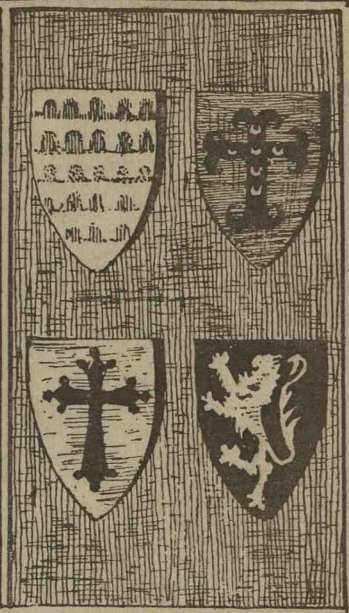


DEUS · AMORIS

RAMIRO · ORTIZ · STUDI · SUL · CANZONIERE · DI · DANTE ·

LE · BALLATE · PRIMAVERILI · E · IL · SERVIZIO · D' · AMORE · DI · DANTE · CORSO · TENUTO · ALL' · UNIVERSITÀ · DI · BUCAREST · NELL' · ANNO · ACCADEMICO · M · CC · XIX - M · CC · XX · E · PUBBLICATO PER · CURA · DELLA · CASA · DELLE · SCUOLE · NEL · M · CC · XXIII

RAMIRO ORTIZ

STUDII
SUL
CANZONIERE DI DANTE

LE BALLATE PRIMAVERILI E IL SERVIZIO D'AMORE DI DANTE

BUCAREST
A CURA DELLA «CASA DELLE SCUOLE»
1923

ALLA

CARA E VENERATA MEMORIA

DI

ERNESTO GIACOMO PARODI

MAESTRO E AMICO INCOMPARABILE

QVESTE PAGINE DANTESCHE

CH' EGLI AMAVA

O. D. C.

PREFAZIONE

Nel giugno 1916 — pochi mesi prima dell'entrata in guerra della Rumania — chiudendo un corso sulla *Vita Nuova*, in cui mi ero industriato di ricollegare l'operetta dantesca alle altre che le tennero dietro e stabilire il posto che le spetta nell'evoluzione spirituale del suo Autore, mi avveniva di pronunziar le seguenti parole coll'esitazione naturale in chi «molte cose quasi come sognando» incomincia a vedere:

Scrivendo la prosa della *Vita Nuova*, idealizzando la sua Beatrice, Dante potè illudersi di amarla ancora, di resistere all'amore della *Donna Gentile*. La composizione della *Vita Nuova* potè servirgli per attenuargli il rimprovero interno d'essere infedele a Beatrice. Potè sperare, scrivendo la prosa della *Vita Nuova*, di risuscitare in sè l'amore per Beatrice. E ci riuscì *in parte*, ma non fu una *risurrezione*. Non l'amore per la soave fanciulla amata nella sua adolescenza fu quello che risuscitò: fu *un altro amore* che nacque. L'amore per un *essere angelico* non più *donna* e non ancora *idea*. La Beatrice della prosa della *Vita Nuova* non è più nè la Beatrice delle prime rime d'amore, nè la Beatrice della *Comedia*. Tutto ciò senza tener conto degli ultimi capitoli della *Vita Nuova*, che

rappresentano un problema ben grave. Là, Beatrice è assai vicina a quella della *Comedia*. Negli ultimi capitoli della *Vita Nuova* la crisi appar superata. La lotta fra l'amore i per la *Donna gentile* e quello per Beatrice è finito colla vittoria di Beatrice. Beatrice siede già accanto a Maria nel Paradiso. Questo è un fatto. Come si spiega? Ci son due ipotesi, ardite e l'una e l'altra. O gli ultimi capitoli della *Vita Nuova* sono stati aggiunti a *Commedia* già ideata e incominciata, per far sì che il poema trovasse un precedente logico nella *Vita Nuova*, o, per lo meno, sono posteriori al *Convivio*. Non solo alle *rime* del *Convivio*, ma anche alla *prosa*. Negli ultimi capitoli della *Vita Nuova* ci si parla del ritorno di Dante a Beatrice. Il *Convivio* è quindi un momento ormai superato della crisi spirituale dantesca. La quale è tutta compresa nella *Vita Nuova*, dove i capp. I—XVIII (poesia del saluto) rappresentano la fase *cavalleresco-mistica*; quelli XIX—XXXIV (poesia della lode estatica) quella *puramente mistica*; quelli XXXV—XXXVIII (episodio della Donna gentile) la fase *filosofico-morale* del *Convivio*; e gli ultimi XXXIX—XLII (ritorno all'amor di Beatrice) la fase *teologica*.

Nelle due lezioni, che seguirono a questa, insistevo sulla *morte spirituale* di Beatrice, attestataci da Dante medesimo (*V. N.*, XXXI) nella canz. *Gli occhi dolenti*:

> Non la ci tolse qualità di gelo
> nè di calore, come l'altre face;

e sulla *evoluzione spirituale di Dante* dalla *Vita Nuova* alla *Comedia*, attraverso il *Convivio*. Poi che in queste pagine soprattutto consiste quello che al mio rimpianto e venerato maestro E. G. Parodi è piaciuto di chiamare (*Bull. d. Soc. Dant. it.*, N. S.,

XXVII, 67) *il mio sistema*, mi si permetta di riferirle nella loro forma di appunti :

Colla canz. *Donne ch'avete intelletto d'amore* si chiude il periodo sereno della lirica dantesca. Ormai Beatrice è cosa tanto perfetta, che poco ancora potrà restare su questa terra. Gli angeli la chiedono a Dio, e Dio non potrà rifiutarla al loro santo desiderio. Beatrice *deve* morire a questo mondo, per divenir cosa tutta di cielo. *Deve* morire anche se la fanciulla dei Portinari si ostina a rimanere in vita. *L'amor mistico* di Dante muore anch'esso come tutti gli amori. Incomincia un periodo torbido di passioni sensuali e carnali. L'amor platonico è condannato a morte. Incomincia un periodo intellettualistico e filosofico (razionalistico) nella evoluzione spirituale di Dante, un periodo filosofico che più non consente i sogni e le estasi della fede ingenua e fiduciosa nella conciliazione *(dolce stil novo)* dell'amor terreno e di quello divino. La carne vuole le sua parte. L'antagonismo irreducibile tra i due amori appar chiaro alla mente dell'adolescente divenuto uomo, del poeta divenuto filosofo senza cessar d'esser *(ma diversamente)* poeta. Il vento della passione soffia impetuoso, i fantasmi spariscono come nuvolette cacciate dal vento. Gli occhi, che non vedevano che quei fantasmi, s'aprono alla realtà, s'aprono alla vita. La *città dove piacque all'altissimo Sire* di far nascer Beatrice torna ad essere Firenze, il *fiume bello chiaro e corrente* torna a essere l'Arno. La «conversione al mondo» di Dante incomincia.

Ma non senza tristezza il poeta mistico di Beatrice si accorge del morire in lui di quella prima gentilissima e incolpevole forma d'amore, non senza lotta cede alla raffica della passione. Ciò non ostante, *Beatrice muore*. Muore perchè muore in Dante l'innocenza e la purità, ma Dante vuol illudersi che muore perchè è troppo perfetta per restare ancora su questa terra. Da questo momento gli

accenni alla morte, le lugubri note di dolore si faranno sentire insistenti nella prosa e nelle rime del soave libello dantesco. Nel cap. XXII si narra la morte del padre di Beatrice con parole che hanno del divino. Dante non ha il coraggio di guardare in faccia il dolore di Beatrice: rimane nelle vicinanze delle casa toccata dal Dolore e ascolta avidamente i discorsi che fan le donne che ritornano dall'aver veduta Beatrice. Coglie a volo parole, frasi e brani di frasi, e, dopo che le donne son trapassate, rimane *in tanta tristizia, che alcuna lagrima talora bagnava la mia faccia, onde io mi ricopria con porre le mani spesso a li miei occhi.* Magnifica situazione, magnificamente e con somma delicatezza sfruttata. Ma ben presto la nota lugubre avrà per oggetto Beatrice in persona. Dante gravemente ammalato vede, nel delirio della febbre, Beatrice morta, che delle donne gentili ricopron d'un velo. È una *visione*, un *presentimento*, eppur commuove come se Beatrice fosse morta davvero. Gli è che presentir la morte dell'amore è in realtà la morte stessa dell'amore. Dal momento che Dante dubita di non esser più degno dell'amor di Beatrice, non ne è più degno; e Beatrice muore. Quando morrà davvero, Dante non avrà una parola di ribellione, nè di sentito dolore. Una canzone incominciata a scrivere per lei rimane interrotta. Ecco tutto! Del resto ci dirà serenamente che «*lo segnore de la giustizia chiamòe questa gentilissima a gloriare sotto la insegna di quella regina benedetta virgo Maria, lo cui nome fue in grandissima reverenzia ne le parole di questa Beatrice beata*» (V N, XXVIII, 1-2), e, nel capitolo seguente, si affaticherà freddamente a ricercar corrispondenze cabalistiche fra il numero 9 e la data della morte di Beatrice, chiamando in aiuto i calendari arabi e siriaci. Ecco quanto suggerisce a Dante le morte *reale* di Beatrice. Gli è che Beatrice è morta, come abbiam detto, fin della canz. *Donna pietosa e di novella etate.* Ciò che è artisticamente utilizzabile non è il momento psicologico della morte

dell'amore, poi che è un momento di fredda indifferenza, un momento di morte e non di vita; ma quello in cui si presente la morte dell'amore, quando ancora si ama e perciò si soffre, e perciò si vive. Momento che uno squisito poeta italiano contemporaneo, Francesco Gaeta, ha saputo esprimere così bene nella sua deliziosa *Canzone sentimentale*.

In questo stato d'animo, — sul quale Dante probabilmente non avrebbe saputo fare le sottili disquisizioni della nostra complicata anima moderna, ma che insomma provò e descrisse, -- fu composta la canzone *Donna pietosa e di novella etate*. È, con la canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore*, la canzone più bella della *Vita Nuova*. È la canzone gemella. Nell'una appare il momento sereno dell' amore, l'estasi mistica appena turbata da un vago presentimento di morte; nell'altra il momento torbido e amaro del presentimento della fine.

Ciò per quanto riguarda le mie idee sulla *morte spirituale* di Beatrice, nelle quali credo d'aver fondamentalmente consenzienti il Bertoni e il Vossler. Per ciò che si riferisce all'*evoluzione spirituale di Dante*, ecco quanto nel giugno 1916 esponevo ai miei studenti dell'Università di Bucarest:

Dopo che Beatrice fu morta, per un anno intero Dante la cantò e la pianse. Cantò e pianse — secondo la nostra interpretazione—l'ideale mistico della sua giovinezza che svaniva al contatto colla realtà. È un periodo di transizione dolcemente melanconico e pieno di aspettazione per quello che verrà (cfr. la ballata: *Donne io non so di che mi preghi Amore)*. L'angelo è sparito: si annunzia la *donna* ch'egli è già disposto ad amare d'amore terreno, ma che non ancora si è mostrata. Le estasi mistiche non appagano più il suo spirito assetato di ragione: si annunzia il

periodo degli studi filosofici, ai quali è già intellettualmente disposto, ma che non sono cominciati ancora. La vita del sogno mistico d'arte e d'amore non lo soddisfa più: si annunzia la partecipazione attiva di Dante alla vita vera sociale e politica, ma questa partecipazione, un anno dopo la morte di Beatrice, non è ancora cominciata. Lasciamolo ancora disegnare angioli nel giorno del luttuoso anniversario. Saranno gli ultimi che disegnerà. La *Donna gentile* è già, senza ch'egli se ne accorga, alla finestra: non passerà molto, ed egli la vedrà farsi d'un colore pallido quasi d'amore alla vista di lui. I libri di Boezio e di Cicerone, suoi introduttori nel regno della Filosofia, sono là pronti, che aspettano d'esser aperti e messi in grado di consolarlo della morte del suo ideale mistico. E nel 1300 il suo nome uscirà a sorte dall'urna del Comune e sarà eletto priore e prenderà parte alla cosa pubblica. Lasciamolo ancora disegnar angioli; non gl'invidiamo l'illusione d'essere ancora fedele a Beatrice! Nel capitolo seguente (XXXIV) ecco già la *Donna gentile* che comincia ad occupar lo spirito di Dante. Certo, fra l'episodio degli angioli (cap. XXXIV) e quello della *Donna gentile*, passa del tempo! Ma, nella storia spirituale di Dante, i due avvenimenti sono intimamente connessi. E nella *Vita Nuova* son narrati l'un dopo l'altro. Nella *Vita Nuova che non è il diario reale della vita giovanile ed amorosa di Dante, ma la visione d'insieme degli avvenimenti interni, spirituali della vita del poeta*, la tappa mistica del cammino del suo spirito inquieto, assetato d'ideale e di luce. Nei capitoli XXXV-XL siamo nel periodo acuto della lotta. I sofismi di Dante sono infiniti. La sua ragione si sforza per mettere d'accordo i due amori inconciliabili. *Non può essere che in questa giovine donna non sia nobilissimo amore.* L'andava a vedere, perchè la sua compassione lo faceva di nuovo piangere (*per Beatrice*, si sforzava di credere). Rassomigliava a Beatrice (uno dei sofismi più comuni e quasi banali); si faceva... *d'un colore pallido quasi come d'amore, onde molte fiate mi*

ricordava de la mia nobilissima donna. Amore (non ha il coraggio di dire *Dio!*), mosso a compassione del suo soffrire, gli offre nella *Donna gentile* una consolazione: *Pensava di lei così: questa è una donna gentile, bella, gionane, e savia (?!) apparita forse per volontade d'Amore, acciò che la mia vita si riposi.* Ma non arrivava perciò ad ingannare sè stesso. *E molte volte pensava più amorosamente, tanto che'l cuore consentiva in quel pensiero. E, quando io aveva consentito ciò, e io mi ripensava sì come dalla ragione mosso, e dicea fra me medesimo: «Deo, che pensero è questo, che in così vile modo vuole consolare me e non mi lascia quasi altro pensare?» Poi si rilevava un altro pensero, e dicea a me: «Or tu se'stato in tanta tribulazione, perchè non vuoli tu ritrarre te da tanta amaritudine?»* (cap. XXXVIII). Un altro sofisma non rilevato ma che un occhio abituato a rilevar le riposte intenzion della poesia dantesca scorge subito, è nel sogno del capi XXXIX, in cui Dante rivede Beatrice *con quelle vestimenta sanguigne co le quali apparve prima a li occhi suoi.* Che voglion dire quelle *vestimenta sanguigne?* [1] Amor se non carnale, cavalleresco, cortigiano, mondano, terreno insomma come fu in fondo il primo suo amore per Beatrice, prima del giorno in cui la rivide *vestita di colore bianchissimo.*

---

1. Il Flamini (*Le opere minori di Dante Alighieri ad uso delle scuole.* Livorno, Giusti. 1910. Vol. I, p, 6) annota: «Il *rosso*, nella simbolica dantesca, è significativo della *carità* o *dritto amore* e tanto più *nobile* quanto è più fiammante. (cfr. *Par.*, XXXIII, 119; *Purg.*, XIX, 123 e 131. XXX, 33»). Dopo le interessanti osservazioni di Ezio Levi (*Vita fiorentina nella „Vita Nuova"* nel *Marzocco* del 14 Maggio 1921) è chiaro che di *rosso* non si può più parlare a proposito del *sanguigno* di Dante che era invece un *violetto cupo* usato anche per lutto. La mia interpretazione si fonda sul significato di *sanguigno* nel v. 90 del canto V dell'Inferno: «noi che tignemmo il mondo di *sanguigno*»: dove i commentatori vedono concordemente un'allusione al sangue versato morendo, ma che a me pare abbia un significato allo stesso tempo luttuoso e *carnale*, al qual proposito credo che bene annoti lo Steiner: „noi cioè della schiera *ov'è Dido*, che *per amore* tingemmo del nostro sangue la terra».

