

QUADERNI DI ATTI E STUDI  
COMITATO DI BERGAMO - SOCIETÀ DANTE ALIGHIERI  
PER IL SETTIMO CENTENARIO DANTESCO

# Sulle tracce del Dante minore

Prospettive di ricerca per lo studio  
delle fonti dantesche



II

a cura di

Thomas Persico, Marco Sirtori  
e Riccardo Viel

**sestante** edizioni

QUADERNI DI ATTI E STUDI

COMITATO DI BERGAMO - SOCIETÀ DANTE ALIGHIERI  
PER IL SETTIMO CENTENARIO DANTESCO



COMITATO SCIENTIFICO

Rino Caputo · Maria Sofia Lannutti · Thomas Persico  
Donato Pirovano · Diego Quaglioni · Marco Sirtori  
Natascia Tonelli · Riccardo Viel

# SULLE TRACCE DEL DANTE MINORE

Prospettive di ricerca per lo studio  
delle fonti dantesche

II

A cura di

THOMAS PERSICO, MARCO SIRTORI  
e RICCARDO VIEL

## SULLE TRACCE DEL DANTE MINORE II

Prospettive di ricerca per lo studio delle fonti dantesche

*a cura di* Thomas Persico, Marco Sirtori e Riccardo Viel

p 182, cm 15x22

ISBN: 978-88-6642-330-0

Printed in Italy  
by Sestanteinc - Bergamo

© 2019 Comitato di Bergamo - Società Dante Alighieri

© 2019 gli Autori per i testi

© 2019 Sestante Edizioni

Crediti fotografici: Fondazione Credito Bergamasco

Quaderni di Atti e Studi - Per il Settimo Centenario Dantesco  
Collana del Comitato di Bergamo della Società Dante Alighieri

Presidente: Enzo Noris

Direttore progetto "Dante Alighieri 2021" del Comitato di Bergamo  
della Società Dante Alighieri: Thomas Persico

Comitato Scientifico:

Rino Caputo · Maria Sofia Lannutti · Thomas Persico · Donato Pirovano  
Diego Quaglioni · Marco Sirtori · Natascia Tonelli · Riccardo Viel

In copertina:

Angelo Celsi, *Manfredi di Svevia* (particolare), 2014, olio su tela,  
160x140 cm, Fondazione Credito Bergamasco.

Volume pubblicato con il contributo di: Sede Centrale della Società Dante Alighieri, Fondazione Credito Bergamasco, Sestante Edizioni.

## SOMMARIO

PREFAZIONE	I
Marco Grimaldi <i>Dante oltre la 'Commedia'. Nota introduttiva</i>	5
Thomas Persico · Marco Sirtori · Riccardo Viel <i>Sulle tracce di Dante</i>	II
LE FONTI DI DANTE	
Antonio Montefusco <i>Ancora su Epistole dantesche e 'dictamen': osservazioni sulla 'salutatio' dell'Epistola a Enrico VII</i>	17
Giovanni Barberi Squarotti <i>«Sonar Bracchetti»: un contro-emblema stilnovista?</i>	31
Maria Sofia Lannutti <i>«Cantar sottile»: ancora sulla «vesta» di 'Per una ghirlandetta'</i>	45
Thomas Persico <i>«Cantilena» e canzone: alcuni riscontri lessicali</i>	65
Francesco Ciabattoni <i>Tra «vesta» e «soave armonia»: La retorica musicale dalle 'Rime' alla 'Vita nuova'</i>	87

DANTE IN PROSPETTIVA

Attilio Cicchella

*Fortuna e ricezione di Dante nel secolo XVI:* 107  
*Giangiorgio Trissino traduttore del 'De vulgari eloquentia'*

Marco Sirtori

*Il viaggio dantesco di Alfred Bassermann: una prospettiva politica* 139

INDICE

dei nomi e dei manoscritti 161



ANGELO CELSI, *Manfredi di Svevia*, 2014, olio su tela, 160x140 cm,  
Fondazione Credito Bergamasco.

MARIA SOFIA LANNUTTI

«CANTAR SOTTILE»:

ANCORA SULLA «VESTA» DI ‘PER UNA GHIRLANDETTA’

Nella prosa che introduce l'unica ballata della *Vita nova*, *Ballata, i' vo' che tu ritrovi Amore*, Amore prende la parola per raccomandare all'amante di scrivere un testo poetico che esprima all'amata i suoi veri sentimenti. Il testo poetico dovrà essere adornato da una *soave armonia*, in cui Amore stesso sarà presente tutte le volte che quel testo sarà cantato e ascoltato. Amore è dunque potenzialmente insito nella musica, il *dolce sòno*, la *nota soave*: «Queste parole fa che siano quasi un mezzo, sì che tu non parli a lei immediatamente, che non è degno; e no le mandare in parte, senza me, ove potessero essere intese da lei, ma falle adornare di soave armonia, ne la quale io sarò tutte le volte che farà mestiere» (5, 15 [XII 18]).<sup>1</sup>

Per altri tre testi lirici di Dante, fattori interni o esterni delineano la circostanza di un'intonazione musicale reale e non solo potenziale e simbolica come in *Ballata, i' vo'*: la stanza isolata di canzone *Lo meo servente core* e le due ballate *Deh, Vïoletta, che in ombra d'Amore* e *Per una ghirlandetta*. Si può ritenere che *Lo meo servente core* sia la *pulcella nuda*, senza *vesta*, che Dante invia a *Lippo amico* perché *la rivesta* con la musica, almeno secondo l'interpretazione oggi prevalente;<sup>2</sup> *Deh*,

<sup>1</sup> DANTE ALIGHIERI, *Vita nova*, a cura di G. GORNI, in DANTE ALIGHIERI, *Opere*, dir. M. SANTAGATA, vol. I. *Rime, Vita nova, De vulgari eloquentia*, a cura di C. GIUNTA, G. GORNI, M. TAVONI, Milano, Mondadori, 2010, pp. 745-1063: 860.

