nota a testo) *Io so ecc.* –, si oppone il regolare avvicinarsi di endecasillabi nel sonetto per Petrarca, in un fluire quasi del tutto privo di inversioni e inarcature (non considererei tali quelle, pure percepibili, ai vv. 1-2 e 9-10). Il principale elemento strutturante del sonetto, più che logico-sintattico, è di ordine musicale, e cioè l'anafora *Or sei* ai vv. 1, 5 e 7, rilanciata con la ripresa dell'avverbio temporale all'inizio delle terzine, «*Or con Sennuccio...*» prima di concludersi nell'invocazione finale, *Deh... tirami drieto a te*, col corollario di altre figure della ripetizione (in sostanza le sole impiegate nel testo con l'eccezione della convenzionale perifrasi ai vv. 2-4), il poliptoto ai vv. 1-2, le riprese a distanza di parole e sintagmi ai vv. 3 e 8, 4 e 12, 7 11 e 14, il polisindeto al v. 9: un procedimento raro nelle rime del Boccaccio e mai come in questo caso disteso nell'arco di quasi tutto il testo (cfr. LII* [XVI] vv. 9-10 e 12-13, LXXII [XXXI] vv. 1 e 5, [LV] extra Bart vv. 1-2, 5-6). Molto diverso è anche il rapporto che i sonetti LXII [CII] e XCIX [CXXVI] rispettivamente instaurano col *planctus* in morte di Sennuccio nel *Canzoniere*: molto libero nel primo, al punto che non si può del tutto escludere la direzione opposta del rapporto, cioè che Petrarca sia stato suggestionato da Boccaccio; una ripresa molto più rispettosa nel secondo, che ne ricalca puntigliosamente la struttura, allo stesso modo scandita in unità sintattiche concluse: stessa invocazione iniziale *Sennuccio-caro signor mio* nella prima quartina, stessa precisazione spazio-temporale nella seconda *Or sé colà...-Or vedi insieme l'uno e l'altro polo*, stessa enumerazione degli altri poeti ai vv. rispettivamente 9 e 10, analoga preghiera nell'ultima terzina. È un'operazione che ricorda quella compiuta, sempre da Petrarca, con un altro sonetto in morte, il 92 per Cino da Pistoia, *Piangete, donne, et con voi pianga Amore*, in cui l'omaggio funebre si realizza mimeticamente, come variazione su un testo non suo ma fondante per la sua poesia, il dantesco *Piangete, amanti, poi che pianga Amore*.

Osservazioni affini si possono fare se ci si sposta dal piano dello stile a quello della cultura letteraria. Il sonetto presenta ovvî ed evidenti contatti con altre rime del Boccaccio e con Petrarca, ma si mostra anche perfettamente in sintonia con la voga delle rime in morte del Cinquecento, spesso concepite come colloquio postumo con l'anima del defunto e abbondantemente richiamate in apparato (nel caso si ritengano del tutto infondati i dubbi d'autenticità, valgano come segno della capacità di questo estremo Boccaccio di anticipare il gusto di un'altra epoca, molto più esigente sul piano dell'imitazione). Si pensi alle *Rime* del Bembo, a cominciare dal manifesto della nuova poesia, la canzone in morte del fratello *Alma cortese, che dal mondo errante*, già composta nel 1507 e subito famosa e celebrata (che a sua volta attinge spesso al Petrarca implicato col sonetto XCIX [CXXVI], e forse allo stesso LXII [CII] del Boccaccio: vv. 1-2 «Dante, se tu nell'amorosa *spera* / ... *dimori, riguardando*», 14 «a sé *m'impetri* tosto la salita», da confrontare con i vv. 1-9 della canzone «Alma cortese, che dal mondo errante / partendo ne