Il sofisma consiste qui: «Chi sa? Anche Beatrice ho cominciato ad amarla come donna, e della donna l'anima mia innamorata ha saputo fare un angelo. Può avvenire anche di questa la medesima metamorfosi». Ed avvenne, ma dopo lunghi anni di errore e di servitù, poi che la realtà ha catene ben più salde del sogno e la ragione *(studii filosofici)* non si lascia vincere dalla religione *(periodo teologico)* come il cuore *(periodo mistico)* dalla ragione *(studii filosofici)*. Rinunziare a un sogno per quanto bello, è facile; rinunziare a una vita fantastica fatta di misticismo, di letteratura e d'amore, sognato più che sofferto, è cosa che non richiede grande sforzo; ma sciogliersi dagli abbracci della *Pietra*, ritirarsi dall'agone politico, rinunziare agli studi filosofici, riconoscer l'insufficienza della ragione umana, e tutto ciò in modo da non regredire, in modo da non ritornare al punto di partenza, ma da oltrepassar sè stesso e la propria concezione presente; è cosa, oltre che difficile, penosissima. Una prima crisi di pensiero si supera quasi sempre, senza troppo sforzo e rammarico. Una seconda può esser fatale e far cadere nello scetticismo. La prima crisi si supera colle forze intatte della virilità, che ha facilmente ragione delle concezioni purissime ma fanciullesche della prima giovinezza. La seconda lascia spossati, perchè si tratta di aver ragione di una concezione realistica e razionale della vita, difesa dall'istinto e dalla natura, su cui le armi puramente ideali e intellettuali della dottrina teologica stentano a trionfare. Se dunque lunga e penosa fu la lotta di Dante nel passare dalla concezione *mistica* (Beatrice della *Vita Nuova)* a quella *filosofica* (Donna gentile del *Convivio)*, ancora più lunga e penosa fu quella per cui passò dalla concezione filosofica del *Convivio* a quella teologica degli ultimi capitoli della *Vita Nuova* e della *Comedia*. Nella prima, lasciava dietro di sè visioni e fantasmi; nella seconda, la realtà stessa del mondo. Nella prima, il rimpianto per l'aerea Beatrice e le consolazioni dell'estasi mistica gli eran tem-

prati dalle carezze della *Pietra* (Alisetta) vestita di verde, dai crespi capelli d'oro, e dalle forti gioie spirituali degli studi filosofici. Nella seconda, la *realtà superiore*, per la quale egli rinunzia alla *realtà terrena*, avrà bisogno di un lungo periodo d'incubazione per poterlo staccare dai richiami della Vita.

La *Divina Comedia* è di tanto superiore al *Convivio*, quanto più difficile, più lungo e più doloroso fu il conflitto, di cui rappresenta la soluzione.

Venne la guerra co' suoi orrori e le sue glorie. Gli esami di ottobre furon tenuti sotto i continui micidiali assalti degli aeroplani nemici, Bucarest fu evacuata, e, poco dopo, occupata dall'invasore. L'autore di queste pagine seguì a Iassy la bandiera rumena, poi peregrinò a lungo in Russia prima di poter toccare le sponde d'Italia, insegnò nel R. Liceo G. B. Vico di Napoli, e poi, col grado di *professeur agréé*, all'Università di Digione. Finalmente, nell'autunno 1919, risalendo con molta commozione la cattedra di letteratura italiana all'Università di Bucarest, si ricordò dell' «io dico seguitando» di Dante, e gli parve bello riprendere il suo corso al punto stesso in cui era stato interrotto, quasi a mostrare che la forza bruta può solo sospendere temporaneamente, non interrompere nè troncare il divino fluire della vita dello spirito. Ciò valga a spiegare la parole colle quali si aprono le pagine che seguono.

Se non che questo corso (giacchè non si tratta che di un corso), pronto per le stampe fin dal 1920, ha dovuto attendere tre anni il suo turno di pub-

blicazione alla *Casa delle Scuole*, e, durante questi tre anni, molte cose memorabili sono avvenute e cioè:

1) La pubblicazione dell' edizione critica del *Canzoniere*;

2) la pubblicazione di un ottimo studio di G. Zonta sulla *Lirica di Dante* (Suppl. Nn. 19-21 del *Giorn. st. d. lett. it.*, Torino, Chiantore, 1922);

3) la pubblicazione del poderoso lavoro di S. Santangelo su *Dante e i trovatori provenzali* (Catania, Giannotta, 1921), importantissimo per la cronologia delle opere dantesche e cui mi è caro render qui quella giustizia che non sempre la critica gli ha resa.

Il voler tener conto di tutte queste pubblicazioni mi costringerebbe se non a rifare, certo a profondamente rimaneggiare il mio corso. Preferisco darlo nella forma nella quale l'ho tenuto, tanto più che, anche dopo le pubblicazioni summentovate, le linee principali e il concetto informativo di esso mi sembrano restare perfettamente in piedi. Citerò naturalmente dall'edizione critica della *Società Dantesca* e terrò conto di quei resultati, sui quali non verte alcun dubbio; ma insomma questo corso è del 1920, e come tale lealmente lo presento.

E lealmente debbo avvertire, che, malgrado ci abbia messo tutto il mio buon volere, non sono riuscito a convingermi che il testo della ball. *Per una ghirlandetta* accolto dal Barbi nella sua edizione, sia preferibile alla variante esclusane. Uscito da una scuola, dove maestri quali il Rajna, il Parodi e il Mazzoni mi hanno inculcato colla

parola e coll'esempio il rispetto del metodo più rigoroso, aborro in tal campo dalle attitudini *ribelli*, che, del resto, non mi son mai piaciute neppure in quello della vita pratica. Ma questa volta si tratta di un vero e proprio *caso di coscienza*. Malgrado tutta l'ammirazione che ho per la geniale e dura fatica cui si è accinto il Barbi e che ha portato a così felici risultati; questa volta debbo — purtroppo! — confessare che i suoi argomenti non mi hanno pienamente convinto e meno ancora mi convinge il testo ogni qual volta lo rileggo in quella forma. Certo, in omaggio al quieto vivere, sarebbe stato più comodo far atto di sottomissione, ma io non amo il quieto vivere quando si ottiene a prezzo di pusillanimità, nè d'altronde mi sentirei di fare a un uomo dell'altezza d'ingegno e della dottrina di Michele Barbi l'affronto di pensar neppure un istante che possa dispiacersi perchè un modesto ma sincero suo ammiratore si vede costretto una volta tanto a dissentire da lui.

Ciò premesso, auguro a queste pagine quella buona accoglienza che ogni autore si ripromette da parte del pubblico e della critica e che ottennero qualche anno fa, malgrado qualche lieve e prevedibile dissenso, da parte del mio buono e caro E. G. Parodi, che volle leggerle nel manoscritto ed alla cui venerata memoria son ora dedicate.

Bucarest, 6 Luglio 1923.

RAMIRO ORTIZ

STUDI SUL «CANZONIERE» DI DANTE

INTRODUZIONE

I.

IL TRAVIAMENTO MORALE E L'INGANNO FILOSOFICO DEL *CONVIVIO*. — 1. Perchè gli ultimi capitoli della *Vita Nuova* debbono essere posteriori al *Convivio*. — 2. Un po' di cronologia.

Abbiamo lasciato lo studio dell'evoluzione spirituale di Dante al periodo mistico rappresentato dalla *Vita Nuova*, o, meglio ancora, dai primi 34 capitoli della *Vita Nuova*, giacchè più ci ripenso e più gli ultimi 6 mi paion rappresentare nell'evoluzione spirituale di Dante qualcosa che suppone il *Convivio* e quindi „posteriore". A questa mia opinione, che, nel corso del 1915, ho presentato colle necessarie attenuazioni e riserve, aderiva quasi contemporaneamente, senza saperlo, uno dei più illustri e profondi studiosi di Dante, il Prof. Luigi Pietrobono, rettore del *Collegio Nazareno* di Roma, nel primo volume della sua opera: *Il Poema Sacro* pubblicata a Bologna il 1915, mentre io mi occupavo da questa cattedra del medesimo problema. Movendo da punti diversi di partenza: lui da certe idee del Pascoli, io da altre del Vossler e del Bertoni, siamo arrivati, senza sapere l'uno dell'altro, alle me-

desime conclusioni. Il nostro ragionamento è stato presso a poco lo stesso. L'evoluzione spirituale di Dante si divide in tre tappe: un periodo „mistico" rappresentato dalla *Vita Nuova,* uno „filosofico" con manifesta tendenza „razionalista" rappresentato all'ingrosso dal *Convivio,* infine uno „teologico" rappresentato dalla *Comedia.* Protagonista del primo è la „Beatrice" mistica della *Vita Nuova.* Protagonista del secondo, l'amor sensuale filosoficamente interpretato per la „Donna Gentile". Protagonista del terzo, di nuovo „Beatrice" ma una Beatrice non più mistica, ma „teologica". Ora, poi che negli ultimi 6 capitoli della *Vita Nuova* si parla chiaramente di questa evoluzione *come già avvenuta,* e, nell'ultimo capitolo, si accenna chiaramente alla *Divina Comedia;* è chiaro che gli ultimi capitoli della *Vita Nuova* debbano essere posteriori al *Convivio.* Il quale *Convivio* dovè probabilmente essere ritoccato anch'esso per metterlo d'accordo colla *Comedia,* sì che le tre opere sembrassero un sistema organico preordinato a un fine che certo Dante non poteva prevedere all'inizio della sua evoluzione spirituale, (ch'egli stesso non sapeva nè immaginava dove sarebbe andata a finire nè quali alte vette avrebbe raggiunto); ma che più tardi si compiacque di credere e di farci credere „prestabilito" e forse „predestinato" [1]. Queste idee, che, quat-

1) Notevoli a questo proposito le idee esposte da N. Scarano fin dal 1902 nel suo ottimo saggio su *Beatrice,* (Siena, 1902): pp. 67-68: „Il disegno dell'operetta dovè sorgere dopo che il poeta ebbe avuto „la mirabile visione, e dopo che vi ebbe pensato: la quale operetta po„teva, celebrando la Beatrice viva, esser degno preludio alla glorifi„cazione della Beatrice cittadina del cielo. Con la mira dunque a ciò „che avrebbe detto o potuto dire nella grande opera *[dunque dopo il „Convivio!],* egli si mise a ristudiare gli elementi che dovevano co„stituire l'opera minore. Con isguardo retrospettivo, e per via di un „lavoro simile a quello de' Padri sulle Scritture Sacre, egli diede a „certi fatti significato o nuovo o diverso da quello che potevano a„vere in realtà, o significati che essi in realtà non avevano. Avrebbe, „secondo io ho supposto, adattate al suo disegno non soltanto rime „allegoriche celebranti la libertà cristiana, ma anche rime che aveva

tro o cinque anni fa, sarebbero parse „eresie", e che io mi peritavo ad esporre da questa cattedra, quasi contrariato che la forza della mia personale convinzione mi obbligasse a metterle fuori; cominciano ora a ricevere il consenso degli studiosi più serii di Dante e della stessa critica ufficiale, che, se non ancora le accetta, almeno non se ne scandalizza. „Dante" scrive Nicola Scarano nel suo interessante volumetto: *Prolegomeni al Poema Sacro,* „tratto „dal suo istinto di architetto, volle non solo a ciascuna del„le sue opere dare unità e armonia, ma volle anche com„porle tra loro in modo da sembrare un solo edifizio, come

---

„scritte o al solo scopo di esercitazione, o per cantare l'amore reale „di Bice o di altra donna; dando altresì ad esse un significato alle„gorico che prima non avevano, o che, se alcuno lo aveva, lo aveva „diverso.... Questo lavoro di adattamento e di fusione è tutto nella „narrazione prosastica, la quale obbedisce dalla prima all'ultima pa„rola all'intuito dello scrittore". E poco dopo: „Non so ingolfarmi „nella questione se la „Donna Gentile" sia stata o no una donna rea„le, la quale al poeta convenisse di ripresentare come donna pura„mente allegorica. Io non nego la possibilità che la „Donna Gentile" „della *Vita Nuova* sia stata una donna viva e vera come Beatrice: „ma credo che essa sia già nella *„Vita Nuova"* immagine della Filo„sofia!" (pag. 76).

Da queste premesse dello Scarano non si possono trarre che due conseguenze, che non si escludono, anzi si completano a vicenda: 1-a: Che gli ultimi capitoli della „Vita Nuova" sono posteriori al *Convivio* (tesi del *Pietrobono);* 2-a: Che Dante ha cantato nello stesso tempo la donna e il simbolo (tesi *mia).* E ancora più chiaramente insiste lo Scarano sul medesimo concetto a pag. 69: „Ci fu certo un „periodo, in cui realtà e simbolo si presentarono insieme nella men„te del poeta, come aderenti l'uno all'altro, come corpo ed anima. „Più discreto sotto certi aspetti sarebbe ammettere che questo pe„riodo cominci con la canzone: *Donne che avete.* Ma io credo di non „essere meno discreto sotto altri rispetti con il supporre che il pe„riodo del connubio tra i due amori cominciasse veramente dopo la „morte di Bice; e prima di questa morte il poeta cantasse l'amore di „Bice e quello della libertà come distinti l'uno dall'altro. Il lavoro di „scelta e di adattamento si sarebbe dunque, secondo me, esercitato „su tutta la produzione poetica e su tutti i ricordi anteriori a quella „morte. Io non dubito che la lettera o il senso letterale della *Vita*

„un'opera sola, intesa al bene dell'umanità. Nel suo concet-
„to: Vita Nuova, Convivio, Poema Sacro dovevano essere
„tre opere in una, e una in tre. Esse dovevano costituire
„l'itinerario dell'uomo ben nato, capace in terra di elevarsi
„ai più alti gradi della vita attiva e contemplativa, del-
„l'operare e del conoscere. E perciò Dante, con quel suo
„intuito d'arte, non cancella le orme individuali, ma le
„adopera componendole e trasfigurandole come gli fa co-
„modo, perchè acquistino importanza tipica e universale.
„Le tre opere vogliono riprodurre tre periodi o fasi dello

„*Nuova* sia velo che nasconde ed esprime ad un tempo una serie od
„ordine di verità di natura diversa. La immagine è in servizio della
„verità nascosta, e si atteggia e si muove seguendo gli atteggia-
„menti e i movimenti della verità nascosta. La immagine è reale, ma
„la realtà di essa immagine non è sempre storica. Accanto e insieme
„alla realtà vera, abbiamo una realtà fittizia, apparente, fantastica;
„e ciò per ottenere che l'immagine sia resa capace di contener tutta
„la verità allegorica". E a pag. 70: „Il precipuo carattere delle crea-
„zioni dantesche consiste, oltre che nelle verità morali o filosofiche
„o politiche che esse esprimono, nel valore che il poeta dà alla realtà
„e alla storia, indipendentemente dalle verità figurate (Virgilio, Ca-
„tone); là, s'intende bene, ove della realtà e della storia si serve per
„figurar la verità". Ed ancora: „La narrazione della *Vita Nuova* nella
„sua indeterminatezza poetica, nelle sue tinte dolcemente sfumate,
„nelle espressioni lievi, culla la immaginazione del lettore in modo che
„essa non sappia se sia nel campo della realtà o del fantastico; e
„quando crede di essere nell'uno, subito un nuovo soffio lo porta nell'
„altro. Ond'è che nessuno, venendo al particolare, arriverebbe sem-
„pre e con precisione ad additare e pesare quanta realtà storica sia
„nel „libello" e vederne il grado di elaborazione, a segnare i con-
„fini di essa con la realtà fantastica e a mostrare le vicendevoli in-
„vasioni; così come non si riesce a vedere attraverso il velo reale
„ogni parte dell'allegoria e a scorgere sempre i rapporti di esso velo
„con essa allegoria. Tutto ciò avrebbe potuto dircelo solo il Poeta,
„il Poeta che invece cercò di coprircelo abilmente". (pp. 70-71). Cfr.
inoltre *G Mazzoni* in *Bull. d. Soc. Dant.*, VI, 57 e segg.: „Per Dante,
„come per tutti gli uomini del Medio Evo, qualsiasi vicenda umana,
„qualsiasi espressione artistica fu il segno di un'intima verità mo-
„rale, sia che egli se ne accorgesse subito, sia che gli apparisse, ri-
„pensandoci su".

„spirito; e la fase ulteriore deve avere nella anteriore la „sua genesi o ragione". Ciò scriveva lo Scarano nel suo volume pubblicato l'anno passato (1918) dal Colitti di Campobasso e il Prof. Vittorio Cian dell'Università di Torino, recensendo nel *Giornale Storico della Letteratura Italiana* (Vol. LXXII, 355—56), una mia prolusione universtiaria del 1915, faceva buon viso alle mie idee, giudicando il mio scritto con queste lusinghiere parole che cito solo in quanto la lode fatta a me si riflette in certo modo sull'Università nostra: „Il tema (Umanità e moder„nità di Dante) non poteva essere scelto più opportuna„mente, nè più degnamente svolto; chè la trattazione n'è „lucida, rapida, colorita, succosa, è bene intonata ed equi„librata in ogni sua parte, eloquente senza rettorica, frutto „di meditazione e di studio... In questo discorso v'è qual„cosa di molto rilevante per i cultori dell'ermeneutica dan„tesca. Per es: l'autore vi espone una sua interpretazione „della „Donna Gentile", che, pur avvicinandosi assai a „quella dello Zuccante, se ne discosta in parte. Egli am„mette che l'Alighieri canti nello stesso tempo la donna e „il simbolo, le consolazioni amorose e quelle filosofiche e „avverte che, nelle sue lezioni sul *Canzoniere,* di cui pre„parava co' suoi scolari un'edizione, che, senza esser cri„tica, fosse meno arcaica della fraticelliana seguita dal „Moore... era arrivato anch'egli alla conclusione che l'„A„lisetta" (Isabetta), la „Pargoletta" e la „Violetta" rap„presentino non altro che fasi successive dell'amore di „Dante per la „Donna Gentile", e che gli ultimi capitoli „della Vita Nuova, appunto perchè cantano il ritorno di „Dante a Beatrice, devono essere assolutamente posteri„ori al *Convivio*".