<sup>2</sup> Cfr. DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di C. GIUNTA cit., p. 133; DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di M. GRIMALDI, in DANTE ALIGHIERI, *Vita nuova – Rime*, a cura di D. PIROVANO, M. GRIMALDI, Roma, Salerno, 2015, pp. 293-800: 690. Sulle

*Violetta* era accompagnata nel perduto codice Boccolini da una rubrica che recitava «Parole di Dante e suono di Scochetto»<sup>3</sup> (un Lippo e uno Scochetto sono nell'elenco di musicisti contenuto nel sonetto di Nicolò de' Rossi *Io vidi ombre*);<sup>4</sup> *Per una ghirlandetta* nomina nella sua ultima strofe una *vesta* preesistente, alla quale, a differenza della *vesta* di *Lo meo servente core*, è stato più pacificamente attribuito un significato musicale, come nota Thomas Persico in un recente articolo che ne approfondisce la portata architestuale.<sup>5</sup>

I tre testi sono collegati da tratti formali, stilistici e tematici. Innanzitutto la *brevitas*: *Lo meo servente core* e *Deh, Violetta* sono costituiti da quattordici versi, endecasillabi e settenari, *Per una ghirlandetta* da ventiquattro, ma con una misura che oscilla tra settenario e novenario, ottenendo un analogo effetto di concisione (è il solo testo di Dante che non fa uso di versi lunghi). Poi il motivo della visione dell'amata, mentale e non reale, che è centrale nelle due ballate e appena accennata in *Lo meo servente core*. *Per una ghirlandetta* e *Lo meo servente core* sono canti di lontananza dall'amata, anzi dal luogo dell'amata, dove l'amante vuole fare ritorno, lo stesso luogo che possiamo immaginare sia lo scenario dell'innamoramento descritto al passato in *Deh, Violetta*: Violetta, forse lo stesso personaggio fittizio

interpretazioni discordanti dei lemmi *vesta* e *rivestire* nel sonetto di Dante, si veda il recente contributo di T. PERSICO, *Una vesta ch'altrui fu data. Imitazione metrica e architestualità in una giovanile ballata dantesca, con un'introduzione su contrafacta e cantasi come*, «Rivista di studi danteschi», XVII (2017), pp. 317-342: 331-332.

<sup>3</sup> Cfr. GIOVAN MARIO CRESCIMBENI, *L'istoria della volgar poesia*, Roma, Antonio de' Rossi, 1698, pp. 409-410, dove si attribuisce a Scochetto una ballata monostrofica, *Deh, non celate a gli occhi quel dilecto*, che di *Deh Violetta* riprende l'esortativo all'inizio della ripresa e della volta.

<sup>4</sup> M. SALEM ELSHEIKH, *I musicisti di Dante (Casella, Lippo, Scochetto) in Nicolò de' Rossi*, «Studi Danteschi», XLVIII (1971), pp. 153-166, alle pp. 159-60; CLAUDIA DI FONZO, *Della musica e di Dante: paralipomeni lievi*, in *Scritti offerti a Francesco Mazzoni dagli allievi fiorentini*, Firenze, Società Dantesca Italiana, 1998, pp. 47-61: 51-52.

<sup>5</sup> T. PERSICO, *Una vesta ch'altrui fu data*, cit., p. 329.



dell'amata, corrispettivo del riso risanatore di *Deh, Violetta*. La lontananza sembra dunque implicita. Richiamo l'attenzione sul verso finale della prima strofe: «né già mai tocca di fioretto il verde», 'non raggiunge mai la parte verde, viva, non inaridita, del fiore', vedendo mortificata ogni speranza. Il vezzeggiativo *fioretto* può essere messo in relazione con i *senhal* Fioretta e Violetta delle due ballate, ma l'intero secondo emistichio è invece vicino al secondo emistichio di un verso del *Purgatorio* compreso nel discorso in cui Manfredi condanna aspramente gli alti prelati al servizio di Carlo d'Angiò responsabili della propria scomunica. Si noti che i due luoghi sono accomunati anche dalla scelta della rara rima in -ERDE (*perde* : *verde*).

*Ai faus ris*

Tu sai ben come gaude  
miserum eius cor qui prestolatur:  
je l'esper tant, et pas de moi ne cure.  
Ai Dieus, quante malure 10  
atque fortuna ruinosa datur  
a colui ch'aspettando il tempo **perde**,  
né già mai tocca **di fioretto il verde**.

*Purg. III*

Per lor maladizion sì non si **perde**, 133  
che non possa tornar, l'eterno amore,  
mentre che la **speranza ha fior del verde**.