la tua più verde etade / hai me lasciato eternamente in doglia, / da le sempre beate alme contrade, / ov'or *dimori* cara a quello amante / che più tener non puoi che ti si toglia, / *Risguarda* in terra e mira...», e vv. 161-63 «E guidemi per man, che se 'l camino / di gir al ciel, e ne la *terza spera* / m'impetri dal Signor appo sé loco»). La forma stessa adottata per questo compianto è eccezionale. Prima del Petrarca il metro canonico del *planctus* è la canzone, almeno in relazione a personaggi illustri ed amici (dopo la *Vita Nova* diverso è il discorso per quanto riguarda la morte della donna): si pensi a *Su per la costa, Amor, de l'alto monte* in morte di Dante e alle canzoni in morte di Arrigo VII di Cino da Pistoia (ed. Marti CLXIV e CLXVII) o a quella scritta sempre per l'imperatore da Sennuccio, *Da poi ch'io ho perduta ogni speranza*. La stessa imponente canzone del Bembo, appena citata, paga ancora il suo tributo a questa tradizione, anche se già nell'edizione delle sue rime del 1530 aveva raccolto alla fine un terzetto di sonetti in morte di amici e letterati: CXII *Navaier mio, ch'a terra strana volto*, CXIII *Anime, tra cui spazia or la grande ombra*, CXIV *Porto, che 'l piacer mio teco ne porti* (con l'edizione postuma del 1548 istituirà una sezione «in morte di messer Carlo suo fratello e di molte altre persone», dove, tra i pilastri delle canzoni CXLII da una parte e CLXII in morte della Morosina dall'altra, accoglie ben 18 sonetti tra i quali i tre citati). Il caso del Petrarca, che scrive sonetti funebri per Cino e Sennuccio, pur sempre poeti lirici, e addirittura per il suo protettore, il cardinale Colonna (269 *Rotta è l'alta colonna e 'l verde lauro*), è una novità che si spiega con la sua oltranza elegiaca e forse, soprattutto, con la loro destinazione a una raccolta che non avrebbe tollerato una coniugazione tragica del motivo in morte per altri che per la sua protagonista. Tutt'altro significato assume un sonetto in morte di un amico e maestro avulso da un contesto, come sarebbe il caso del XCIX [CXXVI] del Boccaccio. Tralasciando casi come il sonetto *O spirito gentil* attribuito al Maramauro, che si palesa come un puro esercizio letterario, e comunque post-petrarchesco (cfr. ancora la nota introduttiva a LXII [CII]), più prossimo al Boccaccio, geograficamente e culturalmente, è il Sacchetti che in quegli stessi anni in morte del Petrarca e del Boccaccio stesso scrive due imponenti canzoni gemelle (ed. Ageno CLXXII e CLXXXI). Il suo compianto ricorda un tutt'altro Petrarca: vv. 7-12 «Ne le tre teologiche fu fino; / fonte di senno e fiume di scienza; / compositore d'ogni prosa e metro» ecc. Nel nostro sonetto è celebrato soltanto il cantore di Laura. Un sicuro omaggio funebre del Boccaccio per Petrarca è l'epistola XXIV del 3 novembre 1374 in risposta al genero di questi, Francescuolo da Brossano, che gli aveva comunicato la notizia della sua morte e fatto pervenire la somma lasciategli in eredità dall'amico, un'austera 'senile' dove è celebrato l'umanista a tutto tondo: (12) «eius, cuius egregium pectus acceptissimum Musarum et totius Helyconis habitaculum fuit, amatissimum phylosophie sacrarium artiumque liberalium abundantissimum et spectabile decus, et potissime eius

quod ad ciceronianam spectat facundiam ut liquido sua testantur scripta». Alla fine vi è espressa la preoccupazione per il destino delle opere incompiute dell'amico, l'*Africa* e i *Trionfi*, ma non spende una parola per le sue *nugae*. Inoltre, con tutto l'affetto e l'ammirazione per l'amico al momento della sua scomparsa, riesce difficile pensare che Boccaccio, dopo la composizione del *Trattatelo*, dopo aver dedicato tante energie alla diffusione dell'opera dantesca anche presso lo stesso riluttante Petrarca, fresco della fatica della pubblica lettura e dell'esposizione del poema, potesse relegare Dante in secondo piano, confuso nel coro delle comparse. Il restrittivo, e gerarchico, canone proposto dal sonetto è pure cinquecentesco, con Petrarca in assoluto rilievo, e dietro di lui Dante, Cino e, al posto di Cavalcanti che aveva ancora un ruolo in *Decameron IV Intr.* e nella più ampia cerchia evocata in *Triumphus Cupidinis IV* (citato qui in nota al v. 9), Sennuccio, conosciuto da Boccaccio ma morto ormai da decenni e con cui non aveva certo avuto il legame profondo del Petrarca. La selezione, anche pensando con BRANCA che Boccaccio abbia voluto salutare l'arrivo del Petrarca in cielo facendolo accogliere dai 'suoi' autori, i soli «piani in due sonetti... (CCLXXXVII e XCII) perché idealmente a lui legati», è giustificabile soltanto in ossequio al ruolo primario che ad essi è affidato nel *Canzoniere*. Si pensi per converso al catalogo 'aperto' esibito ancora da un Cino Rinuccini nel suo sonetto *Tal donna già non vide mai Petrarca*: (vv. 11-13) «Dante, Guitton, Sennuccio e Franceschino, // Arnaldo, Guido, Fazio e se altri vive / e visse are' chiamato, e messer Cino». Questa riunione con gli amici poeti e le loro donne in una sorta di *plazer* oltremondano (è un'osservazione di LANZA, p. 107, che giustamente richiama il dantesco *Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io*, presente al Petrarca di *Sennuccio mio*), si conclude col finale desiderio di salire al cielo «dove gioioso / veggia colei che pria d'amor m'accese», con Fiammetta che è divenuta il fine stesso della propria vicenda poetica ed umana. Ben più severa è la prospettiva ricordata nell'epistola XXIV 9, dove la preghiera d'intercessione dell'amico è rivolta a Dio e a Lui si auspica il ritorno: «bonorum annorum plenus abiit, imo non abiit sed precessit, et sedes piorum sortius nostris miseriis compatitur *orans misericordem Patrem* ut fortitudinem itinerantibus nobis adversus preste et... nos *ad se* recta via perducatur». I versi conclusivi del sonetto suonano come una tardiva riconversione al culto dell'amore terreno e in definitiva a quell'*ornato parlare* che già nel *Trattatelo* (38) negava essere *sommisima parte di ogni scienza* a scapito del contenuto morale e didattico. In tal modo il sonetto, apparentemente gemello di quello dantesco, si rivela piuttosto come suo concorrente. La sostituzione della Fiammetta-Beatrice di LXII [CII] con una Fiammetta-Laura, anzi una Fiammetta-Lauretta, strette dalla rima in una quasi-identità («siede con lei...»), attua un rovesciamento della gerarchia dei valori, anche poetici.