Ecco dunque la nostra tesi. L'evoluzione spirituale di Dante si compie in tre fasi: una „mistica", che è rappresentata dai primi 34 capitoli della *Vita Nuova;* una „filosofica", che è rappresentata dal *Convivio,* ed una „teo-

logica", che è rappresentata dagli ultimi 6 capitoli della *Vita Nuova* (1+33) + (3+3) e dalla *Divina Comedia.*

Esposta questa nostra tesi, senza della quale il nostro discorso sarebbe stato di necesità poco chiaro, permettetemi che richiami la vostra attenzione sopra alcune date della vita e delle opere di Dante [1] che bisognerà aver sempre presenti nello studio che faremo di questo periodo della sua vita, che presenta non pochi e tutti ardui problemi.

Dante nasce a Firenze, di famiglia di piccola nobiltà, nel maggio 1265 e muore a Ravenna, ospite di Guido Novello de Polenta, nella notte dal 13 al 14 settembre 1321, in età di 56 anni. Il 1274, in età di 9 anni, vede la prima volta Beatrice. La rivede dopo altri 9 anni, in età di 18 anni, nella primavera del 1283. Di questo anno (1283) è anche il primo sonetto della *Vita Nuova* più tardi ritoccato dopo la morte di Beatrice, e interpretato allegoricamente perchè vi entrasse un preannuncio di quella morte. Da osservare che la prosa di quest'opericciuola è „di molto poste-

---

1) Dalle ultime richerche di Salvatore Santangelo: *(Dante e i trovatori provenzali.* Catania, Giannotta. 1921) la cronologia dele opere di Dante appare così modificata:

A. *(Firenze)*: 1290—1292: Poesie comprese nella „Vita Nuova". — 1294: *canz:* „Voi che 'ntendendo". — 1294: *canz:* „Amor che ne la mente mi ragiona". — 1925: Prosa della „Vita Nuova". — 1295—1304: *Viaggio a Bologna. Matrimonio con Gemma Donati. Traviamento morale.* Tenzone con Forese.

B. *(Bologna):* 1304: Canzoni morali. Primi tre trattati del „Convivio". — 1305—1306: „De Vulgari Eloquentia", libri I e II fino al capitolo 9.

C. *(Casentino):* 1306—1307: Trattato IV del „Convivio". — 1307 — 1311: Ultimi capitoli del „De Vulgari Eloquentia", e cioè: II, 10—14. Rime della Pietra (Donna del Casentino) — 1312: Ultimi capitoli della „Vita Nuova". È inutile ch'io faccia osservare l'importanza del fatto, che, per vie assolutamente diverse e senza saper l'uno dell'altro, il Pietrobono, il Santangelo ed io siamo arrivati alla medesima conclusione: che *gli ultimi capitoli della „Vita Nuova" debbano considerarsi posteriori al „Convivio".*

riore". La composizione di essa dura dunque almeno dal 1283 al 1300, quando aveva già visto la „Donna Gentile" (1291—93), già composta una delle canzoni commentate nel *Convivio: Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete* (1293—94), e preso parte alla vita pubblica del suo Comune. Nel 1285 (20 anni) prende parte a una spedizione militare di cui fa cenno nella *Vita Nuova*. Nel 1287 *(22 anni)* fu probabilmente a Bologna, scrisse il sonetto, in cui si accenna alla „Garisenda" e la canzone: *La dispietata mente, che pur mira*. Nel 1289 *(24 anni)* combatte nella battaglia di Campaldino e si trova presente alla resa del castello di Caprona. Nel 1290 muore Beatrice quand'egli aveva 25 anni. Fra il 1291—93 vede la „Donna Gentile" e cominciano le letture filosofiche. Del 1293—94 è la ballata, in cui appare protagonista „Lisetta" e la canzone: *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*. Nel 1295, comincia a prender parte alla politica, facendo parte del consiglio del „Capitano del Popolo". Nel 1296, fa parte del „Consiglio delle Capitudini" e di quello „dei Cento". In quest'anno muore Forese, compagno suo di vita sregolata e di giocondi banchetti, e quindi la tenzone famosa va assegnata al 1290—96.

Di quest'anno è forse anche il matrimonio di Dante con Gemma Donati, sorella di Forese. Seguono quattro anni di silenzio, in cui i documenti non ci dànno il nome di Dante. Sono i primi anni della sua vita coniugale, in cui sembra assorbito dalle faccende domestiche e dai sentimenti familiari, la „paternità" prima di tutto, e si tiene lontano dalla politica. Forse in questo tempo scrive la prosa della *Vita Nuova* e — alcuni credono, ma a me sembra inverosimile — compone il De Monarchia. Il 1300 è l'anno infausto di Dante, l'anno del priorato e dell'esilio. Aveva 35 anni. Era „nel mezzo del cammin di nostra vita" ed anche in mezzo alle passioni politiche. Nel 1301 è preposto ai lavori di allargamento della strada di S. Procolo; si oppone nel „Consiglio dei Cento" alla proposta di dare al Papa una guardia del corpo. Al 1302 si deve assegnare l'ambasciata a Roma per tentar di scongiurare la ve-

nuta di Carlo di Valois a Firenze. In quest'anno fu esiliato. Aveva allora 37 anni. Nel 1303 lo troviamo a Verona. Del 1304 è il *De Vulgari Eloquentia*. Nel 1306 *(41 anno)* lo trovianno in Lunigiana presso il Marchese Malaspina. Sarei tentato di assegnare a quest'anno l'amore per „Pietra", che potè essere una „Malaspina" :

(...ut *gravis* mea *spina*
si saccia per lo mondo....).

Al 1306—8 assegnano i più la composizione del *Convivio* ed a questo periodo deve assegnarsi secondo me l'identificazione di „Pietra" colla „Donna Gentile" e la Filosofia. Nel 1307 *l'Inferno* doveva essere almeno in abbozzo già composto. Fra il 1308—13, compone il *Purgatorio*. Nel 1310 scende in Italia Arrigo VII di Lussemburgo, l'imperatore, nella cui venuta Dante riponeva le sue più care speranze. Secondo me, fu allora (e non nel 1300) che Dante compose il *De Monarchia*. Nel 1311 lo troviamo nel Casentino, ospite dei Conti Guidi. Aveva 46 anni ed a quest'epoca è difficile assegnare la passione per la Pietra, come molti vorrebbero. Nel 1312, dovè essere a Pisa con Arrigo VII, dove solo potè vederlo il Petrarca bambino, che dice averlo nella sua puerizia veduto di persona. Nel 1313 muore Arrigo VII, e Dante, dopo un breve soggiorno in Toscana, torna di nuovo a Verona. Il 1315 era a Lucca e conobbe „Gentucca", di cui in Purgatorio gli parla Buonagiunta. Dante aveva 50 anni compiti. Non è possibile pensare ad un amore. Si tratta piuttosto di gentile accoglienza, di cui Dante le serba gratitudine. Non si può identificare Gentucca con Pietra, come qualche antico commentatore propone e fa, senza troppo pensarci su. Nel 1315, è di nuovo bandito da Firenze. Dal 1319 al 1320 alcuni lo vogliono già a Ravenna, altri a Verona. A Verona dovè fare un breve viaggio per sostenervi la disputa sulla „Quaestio de aqua et terra". Dal 1320 al 1321 (data

della morte) fu certamente a Ravenna. Il *Paradiso* fu pubblicato postumo.

Queste date bisogna tenere presenti, perchè il nostro discorso sia chiaro. Ed ora riprendiamo la narrazione della vita di Dante che noi innesteremo a quello della sua evoluzione spirituale e delle opere, che, delle diverse fasi di essa, rappresentano l'espressione concreta.

II.

ANCORA DEL TRAVIAMENTO DI DANTE. — 1. Triplice traviamento: morale, intellettuale, artistico. — 2. Documenti di esso nella „Commedia". — 3. Il rimprovero di Beatrice.

Il „traviamento" di Dante è „triplice": morale, intellettuale e artistico. E triplice è anche il traviamento morale; amoroso, mondano, politico. Dante ama sensualmente, prende parte a bagordi, fa della politica, e politica difficilmente si può fare senza venire a transazioni con la propria coscienza. Il traviamento intellettuale è soprattutto filosofico: Dante attraversa un periodo di soverchia fiducia nelle forze della ragione umana indipendente dalla fede. Ciò prima ancora dell'inizio degli studi filosofici. Il sentimento religioso (nella forma mistica che aveva assunto durante l'amore per Beatrice) muore nel suo cuore. Ciò vuol dire, allegoricamente, nella *Vita Nuova,* la morte di Beatrice [1]. Egli conserva qualche tempo nel cuore, divenuto il

---

1. E', com'è noto, la tesi sostenuta dal Bertoni *(Il Dolce Stil Nuovo,* in *„Studi Medievali"* II, 401—402) e nel suo interessante „profilo" di *Dante,* Genova, Formiggini, 1913, pag. 18: „Finzione è soprattutto la „morte di Beatrice, che ha luogo in circostanze irreali, e che è motivo di nuova incomparabile poesia a Dante. Beatrice muore, per „divenire fonte di più alta e celeste ispirazione. Dante medesimo la „stacca dall'albero della vita e la consegna ai regni ultramondani, „fatta ormai cosa tutta di cielo e degna di miglior canto ed amore. „Si tratta, diclam quasi, di una morte spirituale... Il 19 giguno 1290, „secondo l'immaginazione del poeta, la donna della beatitudine chiuse-

cimitero della sua fede mistica, questo cadavere che gli sembra ancora bello e che egli adorna di fiori e bagna di lagrime. Ma un cadavere è sempre un cadavere e viene il momento che si decompone e allora qualsiasi illusione deve sparire; la terribile realtà vince qualunque esasperazione di sentimento. I cadaveri spirituali della fede e dell'amore avvelenano non meno che i cadaveri corporei. Bisogna seppellirli o bruciarli nella fiamma di un'altra fede o di un altro amore; bisogna bruciarli nella fiamma eterna della Vita, se non si vuol morire con essi. Muore il Misticismo, nasce la Filosofia. Muore Beatrice, nasce la „Donna Gentile". Quanto al traviamento artistico, esso consiste soprattutto in una ricaduta sotto il giogo dell'imitazione provenzale; in secondo luogo nella forma complicata, antinaturale, volutamente aspra e dura delle rime appartenenti a questo periodo. Il Dante delle rime per la „pietra" non è più il poeta che canta „quando Amore spira e a quel modo ch'ei detta dentro". Non è più il poeta, la cui lingua parlava „quasi come per sè stessa mossa", come dice nella *Vita Nuova* (XIX), o che, „sentendosi levare dal pensiero del primo amore..., quasi meravigliandosi, apriva la bocca e cominciava a dire: *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete,* come dice nel *Convivio* (II, 13). Ora il poeta si

---

„gli occhi per sempre, e ciò non fu per malattia, ma per effetto della „sua bontà e bellezza che mossero Dio a chiamare a sè colei, di cui „non era degno questo nostro mondo mortale". E, a proposito di Cino da Pistoia, in *Il Dugento* Milano, Vallardi, 1910, pag. 173: „Contro siffatte identificazioni di donne cantate da poeti sotto nomi „che hanno uno speciale significato ideale: (Beatrice, Selvaggia, Lau„ra), non sarà mai raccomandato abbastanza la massima prudenza. „Sono donne, che forse hanno vissuto nel sogno del poeta e sono „morte forsanche nel sogno, ma non nella realtà. Togliendole alla ter„ra, i poeti le trasportavano nel mondo degli angeli, e, allontanan„dole dagli uomini, le rendevano oggetto di più alta ispirazione Al „disotto del fantasma, non si può negare che una o più figure terrene „si muovano; ma chi potrà dire quanto un poeta possa mutare e „trasformare le cose della realtà ?"

propone uno schema, insiste sulle immagini, ripete come un'eco crudele e dolorosa alcune parole aspre per suono e per significato: „Pietra", „Gelo", „Ombra", „Cruda", „Smalto". Fa pensare a certe volute dissonanze di musicisti ultramoderni. Ed anche in lui tali asprezze son volute. Ce ne fa fede il principio d'una sua canzone:

Così nel mio parlar voglio esser aspro,
com'è ne li atti questa bella petra,
la quale ognora impetra
maggior durezza e più natura cruda.

In ciò dunque consiste il triplice „traviamento" di Dante, che egli stesso confessa: *a)* nel *Paradiso Terrestre* in vetta al *Purgatorio,* facendosi rimproverare da Beatrice le false immagini di bene che egli seguì dopo la morte di lei, (traviamento „amoroso" e „intellettuale"); *b)* nel canto dei Golosi, davanti a Forese Donati suo compagno di bagordi (traviamento „mondano"); *c)* in un sonetto del *Canzoniere (Parole mie che per lo mondo siete)*, in cui chiama la „Donna Gentile", cioè la Filosofia, „quella donna in cui errai" (traviamento „intellettuale"); e — finalmente — *d)* nell'episodio di Bonagiunta da Lucca, ponendo in bocca al trovatore lucchese la lode delle „Nuove Rime" cioè del periodo più „sincero" della sua lirica (traviamento „artistico"). A tutti poi questi „traviamenti" allude un sonetto di rimprovero di Guido Cavalcanti, il suo primo e grande amico, anima fiera e sdegnosa, carattere tutto d'un pezzo, epicureo convinto ma stoicamente e tristemente intransigente con sè stesso e con gli altri, quale la troppo brusca conversione di Dante dall'amor mistico al sensuale, dal sogno all'azione, con tutte le esagerazioni che simili bruschi passaggi portano con sè, dovè sommamente dispiacere:

I' vegno il giorno a te infinite volte
e trovote pensar troppo vilmente:
molto mi dol de la gentil tua mente
e d'assai tue vertù che ti son tolte.

Solevanti spiacer persone molte,
tuttor fuggivi l'annoiosa gente:
di me parlavi sì coralemente,
che tutte le tue rime avie ricolte.

Or non ardisco per la vil tua vita
far mostramento che tuo dir mi piaccia,
nè in guisa vegno a te che tu mi veggi.

Se 'l presente sonetto spesso leggi,
lo spirito noioso che t'incaccia
si partirà de l'anima invilita.

Questo sonetto sembra quasi posto in bocca di Beatrice morta [1], tanto il Cavalcanti astrae della sua personalità ne' suoi rimproveri a Dante. Il primo verso: „i' vegno il giorno a te infinite volte" e l'11°: „nè in guisa vegno a te che tu mi veggi" sembrano infatti convenire più a Beatrice morta che parli per bocca del Cavalcanti, che non al Cavalcanti vivo, che parli a Dante in nome proprio. Comunque sia di questo mio dubbio, certo Dante dovè sentire in questo sonetto come un'aura di oltretomba, come un avvertimento che non gli venisse solo dall'amico vivo, ma anche da Beatrice morta, e potè esserne ispirato per la magnifica scena del Canto XXX del Purgatorio:

Io vidi già nel cominciar del giorno,
la parte oriental tutta rosata,
24. E l'altro ciel di bel sereno adorno;

e la faccia del sol nascere ombrata,
sì che, per temperanza di vapori,
27. l'occhio la sostenea lunga fiata:

così dentro a una nuvola di fiori,
che dale mani angeliche saliva
30. e ricadeva in giù dentro e di fori;

1) Secondo un'attraente supposizione dell'*Appel (Mélanges Wahlund*, Mâcon, 1896), pp. 325 sgg.

sovra candido vel, cinta d'uliva
donna m'apparve, sotto verde manto
33. vestita di color di fiamma viva.

. . . . . .

volsimi a la sinistra col rispitto,
col quale il fantolin corre a la mamma,
45. quando ha paura, o quando egli è afflitto.

per dicere a Virgilio: „Men che dramma
di sangue m'è rimaso che non tremi;
48. conosco i segni dell'antica fiamma".

Ma Virgilio n'avea lasciati scemi
di sè, Virgilio dolcissimo patre,
51. Virgilio a cui per mia salute die' mi;

. . . . . .

„Dante, perchè Virgilio se ne vada,
non pianger anco, non pianger ancora;
57. chè pianger ti conven per altra spada".

. . . . . .

regalmente ne l'atto ancor proterva
continuò come colui che dice
72. e 'l più caldo parlar dietro reserva:

„Guardarci ben! Ben son, ben son Beatrice!
come degnasti d'accedere al monte?
75. non sapei tu che qui è l'uom felice?"

. . . . . .

Così la madre al figlio par superba,
com' ella parve a me: perchè d'amaro
81. sente il sapor de la pietade acerba.

Ella si tacque; e li angeli cantaro
di subito: *„In te, Domine, speravi"*;
84. ma oltre *pedes meos* non passaro.