Il che lascia scorgere un possibile secondo significato politico, tutto da investigare, insito nel linguaggio particolarmente evasivo e allusivo della canzone, lamento per un tradimento subito, per una promessa non mantenuta,<sup>8</sup> che Dante scrive in tre lingue perché possa avere la massima risonanza, nel latino della Chiesa, nel suo volgare

<sup>8</sup> G. BRESCHI, *Ai faus ris, pour quoi traï avés*, in DANTE ALIGHIERI, *Le quindici canzoni lette da diversi. II. 8-15, con appendice di 16 e 18*, Lecce, PensaMultiMedia, 2012, pp. 305-337: 333.

illustre e in francese, che è anche la lingua di Carlo di Valois, traditore e responsabile della rovina di Firenze e sua (*Purg.* XX 73-74 «Sanz'arme n'esce e solo con la lancia / con la qual giostrò Giuda, e quella punta / sì, ch'a Fiorenza fa scoppiar la pancia»). Nel *De vulgari eloquentia* Dante lo definisce «Totila secundus», paragonandolo al re dei Goti che secondo Villani entrò in Firenze con l'inganno e la distrusse. Colpisce l'immagine floreale che Dante usa per rappresentare l'esilio toccato a molti e a sé stesso in conseguenza della svolta politica dovuta alla missione di Carlo: «Eiecta maxima parte florum de sinu tuo, Florentia, nequicquam Trinacriam Totila secundus adivit» 'Strappata la maggior parte dei fiori dal seno tuo, Firenze, invano in Trinacria il secondo Totila si spinse' (II VI 5).<sup>9</sup>

L'ipotesi che vorrei proporre alla discussione è che i tre testi di Dante *cum soni modulatione* risalcano alla prima fase dell'esilio, ancora aperta alla possibilità di un ritorno a Firenze, la stessa in cui Dante scrisse la canzone trilingue e il *De vulgari eloquentia*, diversamente da quanto si tende a pensare. Contini definisce *Per una ghirlandetta* «prima ballata di Dante»;<sup>10</sup> De Robertis, nell'incipit dell'introduzione alla stessa ballata, definisce il gruppo da 28 a 33 che comprende i tre testi «forse prime prove di “dir parole per rima”». <sup>11</sup> Dante, come sappiamo, frequentò nei primi anni dell'esilio le corti

<sup>9</sup> DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di M. TAVONI, in DANTE ALIGHIERI, *Opere*, dir. M. SANTAGATA, vol I. *Rime, Vita nova, De vulgari eloquentia*, a cura di C. GIUNTA, G. GORNI, M. TAVONI, Milano, Mondadori, 2011, pp. 1065-1547: 1442-1445.

<sup>10</sup> Ed. cit., p. 55; ma si veda DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di C. GIUNTA, cit., p. 177: «L'idea che questa sia la “prima ballata di Dante” (Contini) riflette il disagio di fronte a un componimento che però, piuttosto che appartenere al ‘periodo cavalcantiano’ del poeta o a una generica “aura stilnovista” (Contini), sembra, più radicalmente, alludere a un'altra cultura letteraria – quella dei generi lirici oggettivi francesi – e a un'altra, più tarda età».

<sup>11</sup> DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di D. DE ROBERTIS, Firenze, Edizioni del Galuzzo, 2005, p. 267.

dell'Italia settentrionale, particolarmente interessate alla ricezione delle novità, anche musicali, di provenienza francese, e dove il francese divenne lingua letteraria «per scelta culturale». <sup>12</sup> Al di là della motivazione politica che ho suggerito, questa circostanza sarebbe già sufficiente a spiegare la scelta del francese come lingua addirittura d'esordio della canzone trilingue. Lo ha giustamente osservato Riccardo Viel in un saggio recente, che ambienta *Ai faux ris* nella Marca Trevigiana tra il 1303 e il 1306, con fondati argomenti che muovono dall'esame della tradizione manoscritta. <sup>13</sup>

Attraverso l'analisi di *Per una ghirlandetta* e riprendendo una linea interpretativa applicata alla lirica prestilnovistica, vorrei anche profilare la possibilità che in questi testi il motivo della lontananza, unitamente alla prospettiva del ritorno, vada messo in relazione con l'esilio, cioè che la lontananza sia metafora dell'esilio; <sup>14</sup> e che Fioretta,

<sup>12</sup> G. FOLENA, *La Romània d'oltremare: francese e veneziano nel Levante*, in *Atti del XIV Congresso internazionale di linguistica e filologia romanza (Napoli, 15-20 aprile 1974)*, a cura di A. VÂRVARO, Napoli-Amsterdam, Macchiaroli-Benjamins, 1978-1981, vol. I, 1978, pp. 399-406; poi in ID., *Culture e lingue nel Veneto medievale*, Padova, Programma, 1990, pp. 269-286: 272-273; cit. in L. MORLINO, *Spunti per un riesame della costellazione letteraria franco-italiana*, «Francigena» I (2015), pp. 5-81: 29.

<sup>13</sup> R. VIEL, «*Ai faux ris*»: tracce del francese di Dante e del suo pubblico, «*Studj romanzi*», XII (2016), pp. 91-136, in partic. le pp. 130-133.

<sup>14</sup> L'idea di una sovrapposizione di significato erotico e politico nella poesia italiana delle Origini, in particolare in relazione al tema della lontananza e dell'esilio, muove dai saggi di G. FOLENA, *Cultura poetica dei primi Fiorentini*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXLVII (1970), pp. 1-42, ora in ID., *Textus testis. Lingua e cultura poetica delle origini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, pp. 159-196, di L. ROSSI, *Brunetto, Bondie, Dante e il tema dell'esilio*, in "Feconde venner le carte". *Studi in onore di O. Besomi*, a cura di T. CRIVELLI, Bellinzona, Casagrande, 1997, pp. 13-34, di M. PICONE, *Le città toscane*, in *Lo spazio del letterario del Medioevo volgare*, a cura di P. Boitani et alii, I II: *La produzione del testo*, Roma, Salerno Editrice, 2001, p. 695-734. È stata approfondita da J. BARTUSCHAT, *Themes moraux et politiques chez quelques poètes florentins prestilnovistes: une hypothèse de recherche*, in *La poésie politique dans l'Italie médiévale, études réunies par A. FONTES BARATTO, M. MARIETTI et C. PERRUS*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2005 = «Arzana. Cahiers de littérature médiévale italienne», XI (2005), pp. 87-104, e ancora, in relazione a Dante, da M.