Sonetto: schema ABBA ABBA CDE CDE (lo stesso di LXII [CII]).

Or sei salito, caro signor mio,
 nel regno al qual salire ancora aspetta
 ogn'anima da Dio a quello eletta,
 nel suo partir di questo mondo rio. 4

Or sè colà, dove spesso il desio
 ti tirò già per veder Laüretta;
 or sè dove la mia bella Fiammetta
 siede con lei nel cospetto di Dio. 8

Or con Sennuccio e con Cino e con Dante
 vivi sicuro d'eterno riposo
 mirando cose da noi non intese.

Deh, s'a grado ti fui nel mondo errante, 12
 tirami dietro a te, dove gioioso
 veggia colei che pria d'amor m'accese.

1. *Or sei*: puntualmente in anafora a tutte le principali scadenze metriche del testo (eccetto l'ultima terzina esclamativa): all'inizio delle quartine, con replica all'interno della seconda, e, limitatamente all'avverbio, della prima terzina, l'attacco promuove a *incipit* lo spunto di *Sennuccio mio, benché doglioso e solo* 5 «Or vedi insieme l'un et l'altro polo» (v. 7 «et vedi il veder nostro quanto è corto»). Il ricorso all'avverbio *ora* a indicare la separazione tra la vita passata e il presente di privazione per chi resta e di raggiunta beatitudine per l'anima invocata, è frequente in *Rvf*, come in 326, pure in anafora: «Or ài fatto l'extremo di tua possa, / o crudel Morte; or ài spogliata nostra vita e scossa...» (imitato dal Bembo in CLVIII 1-2 «Or hai de la sua gloria scosso Amore, / o morte acerba; or de le donne hai spento...», v. 5 «Deh, perché sì repente ogni valore...»), e ancora 321, 8 «Sol'eri in terra, or se' nel ciel felice», 327, 9-10 «Dormit'ai, bella donna, un breve sonno, / or se' svegliata fra gli spirti electi» (cfr. qui il v. 3); la canzone di Sacchetti in morte di Boccaccio inizia *Or è mancata ogni poesia*. Diventerà modulo caratteristico della poesia in morte cinquecentesca: Bembo, *Rime* 142, 185 «anzi eri morto, or sei fatto immortale», Della Casa *Rime* XII 2 «Soranzo mio, fuggito, in pace hor sei», Tansillo VII 333, 5-6 (il primo quasi sovrapponibile al v. 5 del sonetto) «Or sei là, 've già viva arse il tuo zelo; / e cangi con l'eterno il fragil bene», e, limitandosi agli *incipit*, Colonna *Rime am.* 17 *Or sei pur giunto al fine, o spirto degno*, Gambara *Rime* 63 «Or che sei ritornata, alma felice, / al ciel, onde partisti, e lieta miri», Laura Terracina son. 165 *Hor sei pur giunta al ciel gioiosa e pura*. A norma di quanto dimostrato da CASTELLANI, dovremmo pensare che la forma *sei* e non *sè*, la sola ammissibile al tempo del Boccaccio, sia stata introdotta dai testimoni cinquecenteschi. ~ *salito*: cfr. gli altri sonetti in morte di Fiammetta, LXII [CII 14] e LXIX [XCVII]; *Rvf* 278, 5 «et viva et bella et nuda al ciel salita», sempre con diffusa ripresa cinquecentesca: Sannazzaro *Disp.* XIX 1-3, canzone in morte sullo stesso metro di *Alma cortese* del Bembo (da *Rvf* 23) «Spirto cortese, che, sì bella spoglia / lassando in terra, sei salito al cielo» e son. XVIII 1-4 «L'alma mia fiamma, oltre le belle bella, / Ne l'età sua più verde e più fiorita / è, per quel che ne sperì, al ciel salita, / tutta accesa de' raggi di sua stella»; Tebaldeo, *Rime* 226 «Poi che Beatrice al ciel salita»; ancora Bembo *Rime* 159 1-3 (composto dopo la morte della Mo-