E' il salmo XXX. Alla compassione degli angeli, Dante non resiste. Il cuore gli si scioglie in lagrime. Ma Beatrice ha un fatto personale con Dante. Con parole coperte

e rispettose, fa capire agli angeli che insomma essi lo giudicano con troppa benevolenza. Certe cose essi non le posson capire. Sono creature troppo perfette, prive di umanità. La loro bontà infinita crede gli uomini più fragili di quanto essi non sieno in realtà, è troppo proclive al perdono. Queste cose, beninteso, Beatrice non le dice proprio così, ma il senso del suo coverto rimprovero agli angioli è proprio questo: „Lasciatemi dire. Io so come sono andate le cose. Fra me e lui c'è un conto da regolare, che voi non potete sapere!" E spiega subito :

questi fu tal ne la sua vita nova
virtualmente, ch'ogni abito destro
117. fatto averebbe in lui mirabil prova.

Ma tanto più maligno e più silvestro
si fa 'l terren col mal seme, e non colto,
120. quant'elli ha più di buon vigor terrestro.

Alcun tempo il sostenni col mio volto :
Mostrando li occhi giovanetti a lui,
123. meco il menava in dritta parte volto.

Si tosto in su la soglia fui
di mia seconda etade e mutai vita,
126. questi si tolse a me, e diessi altrui.

Quando di carne a spirto era salita
e bellezza e virtù cresciuta m'era,
129. fu' io a lui men cara e men gradita ;

e volse i passi suoi per via non vera,
imagini di ben seguendo false,
132. che nula promission rendono intera.

Nè l'impetrare ispirazion mi valse,
con le quali ed in sogno e altrimenti
135. lo rivocai; sì poco a lui ne calse.

Tanto giù cadde, che tutti argomenti
a la salute sua eran già corti,
138. fuor che mostrarli le perdute genti.

Per questo visitai l'uscio de' morti,
e a colui che l'ha qua su condotto
141. li preghi miei, piangendo, furon porti.

Ed i rimproveri di Beatrice continuano anche nel Canto XXXI: meno acerbi, ma più concreti. Ella desidera da Dante la confessione intera della colpa, nè più si contenta del suo silenzio confuso:

Poco sofferse; poi disse: „Che pense?
Rispondi a me; chè le memorie triste
12. in te non sono ancor da l'acqua offense".

E poi che Dante tace ancora, incalza:

Ond'ella a me: „Per entro i mie' disiri,
che ti menavano ad amar lo bene,
24. di la da! qual non è a che s'aspiri.

quai fossi attraversati o quai catene
trovasti, per che del passare innanzi
27. dovessiti così spogliar la spene?

e quali agevolezze o quali avanzi
ne la fronte de li altri si mostraro,
30. per che dovessi lor passeggiare anzi?"

A queste parole finalmente Dante, dopo aver sospirato amaramente, risponde con voce appena intelligibile:

Piangendo dissi: „Le presenti cose
col falso lor piacer volser miei passi,
36. tosto che 'l vostro viso si nascose".

Le lagrime e la confessione di Dante hanno il dono d'intenerir finalmente Beatrice, che mai si mostra più *reale*, e più *donna* nella *Commedia* che qui, in questi due canti del *Purgatorio*. Ne' suoi rimproveri infatti non c'è solo il santo sdegno d'una creatura angelica, ma anche un po' la gelosia della donna bella e pura, che si vede abbando-

nata per un' altra men degna: „Lascia di piangere“ gli dice „e stammi a sentire. Ti spiegherò perchè, dopo la „mia morte, avresti dovuto seguire altra strada da quella „che seguisti“:

Mai non t'appresentò natura o arte
piacer, quanto le belle membra in ch'io
51. rinchiusa fui, e sono in terra sparte;

e se 'l sommo piacer sì ti fallio
per la mia morte, qual cosa mortale
54. dovea poi trarre te nel suo disio?

Ben ti dovevi, per lo primo strale
de le cose fallaci, levar suso
57. di retro a me che non era più tale.

Non ti dovea gravar le penne in giuso,
ad aspettar più colpi, o pargoletta
60. o altra vanità con sì breve uso.

Novo augeletto due o tre aspetta;
ma dinanzi da li occhi di pennuti
63. rete sì spiega indarno o si saetta“.

Un'ultima frecciata: un accenno alla „barba“, e la penitenza di Dante finirà. Matelda, la bella donna immaginata nell'atto di coglier fiori, lo sommergerà nel „Letè“. Dante dimenticherà il peccato. Poi sarà di nuovo sommerso nell' „Eunoè“ ed acquisterà la grazia. Divenuto leggiero di colpa, s'eleverà con Beatrice al cielo della Luna e comincerà la sua peregrinazione fra gli spiriti beati del Paradiso. Ma noi restermo in terra a studiare il periodo del suo traviamento, non per il volgare piacere di veder un alto spirito contaminarsi delle volgarità e delle passioni terrene, ma per ammirarlo ed amarlo di più: per la sofferenza che non è mai disgiunta dalla colpa e lo avvicina a noi in quanto è anche lui un essere errante e dolorante; per la forza di

volontà e la purezza di sentimento, per cui, caduto in basso, si elevò a sì grande altezza e ci consola delle tristi ma necessarie cadute, dalle quali è sempre possibile rilevarsi, quando una forte volontà sia congiunta a una nobile natura, che rifugge dalle bassure del vizio e tende alle vette, inaccessibili ai mediocri, dell'Ideale.

III.

ANALISI DEL RIMPROVERO DI BEATRICE. — 1. Le scuse di Dante. — 2. Posizione falsa, dal punto di vista morale, della *Vita Nuova* e del *Convivio*. — 3. Qui Dante vede la verità in faccia e si confessa.

Non può ammettersi che nel rimprovero di Beatrice il nome di „Pargoletta“ ricorra per caso, sia una coincidenza non voluta colla „Pargoletta“, il cui nome ricorre nelle Rime. Beatrice è furba, e, fingendo di parlare sulle generali, allude a qualcosa di concreto, tocca un tasto particolarmente doloroso a Dante. Certe cose si vorrebbe dimenticarle, ma c'è sempre, in una coscienza non ancora divenuta insensibile alla „grazia“ per l'abitudine del peccato, qualche Beatrice che ce le ricorda. Certo „pargoletta“ è un „senhal“, com'è un „senhal“ Beatrice e va scritto nell'episodio del *Purgatorio* colla lettera minuscola; così come nella *Vita Nuova*, va scritto colla lettera minuscola il nome di Beatrice nel verso: „Egli ha perduto la sua beatrice“, cioè colei che gli „dava beatitudine“. Così, nell'episodio del *Purgatorio*, „pargoletta“ è realmente generico, giacchè non alla sola Pargoletta, ma a tutte le altre „vanità con sì breve uso“, non esluse le vanità mondane, politiche, letterarie e filosofiche, Beatrice fa allusione nel suo rimprovero. Ma una punta di malizia c'è nel servirsi di quel nome comune che nelle *Rime* appar quasi come nome proprio, di quel nome non troppo usato, invece che di quello di: „giovinetta, fanciulla, bella donna“ o altri. C'è una

punta d'ironia nel „pargoletta“ di Beatrice e c'è incluso un altro rimprovero: quello d'essersi fatto prendre nelle reti di una „pargoletta“, d'una quasi bambina, lui uomo maturo, che non era più „novo augelletto“, ma esperto per altre cadute amorose, uomo infine con tanto di barba, come crudelmente insinua nella fine del suo rimprovero. La Pargoletta dunque cui fa allusione Beatrice nel XXXI del Purgatorio è proprio la Pargoletta delle Rime. Tutti convengono sopra questo punto ed è strano come ancora recentemente Dino Mantovani abbia potuto insistere (nella sua *Lectura Dantis* del XXXI del *Purgatorio)*, sul significato generico della parola. Altre infedeltà avea Dante commesso all'amor di Beatrice ancor viva, e per una di esse più clamorosa, che fece un po' scandalo fra la società cortese di quell'epoca, Beatrice gli aveva anzi tolto il suo dolcissimo salutare. A queste infedeltà precedenti Beatrice non manca di far velatamente allusione, ricordandogli che non era più „novo augelletto“, che in altre reti era caduto dalle quali era sfuggito come per miracolo, in grazia degli „occhi giovinetti“ di lei che lo manavan con loro „in dritta parte volto“. Ma su queste infedeltà giovanili e passeggiere, infedeltà senza conseguenze, vaporose e mistiche anch'esse, nè Dante nè Beatrice insistono. Dante credeva di averle spiegate e giustificate abbastanza nella *Vita Nuova*. Quelle donne egli non le aveva amate in realtà: aveva finto di amarle, per nascondere, celare il suo amore per Beatrice, secondo la teoria del „celamen“, capitale nel codice dell' „amore cortese“ venuto d'oltralpe dalla Provenza elegante e voluttuosa, e codificata da Andrea Cappellano nel suo libro *De Amore*. Ciò che dispiace particolarmente a Beatrice, cioè a Dante, è l'infedeltà che seguì alla morte di lei, „quando di carne a spirto era salita“: è l'infedeltà all' „Idea“ ben più grave che l'infedeltà alla donna dell'amore terreno. Da osservare anche, che nessuna allusione chiara ed esplicita si fa nel rimprovero di Beatrice all'amore per la „Donna Gentile“. Anche quello Dante aveva giustificato, o tentato

giustificare, scrivendo il *Convivio* e trasformando in solo amore intellettuale della Filosofia ciò che da principio era stato un sentimento complesso materiato d'amore terreno e d'amor di scienza [1]. „Movemi timore d'infamia", dichiara egli a principo del *Convivio,* (I, II, 15) „e movemi disiderio di dottrina dare, la quale altri dare veramente non può. Temo la infamia di tanta passione avere seguita, quanta concepe chi legge le sopra nominate canzoni in me avere segnoreggiata; la quale infamia si cessa, per lo presente di me parlare, interamente, lo quale mostra che non passione, ma vertù sia stata la movente cagione". Per giustificare l'amore per le due donne ch'egli aveva cantate durante l'amor suo per Beatrice ancora in vita — ed una delle quali egli avrebbe voluto con sè nel vascello incantato, dove anche gli amici Guido („Cavalcanti") e Lapo („Gianni") avrebbero condotto le loro gentili donne: „Vanna" e „Lagia" —, egli aveva scritto i capitoli della *Vita Nuova* intorno alle due donne dello „schermo"; per giustificar l'amore per la donna gentile aveva scritto il *Convivio.* E forse aveva pensato d'interpretare allegoricamente anche l'amor suo per la „Pargoletta" o „Pietra" che si voglia dire facendo entrar nel *Convivio* anche le canzoni e le ballate cosi dette „pietrose", ma presto si era accorto della vanità di un simil tentativo e della falsità mora-

---

1. Sulla „donna gentile" cfr., oltre l'ottimo saggio dello Zuccante, *La „Donna Gentile" e la Filosofia nel Convivio di Dante* in *Fra il pensiero antico e il moderno.* Milano. Hoepli, 1905; il lavoro altre volte citato dello Scarano, *Beatrice.* Siena, Stab. Tip. Carlo Nava, 1902, pp. 26 sgg., le osservazzioni del Parodi in *Bull.* N. S., XI, 380 e XXI, 19 e gli studi recenti: di Fr. Lora, *Nuova interpretazione della Vita Nuova,* Napoli, Perrella, 1918 pp. 111 segg. e di Emanuele Ciafardini, *Tra gli amori* ecc. pp. 27 e segg. Per ciò che riguarda „Lisetta" cfr. ora il Cap. IV *(Puó esser Lisetta la donna gentile?)* nel volumetto più volte citato del Ciafardini e soprattutto il recentissimo studio di M. Barbi, *La questione di Lisetta* in *Studi danteschi,* I (1920) pp. 17-63 che a prima vista par complicare, e pure avvia finalmente alla soluzione l'intricato problema.

le di un tal compromesso [1]. Ci fu un momento ch'egli credette ciò possibile e lo credette in buona fede. Nell'unità della sua evoluzione spirituale, nell'unità e logicità indissolubile di tutto ciò che è reale nel mondo dei fenomeni come in quello dello spirito, egli credette di poter conciliare l'amor terreno e quello filosofico, il diavolo e l'acqua santa come scherzosamente si dice in italiano. È uno stato d'animo comune a molti moderni ed in essi non è men falso, dal punto di vista della legge morale, che in Dante. E' la falsità morale di tutta l'opera del Fogazzaro [2], in cui la sensualità è scusata col pretesto che può essere ridotta a spiritualità. La sua arte — lo dice lui stesso — è una chiesetta bizantina piena di mosaici a fondo d'oro, di lampade mistiche ardenti davanti a crocefissi agonizzanti, ma la cui porta rimane aperta perchè nella chiesa entri „odor

---

1) „E forse per cancellare ogni traccia di quelle sue canzoni sensuali ama presentarcisi nel *De Vulgari Eloquentia* come cantore della rettitudine intesa come „virtus" e questa come „directio voluntatis" (II, II, 5-6) e darci come esempio di tutta la sua lirica la canzone: „Doglia mi reca nello core ardire" (Scarano, *Beatrice*, passim, Cfr. anche A. Santi, *Il ravvedimento di Dante e l'inganno del „Convivio"* in *Giornale* Dantesco, XXII (914) pagg. 125 e segg.: „Il *Convivio*" conclude il Santi fu scritto per vergogna, e la vergogna provenne da passione amorosa, cioè dall'„umana impuritade" (pag. 129).

2) Non sembri strano questo nostro ravvicinamento tra il Fogazzaro e Dante. Una conferma ch'io fossi nel vero quando scrivevo queste righe mi viene ora dal buon articolo di Filippo Crispolti, *Antonio Fogazzaro nella „Vita" din Tommaso Gallarti-Scotti* publicato nell'ultimo fascicolo della *Nuova Antologia* (16 maggio 1920), in cui trovo queste precise parole: „L'uomo perduto nella selva di „Dante, perseguitato dalle fiere dantesche della superbia, della libi „dine, e anche della varia cupidigia egoistica, è Corrado Silla di „*Malombra*. C'erano in lui gl'impeti ideali alternati a quelle basse „cadute per cui bisognò che Dante traversasse la fiumana di fuoco „e vergognasse all'apparir di Beatrice sul Purgatorio E, come Dante, „anche Corrado Silla sperava la sua salvezza dall'amore..." Il raffronto continua interessantissimo fra i varii eroi dei romanzi del Fogazzaro e i diversi stadi della passione dantesca per tutta la pagina 120 e quella seguente.

di mare" ed anche qualche bella penitente vestita din nero, „taciturna e mesta": una chiesa insomma in cui si sente odore di peccato, come la chiesa in cui Dante guardava (non volendo — dice lui — giacchè si trovava „nel mezzo di lei e di lui per la retta linea") la donna dello schermo, la quale anche lei lo „mirava spesse volte, meravigliandosi del suo sguardare che pareva che sopra lei terminasse" (*V. N.*, cap. V).

Ora una chiesa di tal natura, in cui così elegantemente si civetta, e sia pure sofisticando che la bellezza della donna ci eleva a Dio; è una chiesa profanata, una chiesa in cui il diavolo s'è nascosto, per entrare, nei begli occhi d'una donna. Si ha un bel dire con Romain Rolland [1]. „Et

---

1) *Jean-Cristophe* (Le buisson ardent). Paris, Ollendorf, (s. d. p. 304. Per ciò che riguarda Romain Rolland non so se è stato osservato come specie nel *Jean-Cristophe* si mostri cooscitore esperto non solo della Comedia, ma anche della *Vita Nuova* e del *Canzoniere* di cui sottolinea tutta l'umanità, citando i versi dolcissimi che anche noi citeremo più oltre:

Tu non se' morta, ma se' ismarrita
anima nostra che sì ti lamenti.

Questi versi preposti al *Buisson Ardent* mostrano come egli sia penetrato addentro nell'evoluzione spirituale di Dante. Similmente in uno degli ultimi volumi di „Ballades Françaises" di Paul Fort, *Barbe-Bleue, Jeanne d'Arc et mes amours,* Paris. L'Edition, 1919, le citazioni e le reminiscenze di Dante sono talmente numerose che il poeta confessa di aver pensato a intitolare il suo volume, malgrado ciò deliziosamente moderno, *la nouvelle Béatrice.* Certe pagine quali per es. quella 38 fan pensare a un „dolce stil novo" moderno non meno mistico di quello antico nella profondità della sua sana e quasi direi pura sensualità. Altrove ai ricordi della Vita Nuova dantesca s'innesta una certa „sagesse" tutta moderna, un equilibrio e un buon senso pagano, una umiltà e una sincerità tutta moderna nella visione puramente naturale del suo amore terrestre che pure ha le medesime manifestazioni di quello mistico di Dante, come per es: quando il poeta parla della sua anima che „vient se blotter ailes fermées „dans son chagrin", che è l'espressione moderna del medesimo sen-

„l'âme de Christophe était comme l'alouette. Elle savait „qu'elle retomberait tout-à l'heure, et bien de fois encore. „Mais elle savait aussi qu'infatigablement elle remonterait „dans le feu, chantant son tireli, qui parle à ceux qui sont „en bas de la lumière des cieux". Ciò può essere anche vero ed è provvidenziale che l'uomo caduto in peccato non perda la speranza di rialzarsi. La religione cristiana considera anzi peccato capitale *(accidia)* il perdere una tale speranza; ma ciò non può costituire una legge morale. Chi può dire quale sarà la caduta, dalla quale l'uomo non si rialza più? Se si rialza, è per effetto non della propria forza — diceva a Dante la religione — se si rialza, è per effetto della „grazia", della grazia che Dio può negare a una creatura indegna. Sentite Beatrice:

> Tanto giù cadde, che tutti argomenti
> a la salute sua eran già corti
> fuor che monstrarli le perdute genti.