e la sua variante Violetta, alludano a Firenze (*Florentia*) e ai suoi fiori strappati, la patria lontana in cui si spera ancora, nonostante tutto, di fare ritorno: «*amorem versus me non tantum curat / quantum spes in me iam de ipsa durat*», «lei nutre per me un amore ancora più esiguo di quanto non sia la speranza che io ripongo in lei».<sup>15</sup> Così si conclude l'ultima stanza di *Aï faus ris*. La speranza, si sa, è l'ultima a morire, forse quella stessa speranza, ormai ridotta al lumicino, che Dante dimostra di nutrire nell'ultima parte della canzone *Tre donne intorno al cor mi son venute*, dove si trova la menzione esplicita dell'esilio, seguita dall'immagine dei *bianchi fiori* divenuti *persi* per volontà divina o per ineluttabile destino e dalla descrizione della sofferenza generata innanzitutto dall'impossibilità di vedere l'amata, metafora, credo, della patria lontana.<sup>16</sup>

PICONE, *Esilio e "peregrinatio": dalla "Vita nova" alla canzone montanina*, «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», 36 (2007), pp. 11-24, in relazione a Brunetto Latini, da S. LUBELLO, *Brunetto Latini, S'eo son distretto inamoratamente (V 181): tra lettori antichi e moderni*, in *A scuola con ser Brunetto. Indagini sulla ricezione di Brunetto Latini dal Medioevo al Rinascimento*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Basel, 8-10 giugno 2006), a cura di I. MAFFIA SCARIATI, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2008, pp. 515-534. Ha poi ripreso questa prospettiva, rilanciandola, R. ZANNI, *Dalla lontananza all'esilio nella lirica italiana del XIII secolo*, «Arzana. Cahiers de litterature médiévale italienne», XVI-XVII (2013), pp. 325-63 (alle pp. 325-6, nota 1, la bibliografia progressiva).

<sup>15</sup> DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di C. GIUNTA, cit., p. 639.

<sup>16</sup> Per l'interpretazione politica del linguaggio cifrato del primo congedo di *Tre donne*, cfr. da ultimo E. FENZI, «*Tre donne*» 73-107: *la colpa, il pentimento, il perdono*, in Grupo Tenzone, *Tre donne intorno al cor mi son venute*, ed. J. VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, Madrid, Departamento de Filología Italiana UCM-Asociación Complutense de Dantología, 2007, pp. 91-124, da leggere con la discussione di S. CARRAI, *Il doppio congedo di "Tre donne intorno al cor mi son venute"*, in *Le rime di Dante. Gargnano del Garda (25-27 settembre 2008)*, a cura di C. BERRA e P. BORSA, Milano, Cisalpina, 2010, pp. 197-211: 201.

Ed io, che ascolto nel parlar divino  
consolarsi e dolersi  
così alti dispersi, 75  
l'essilio che m'è dato, onor mi tegno:  
ché, se giudizio o forza di destino  
vuol pur che 'l mondo versi  
i bianchi fiori in persi,  
cader co' buoni è pur di lode degno. 80  
E se non che de gli occhi miei 'l bel segno  
per lontananza m'è tolto dal viso,  
che m'ave in foco miso,  
lieve mi conterei ciò che m'è grave;

Se non consideriamo i due più antichi testi lirici in volgare di sì, la Canzone ravennate e il Frammento piacentino, muniti di melodia in regime di tradizione manoscritta occasionale,<sup>17</sup> la produzione di musica su testi profani è documentata in Italia a partire dalle prime prove della cosiddetta Ars Nova italiana, che reinterpreta l'Ars Nova francese proponendo originali soluzioni tecniche e artistiche, e che oggi possiamo leggere nelle antologie retrospettive compilate tra la seconda metà del Trecento e i primi decenni del Quattrocento. I primi musicisti dell'Ars Nova prestarono servizio presso le corti di Verona, Padova, Milano. Alcune tra le più antiche composizioni arsnovistiche profane pervenute sono da collegarsi alla corte di Mastino II e Alberto della Scala, tra il 1329 e il 1351. Difficile pensare che nascessero dal nulla, mentre è più verosimile che fossero espressione di una tradizione poetico-musicale già formata in un contesto multiculturale in cui la musica aveva un ruolo non secondario.<sup>18</sup> Ne è testimonianza il *Bisbidis* di Immanuel Romano, che descrive la vita

<sup>17</sup> Su cui si veda il vol. *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi lirici italiani tra poesia e musica*. Atti del Seminario di studi (Cremona, 19 e 20 febbraio 2004), a cura di M. S. LANNUTTI e M. LOCANTO, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005.

<sup>18</sup> Un quadro d'insieme delle composizioni ambientate nelle signorie "lombarde" si trova in F. A. GALLO, *Storia della musica a cura della Società Italiana di Musicologia. Il Medioevo II*, Torino, EDT, 1979, pp. 61-64.

di corte nella Verona di Cangrande Della Scala, verosimilmente intorno al 1312. I versi del *Bisbidis* riferiscono della presenza di intellettuali provenienti da tutt'Europa e attestano l'attività sinergica di poeti, intonatori e cantori.<sup>19</sup>

e quivi Tedeschi, Latini e Franceschi,  
Fiammenghi e Ingheleschi insieme parlare; 36

Chitarre e liute vïole e flaùte,  
voci alt'ed agute qui s'odon cantare. 40

E qui bon cantori con intonatori,  
e qui trovatori udrai concordare. 44

Con questo ambiente Dante, che soggiornò a Verona la prima volta tra il 1303 e il 1304, era di certo venuto in contatto.<sup>20</sup> E mi sembra plausibile che in quell'ambiente avesse potuto ascoltare poesia francese intonata, anche nella forma del *virelai*.