rosina avvenuta nel 1535) «Quella per cui chiaramente alsi et arsi / undeci et undeci anni, al ciel salita, / ha me lasciato in angosciosa vita»; Colonna *Am.* 30 v. 13 «perch'ei nel ciel salito», ecc. ~ *caro signor mio*: apostrofe frequentissima nella poesia di corrispondenza e in generale dialogica o aperta al discorso diretto (per Boccaccio cfr. *Rime XLVII** [XX]) 11 «se più non m'arde il caro signor mio»; ma vedi anche *T₃V* 16.1 «Panfil disse: - Caro signor mio»), soprattutto nella formula *signor mio caro*, a cominciare da *Rvf* 266, 1 (implicato anche con i vv. 5-6 e 14 del sonetto) «*Signor mio caro*, ogni pensier *mi tira* / devoto a veder voi, cui sempre *veggio*», dedicato al cardinale Colonna prossimo alla morte registrata in 269 e in nome del quale rispose Sennuccio col son. *Oltra l'usato modo si rigira* (e ancora in clausola in *Rvf* 58, 2 e 103, 3), per dilagare al solito nella poesia di imitazione petrarchesca dei secoli successivi (Tebaldo, Sannazzaro nelle sue rime encomiastiche, Bembo, Alamanni, Varchi ripetutamente, ecc.; per un esempio in morte, Gambara *Rime* 14 «Poiché Fortuna volle farmi priva / di te, signor mio car, deh tolto almeno / m'avesse la memoria...»). Si completa così un verso che, all'orecchio di un lettore cinquecentesco, doveva suonare molto familiare, quasi un condensato di luoghi comuni della contemporanea poesia in morte.

2-3. Costruisci 'nel regno al quale ogni anima, eletta a quello da Dio, anche si aspetta (si merita) di salire': con l'inversione al v. 12 «s'a grado ti fui», sono le uniche alterazioni imposte all'ordine naturale del discorso.

2. *nel regno* (e la perifrasi che segue): *C** [CIII] 14 «nel sacro regno della lieta gente» e *LIII** [CIV] 9-10 «E, come 'l viso angelico tornossi / al regno là, dond'era a noi venuto»; cfr. anche *Rvf* 275, 5-6 «Orecchie mie, l'angeliche parole / sonano in parte ov'è chi meglio intende». ~ *salire*: in *adnominatio* con *salito* del v. 1.

3. *a quello eletta*: riferito al salire, dunque 'destinata da Dio alla beatitudine'.

4. L'anafora si estende qui e al v. 6 a *Or sé* (colà) *dove*, dividendo la quartina in due distici paralleli che convergono nei nomi in rima baciata delle due donne ~ *mondo rio*: il sintagma, ripetuto al v. 12 nella variante *mondo errante*, si trova in Dante e Petrarca ma non è raro nella poesia successiva; in un contesto affine si può ricordare Bembo, *Rime* 159 [160] «Anime, tra cui spatia hor la grande ombra / del dotto Navagier per sorte acerba / di questo secol reo...».

5-6. Dante, *VN* 30 [XLI], *Oltre la spera che più larga gira* 5-6 «Quand'elli è giunto là dove disira, / vede una donna che riceve onore»; cfr. anche *FsV* 42 «Egli era là dove spesso il disio / ... nel traea» (per cui vedi nota introduttiva), *Rime XVII** [XX] (richiamato anche alla nota 1) 3-4 «che più m'allontana da lei, / più vi tira 'l desio e più l'invesca», e *XXIV* [XXVI] 4 (in voce di madonna) «a quella parte ov'io fu prima accesa / del piacer di colui... / sovente Amore / mi tira» (ma si osservi anche qui la differenza di stile con la notevole inversione sintattica e i consueti *enjambements*); meno vicino sul piano lessicale, se non per la stessa posizione esposta di *desio*, ma pertinente per situazione, *LXXV** [CVI] 1-2 «Sì acces'e fervente è il mio desio / di seguitar colei, che quivi in terra» ecc.; per Petrarca si può richiamare il già ricordato son. 266, 1 «Signor mio caro, ogni pensier mi tira / devoto a veder voi»; a monte Dante, *La dispietata mente* 4-5 «e lo disio amoroso che mi tira / ver' lo dolce paese ch'ho lasciato».