Non bisogna dunque troppo fidare nella grazia. Dante stesso l'aveva più volte respinta, divenuto insensibile come pietra alla parola divina. Non a tutti Dio può concedere il viaggio andata e ritorno dal mondo sensibile a quello d'oltretomba! La situazione morale del „Convivio" è dunque una posizione „falsa". Posizione falsa che comincia fin dagli ultimi capitoli della *Vita Nuova* quando Dante snocciola una serie interminable di sofismi per giustificare davanti agli occhi suoi la sua incipiente infedeltà a Beatrice: e che non è possibile che una donna tanto gentile e tanto pietosa possa ispirare un amore men che nobile; e che somigliava a Beatrice nel pallido colore del viso, onde

---

timento che Dante espresse nella „cameretta delle lagrime". Certo il poeta non ha la fede di Dante. E non ne ha la serietà. E' un Dante francese e spiritoso per giunta. Ma è sincero! E nella sua sincerità si avvicina a Dante! Così per es: il n. 25 ce lo mostra nel periodo filosofico di Dante nel „Convivio". E il n. 26 ci fa pensare all'amore per la Pietra, e quelllo 27 di nuovo all'orgoglio filosofico del Convito.

egli si ricordava di lei ed amava nella donna viva la bellezza e la virtù della morta; e che forse quella era una distrazione provvidenziale che „Amore“ (non ha il coraggio di dire *Dio)* gli offre, mosso a compassione del suo soffrire; e che, in fondo, quella donna era bella e gentile, ma anche „savia“; e che, allo stesso modo come aveva amato Beatrice prima corporalmente e poi spiritualmente, il medesimo poteva succedere per questo nuovo amore. Chi potrà mai enumerare tutti i sofismi della passione, quando desidera ciò che la ragione le rifiuta? „L'amore“ scrive a questo proposito il d'Ancona nel suo studio *Della „Pargoletta„ e di altre donne nel Poema e nelle Rime di Dante* pubblicato nella *Nuova Antologia* del 10 aprile 1912: „l'amore è ingegnoso, specialemente se non è esente da „colpa e da rimorso; e per scusarsi con sè stesso e con „gli altri, che piangendo una morta, mirasse con piacere „una vivente, Dante vuol però credere e far credere che „vi fosse un tal qual rassomiglianza fra l'una e l'altra. „Per un di quelle „transazioni“ che facciamo con noi „stessi quando vogliamo persuaderci dela bontà di una „cosa che il sentimento o la ragione ci fanno apparir „d'altra natura, Dante mormora dentro di sè che le ra„gioni dell'antico e del nuovo affetto sono identiche, che „e lo stesso amore quello che lo fa tristo e quello che ap„pare adesso nel volto della donna pietosa“. Questa la situazione morale falsa seguita nel *Convivio.* Ci sono dei momenti, nei quali direste che Dante è finalmente arrivato a persuadersi e persuaderci che i due amori per la donna pietosa e bella e per le attrattive magiche della scienza e della filosofia non sono che un solo amore. E che meravigliosi versi, internamente impressi della calma e della gioia di aver ritrovato la pace, escono allora dalle sue labbra! Che pagine di prosa piene di passione sgorgano dall'animo suo sinceramente convinto d'aver conciliato l'inconciliabile! Sentite :

40. „Tu non se' morta, ma se' ismarrita,
anima nostra che sì ti lamenti".
dice uno spiritel d'amor gentile;
„chè questa bella donna che tu senti
ha trasmutata in tanto la tua vita,
45. che n'hai paura. si se' fatta vile.
Mira quant'ella è pietosa e umile,
saggia e cortese ne la sua grandezza,
e pensa di chiamarla donna, o mai!
chè se tu non t'inganni, tu vedrai
50. di sì alti miracoli adornezza
che tu dirai: „Amor segnor verace,
ecco l'ancella tua; fa' che ti place.

E' il momento dell'abbandono. Al nuovo amore che bussa prepotente alla porta del suo cuore, egli risponde colle parole dell'Annunziazione: „Ecce ancilla domini: fiat mihi secundum verbum tuum!" Se non che nelle parole di Dante al *Signore* è sostituito il *dio d'Amore*. Ma quanta sincerità! Quanta poesia! se la situazione è fondamentalmente falsa dal punto di vista della legge morale, essa è perfettamente legittima da punto di vista del sentimento, — che è, come sempre in Dante, sincero al punto da sembrare un grido dell'anima, — e la quello dela forma artistica sincera anch'essa, perfettamente rispondente al sentimento che l'anima, delicata e squisita come un'Annunziazione del Beato Angelico. E' il momento dell'amore considerato come incolpevole, anzi divino :

Mira quant'ella è pietosa e umile,
saggia e cortese ne la sua grandezza!

Come un tale amore potrebbe essere peccaminoso? Questo stato d'animo corrisponde al sofisma della *Vita Nuova:* „E non puote essere che con quella pietosa donna „non sia nobilissimo amore". Ma . . . Beatrice ? Nobilissimo amore anche quello! Come dunque metter d'accordo il nuovo amore col primo? Abbiamo un sonetto, in cui ci sembrerebbe che Dante fosse riuscito nell'ardua impresa.

Un sonetto, in cui le due donne ragionano pacatamente nella mente del poeta, senza che l'una sia gelosa dell'altra. Il sonetto è il seguente :

Due donne in cima de la mente mia
venute sono a ragionar d'amore:
l'una ha in sè cortesia e valore,
prudenza e onestà in compagnia:

l'altra ha bellezza e vaga leggiadria,
adorna gentilezza le fa onore:
e io, merzè 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 parlare:
ch'amar si può „bellezza" per diletto,
e puossi amar „virtù" per operare.

Alla buon'ora! Ci sembra quasi di sentirci sollevare noi dalla composizione del dissido nell'anima dantesca! E certo, per un uomo del Rinascimento e forse anche dei tempi nostri la soluzione di Dante sarebbe legitima. Ma per un nomo del medioevo ci vuol altro! La soluzione è apparente, tutta nel campo della teoria, non della pratica. Nessuno c'impédisce di amar la mortale bellezza, in cui si riflette un raggio di quella immortale della Divinità. Il guaio è che qui non si tratta della Bellezza in genere, ma di una particolare bellezza: quela della „Donna Gentile!" E poi Dante ha falsati senz'accorgersene i termini del problema! Per comodità di dimostrazione, egli ha „polarizzato" gli attributi di Beatrice e della „Donna Gentile". Da una parte ha messo tutte le doti morali, dall'altra tutte quelle fisiche. „Virtù" da una parte, „Bellezza" dall'altra! Ahimè le cose non istavano perfettamente cosi! Non era forse in Beatrice Bellezza oltre che Virtù, e nella „Donna

Gentile". (almeno com'egli altre volte ce l'ha presentata) Virtù oltre che Bellezza? Le due donne non s'integrano a vicenda. Sono tutte e due „perfette", hano tutte e due „Bellezza" e „Virtù". Nessuna dunque vuole ne può cedere il campo all'altra. L'illusione di Dante è breve. Abbiamo un altro sonetto, in cui il problema è posto ne suoi veri termini: da una parte Beatrice colla sua virtù e la sua bellezza celeste, dall'altra la Donna Gentile (cioè Lisetta come avremo occasione di dimonstrare in seguito) con la sua povera e baldanzosa bellezza terrena. Questa volta il conflitto finirà colla sconfitta, o almeno l'imaginata sconfitta di Lisetta :

Per quella via che la Bellezza corre
quando a svegliare Amor va ne la mente,
passa Lisetta baldanzosamente
come colei che mi si crede torre.

E quando e giunta a piè di quella torre,
che s'apre quando l'anima acconsente,
odesi voce dir subitamente:
„Volgiti bella donna, e non ti porre ;

però che dentro un' altra donna siede,
la qual di signoria chiese la verga,
tosto che giunse, e Amor glile diede".

Quando Lisetta accomiatar si vede
da quella parte dove Amore alberga,
tutta dipinta di vergogna riede.

Il conflito par risolto, e questa volta logicamente, secondo il dettato della legge morale. Ed è risolto infatti. Ma dalla sola ragione. Il sentimento si ribellava. Egli era innamorato di Lisetta, per quanto forse gli dispiacesse la sicurezza, la baldanza ch'ella manifestava d'esser sicura della sua preda d'amore. A questa „baldanza" successa al trascolorare e alla pietà e che gli mostrava come in quell'atteggiamento pietoso e gentile dei primi tempi ci

fosse non poco „di accorta civetteria per cattivarsi sempre più l'attenzione e l'animo" *(D'Ancona)* di lui; la forte e fiera personalità di Dante si ribellò. Malaccorta ribellione! Ribellione di schiavo che non ha la forza d'infranger le sue catene, e co' suoi tentativi non riesce che a renderle più dolorose. E poichè si tratta delle fortissime, ma in apparenza fragili, catene di rose dell'amore, la scossa brutale non riesce che a sfogliare le rose ed a far sì che più acute e più dolorose le spine gli entrin nelle carni e nel cuore. Il sonetto fece scandalo. Lisetta trovò qualcuno che la difese. Questi fu un *dominus Aldobrandinus De Mezzabatibus* (Aldobrandino Mezzabati) che fu dal maggio 1291 al maggio 1292 Capitano del Popolo in Firenze, il quale scrisse un sonetto che comincia: *Lisetta voi de la vergogna storre* ed in essa il cavalleresco difensore afferma di volerle essere guida

nel camin dolente
che la conduca fuor di cruda gente.

Messer Aldobrandino era di Padova e in quel „Crudagente" (che io vorrei veder scritto in una edizione critica coll'iniziale maiuscola) mi par vedere un'allusione oltre che a Dante, a Firenze i cui crudi costumi, egli, Capitano del Popolo, doveva ben, purtroppo, conoscere.

„Vattene via da Firenze, o donna bella e gentile, da Fi-
„renze che meglio per me si chiamerebbe „Crudagente".
„Costoro son dei villani che trattan male le belle donne e
„rivelano i segreti d'amore. Vattene via: tra gente di simil
„fatta, tu non hai che cercare! Ma „Lisetta" non venne via. Restò ferita a morte dall'insulto, e, poi che purtroppo lo schiavo non era riuscito a romper le catene, le ribadì più gravi e più tenaci; si vendicò crudelmente dell'oltraggio: divenne fredda e insensibile come „pietra", uccise nel suo cuore ogni senso di pietà, rise dai lamenti e della disperazione del poeta più che mai innamorato.

Perchè ti vedi giovinetta e bella.
tanto che svegli ne la mente Amore.
pres'hai orgoglio e durezza nel core.

Orgogliosa *se' fatta,* e per me dura,
po' che d'ancider me, lasso, ti prove:
credo che 'l facci per esser sicura
se la vertù d'Amore a morte move.

Ma perchè preso più ch'altro mi trove,
non hai respetto alcun del mi' dolore.
Possi tu spermentar lo suo valore!

piange il poeta in una sua ballata, le cui note musicali (giacchè le ballate eran sempre musicate) dovettero essere infinitamente tristi e desolate; e altrove, in uno scoppio più virile di passione:

Io son sì vago della bela luce
degli occhi traditor che m'hanno anciso,
che là dov'io son morto e son deriso,
la gran vaghezza pur mi riconduce.

Certi affronti le donne belle e superbe come Lisetta non li perdonano: meno ancora li perdonavano nel Medio Evo quelle donne cresciute fra il ferro e il fuoco delle passioni civili, gelose del loro onore facile ad „appanarsi come terso cristallo", come dice un cronista dell'epoca. Un sonetto com'è quello di Dante poteva costare la vita da parte dei parenti della donna offesa, e certo dovè fruttargli larga messe d'ire e di rancori. Certo il nome della donna era un „senhal", ma che quel „senhal" fosse trasparente e tutti sapessero chi vi si nascondesse sotto è evidente. Altrimenti l'indignazione del cavalleresco Messer Aldobrandino de' Mezzabati non si spiegherebbe. L'ira a stata a Dante mala consigliera. Lisetta appare in questo sonetto come colei che aveva fatto per la prima delle „avances" e Dante come colui che le aveva respinte! Dal punto di vista dei rapporti cavallereschi fra uomo e

donna,anche oggi che Dio sa quanto poco cavalieri sian diventati gli uomini per colpa del femminismo, par cosa scandalosa. Ma allora! All'epoca dell'amore cortese e del „celamen !" Lisetta divenne ogni giorno più cruda, e, come suole avvenire, Dante ogni giorno più innamorato. Fu una passione terribile [1], che scoppiò in un incendio disordinato di rime aspre e passionate: le „rime della pietra". A un certo punto ci fu qualcuno che volle intromettersi paciere o almeno far sì che Dante, confessandosi pentito, potesse piegar lo sdegno della donna offesa. Questo qualcuno è il poeta veneziano Giovanni Quirini. In un suo sonetto a Dante si legge :

Tornate umilamente ad Isabetta,
Che suo vendetta è sol de ciò casione.

In altri termini: „Fate atto di contrizione, chè unica„mente ciò desidera Lisetta per cessar dal suo atteggia„mento crudele". Ma era troppo tardi. Dopo aver divampato in una fiammata bella e terribile di passione, l' incendio pian piano si spegneva nel cuore di Dante. Ancora un sonetto e di Lisetta, cioè della „Donna Gentile", cioè della „Pargoletta" non sentiremo più parlare che da Beatrice sul sacro monte del Purgatorio. Ancora per qualche tempo Dante impreca e maledice. Poi l'amore gli si spegne nel cuore :

---

1) Cfr. Giulio Salvadori, *Nuove rime di Dante* in *Nuova antologia* (1° dicembre 1694) pag. 395: „Passione terribile fu per Dante questo amore per la Pietra, che nella sua virilità lo turbó e lo disfece, offuscandogli l'intelletto alla luce delle verità eterne e impietrandogli il cuore, che pur doveva essere libero e vivo per la sua vita di esule povero, per i suoi, per il bene. E cosi s'intende come la donna che nella balatetta si vede passare „giovinetta e bella", diventi poi quella nei cui occhi non si può guardar senza paura e, finalmente, nella rappresentazione generale che il poeta dette della sua vita, „Medusa", che muta in pietra chi la guarda, e lo lascia immobile nella tenebra e nel pianto del dolore disperato".

Io maladico il dì ch'io vidi imprima
la luce de' vostri occhi traditori,
e 'l punto che veniste in su la cima
del core a trarne l'anima di fuori.

E maladico l'amorosa lima
ch'ha pulito i miei detti, e i bei colori
ch'io ho per vui trovati e messi in rima
per far che il mondo mai sempre v'onori.

E maladico *la mia mente dura,*
che ferma e di tener quel che m'accide
cioè la bella e rea vostra figura.

Per cui Amor sovente si spergiura;
sicchè ciascun di lui e di me ride,
che credo tor la rota a la Ventura.

Questo sonetto è certamente ritoccato in più d'un verso, nella speranza forse di poterlo posteriormente interpretare in senso allegorico. Altrimenti non si spiegherebbe quell'allusione al suo desiderio che „tutto il mondo onori" la crudele che lo fa tanto profondamente soffrire. Anche l'accenno a quella „sua mente dura" che non gli permette di rinunziare a ciò che l'uccide, pare alludere al dubbio filosofico che lo tormenta, ma è ancora indispensabile alla vita del suo pensiero. Ma oramai Dante vede chiaramente tutta l'inanità del suo sforzo di voler conciliar fra loro cose inconciliabili, quali la passione amorosa e quella filosofica; vede chiaramente tutta la falsità della sua posizione morale. Certo, le rime che più gli sarebbe premuto di giustificare davanti agli occhi suoi e degli altri, erano proprio queste della Pargoletta e della Pietra. Ma si accorge a tempo, che, se l'interpretazione allegorica gli era riuscita nel *Convivio* per le rime appartenenti al primo periodo di quell'amore („Donna Gentile") quando egli stesso credeva nella possibilità di una conciliazione fra l'amor terreno e reale per la donna pietosa e quello trascendente e intelletuale per gli studi fiosofici; vano sarebbe riuscito ogni tentativo d'interpretar allegoricamente

quelle così selvaggiamente materiate di passione per la Pargoletta, che troppi conoscevano (prova ne siano i due sonetti del Mezzabati e del Quirini) nei suoi più minuti particolari [1]. Vano e soprattutto falso, dopo che l'ambiguità della sua posizione morale gli era finalmente apparsa intera davanti agli occhi. E d'allora la rompe con ogni compromesso, con ogni sofisma. Ha peccato; lo riconosce, se ne confessa! La scusa è tutta nell'episodio del rimprovero di Beatrice; e nella confusione e nelle lagrime di Dante; è soprattutto nella sua confessione:

„Le presenti cose
col falso lor piacer volser miei passi,
tosto che 'l vostro viso si nascose!"