Per alcuni aspetti stilistici e formali, *Per una ghirlandetta* può essere in effetti accostata alla lirica galloromanza. Su questa sua connotazione insistono i commenti di Claudio Giunta e Marco Grimaldi.<sup>21</sup> L'uso del raro novenario, che corrisponde all'*octosyllabe*, verso tra i più frequenti nella poesia lirica e narrativa in lingua d'*oc* e d'*oïl*, e l'eccezionale ripetizione di due rime della ripresa nella volta, di cui una tronca, fanno appunto pensare alla *dansa* occitana e al *virelai* francese, dove la ripetizione delle rime del *refrain* nella volta è normale (nella ballata di Dante la rima del primo verso non è ripetuta per via della *concatenatio*). Il legame con il *virelai* può dirsi rafforzato

<sup>19</sup> M. MARTI, *Poeti giocosi del tempo di Dante*, Milano, Rizzoli, 1956, pp. 322-327.

<sup>20</sup> Sulla prima fase dell'esilio di Dante, cfr. G. INDIZIO, *Le tappe venete dell'esilio di Dante*, «Miscellanea Marciana», XIX (2004), pp. 35-64, ora in *Problemi di biografia dantesca*, Ravenna, Longo, 2014, pp. 93-114.

<sup>21</sup> DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di C. GIUNTA, cit., pp. 172-177; DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di M. GRIMALDI, cit., p. 688.

dalle scelte stilistiche, che rimandano ai generi oggettivi francesi, o comunque improntati al registro della *bonne vie*, come dimostra chiaramente il ricorrere dei vezzeggiativi in *-etta* e quindi lo stesso *senhal* Fioretta. Tutto considerato, *Per una ghirlandetta* denota una speciale ricercatezza, una forma di sperimentalismo innanzitutto metrico, che contamina, integrandoli, tratti appartenenti a differenti linguaggi poetici: nella ripresa e nella volta il settenario italiano abbinato al vezzeggiativo in rima *ghirlandetta* e alla rima tronca di ispirazione galloromanza; nelle mutazioni l'*octosyllabe* galloromanzo abbinato a tre vezzeggiativi distribuiti nelle tre strofe: *ghirlandetta* e *Fioretta* all'inizio del secondo verso, *parollette* a inizio di stanza, con l'aggettivo *novelle*, forse per influenza di *iuncturae* del tipo *novel chant* o *novel so*, tutt'altro che rare nella lirica galloromanza.

Per una **ghirlandetta**

ch'io vidi, mi farà  
sospirare ogni fiore.

I' vidi a voi, donna, portare  
**ghirlandetta** di fior' gentile, 5  
e sopra lei vidi volare  
un angiolel d'amore umile;  
e 'l suo cantar sottile  
dicea: «Chi mi **vedrà**  
lauderà 'l mio signore». 10

S'io sarò là dove sia  
**Fioretta** mia bella e gentile,  
allor dirò a la donna mia  
che port'in testa i mie' sospiri.  
Ma per crescer disire 15  
la mia donna **verrà**  
coronata d'Amore.

Le **parollette** mie novelle,  
che di fiori fatt'han ballata,  
per leggiadria ci hanno tolt'elle 20

una vesta ch'altrui fu data:  
però siate pregata,  
qual uom la canterà,  
che li facciate onore.

Nella volta dell'ultima stanza, che ha funzione di congedo, l'amante prega la dedicataria di accogliere benevolmente chiunque canterà la ballata. Il presupposto di questa richiesta potrebbe essere un motivo che ricorre in diverse canzoni di trovatori, ovvero l'evenienza di un'esecuzione musicale imperfetta, che può compromettere il delicato equilibrio del testo poetico. Riporto qui a titolo di esempio la prima strofe di una canzone di Peire d'Alvernha (BdT 323,2):

Ab fina ioia comenssa  
lo vers qui bels motz assona,  
e de re no·i a faillessa;  
mas no m'es bon qe l'apreigna  
tals cui mos chans non coveigna,  
q'ieu non vuoill avols chantaire,  
cel que tot chan desfaissona,  
mon doutz sonet torn'en bram.

[Con gioia impeccabile si apre il *vers* che fa consonare belle parole, e non vi sono affatto magagne; però non mi sta bene che lo apprenda uno al quale il mio canto non si confaccia, perché non voglio che un cantore scadente, che storpia ogni canto, trasformi in bramito la mia dolce melodia.]<sup>22</sup>

Più difficile è invece capire l'esatto significato della prima parte dell'ultima stanza, e soprattutto del v. 21 «una vesta ch'altrui fu data». Se nessuno mette in dubbio che qui si stia parlando della musica su cui il testo sarà cantato, non è altrettanto chiara la provenienza di quella musica. L'interpretazione del v. 21 offerta da Giunta («una veste altrui è stata data alle mie parole»), ripresa da Grimaldi, e già proposta da Contini, parte dal presupposto che *altrui* sia attributo di *vesta*, *una vesta altrui che fu data*: le parole si sarebbero appropriate (*ci*

<sup>22</sup> PEIRE D'ALVERNHE, *Poesie*, a cura di A. FRATTA, Roma, Vecchiarelli, 1996, p. 8.