6. *veder*: ripetuto al v. 14, *veggia*, attraverso 11 *mirando*; l'aspirazione alla riconquista della visione perduta della donna è una costante di tutte le rime in morte attribuite a Boccaccio, come del resto di molte nella seconda parte del canzoniere petrarchesco: *XC** [XCIX] 5-9, *XXX** [CI] 1-7 e 7-8 («dove più bel che mai il viso mio / veder potrai»); *C* [CIII] 5-7, *XXII* [CV] 9-14 («Ma chi desia veder quella bellezza», «li la vedrà e rimarrà contento»); *LXXV** [CVI] 9-11 («pervenire / davanti al divin trono, infra i beati, / e lei veder, che seguirla mi face»). ~ *Laiuretta*: la lettura quadrisillaba è pro-

babile ma non certa, poiché alcuni testimoni portano la lezione *vedere* o *riveder* che compensa l'apparente ipometria. Il riferimento è all'acrostico del son. V del *Canzoniere* (BALDUINO, p. 310) dove è leggibile in filigrana *Lau-re-ta* (ma vedi ora le considerazioni della BETTARINI, che sulla base di una lettura fonetica di 7 «ma: Taci» non esclude il recupero di *Lau-re-tta*), come nel *De Vita et Moribus Francisci Petracchi* del Boccaccio (considerato dalla TONELLI l'inventore della forma alterata del nome): «Et quamvis in sui quampluribus vulgaribus poematibus in quibus perlucide decantavit, se Laurettam quandam ardentissime demonstrarit amasse... Laurettam illam allegorice pro laurea corona quam postmodum est adeptus accipiendam existimo»; e si rammenti anche il personaggio del *Decameron*, forse in omaggio a Petrarca; e con Boccaccio i successivi biografi: anche il Vellutello, per esempio, dopo averla nominata, scrive che fu da lui celebrata «non sotto 'l nome di Lauretta, ma di Laura per migliore consonantia» (SOLERTI, p. 363). Si colloca sullo stesso piano del vulgato, e familiare, *Bice* di LXII [CII] 3 in luogo di *luce*, per cui cfr. nota relativa. *Lauretta* non è tuttavia altrimenti attestato in poesia, con qualche rara eccezione cinquecentesca: vedi per esempio un sonetto del Varchi dedicato a Luigi Alamanni, *Rime* CV 9-11 «Che, se più chiaro oggetto a più felice / canto non diede Amor né dar porria, / benché tornasse ancor Lauretta e Bice».

7. Per la struttura accentuativa del v. rinvio alle osservazioni fatte nel cappello introduttivo. ~ *la mia bella Fiammetta*: come in LXII [CII] 10 (e per il *senhal* si veda la nota corrispondente) con in più l'epiteto del v. 3 «la bella luce»; il nome dell'amata, per affinità fonica e non semantica, è qui esposto in rima e legato al v. successivo al nome dell'altra, Lauretta-Fiammetta, mentre in LXII era all'interno del verso e a distanza (vv. 3-9), anche in ragione della netta divisione che vige in quel testo tra le quartine dantesche e le terzine personali (qui invece lo scrivente si accoda nell'ottava al ricordo dell'amico per far spazio alla rievocazione di altri poeti nei vv. 9-11).

8 *Dio*: in rima, sempre anche con *desio*, in *Rime* LXIV [XVII], LXV [XL] LXXXIII* [LXXXIV] e, nella serie in morte, XXX* [CI], LXIX [XCVII] e LXXXV* [CVI]; è piuttosto raro invece nel *Canzoniere*: se si escludono le rime terminali, tra cui la canzone alla Vergine, *Rvf* 360, 3 e 366, 136, spicca in esordio di quel vertice di neostilnovismo che è il son. 191 «Si come eterna vita è veder Dio».