Dante è ritornato ai puri e semplici dogmi della religione cattolica: confessione, assoluzione e comunione! Matelda bella, giovine e bionda come la Pargoletta, lo immerge nel Letè *(assoluzione)* ov' egli dimenticherà la colpa, poi nell'Eunoè *(comunione)* ov'egli acquisterà la grazia, e poi, libero da ogni residuo di scoria terrena, si eleverà al cielo fisso negli occhi di quella Beatrice beata, i cui occhi giovinetti, fin dalla sua puerizia, l'avevan menato „in dritta parte volto"!

---

[1]. Cfr. A. Santi, *Il ravvedimento di Dante e l'inganno del Convivio* in *Giornale Dantesco,* XXII (1914), p. 123, „Ora se Dante incon-„trò tante difficoltà nel commentare le prime tre canzoni del *Con-„vivio,* che, dopo le due morali, sono le meno carnali di tutte e quat-„tordici, auzi non presentano ombra di passione, in quale impaccio „non si sarebbe trovato, se, seguitando il lavoro, avesse dovuto spie-„gare allegoricamente canzoni sensualissime, come sono le due ul-„time di quelle per la Pargoletta?"

CAPITOLO I

CRITERI PER UNA EDIZIONE CRITICA DEL „CANZONIERE". — 1. Gruppi di rime. — 2. Importanza dei „senhals". — 3. Tentativi del Lamma, e del Santi di mettere un po' d'ordine nel Canzoniere dantesco. — 4. Le „cosette per rima" per la „donna dello schermo".

Una edizione critica del *Canzoniere* come io la vagheggio dovrebbe comprendere :

I. — Le poesie appartenenti alla fase della „Vita Nuova" comprese da Dante nel suo „libello giovanile".

II. — Le poesie appartenenti al medesimo periodo non comprese da Dante nella V. N.

III. — Le poesie per „Lisetta" e la „Donna Gentile".

IV. — Quelle per la „Pargoletta" e la „Pietra".

V. — La canzone *Amor dacchè convien pur ch'io mi doglia* comunemente nota sotto il nome di „Canzone per la donna del Casentino" (Montanina).

VI. — Le rime eleganti e mondane quali per esempio *Sonar bracchetti e cacciatori aizzare,* ecc.

VII. — La tenzone con Forese.

VIII. — Le altre tenzoni.

IX. — Le rime morali.

Criteri dovrebbero essere:

1) Raggruppare insieme tutte le rime che portano il medesimo „senhal", il che è anche un criterio cronologico più di quanto non possa parere. Non è concepibile infatti come un poeta possa nella medesima fase poetica e passionale chiamar con nomi diversi la sua donna. Meno che mai in Dante, al quale è chiaro che la donna non può apparir nello stesso tempo „pietosa" e „pietra", sicura di sè (Lisetta) ed irata del rifiuto. Del resto così si procede sempre anche nelle edizioni critiche dei trovatori provenzali, le cui donne spesso non son meno enigmatiche di quelle di Dante. In secondo luogo, ma solo „in secondo luogo",

tener conto di come Dante aveva in mente di raggrupparle nel *Convivio*. E forse da questo punto di vista le canzoni morali devono seguir quelle filosofiche per la „donna gentile". Io le ho messe in ultimo, perchè appartengono a un periodo ben diverso, quando perdette la speranza di arrivar, „speculando i dolcissimi veri" ad afferrare il senso dell'enigma metafisico, e si rivolse allo studio della filosofia morale o „della pratica" come oggi si preferisce chiamarla. Periodo dunque da riaccostare a quello elegante e mondano di Dante, che prelude a quello politico e che rappresenta un tentativo di giustificare davanti agli occhi suoi e degli altri, — sotto l'apparenza di una „conversione al mondo", alla „filosofia della pratica", o alla „vita attiva" come si diceva allora, — quel suo incanagliarsi con Forese e simil genia di grossolani gaudenti, quel suo sospirar d'amore in ballatette tenui, eleganti ed un po' leggerucce per ogni „violetta", o „nuvoletta", o „ghirlandetta", su cui avesse visto volare „un angiolel d'amore tutto umile". Simili „tuffi nella vita" oggi si scusano coll'aumento di „esperienza", di „umanità" che ne risulta, o colla teoria del „lasciarsi vivere", del „non resistere" alla legge che domina tutte le cose, del „wu-wei" insomma del filosofo cinese Ciang-tse, la cui formula è: „La natura quando agisce spontaneamente, è perfetta. Anche l'uomo deve agire così, abbandonarsi. Guai a voler modificare, metter freni, regole, scopi. Si rovina tutto". Ahimè, che anche noi, quando si tratta di giustificare le nostre passioni più vergognose, siamo capaci si fare appello nientemeno che ad un filosofo... cinese! Ahimè che non solo il Medioevo amava illudersi su questo punto! „È" — dice il Vossler — „la falsità intrinseca del „mistico amore" che si cela in tutto il medio evo e che qui diviene per caso manifesta"; ma è anche la falsità intrinseca di tutte le transazioni che l'uomo (non soltanto medievale!) ha fatto, fa, e purtroppo farà ancora con sè stesso e con la propria coscienza! Ma torniamo alle rime di Dante. Torniamoci per osservare

che, in una edizione critica del „Canzoniere“, le rime comprese nella V. N. che riguardano la „Donna gentile“, devono precedere immediatamente quelle comprese nel „Convivio“ e quelle nelle quali si parla del „ritorno a Beatrice“ (con la visione finale: „Oltre la spera che più largo gira“) dovrebbero costituire una X e ultima parte del „Canzoniere“ che preludesse e costituisse il punto di passaggio alla „Comedia“, in cui l'anima del poeta va per davvero, come si augura in sulla fine dell'ultimo capitolo della V. N. „a vedere la gloria della sua donna, cioè di quella benedetta Beatrice, la quale gloriosamente mira nella faccia di Colui, qui este per omnia saecula benedictus“.

Ciò posto, incominciamo il nostro studio. Ma prima avvertiremo che qualche tentativo di ordinamento delle rime di Dante si è pur fatto. A non parlare di uno studio di E. Lamma, *Sull'ordinamento delle rime di Dante,* pubblicato dapprima nel *Giornale Dantesco* (VII, quadd. 3-6) nel 1889 e poi in volume (Città di Castello, Lapi, 1914), che è pieno di contraddizioni; uno studio che il Vossler riconosce di una ricchezza „non più vista di erudizione e di acume“ pubblicò nel 1907 (Roma, Loescher) il prof. Antonio Santi. Apriti cielo! Le recensioni severe fioccarono da tutte le parti e, per molti anni, di questo lavoro si è parlato con molta ingiustizia come di un tentativo personale, temerario, assolutamente antiscientifico. Erano i tempi in cui la realtà di ogni menomo accenno della V. N. era verità sacrosanta, inoppugnabile, dogma senza dì cui si era scomunicati per eretici; erano i tempi, in cui del traviamento morale di Dante si preferiva non parlare e le poesie che non si accordavano colle idee dei critici, erano scartate come apocrife. Ora, dopo i grandi progressi che si sono compiuti nella critica dantesca, il vento è cambiato e gli studi posteriori del Santi, come p. es. quelli su „Chi sia veramente Matelda“, (*Giornale Dantesco* XXI, quad. V) e sul „Ravvedimento di Dante e l'inganno del *Convivio* (Ibidem, XXII, quad. V), sono unanimamente lodati come „no-

tevoli", pieni di „acute osservazioni" e „lungamente meditati" come li giudica uno dei più eminenti Dantisti, il „Flamini" nella sua *Rassegna bibliografica della letteratura italiana*. La verità è che la critica delle Riviste speciali pare abbia fatto di tutto per iscoraggiare chiunque avesse voluto accingersi ad una così ardua opera, come quella di mettere un po' d'ordine nelle Rime di Dante — „E — scriveva il Renier nel suo *Giornale storico della letteratura italiana* (XLIV, 452) — uno degli argomenti più ardui che presenti la critica dantesca, e, per trattarne seriamente, occorre prima l'edizione critica di quella disgraziatissima opera. Ogni cosa a suo tempo!". Ma l'edizione critica bisogna pur prepararla e non si fa solo coi manoscritti, sibbene anche studiando minutamente il contenuto delle poesie, gli accenni cronologici, i punti di contatto che hanno fra loro e con altre opere del medesimo autore! Neppur io sono in tutto e per tutto d'accordo col Santi; ma ho il massimo rispetto per la somma enorme di lavoro ch'egli ha compiuta e della quale son certo che anche il Barbi, dal quale aspettiamo l'edizione critica del „Canzoniere" di Dante, si avventaggerà non poco. Ed ora incominciamo lo studio delle poesie appartenenti al periodo della V. N. non comprese da Dante nella sua opericciuola giovanile. Quelle ch'egli vi comprese le abbiamo studiate nel corso precedente e si dividono anch'esse in diversi periodi:

1. — Periode cavalleresco-provenzaleggiante.

2. — Periodo mistico-cavalleresco (Poesia del saluto — Rientra nella scuola poetica dello „stil novo").

3. — Periodo mistico puro (della lode estatica).

4. — Periodo teologico, (in cui Beatrice non è più simbolo dell'„Amor mistico" ma della „Teologia").

Questo quarto periodo rappresenta l'ultimo periodo della lirica dantesca che prelude alla *Comedia* e del quale noi abbiamo fatto il X periodo, giacchè io persisto a credere, e con me oramai credono molti altri, che gli ultimi capitoli della V. N. sono posteriori al *Convivio*. Fra il 3°

dunque e il 4° periodo delle „Rime“ comprese nella V. N., ci son tutte le altre che verremo studiando.

Cominciamo dunque coll'esaminar le rime appartenenti al periodo della V. N. lasciate da Dante fuori dalla sua opera giovanile.

Prima fra tutte si presenta la ballata „Donne, io non so di che mi preghi Amore“ che lo Zingarelli nella sua voluminosa e dotta opera su *Dante* (Milano, Vallardi) ritiene composta per la prima donna „dello schermo“. Dante stesso dice nella V. N. che „per fare più credente altrui, feci per lei certe cosette in rima [1], le quali non è mio intendimento scriverle qui, se non in quanto facesse a trattare di quella gentilissima Beatrice; e però le lascerò tutte, salvo che alcune cose ne scriverò, che par che sia lode di lei“ (Cap. V). Fra queste poesie lo Zingarelli pone quella di cui ci occuperemo fra breve, e la ballata *Deh violetta che in ombra d'amore;* il Carducci, lo Scherillo e il Flamini anche il sonetto *Di donne io vidi una gentile schiera.* Queste son dunque le „cosette per rima“ a cui alluderebbe Dante. Vedremo quanto poco sicura sia l'attribuzione di queste rime a questo periodo e a questa donna. L'unica sicura è il sonetto: *Guido vorrei che tu e Lapo ed io* ed un altro finora falsamente attribuito a Guido Cavalcanti, ma che bisogna restituire a Dante: *Amore, Monna Lagia e Guido ed io.* Apparterrebbe (se fosse arrivato fino a noi) a questo periodo il serventese in onore delle sessanta più belle donne di Firenze, dove Beatrice compariva sotto il numero 9 e la donna dello schermo sotto il numero 30.

---

[1]. Sulle „Cosette per rima“ cfr. Emanuele Ciafardini, *Il capitolo ottavo della Vita Nuova,* in *Riv. d'Italia* dell'ottobre 1915, pp. 534-35 e del medesimo: *Tra gli amori e tra le rime di Dante.* Napoli, Federigo e Ardia, 1919, pp. 11—26. Sulle „donne dello schermo“ cfr. Braun, *Le donne dello schermo nella Vita Nuova di Dante.* Mosca, Stab. tip. Vasiliev, 1902, su cui veggasi *Bull.* X, 445 e Ciafardini, *Tra gli amori,* ecc. p. II nota 1. G. Salvadori. *Sulla vita giovanile di Dante,* Roma, Soc. Ed Dante Alighieri, p. 41 ; Fr. Flamini, *Dante e il dolce stile* in *Varia,* Livorno, Giusti. 1905 e l'introduzione del Melodia alla sua edizione della *Vita Nuova.* Milano, Vallardi, 1901, p. XXXIV.

CAPITOLO II

LA BALLATA: „DONNE I' NON SO DI CH' I' MI PREGHI AMORE".
1. Appartiene alle rime per la „donna gentile". — 2. Il serventese in lode delle più belle donne di Firenze.

Sbarazziamoci delle Rime meno sicure. A proposito della Ballata: *Donne, i' non so di ch' i' prieghi Amore,* lo Zingarelli afferma che — „Dante, anche senza staccare il pensiero da Beatrice, molto probabilmente amò davvero la cosiddetta donna dello schermo; e delle rime scritte per costei e lasciate fuori dalla *V. N.* pare la ballata: *Donne, i' non so di ch' i' mi preghi Amore* di bella fattura, ma con immagini tutte della vecchia poesia, e dove dice com'egli fu ferito da una saetta, e che s'ella sapesse i suoi dolori, ne avrebbe pietà; e la esalta infine perchè subito si segnala quando appare tra le altre donne" (p. 100). Per ciò che riguarda „le immagini tutte della vecchia poesia" lo Zingarelli stesso si contraddice. A p. 366 infatti parlando della ricchezza e della originalità della fantasia dantesca esce a dire: „Immagini o similitudini nuove s'incontrano non di rado in tal poeta. Nella ballata *Donne, i' non so* per dire come alla vista della sua donna sente il fuoco che lo strugge, osserva:

> Ver è ch' ad ora ad ora indi discende
> una saetta, che m'asciuga il lago
> del cor pria che sia spenta.

Dunque il solo argomento per attribuire questa Ballata al periodo giovanile, cade. Vediamo che cosa si può ricavare dallo studio del testo. Ecco la Ballata :

> Donne, i' non so di ch' i' mi preghi Amore,
> ch'ello m'ancide, e la morte m'è dura,
> e di sentir lui meno ne più paura.

Nel mezzo de la mente mia risplende
un lume de' belli occhi, ond'io son vago,
che l'anima contenta:
Ver è ch' ad ora ad ora indi discende
una saetta, che m'asciuga il lago
del cor, pria che sia spenta:
10. ciò face Amor qual volta mi rammenta
la dolce mano e quella fede pura,
che dovria la mia vita far sicura.

Cominciamo coll'eliminare una difficoltà. „Amore“ è qui il „Dio d'Amore“, o il „senhal“ di Beatrice?

Nel cap. XXIV infatti dalla *V. N.* si dice: „E chi volesse sottilmente considerare, quella „Beatrice“ chiamerebbe Amore“, e nel sonetto cui queste parole servon di commento:

Io vidi monna Vanna e monna Bice
venire invêr là'v'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“.

Non è il caso di pensare a ciò. Ce l'impedisce il verso 3: „e di sentir lui meno ho più paura“, in cui è chiaro che si allude all'amore con tutte le sue gioie e le sue amarezze e non a Beatrice, ed anche i vv. 7—9, nei quali si dice che la saetta che scende ad asciugargli il lago del cuore parte dai begli occhi della sua donna; dunque ivi è annidato il Dio d'Amore con le sue frecce e l'arco possente. Di più Amore, non già Beatrice, era in grado di rammentargli

la dolce mano e quella fede pura,
che dovrian mia vita far sicura.