*hanno tol'elle*), dopo averla ricevuta, di una musica composta da un'altra persona o appartenuta a un'altra persona.<sup>23</sup>

Le parolette mie novelle,  
che di fiori fatt'han ballata,  
**per leggiadria ci hanno tolt'elle** 20  
**una vesta ch'altrui fu data:**  
però siate pregata,  
qual uom la canterà,  
che li facciate onore.

Confesso che questa interpretazione non mi sembra del tutto soddisfacente. Noto che sarebbe stato possibile costruire il verso accostando l'attributo al sostantivo senza danno né per la misura né per l'assetto ritmico; e che, soprattutto, seguendo più da vicino la disposizione delle parole nel verso, la frase ha comunque un senso: per adornarsene (*per leggiadria*)<sup>24</sup> le mie parole si sono appropriate di una musica che fu data ad altri, posto che *altrui* può essere riferito solo a persona. Questa seconda possibile interpretazione pone però il problema di stabilire a chi quella musica *fu data*. A un altro autore? A un altro cantore? Ma quale autore o quale cantore? Per cantare quale testo? E da chi?

Credo che la risposta vada cercata innanzitutto all'interno della ballata stessa, che nella prima strofe offre proprio l'immagine di un *angiolel d'amore* che canta, di un angelo cantore emanazione di Amore o forse innamorato. Nella visione, ambientata nel passato, il *cantar sottile* rivela la missione dell'angelo, indurre a lodare Amore: «“Chi mi vedrà / lauderà 'l mio signore”».

<sup>23</sup> DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di C. GIUNTA, cit., p. 176; DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di M. GRIMALDI, cit., p. 694: «una musica che apparteneva già ad altri»; DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di G. CONTINI, cit., p. 56: «La vesta altrui sarà la melodia d'un'altra ballata».

<sup>24</sup> GRIMALDI, ed. cit., p. 694, invece: «in virtù della loro natura leggiadra».

**I' vidi** a voi, donna, **portare**  
ghirlandetta di fior' gentile, 5  
**e sopra lei vidi volare**  
un **angiolel d'amore** umile;  
e 'l suo **cantar sottile**  
dicea: «Chi mi vedrà  
lauderà 'l mio signore». 10

Insomma, la *vesta* di cui la ballata si appropriava potrebbe essere proprio la musica che è stata data all'angelo, lui sì capace di cantare in modo nobile e puro, a differenza del potenziale cantore della ballata, la cui natura umana (*qual uom la canterà*) non può garantire un canto di pari qualità, tanto che l'amata è pregata di essere benevola nei suoi confronti. Si tratta dunque di una musica non umana, credo data all'angelo da Amore stesso, che nella *Vita nova*, lo si è visto, è in effetti insito nella musica, quasi si identifica con la musica. Si tratta di un *canto d'amore* non diverso da quello di cui scrive Iacopone da Todi nella lauda *O novo canto*.<sup>25</sup>

Canto d'amore ce trova a tutore  
a chi ce sa entrare;  
con Deo se conforma emprende la norma 35  
de ben Lo disiare;  
co' serafino diventa divino,  
d'amore enflammato.

E non diverso dal canto degli angeli che volano al di sopra della Vergine nel XXXII canto del *Paradiso*. Si notino le analogie: *I' vidi ... e sopra lei vidi / Io vidi sopra lei; portare / portata; volare / trasvolare; angiolel d'amore / quello amor* (l'arcangelo Gabriele); *cantar sottile* equivale poi a *divina cantilena*, canto non umano. È possibile che Dante abbia scritto i versi del *Paradiso* avendo in mente la prima stanza di *Per una ghirlandetta*.

<sup>25</sup> IACOPONE DA TODI, *Laudi Trattato e Detti*, a cura di F. AGENO, Firenze, Le Monnier, 1953, pp. 261-264.

**Io vidi sopra lei** tanta allegrezza  
piover, **portata** ne le menti sante  
create a **trasvolâr** per quella altezza, 90  
che quantunque io avea visto davante,  
di tanta ammirazion non mi sospese,  
né mi mostrò di Dio tanto sembante; 93  
**E quello amor** che primo lî discese,  
**cantando** 'Ave, Maria, gratia plena',  
dinanzi a lei le sue ali distese. 96  
Rispuose a la **divina cantilena**  
da tutte parti la beata corte,  
sì ch'ogne vista sen fé più serena. 99

Lo scenario che ho delineato fa della ballata di Dante un testo dal complesso significato simbolico, che può essere ulteriormente approfondito, anche alla luce del tema della lontananza come metafora dell'esilio. Credo che questo tema possa dirsi insito nella seconda stanza, dove l'amante prospetta la possibilità di trovarsi in futuro nello stesso luogo in cui si trova l'amata, alias Fioretta, variante di Fiorenza, in modo da poterle rivelare *in presentia* che i fiori di cui è composta la ghirlanda che adorna il suo capo sono in realtà i suoi sospiri, e i sospiri, si sa, esprimono il desiderio del ricongiungimento (assumo qui la lezione dei manoscritti *a la donna mia*, giustamente rispettata da Giunta e Grimaldi, mentre Barbi e De Robertis eliminano la preposizione).

S'io sarò là dove sia  
Fioretta mia bella e gentile,  
allor dirò a la donna mia  
che port'in testa i mie' sospiri.  
Ma per crescer disire 15  
la mia donna verrà  
coronata d'Amore.