9. Elenco di poeti cari al Petrarca, che l'hanno preceduto e atteso in cielo, con ricorso al polisindeto affine a quello di *Rvf* 282, 9-11 «Ma ben ti prego che 'n la terza spera / Guitton saluti, e messer Cino, e Dante, / Franceschin nostro, e tutta quella schiera» (: *quante*). Per Sennuccio, oltre a 287, vedi *Rvf* 108, 112, 113, 144 e *Estrav.* 10 e 12; Cino è compianto nel sonetto in morte 92 ed è citato con il suo *incipit* più famoso, *La dolce viste e 'l bel guardo soave*, nella canzone 70; Dante è richiamato soltanto nella canzone 70 (*Così nel mio parlar vogli'esser aspro*), e insieme ad altri, con i nomi anche delle loro donne, in *TC* IV 31-37 «ecco Dante e Beatrice, ecco Selvaggia, / ecco Cin da Pistoia, Guitton d'Arezzo» e, dopo i due Guidi, Onesto da Bologna e i Siciliani, «Sennuccio e Franceschin, che fur sì umani». Si potrebbe pensare a un ordine affettivo (comunque rovesciato cronologicamente dal più recente al più lontano).

10. *vivi*: in *enjambement* subito riequilibrato per il forte legame sintattico con quanto segue, come, per esempio, in *Rvf* 252, 12-13 «In tal paura e 'n sì perpetua guerra / vivo ch'ì non son più quel che già fui», da confrontare con l'andamento più franto di questi esempi prelevati dalle ottave iniziali del *Fs*, I 2.1-3 «Tu, donna, se' la luce chiara e bella / per cui nel tenebroso mondo accorto / vivo; tu se' la tramontana stella», 6, 5-6 «per me vi priego che Amor preghiate, / per cui, sì come Troiolo, doglioso / vivo, lontan dal più dolce piacere» ~ *mirando*: seguito da oggetto,

da affiancare e contrapporre al *contemplando* di CII 7, quadrisillabo e sintatticamente ben più rilevato.

12. *mondo errante*: sintagma dantesco (*Par.* XII 94 e XX 67) e petrarchesco (*Rvf* 346, 7 e 360, 11), e poi largamente diffuso: è presente in Boccaccio, *Ts* III 44, 5 (e cfr. anche XCII* [C] 8 «ch'in questa vita molti ne fa *erranti*» e 14 «levar mi possan dal *mondo* bugiardo»); si trova in rima con *Dante* in Cino Rinuccini III, per il solo epiteto, in Maramauro *O spirto gentil*. Per la pertinenza al contesto e l'eccezionale rilievo che l'espressione vi assume, non si può non ricordare anche l'incipit della canzone CXLI di Bembo, *Alma cortese, che dal mondo errante* (parodiato dal Firenzuola in *Gentile augello, che dal mondo errante*).

13. *tirami*: traduce il «Trahe me post te» del *Cantico dei cantici* 1-3 e riprende a specchio *ti tirò* del v. 6, a sottolineare il parallelismo tra l'esperienza e le aspirazioni dell'amico-maestro e le proprie. ~ *gioioso*: beato (ma in genere con una connotazione più mondana in Boccaccio).

14. *veggia colei*: per l'auspicio di rivedere l'amata in cielo valgono i rinvii alle altre rime in morte attribuite a Boccaccio richiamate al v. 6. È meno frequente tuttavia che questo desiderio di ricongiungimento all'amata venga espresso in testi funebri dedicati ad amici: il tema e lo spirito di questo sonetto, che trae ispirazione da *Rvf* 287, a distanza di oltre un secolo è ripreso dal Bembo nel sonetto in morte di Luigi Porto, [CXIV (CXLVII)]: 5-6 «Invidio te, che vedi i nostri torti [la rima *-orto* è nelle quartine del sonetto a Sennuccio] / dal tuo dritto pensier...», 9-14 «Deh, ché non mena il sole omai quel giorno, / ch'io renda la mia guardia e torni al cielo, / Di tanti lumi in sì poche ore adorno? // Nel qual, lasciato in terra il suo bel velo, / fa con l'eterno Re colei soggiorno, / Onde ho la piaga, ch'ancor amo e celo» ~ *che pria d'amor m'accese*: richiama, come spesso in Boccaccio, il *senhal* Fiammetta del v. 7, per cui cfr. il sonetto XXIV [XXVI], già citato in nota al v. 6 e nella nota introduttiva, *A quella parte ov'io fui prima accesa*, e [XXVII] 1-2 «Quando s'accese quella prima fiamma / dentro da me, che 'l cor mi munge e arde»; ancora per Boccaccio, ma in prosa, si può richiamare il *Proemio* «A Fiammetta» del *Teseida*: «Questa è quella Fiammetta, la luce de' cui belli occhi prima i nostri accese», e ancora: «né potranno le cose avverse, né il vostro turbato aspetto, spegnere nell'anima quella fiamma la quale mediante la vostra bellezza esso v'accese»; notevole fra le 'disperse' del Petrarca il sonetto in morte di madonna *Ahi lassa, sconsolata la mia vita*, v. 14 «fin serò dove pria quel lume accese» (SOLERTI, pp. 142.-143).