Una cosa è certa: che nella ballata si parla di Beatrice, probabilmente morta, „il lume de' cui occhi risplende nella mente“ del poeta, e che vi si accenna soprattutto nel pri-

mo e nell'ultimo verso a „tentazioni" e a „rimorsi", a uno stato d'animo insomma, in cui il poeta, che, fino a questo momento, è beato (contento) del lume di quegli occhi che risplende nel mezzo — cioè per ispie garci „al posto d'onore", „in sommo della sua mente („come lo foco in cima del doppiero" direbbe Guido Guinizelli: — ora comincia ad essere leggermente inquieto, non sa che voglia Amore da lui, di che cosa lo richiegga. Sente nell'animo un'aspirazione vaga, una inquietezza strana, inesplicabile, come d'una passione novella che cominci a manifestarsi in lui e gliene dispiace. Certo Amore lo uccide, e di morir non ha piacere; ma è anche vero che, più ancora che della morte, ha paura di „sentir meno" in lui la virtù del piccolo e tremendo Iddio. Per nulla al mondo egli rinuncierebbe — dunque — ai tormenti d'Amore. E allora? Che vuole Amore da lui? Ormai, nel mezzo della sua mente, risplende così dolce, così chiaro e così assoluto signore, il lume dei begli occhi di Beatrice, che l'anima non desidera altra cosa, è paga, contenta, assorta nel godimento tranquillo e sicuro di quella cara luce. Dunque? Che vuol da lui Amore? Ma qui una voce dall'interno risponde al poeta, che il suo godimento non è così „tranquillo" com'egli mostra di credere, che l'anima sua è „paga" ...fino a un certo punto. Non ha detto poco prima che Amore l'„ancide"? E che la „morte gli è dura"? Come ora vuol gabellarci che non desidera altro? Non contraddice „a se medesmo questo suo parlare"? Ahimè, purtroppo! Di tanto in tanto — il poeta deve riconoscerlo — da quei begli occhi scende una saetta di fuoco, che, prima che sia spenta, gli asciuga il lago del cuore, e ciò avviene ogni qual volta Amore, annidato negli occhi della sua donna, gli ricorda — „e il ricordo sa di rimprovero" — la „bella mano e quella fede pura" che dovrebbe far sì che egli non aspirasse ad altro. Epurre egli teme, eppure egli è agitato! E' agitato, perchè sente di meritare il rimprovero d'Amore. La freccia di fiamma che gli asciuga il cuore non è altro che il rimorso! — Quella „dol-

ce mano" e quella „fede pura" non gli bastano più, scontenta e agitata è l'anima sua. Che cosa vuol da lui Amore? Per me è chiaro che questa ballata appartiene al periodo della lotta fra l'amor di Beatrice e quello della „Donna gentile", anzi rappresenta lo stato d'animo immediatamente anteriore al suo innamoramento per lei. Fin qui nessuna donna è ancora apparsa: la „Donna Gentile" è forse già alla finestra, ma gli occhi di Dante, velati di pianto, non la vedono. Se non che quegli occhi sono ormai stanchi dal troppo lagrimare, ed il vigor vitale contro natura oppresso e conculcato, scoppierà fuori quando egli meno se l'aspetta nella più potente delle sue affermazioni: l'Amore! E questo nuovo amore non sarà questa volta per una creatura di sogno, per una cara donna morta, ma sarà l'amore reale, per una donna vera, giovane e bella molto, che canta e balla vestita di verde sui prati fioriti, che sorride e motteggia, creatura sana, allegra, civettuola, sicura della sua bellezza e della sua potenza: in una parola Alisetta giovanissima, baldanzosa, dai biondi e crespi capelli, dapprima pietosa, poi „cruda com'erba", dura come „pietra"!

Ahimè se Dante sapesse che tra non molto „latrerà per lei nel caldo borro!" Che quelle trecce d'oro diventeranno per lui „scudiscio e ferza"! Ma Dante non sa nulla. Non sa neppure che cosa Amore voglia da lui. — Comincia solo a sentire oscuramente ch'è stanco di piangere, che Amore l'„uccide" e ch'egli non vuol morire! „La morte", sì, „gli è dura". Ma più duro ancora gli sarebbe di sentir meno l'amore per Beatrice, di constatare che il suo dolore per la perdita della fanciulla amata sta per scemare. Non c'è ancora la lotta fra i due amori; c'è lo stato d'animo che la precede. È dunque questa ballata il primo dei componimenti poetici per la Donna Gentile. Dante non s'è ancora accorto (o non ha ancora il coraggio di confessare a se stesso d'essersi accorto della „gentile donna, giovane e bella molto, la quale da una fi-

nestra lo riguardava sì pietosamente quanto a la vista, che tutta la pietà parea in lei accolta" (V. N. XXXV). Seguirà il sonetto: *Videro gli occhi miei quanta pietade,* in cui fugge davanti a lei per non farsi veder piangere; poi quello: *Color d'Amore e di pietà sembianti,* in cui gli occhi, per quanto ancora desiderosi di piangere, già non sanno più piangere quando „la Donna Gentile" è presente; quindi il sonetto: *L'amaro lagrimar che voi faceste,* in cui gli occhi non piangono più e il poeta li rimprovera di fellonia; infine il sonetto: *Gentil pensiero che parla di vui,* nel quale si abbandona coscientemente al nuovo amore. „Or tu se' stato in tanta tribulazione; perchè non vuoli tu ritrarre te da tanta amaritudine?" (V. N. 37). Ecco l'ultima tappa di quel processo psichico che abbiam visto cominciare colla ballata di cui ci siamo occupati. In quella il poeta, pur confessando che la morte „gli è dura", soggiunge che più duro ancora gli sarebbe sentir spegnere in sè il primitivo amore per Beatrice; in questo di Beatrice non c'è più neppur l'ombra. Che intendi fare? Pianger tutta la vita? Hai tanto sofferto che hai il diritto di „consolare la tua mente"! sembra sussurrargli lo spiritello maligno del sofisma. Ed egli, vinto, cede e ripete quanto lo spiritello gli suggerisce all'orecchio: „Questa è una donna gentile, bella, giovane e savia, e apparita forse per volontade d'Amore, a ciò che la mia vita si riposi". *(V. N.* XXXVIII). Ci sarebbe ancora qualcosa di molto importante da osservare in questa „Ballata" e cioè qualche spunto allegorico quale l'immagine della „luce" ch'è nella mente di Dante, e la „fede pura" dell'ultimo verso, che farebbe pensare trattarsi qui di un presentimento della morte in lui della „pura fede" della sua puerizia e della sua prima giovinezza, di cui nella V. N. è simbolo Beatrice. Tutto ciò sarebbe assai importante per chi (come p. e. il Bertoni), sostiene la morte spirituale (simbolica) di Beatrice, considerata come simbolo del „Misticismo" davanti ai dubbi filosofici simboleggiati dalla „Donna gentile". Ma è una questione

grave e non abbiamo finora i mezzi per risolverla. Niente di strano che Dante abbia composto delle poesie allegoriche fin dalla loro prima concezione come il Flamimi ammette per il primo sonetto della *V. N.* (ed ammetto anch'io benchè per me in quel sonetto l'allegoria sia molto men complicata che al Flamini non sembri) ma quali sono queste poesie allegoriche nella loro prima forma? quali quelle semplicemente ritoccate per farle poi credere allegoriche? e quali quelle che non sono allegoriche affatto? Nella poesia dantesca (e in genere in tutte quelle dello stil novo) come nell'arte e nella scienza medievale, il mondo della realtà e quello intellettuale entrano talmente l'uno nell'altro, che l'astrazione prende le forme della realtà, la realtà sfuma spesso nell'astrazione e nel simbolo. Far questa cernita è quanto mai difficile e forse impossibile. Chi potrà mai dire quanto di divino e quanto d'umano c'è in una Madonna di Giotto o del Beato Angelico? E' una donna divinizzata o la divinità umanizzata? Come le poesie di Dante molti quadri anche del Quattrocento (in cui l'allegoria rimase in onore) rappresentano anche oggi un mistero. Noi non sappiamo p. es. quale sia il vero significato di quel celebre quadro del Botticelli conosciuto tradizionalmente sotto il nome di *Primavera*. Secondo un recente critico tedesco (W. Uhde) significherebbe „il primo aprirsi della fanciulla all'amore"; secondo un altro (M. Esterich) sarebbe ispirato alla *V. N.* di Dante; secondo altri infine sarebbe una idealizzazione della bella Simonetta Cattaneo, la donna amata da Giuliano dei Medici. Nè molto più si sa di quell'altro enigma pittorico che si conosce sotto il nome di *Amor sacro e profano* e ch'è uno dei capolavori del Vecellio. Finchè l'enigma non sia risoluto, contentiamoci di ammirarne le bellezze visibili che son molte e grandi. Dante stesso ci mette sulla strada. Licenziando una delle sue canzoni certamente flosofiche e allegoriche egli dice :

Canzone, io credo che saranno radi
color che tua ragione intendan bene,
tanto la parli faticosa e forte.
Onde, se per ventura elli addivene
che tu dinanzi da persone vadi,
che non ti paian d'essa bene accorte,
allor ti priego che ti riconforte,
dicendo lor, diletta mia novella:
„Ponete mente almen com'io son bella!"

Canzone: „Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete", 1-a del „Convivio".

Poniamo mente dunque anche noi alla bellezza esterna, apparente e visibile delle poesie dantesche, anche di quelle meno chiare nel loro simbolo. Per ciò che riguarda il significato letterale, esse son sempre chiare, e tali il poeta le ha volute, perchè ritiene che „in dimostrare il senso allegorico delle scritture, sempre lo litterale deve andare innanzi, siccome quello nella cui sentenza gli altri *(allegorico, morale, anagogico)* sono inchiusi, e senza lo quale sarebbe impossibile e irrazionale intendere gli altri", (*Conv.*, II). A questo punto ci troviamo davanti il „serventese" che Dante scrisse in lode delle 60 più belle donne di Firenze. Non l'abbiamo, ma D. ce ne parla nel VI Capitolo della sua V. N.: „Dico che in questo tempo che questa donna era schermo di tanto amore quanto da la mia parte, sì mi venne una volontade di volere ricordare lo nome di quella gentilissima ed accompagnarlo di molti nomi di donna, e spezialmente del nome di questa gentile donna. E presi li nomi di sessanta le più belle donne della cittade ove la mia donna fu posta da l'altissimo Sire, e compuosi una pistola sotto forma di serventese, la quale io non scriverò: e non ne avrei fatto menzione, se non per dire quello che, componendola, maravigliosamente addivenne, cioè che in alcuno altro numero non sofferse lo nome della mia donna stare, se non in su lo nove, tra li nomi di queste donne". (*V. N.*, VI). Ma se non abbiamo il serventese di Dante, possiamo farcene un'idea. Componimenti di questo

genere, cioè enumerazione di belle donne avevano già fatto in provenzale i trovatori: Raimbaut de Vaqueiras aveva nel suo *Carros* immaginato che le belle d'Italia e di Provenza movessero in guerra contro la bellissima Beatrice di Monferrato, e Guilhelm de la Tor nella sua *Treva* fa l'enumerazione delle belle castellane dell'Italia centrale e superiore che dovrebbero far fare la tregua a due sorelle: Selvaggia e Beatrice di Auramala che si contendono il primato della bellezza e della cortesia. Nel XX volume delle *Opere* del Carducci c'è un elegante studio a proposito di queste *Galanterie cavalleresche del secolo XII* e *XIII* in cui potrete vedere p. es. nel „Castello d'Amore" del 1213 a Treviso l'origine della „Battaglia dei fiori" che è arrivata fino a noi. Vi prego di leggerlo, perchè dovere di uno studente universitaro non è solo venire alle lezioni, prendere appunti e ripeterli più o meno bene agli esami; ma completare, integrare quanto il professore viene esponendo dalla cattedra con letture proprie; ed il professore ha il dovere non solo di far lezione, ma anche quello di indicare queste letture. Tornando a noi e venendo ad altri componimenti che ricordano più da vicino il genere letterario della poesia perduta di Dante, ricorderemo un serventese del Boccaccio che pare (dal frammento che ci è arrivato) avesse immaginato una danza, e specialmente quello di Antonio Pucci che nel 1335 fece anche lui una specie di catalogo delle più „belle donne ch' erano in Firenze". Il Pucci era un grande ammiratore di Dante, del quale moltissime terzine cita in un suo *Zibaldone* ancora inedito. Probabilmente quindi egli ha imitato il suo serventese da quello di Dante. Comincia

Legiadro serminteso pien d'amore,
nomando va' per la città del fiore
tutte le donne più degne d'onore
in tal manera:

Neron di Nigi dia questa bandiera
a la sua donna, madonna „Lottiera“
però che fia real gonfaloniere
di cotal vetta.

Di Baldo Marignoli è monna „Letta“
ecc. ecc.

„Mais où sont les neiges d'antan“? Le belle sono sparite „già terra in fra le pietre“ [Petrarca: *Canzone: Chiare, fresche e dolci acque]* ed è restato un arido catalogo di nomi. Diremo piuttosto come a questo medesimo genere appartengano i *Trionfi* del Petrarca e soprattutto il *Trionfo d'Amore* e la *Battaglia delle vecchie colle giovani* di Franco Sacchetti. Quanto al serventese si chiamava così perchè si serviva del medesimo verso e della medesima lunghezza strofica della canzone sulla musica della quale si cantava. E' una specie di cuculo poetico che si serve della musica di un altro componimento, e, servendosi della musica, deve prenderne a imprestito anche il verso e la strofe, meno che nelle rime. In provenzale doveva „tractar de reprehensio, o de maldig general per castiar los fols e los malvatz“ o anche di argomento guerresco. In italiano diventa una forma popolare a sè, con una strofe di 4 versi: tre endecasillabi rimati insieme, seguiti da un quinario che rima cogli endecasillabi della strofe seguente. Così: A A A *b*, B B B *c*, C C C *d*, ecc. Modificandolo alquanto, Dante ne ha tratta la sua immortale terzina.

CAPITOLO III.

LE RIME LASCIATE FUORI DELLA „VITA NUOVA“. — 1. Se la ballata: „Deh, Violetta“ appartenga o no alle „cosette per rima“ scritte per la „donna dello schermo“.

Come veniamo procedendo nello studio delle rime appartenenti al *Canzoniere* dantesco, i gruppi dei quali esso risulta si vengono lentamente delineando davanti ai no-

stri occhi. Così fin d'ora possiamo vedere che le poesie appartenenti al periodo della *Vita Nuova*, ma che Dante non comprese in essa si dividono in tre gruppi principali:

I) Rime per la „Donna dello Schermo".

II) Rime riferentisi a Beatrice.

III) Rime contemporanee a quelle della *V. N.*, ma che non si riferiscono a nessuna delle donne di cui ivi si parla.

Al primo gruppo apparterrebbero: *a)* La ballata: *Donna i' non so di ch' i' mi preghi Amore; b)* Il serventese in lode delle 60 più belle donne di Firenze; *c)* Le ballate: *Deh, Violetta, che in ombra d'amore: Per una ghirlandetta ch' io vidi, mi farà sospirar ogni fiore; Era tutta soletta; d)* Il sonetto: *Guido vorrei;* quello: *Di donne io vidi una leggiadra schiera*, e, molto probabilmente, l'altro: *Amore, Monna Lagia e Guido ed io* attribuito a Guido Cavalcanti, ma che bisognerà restituire all'Alighieri.

Al secondo gruppo appartengono le rime che si ritengono composte per Beatrice e lasciate da Dante fuori della *Vita Nuova*, Esse sarebbero: *a)* La canzone: *Ei m'incresce di me sì duramente; b)* il sonetto: *O dolci rime che parlando andate; c)* La canzone: *La dispietata mente che pur mira: d)* il sonetto: *Onde venite voi così pensose; e)* e forse la canzone: *Morte poi ch'io non truovo a cui mi doglia.*

Al terzo gruppo, che comprende le Rime contemporanee a quelle della *V. N.*, ma che non si riferiscono a nessuna delle donne ivi cantate; appartengono: a) La tenzone poetica con Dante da Majano; b) l'apologo della cornacchia vestita delle penne del pavone; c) il sonetto della „Garisenda" che par documento dell'andata di Dante a Bologna.

Questo è il risultato della critica più recente. Ma ci sono ancora molte incertezze. Molte di queste poesie sembrano piuttosto appartenere al periodo per l'amore della „Donna Gentile". Un esempio ne abbiamo avuto nella Ballata: „Donna, i' non so di ch' i' preghi Amore", che abbiamo

studiata nella lezione passata. Seguitiamo nel nostro esame dei dati interni che le diverse liriche possono offrirci. Ecco un gruppo armonioso e gentile di tre eleganti ballatette che ci si presenta col viso coperto da mazzi di fiori e ci domanda petulante e gaio: „Chi siamo? Chi siamo? Ci riconoscete?“ Ma alla domanda non è facile di rispondere. Son tre giovani e graziose e gentili creature certo, tutta grazia, allegria e baldanza giovanile. Un po' delicatucce, un po' pallidine, molto bionde, un po' superficiali e petulanti nel loro cinguettio adolescente; ma son tanto graziose che non ci si bada! A prima vista si direbbero poesie di Lapo Gianni, non di Dante Alighieri. C'è in esse qualcosa di troppo esile, di troppo aereo e indefinito, qualcosa di scucito che le poesie di Dante, anche quelle giovanili non hanno. Ma ciò non è una buona ragione per toglierle a Dante. Appunto perciò egli le ha lasciate fuori della *Vita Nuova* se pur le ha composte in quel torno di tempo. Son cosette gentili, ispirate da un ballo di una festa campestre, da un momento mondano, poesiole eleganti, da recitare davanti a un gaietto sciame di giovani donne, a cui il poeta non ha dato altra importanza che quella dell' occasione per cui le ha scritte. Dante non rifuggiva dalla società degli eleganti donzelli e delle gentili donne della sua Firenze. Noi siamo abituati a figurarcelo sempre col lucco, meditabondo e triste, tutto intento a meditar la grande opera; ma fu uomo e giovane anche lui, e non ebbe sempre quella faccia di brutta vecchia che non è altro se non una stilizzazione del „savio“, del „dotto“, del „filosofo“ nell'arte figurativa del Rinascimento. Ben diverso è il ritratto di Giotto, neppur esso sicuro, ma ad ogni modo il più sicuro che possediamo. In quel ritratto Dante ha — è vero — sotto il braccio „un libro“, ma anche in mano „una rosa“. Non dimentichiamo dunque la „rosa!“ Ora a questo Dante che ha in mano la rosa, posson ben appartenere le tre ballatette conteste di fiori!