Da questo punto di vista, non sarà forse un caso che la serie *gentile : umile : sottile* della prima stanza si ritrovi in altro ordine nella prima parte del canto VIII del *Purgatorio*, che si apre con la celebre

immagine dei naviganti invasi al tramonto dall'intensa nostalgia della propria patria, e precisamente nei versi che descrivono l'essercito dei principi nella valletta mentre, divenuto silenzioso dopo aver cantato l'inno di Compieta, aspetta *palido e umile* l'arrivo serale degli angeli. Anche in questo caso mi pare possibile che il passo della *Commedia* sia stato influenzato dalla prima stanza di *Per una ghirlandetta*. Alla luce dei versi del *Purgatorio*, l'aggettivo *umile* della ballata credo possa essere messo in relazione con l'idea di *timor* rispetto al *signore*.

I' vidi a voi, donna, portare  
ghirlandetta di fior' **gentile**, 5  
e sovra lei vidi volare  
un angiolel d'amore **umile**;  
e 'l suo cantar **sottile**  
dicea: «Chi mi vedrà  
lauderà 'l mio signore». 10

*Purg.* VIII

Aguzza qui, lettor, ben li occhi al vero,  
ché 'l velo è ora ben tanto **sottile**, 20  
certo che 'l trapassar dentro è leggero.  
Io vidi quello essercito **gentile**  
tacito poscia riguardare in sùe,  
quasi aspettando, **palido e umile**;  
e vidi uscir de l'alto e scender giùe 25  
due angeli con due spade affocate,  
tronche e private de le punte sue.

Una riflessione merita anche la volta della seconda stanza, a cominciare dal suo secondo verso. La lezione di tutti i manoscritti è in realtà non «la mia donna verrà», con integrazione dell'articolo secondo l'edizione di De Robertis (Barbi seguito da Contini mette a testo «mia donna verrà», con *mia* bisillabico), ma «una donna verrà / coronata d'Amore».

S'io sarò là dove sia  
Fioretta mia bella e gentile,  
allor dirò a la donna mia  
che port'in testa i mie' sospiri.  
Ma per crescer disire  
una donna verrà  
coronata d'Amore.

15

Come nota Giunta, il v. 17 «coronata d'Amore» è passibile di più interpretazioni.<sup>26</sup> Se si esclude, come secondo me è preferibile, che *verrà* sia ausiliare della forma passiva e *d'Amore* sia complemento d'agente,<sup>27</sup> si può pensare che la donna *coronata d'Amore* non sia Fioretta, perché a differenza di Fioretta il suo capo non è circondato da una *ghirlandetta di fiori* ovvero di *sospiri* sovrastata da un *angiolel d'amore* ma da una corona fatta d'amore (in tal caso *amore* sarebbe nome comune e non nome proprio). Se poi si considera che *coronata d'amore* può significare 'in possesso dell'amore' (Giunta cita Monte Andrea, *D'Amor son preso*, v. 12 «di Fin Presgio portate la corona»), è lecito supporre che si voglia qui dire che la donna è 'innamorata'. Anche per questa immagine è possibile fare un raffronto con un luogo mariano del *Paradiso*, il passo del canto XXIII in cui Maria (*bel fior*) appare nella sua apoteosi come rosa mistica, intorno alla quale gira l'arcangelo Gabriele, formando una corona luminosa. Nel suo canto, incomparabilmente più dolce di ogni canto umano, l'arcangelo si definisce appunto *amore angelico*.

Par. XXIII

Il nome del **bel fior** ch'io sempre invoco  
e mane e sera, tutto mi ristinse  
l'animo ad avvisar lo maggior foco;

90

<sup>26</sup> DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di C. GIUNTA, cit., p. 179-180; DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di M. GRIMALDI, cit., pp. 693-694.

<sup>27</sup> DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di D. DE ROBERTIS, cit., p. 269: «Non, come finora si è letto, "da Amore"».

e come ambo le luci mi dipinse il quale e il quanto de la viva stella che là sù vince come qua giù vinse,	93
<b>per entro il cielo scese una facella, formata in cerchio a guisa di corona,</b>	
e cinsela e girossi intorno ad ella.	96
Qualunque melodia più dolce suona qua giù e più a sé l'anima tira, parrebbe nube che squarciata tona,	99
comparata al sonar di quella lira <b>onde si coronava</b> il bel zaffiro del quale il ciel più chiaro s'inzaffira.	102
« <b>Io sono amore angelico</b> , che giro l'alta letizia che spira del ventre che fu albergo del nostro disiro;	105
e girerommi, donna del ciel, mentre che seguirai tuo figlio, e farai dia più la spera suprema perché li entre».	109

Stando anche alla lezione dei manoscritti, sembrerebbe dunque che la ballata metta in scena non una ma due donne, secondo un'ipotesi prospettata già da Marco Grimaldi.<sup>28</sup> È allora possibile stabilire un nesso con i due sonetti citati da Grimaldi, *Due donne in cima della mente mia* e *Io mi senti' svegliar dentr'a lo core*, della *Vita nova*, chiamato in causa anche da De Robertis.<sup>29</sup> La prosa chiarisce che nel sonetto della *Vita nova*, scritto per il *primo amico*, *monna Vanna*, amata dal destinatario, è chiamata *Primavera* per la sua bellezza, e precede *monna Bice*, assimilata ad Amore, come Giovanni Battista *precedette la verace luce* (15 [XXIV] 1-7).<sup>30</sup> Nell'altro sonetto, le due donne rappresentano parallelamente la Bellezza e la Virtù, e pongono il problema della loro complementarità nell'amore perfetto, alla fine ammessa dal *fonte del gentil parlare*, l'intelletto. Si notino la condivisione

<sup>28</sup> DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di M. GRIMALDI, cit., pp. 693-694.

<sup>29</sup> DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di D. DE ROBERTIS, cit., p. 269: «Qui è Amore che le fa corona, come nel son. cit. è Amore che accompagna le due donne».