¹ Avverto che le rime sono citate secondo l'ordine della Raccolta Bartoliniana (Bart), per cui vedi sotto, adottato nella mia edizione critica, facendo seguire tra parentesi quadre quello della numerazione tradizionale delle edizioni MASSÈRA e BRANCA; conservo invece tale numerazione, ma sempre tra parentesi quadre, per le rime a tradizione extra-Bart. Ho indicato con un asterisco le rime in attestazione unica nella Raccolta.

² In realtà il Baldelli non ha esemplato la sua edizione sull'originale, a lui ignoto, bensì su due codici *descripti*, il Riccardiano 2846 e l'Ashburnham 479 della Laurenziana di Firene, entrambi autografi, il secondo solo in parte, di Vincenzo Borghini.

³ In realtà sono separati da C [CIII], e il <CI> [LXIX] è senza numerazione fuori della serie 1-100 e testo di corrispondenza con tanto di risposta, e come tale escluso dalla Raccolta (gli altri sonetti di corrispondenza [LXXVIII] e [LXXX] sono extra-Bart).

⁴ Le citazioni interne sono ricavate da F Brugnolo, *Libro d'autore e forma-canzoniere. Implicazioni petrarchesche*, «Lectura Petrarce», XI, 1991, pp. 259-91.

⁵ Mi riferisco a Dante Alighieri, *Rime giovanili e della «Vita nuova»*, cura, saggio introduttivo

e introduzione alle rime di Teodolinda Barolini, note di Manuele Gagnolati, Milano, Rizzoli, 2009 e all'edizione critica di Domenico De Robertis, Firenze, Le Lettere, 2002 («Le opere di Dante Alighieri. Edizione Nazionale a cura della Società Dantesca Italiana», vol II).

⁶ Cito dalla sua prefazione al volume Dante Alighieri, *Le Quindici Canzoni lette da diversi* II, 8-15, Lecce, Pensa MultiMedia, in corso di stampa.

⁷ Non si hanno rime in morte fra quelle a testimonianza extra Bartoliniana tra le 126 considerate tradizionalmente come 'sicure'. Le due dell'Appendice, 24 e 25, sono presenti rispettivamente nel Riccardiano 1103 con la solita attribuzione a Petrarca e nell'Oxoniese It. 65 adespote, e pertanto da depennare dal corpus boccaccesco.

⁸ Branca ha fatto ricorso a degli asterischi per rendere «riconoscibile il grado di autenticità boccacciana dei testi», uno per le rime probabili, due per le rime improbabili: limitandosi alla I parte si tratta rispettivamente di II [XXXIX*], LXI [LXXI*], e di [XXII**], [XLI**]. Per una discussione dei problemi riguardanti questi testi rinvio all'edizione critica. Mi limito qui ad anticipare che per II [XXXIX*] l'attribuzione a Boccaccio di fatto è la sola esplicita (di nuovo le si oppone, insieme ad altri testimoni dove figura adespoto, quella al Petrarca dell'inattendibile R1103), è maggioritaria per LXI [LXXI*]; i due testi corredati di due asterischi sono sempre e soltanto attribuiti a Boccaccio.

⁹ G. Gorni, *Le forme primarie del testo poetico in Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, III, *Le forme del testo. I. Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 439-518, alle pp. 515-16, e *Il libro di poesia cinquecentesco: principio e fine* in GORNI, pp. 193-203).