<sup>30</sup> DANTE ALIGHIERI, *Vita nova*, cit., pp. 954-959.

delle rime e dei rimanti nelle quartine dei due sonetti e le altre affinità testuali.

Io mi senti' svegliar dentr'a lo **core**  
un spirito amoroso che dormia:  
e poi vidi venir da lungi **Amore**  
allegro sì, che appena il conoscia,  
dicendo: «Or pensa pur di **farmi onore**»;  
e ciascuna parola sua ridea.  
E poco stando meco il mio **segno**,  
guardando 'n quella parte onde venia,  
io vidi monna Vanna e monna Bice  
venire inver lo loco là ov' io era,  
l'una appresso de l'altra maraviglia;  
e sì come la mente mi ridice,  
Amor mi disse: «Quell'è Primavera,  
e quell'ha nome Amor, sì mi somiglia».

Due donne in cima de la mente mia  
venute sono a ragionar d'**amore**:  
l'una ha in sé cortesia e valore,  
prudenza e onestà in compagnia;  
l'altra ha bellezza e vaga leggiadria,  
adorna gentilezza le **fa onore**:  
e io, merzé del dolce mio **signore**,  
mi sto a piè de la lor signoria.  
Parlan Bellezza e Virtù a l'intelletto  
e fan quistion come un cor puote stare  
intra due donne con amor perfetto.  
Risponde il fonte del gentil parlare  
ch'amar si può bellezza per diletto  
e puossi amar virtù per operare.

Ma due sono le donne di cui si parla anche nella prima delle canzoni del *Convivio*, *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*, una donna reale che non c'è più e un'altra che prende il suo posto, personificazione della Filosofia. Nell'ultima strofe, il verso che introduce l'emissario di Amore, «dice uno spiritel d'amor gentile» in rima con *umile*, è molto vicino al v. 7 «un angiolel d'amore umile» della ballata.

«Tu non se' morta, ma se' ismarrita,  
anima nostra, che sì ti lamenti»,  
dice uno spiritel d'amor gentile;  
«ché quella bella donna che tu senti,  
ha transmutata in tanto la tua vita,  
che n'hai paura, sì se' fatta vile!»

40

45

Facendo tesoro di questa contestualizzazione, l'interpretazione della seconda stanza di *Per una ghirlandetta* potrebbe essere questa: l'amante fa presente che, se riuscirà a essere nello stesso luogo in cui si trova Fioretta, dopo averle rivelato *in presentia* la vera natura dei fiori che porta in testa, cioè dopo averle rivelato il suo desiderio, si

aspetta di vederlo crescere in lui grazie all'avvento di una seconda donna *coronata d'Amore*, cioè anch'essa finalmente innamorata, che lo legherà a sé con maggior forza. Innamorata come apparirà Matelda a Dante, e come era apparsa la *pasturella* all'amante della ballata di Cavalcanti: «Cantando come donna innamorata» (*Purg.* XXIX 1) riscrive un verso di *Per un boschetto*, v. 7 «cantava come fosse 'namorata». Insomma, ancora due donne, una solo bella, l'altra anche sapiente. Vengono in mente le due donne protagoniste del terzo sogno di Dante nel purgatorio, Lia e Rachele, Lia intenta, mentre canta, a intrecciare una ghirlanda di cui vuole adornarsi, Rachele assorta nella contemplazione.

Non diversamente da *monna Vanna* e *monna Bice*, alias Primavera e Amore, l'una anticipazione dello splendore dell'altra, o da Bellezza e Virtù, che possono convivere e interagire nello stesso cuore, oppure dalle due donne di *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*, o ancora da Lia e Rachele, che prefigurano le due anime di Matelda, donna bella e sapiente, Fioretta e la seconda donna della nostra ballata sono due diverse manifestazioni dell'amata e rappresentano due modi di vivere l'amore, che è uno. Petrarca riproporrà lo stesso tema nella canzone cosiddetta della Gloria (*Rvf* 119), dove la *donna più bella assai che 'l sole* chiede all'amante di sollevare lo sguardo in alto, e l'amante vede allora una seconda donna, sentendo crescere il suo desiderio (la canzone è legata a *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete* dall'incipit del congedo: «Canzon, io credo che saranno radi / color che tua ragione intendan bene [...]»; «Canzon, chi tua ragion chiamasse oscura [...])»).

quand'ella: - Or mira - et leva' gli occhi un poco  
in più riposto loco -  
donna ch'a pochi si mostrò già mai. -  
Ratto inchinai la fronte vergognosa,  
sentendo novo dentro maggior foco...

65

L'attacco dell'ultima stanza di *Per una ghirlandetta* rivela infine che i *fiori*, ovvero i *sospiri* (il desiderio del ricongiungimento), sono la materia di cui è fatta la ballata, che quindi la ballata e la ghirlanda sono la stessa cosa, e che l'amante e il poeta sono la stessa persona. Sullo sfondo c'è Amore, il *signore* che l'angelo induce a lodare cantando. Tra l'amante poeta e Amore, tra Fioretta e la donna *coronata d'Amore*, c'è in fondo la stessa relazione che c'è tra il canto dell'uomo (*qual uom la canterà*) e il canto dell'angelo (*cantar sottile*).



La ricerca di cui si offrono i risultati nel presente articolo è parte integrante del progetto Advanced Grant «European Ars Nova: Multilingual Poetry and Polyphonic Song in the Late Middle Ages» (ArsNova), finanziato dallo European Research Council nell'ambito del programma «Horizon 2020 research and innovation» dell'Unione Europea (Grant Agreement n° 786379).