¹⁰ Nella trascrizione del Bartolini, oltre a questo caso, in altri otto sonetti si trovano ripetizioni, sei delle quali in rima: senza testimoni alternativi LXIX* [XCVII] 11 *salire* : 14 *salire*, LXXXVI* [XVIII] 1 *cara* : 8 *cara*, C* [CIII] 3 *etere* : 7 *etere*; sono invece ripetizioni interne LXX* [CVII] 11 *speme*, 12 *speme* e XCI* [XV] 10 *ciel*, 11 *cielo*. Le ripetizioni sono tutte accolte a testo da Branca, eccetto C* [CIII] 3 (*nuvolette etere*, sostituito con *alterne* (De Robertis, p. 147, ha proposto invece di conservare *etere*, da intendere come coniazione boccaccica da *AETHER, per 'eteree', risolvendo la rima identica in equivoca). Nella maggior parte di questi casi, tuttavia, la conservazione ha il sapore di un ripiego, come dimostrano i tre in cui al contrario si può disporre di un confronto: se nel primo, ossia IV [LXXII] 11 *guari* : 14 *guari*, l'altro testimone, Pr1081 non è d'aiuto in quanto ha una lacuna al v. 11, negli altri due casi i manoscritti concorrenti documentano la lezione corretta: LX [LXVII] 11 *letitia* : 14 *letitia* (*trestitia* R1100), [XLI] 1 *Amore* : 5 *amore* (errore R1100 Bo177 Ba). In un paio di casi si può senz'altro avanzare una proposta: in XCI* [XV] 9-11 leggerei «Nel qual [viso], quando scintillan quelle stelle / che la luce del <sol> fanno minore, / par s'apra il ciel e rida il mondo tutto» (facilmente spiegabile da un punto di vista paleografico il fraintendimento di *sol* con *ciel* presente al v. successivo), dove è rovesciato il rapporto sole-stelle – Petr. TC III 133 «E veramente è fra le stelle un sole» – in occhi-stelle più luminosi del sole naturale; in XXX* [CI] 3-4, strettamente implicato col sonetto qui commentato, proporrei di sostituire 3 *desiri* (indotto da *desio* in rima al v. precedente, e anticipazione di 8 *desiri*) con *sospiri*: (è la donna morta che parla) «piacqui già tanto al tuo caldo desio / e mossi il petto ai pietosi <sospiri>».

¹¹ Nella seconda redazione della *Vita* Beccadelli dispose in modo diverso questi documenti: eliminò il carne per Eletta e i frammenti del *Secretum*, e aggiunse la «pretesa proposta di Jacopo notaio» (FRASSO p. 21) al son. 131 del *Canzoniere*, su cui vd. BANFI e la BETTARINI *ad loc.* (famoso per il suo inizio col condizionale senza antecedente, come rilevano tutti i commentatori cinquecenteschi, e dove è da notare, a parte la rozzezza della proposta anch'essa attestata solo nel XVI sec. – vv. 12-14 «Voi che fareste in questo viver greve? / Et sappiate che ciò che scrivo e istorio / è vero, che non vi è cosa bugiarda» –, il fatto che Petrarca nella risposta *Io canterei d'amor sì nuovamente* ne abbia passivamente recuperate ben sei parole in rima.

¹² *Da poi che 'l mio tirreno e Occhi vaghi lucenti* cfr. L. Alamanni, *Versi e prose*, a cura di P. Raffaelli, Firenze, Le Monnier, 1859, vol. II, p. 460 e p. 462, e *Amor, Madonna, e io e Dolci pensier, che da sì dolci lumi*, G. Trissino, *Rime* 1529 rispettivamente VII e VI, pp. 73-4; Giovanni Muzzarelli, *Rime*, ed. critica a cura di G. Hannüs Palazzini, Mantova 1983, VII e II alle pp. 73 e 69-70.

¹³ La dispersa petrarchesca *Per mezzo i boschi, che l'erbetta bagna* (SOLERTI, pp. 153-54); Sen-

nuccio del Bene, *Era nell'ora che la dolce stella* (*Un amico di Petrarca: Sennuccio del Bene e le sue rime*, a c. di D. Piccini, Padova, Antenore, 2004, VII alle pp. 34-37); Fazio degli Uberti *Lasso, che quando imaginando vegno* (*Rime varie 1*, in Id., *Il Dittamondo e le Rime*, a c. di G. Corsi, Bari, Laterza, 1952).

¹⁴ Alla sola *Poetica* trissiniana si affida anche la testimonianza della prima stanza di una sestina del Boccaccio, di struttura anomala :ABCDEE (*Rime* [XIV])

¹⁵ Fra [XXIII] e [XXVII] da una parte e XCIX [CXXVI] dall'altra è inserita la ballata del Trissino *Amor, Madonna e io* (*Rime* VII).

¹⁶ Questa la lezione del codice per *A vano sguardo e a falsi sembianti*, ed. Marti, *Rime* XXVI (e cfr. anche Giacomo da Lentini, *Poesie*, edizione critica a cura di R. Antonelli, I *Introduzione, testo e apparato*, Roma, Bulzoni, 1979, p. 420).

¹⁷ È noto che nella Giuntina c'è un sonetto attribuito a Guittone, *Quanto più mi distrugge il meo pensiero* (c. 96v), che si ritrova fra le *Rime* del Trissino del 1529 (XXXIX); per la ballata attribuita a Dante vd. l'ed. critica delle *Rime* a cura di De Robertis, d. 2 (App. III), voll. II p. 997 e III, pp. 501-8.