Ma usciam d'allegoria, e veniamo ad esaminarle più da vicino.

Il Santi, nella sua edizione del *Canzoniere di Dante*, mette prima la Ballata: *Era tutta soletta*, a cui fa seguire le altre due: *Per una ghirlandetta* e *Deh, Violetta*. Un' ipotesi del d'Ancona ci obliga però a parlare prima di quella per la „Violetta“ [1]. Le antiche stampe portavano „Nuvoletta“; ma lo Zenatti ha dimostrato (*Violetta e Scochetto*, Catania, Russo, 1899), che si deve legger coi migliori manoscritti „Violetta“. Quanto a „Scochetto“ egli è l'autore della musica, come appare da una postilla del manoscritto: „Scochettus sonum dedit“. il che mostra ancora più la fisionomia elegante e mondana del componimento. Ma veniamo all'ipotesi del D'Ancona, il quale crede possibile — ma soltanto possibile — che la ballata alluda a una specie di mascherata, o di trionfo della „Dea d'Amore“ nella gioiosa e cavalleresca primavera fiorentina del 1283. Ecco le sue parole: „Un'altra delle donne amate da Dante è „Violetta“, anch'essa venuta fuori di recente su dai „codici e che si sostituirebbe a una „Nuvoletta“, che prima „ne teneva il luogo in una Ballata:

„Deh, Violetta, che in ombra d'amore
negli occhi miei di subito appariste;

---

[1]. Cfr. su questa Ballata il recente volume di Albino Zenatti *Intorno a Dante*, Palermo, Sandron (s. d.), dove lo studio su *Violetta e Scochetto e il codice boccoliniano* è ristampato con qualche variante; l'importante recensione di V. Rossi in *Bull.*, N. S., XXIII (1916) pag. 67 e le precedenti in *Giorn. st. d. lett. it.*, XXVII (1896), 452 e in *Bull.*, N. S., III, 26, la rec. del D'Ancona in *Rass. Bibliogr. d. lett. it.* del 1899; gli *Scritti danteschi* (Firenze, Sansoni 1912) del D'Ancona stesso, in cui si ristampa, modificato, l'articolo (*Della pargoletta* ecc.) della *Nuova Antologia* da noi citato: lo studio del Casini *Il testo originale di una ballata dantesca* in *Aneddoti e studi danteschi*, Città di Castello, Lapi, 1895 e quanto ne scrive recentemente il Ciafardini (*Tra gli amori*, ecc., pp. 23 e segg.), col quale però non m'accordo nel separare, com'egli fa, questa ballata dall'altra gemella: *Per una ghirlandetta*.

„e nella strofa successiva:

Tu Violetta, in forma più che umana
foco mettesti dentro alla mia mente.

„E' però molto probabile, che, sotto l'una o l'altra for-
„ma, o sotto una sola se l'altra è erronea, altro non si ab-
„bia che un „senhal" poetico, e che questa Ballata, forma
„essenzialemente popolare e musicale, — „Scochetto", in-
„fatti, „diede il suono" come dice il codice — sia soltanto
„uno di quei componimenti poetici che allegravano, spe-
„cialmente al ritorno del Maggio, le giovani e liete bri-
„gate fiorentine. E — se non fosse un'altra designazione
„della „pargoletta", che pure potrebbe ammettersi — no-
„tando che „Violetta" o „Nuvoletta" apparisce „in ombra
„d'Amore", in „forma più che umana", vale a dire non
„nelle proprie sembianze, ma in quelle del nome celebrato,
„non potrebbe ciò interpretarsi letteralmente, ricordando
„quel „Signor dell'Amore", che figurava nei festeggia-
„menti cittadineschi della fine del Dugento? E se il „Si-
„gnor dell'Amore" ci vien dai cronisti contemporanei (1283)
„rappresentato a capo di una cavalcata di uomini, non po-
„teva nei balli che si facevano per le piazze della città,
„esservi a capo delle giovani danzanti una donna, che
„avesse l'aspetto e i simboli di chi era dominatore dei
„cuori, e maestro di ogni cortesia? Ad ogni modo, anzi-
„chè prender posto fra le amate dal poeta, la „Nuvoletta"
„si perde in un vapor d'aria e la „Violetta" svanisce in un
„profumo: figure, non donne. Nè molto dissimile da que-
„sta poesia è la Ballata: „Per una ghirlandetta" nella du-
„plice forma che è giunta a noi, della quale il pregio
„sta appunto nella dolcezza della parola, nell'armonia del
„verso, sposato al canto; in tutto ciò che ne fa qualcosa
„di tenue, di aereo, di lieta e rapida volata dell'estro poe-
„tico e musicale". (C. D'Ancona, *Della „Pargoletta" e di altre donne nel poema e nelle Rime di Dante* in *Nuova Antologia,* 1° aprile 1912, pp. 3395-6).

Richiamo l'attenzione del lettore sul fatto che il D'Ancona stesso ritiene ammissibile che qui possa trattarsi della Pargoletta; e che ad ogni modo, pur facendo allusione ai festeggiamenti fiorentini del 1283, mostra di non ritener punto che la Ballata faccia parte delle „Cosette in rima" composte dall'Alighieri per la prima „donna dello schermo". Ciò premesso, vediamo quanto nell'ipotesi del d'Ancona ci possa esser di vero e cominciamo col leggere e commentar la Ballata:

Deh, Violetta, che in ombra d'Amore
ne gli occhi miei sì subito appariste,
aggi pietà del cor che tu feristi,
che spera in te, e disiando muore.
5. Tu, Violetta, in forma più che umana,
foco mettesti dentro in la mia mente
col tuo parlar ch'ancide,
poi con atto di spirito cocente
creasti speme, che in parte mi sana
10. là dove tu mi ridi.
Deh non guardare perchè a lei mi fidi
ma drizza gli occhi al gran disio che m'arde,
chè mille Donne già per esser tarde
sentiron pena de l'altrui dolore.

L'ipotesi del D'Ancona è certo suggestiva e per comprendere tutta la portata bisogna tener presente il passo della *Cronaca* di Giovanni Villani (VII, 89) che si riferisce alle feste fatte in Firenze nella Primavera del 1283. Ecco il passo: „Negli anni di Christo 1283, del mese di giugno „per la festa di San Giovanni, essendo la città di Firenze „in buono et pacifico stato, et in grande tranquillo, et utile „per li Mercatanti, et artefici, et massimamente per li Gel„fi, che signoreggiavano la terra, sì si fece nela con„trada di Santa Felicita oltr'Arno, onde furono capo i „Rossi con loro vicinanza, una nobile et ricca compagnia „vestiti tutti di robe bianche, con uno Signore detto dello „Amore. Per la qual brigata non s'intendea se non in giue-

„chi et in sollazi, et balli di donne et di cavalieri popolani, „et altra gente assai honorevoli, andando per la Città con „trombe, et molti stormenti, stando in gioia et allegrezza „e gran conviti di cene et navi. La quale corte durò presso „a due mesi, et fu la più nobile e nominata, che mai si fa„cesse in Firenze et in Toscana. Alla quale corte vennero „di diverse parti et passi molti gentili huomini di Corte, „et giucolari, et tutti furono ricevuti et proveduti honore„volmente. Et nota che ne' detti tempi la Città di Firenze „co' suoi cittadini fu nel più stato che mai fosse et durò „insino li anni di Christo 1289, allhora che si cominciò la „divisione tra popolo, et grandi, et appresso tra' Bianchi „et Neri. Et havea ne' detti tempi in Firenze da 666 Ca„valieri di corredo et molte brigate di Cavalieri e di don„zelli, che sera e mattina riccamente metteano tavola, con „molti huomini di corte, donando per la Pasque molte „robe vaje onde di Lombardia et di tutta Italia vi trae„vano buffoni et bigerai, ed huomini di corte a Firenze, et „tutti erano veduti allegramente, et non passava per Fi„renze nullo forestiere huomo di rinomio, et da ricevere „honore, che a gara non fosse invitato et ritenuto dalle „dette brigate, et accompagnato a piede et a cavallo per „la città et per lo Contado, come si convenia".

Tutto sta bene, ma qui si parla di uomini e non di donne. E nei balli femminili nessuno ci dice che ci fosse una che fosse a capo delle altre, e che questa si chiamasse „Dea d'Amore" o „Donna dell'Amore". Che anzi sappiano che si chiamava „Regina della festa" quella ch'era nel centro del cerchio delle fanciulle danzanti e che cantava la strofe lunga della Ballata, mentre il ritornello era cantato da quelle che le erano all'intorno. Tutto dipende dal come si interpretano le parole: „in ombra d'Amore", che certo voglion dire in „sembianza, in apparenza, in immagine d'Amore", ma non alludono a nulla di materiale. Per comprender bene questa espressione, basta ravvicinarla all'altra: „con atto di spirito cocente creasti speme". „In om-

bra d'amore" vorrà dunque dire che la donna si mostrò a Dante „in apparenza amorosa", e se ci ricorderemo che nella *V. N.* la „Donna Gentile" dovunque lo vedesse „si facea di una vista pietosa e d'uno colore pallido quasi come d'amore"; e soprattutto del sonetto che comincia „Color d'amore e di pietà sembianti"; vedremo che „in ombra d'amore" deve interpretarsi „in apparenza pietosa e innamorata". „Color d'amore" corrisponde a „colore di donna innamorata" cioè „color pallido" ed a questo proposito Lapo Gianni dice (Ballata: *Poi che,* 21—24):

> Se l'è 'n piacere d'avermi in potestate
> non fia suo viso colorato in grana,
> ma fia negli occhi suoi umile e piana
> e pallidetta quasi nel colore.

E ciò diceva anche Ovidio: „Palleat omnis amans, hic est color aptus amanti" (I, 79). Inoltre qualche manoscritto della *Vita Nuova* porta una lezione molto interessante nel caso nostro: „D'una vista pietosa, ed d'una vista e d'uno colore pallido quasi d'amore" in cui la „vista... d'Amore" non è altro che l' „ombra d'amore" della Ballata di cui ci occupiamo, venendo l'una e l'altra espressione a significare: „in sembianza d'amore", a proposito di che ci facciamo lecito osservare che qui „amore" va scritto con la minuscola, giacchè è alla „passione" e non al „Dio d'Amore" che si fa allusione. La lezione di cui parliamo non è stata seguita dal Barbi nella sua edizione critica della *Vita Nuova;* ma nessuno allora aveva pensato al ravvicinamento che io ora propongo. Il quale mi par tanto più suggestivo, quanto il „senhal", o, se si vuole, il „paragone" della „violetta" non è qui scelto a caso; ma allude pur esso al „color d'amore" (vista d'amore, ombra d'amore, pallore) giacchè sì presso i poeti pagani come presso i mistici cristiani la „viola" è sinonimo e simbolo di tristezza e di pallore che anzi Orazio (*Od.,* III, 10) dice „tinctus viola pallor amantum" che il Petrarca traduce elegantemente „un

pallor di viola e d'amor tinto". Similmente nella mistica cristiana il viola è simbolo di tristezza, lutto, penitenza [1], onde il Manzoni nella *Risurrezione:*

Via coi pallii disardoni
lo squallor della viola;
l'oro usato a splender torni:
sacerdote, in bianca stola,
esci ai grandi ministeri
tra la luce dei doppieri
il Risorto ad annunziar.

Per me dunque questa Ballata appartiene si alle rime lasciate da Dante fuori della *Vita Nuova*, ma non ha nulla a che fare colle „cosette in rima" composte per la „donna dello schermo", nè coi festeggiamenti fiorentini del 1283. E non par neppure, come sembra al d'Ancona „uno di quei componimenti poetici che allegravano specie al ritorno del maggio, le giovani e liete brigate fiorentine". In essa si parla di „parlar che ancide", di „spirito cocente" che destan ne' cuori una speranza tormentosa, di un „gran di-

1. Men che di rose e più che di viole
colore aprendo, s'innovò la pianta,
che prima avea le ramora sì sole.
(Purg., XXXII, 58 segg.)

E l'albero simbolico del „Paradiso terrestre", a proposito del quale il **Torraca** (solo fra i moderni comentatori del Poema a veder chiaro e bene) annota: „Con la sua morte Cristo „soddisfece" per il peccato d'Adamo, adempì la giustizia, redense gli uomini e li riconciliò con Dio: perciò, quando il Grifone lega il timone del carro all'albero, questo s'innova di fiori, torna allo stato primitivo anteriore al peccato. I fiori significano la pace, che massimamente e principalmente dalla giustizia è predotta... il colore dei fiori è „men che di rose" perchè, da un lato, la riconciliazione non restituì all'uomo la primitiva innocenza, e, dall'altro, la felicità della pace universale fu macchiata dalla morte di Cristo; ma è „più che di viole", perchè da un lato, il dolore della caduta fu superato dalla gioia della redenzione, e, dall'altro il lutto della morte di Cristo, dalla gioia della risurrezione. La Chiesa, nella settimana santa, usa paramenti violacei per attestare il suo lutto".

sio" che „arde" il poeta. Questo è linguaggio di passione, non di galanteria o di festa! E ricorda piuttosto quello delle canzoni per la Pietra. Male dunque, a mio vedere, questa ballatetta pallida e lagrimosaè stata messa nel gruppo delle altre due, che, col viso nascosto dietro i fiori, ci son venute baldanzose incontro, gridando: „Chi siamo? Chi siamo?" A gurdar bene, è piùttosto trascinata dalle altre due alla danza, che non danzi di buona voglia. Dietro il mazzo di violette col quale si copre il viso, uno sguardo attento e amoroso può scorgere degli occhi in lagrime. Noi crediamo far atto di pietà, riconducendola a casa e sottraendola a quel ballo che non può esserle che sommamente doloroso. E ci par vedere, dietro il mazzo di violette, uno sguardo di riconoscenza della Ballatetta triste, desiderosa di restar sola col suo dolore.

CAPITOLO IV

LA BALLATA: „PER UNA GHIRLANDETTA". — 1. Visioni primaverili che suscita. — 2. Sua popolarità e fortuna. — 3. Suo carattere musicale. — 4. Caratteri della musica medievale. — 5. Collaborazione del popolo. — 6. Appartiene alla „cosette per rima" ?. — 7. Ed è autentica ?

Creatura primaverile, floreale, sorridente, aerea, leggiadra ci appare invece a prima vista la Ballata: „Per una ghirlandetta", che, nel gruppo delle altre giovanette danzatrici, delle quali ci sforziamo di comprender l'enigma, sembra attirare a sè sola gli sguardi di chi la contempli giovenilmente folleggiare sui parti fioriti nella luminosità ancora un po'invernale, ma trasparente e profumata della primavera fiorentina. E forse, pensando a lei sola, il D'Ancona si lasciò andare a supporre che tutte (anche la Ballata triste incoronata di violette) traessero origine da primaverili ed eleganti festeggiamenti di calendimaggio. Leggendola, ci par di risentire per i Lungarni fiorentini dorati dal tiepido sole di marzo, il grido femminilmente acuto delle

fioraie gridanti fra il candore de' marmi la loro merce odorosa di violette e di giunchiglie: „La Primavera l'è venuta! L'è tornata la Primavera!" Ci par di vedere Beatrice sotto la profumata pioggia di fiori riversantesi ininterrotta dalle mani angeliche, là sulla vetta del sacro monte del Purgatorio; Laura bionda e serena „coverta già dell'amoroso nembo" lungo le „chiare, fresche, e dolci acque" del Sorga; la Simonetta del Poliziano dalla candida veste „di rose e fior dipinta e d'erba"; la *Primavera* fresca e armoniosa del Botticelli; tutta una serie di capolavori, in cui la bellezza femminile risplende dolce e pensosa in una fiorita cornice di paesaggio primaverile, e forse non esisterebbero senza il precedente di questa elegante, graziosa, forse troppo tenue, ballatetta dantesca, che il Giuliani ed altri critici della vecchia scuola esitavano ad attribuire all'autore per essi sempre accigliato della „Comedia". Ma dantesca ella è veramente per originalità e delicatezza di movenze per „la dolcezza della parola" per „l'armonia del verso, sposato al canto: per tutto ciò che ne fa qualcosa di tenue, di „aereo, di lieta e rapida volata dell'estro poetico e musi„cale". (D'Ancona, *Della „Pargoletta e di altre donne nel Poema e nelle Rime di Dante* in *Nuova Antologia*, 1° aprile, 1912, p. 396).

Se qualcosa di scucito c'è, dipende dalla tradizione manoscritta tutt'altro che sicura, dalla scorrettezza del testo che ci è pervenuto in due redazioni diverse, nessuna delle quali (neppur quella che noi sceglieremo ed è di gran lunga superiore all'altra) ci convince del tutto. Ciò è prova della grande popolarità, di cui dovè godere per tutto il secolo XIV, ed oltre ancora nel XV, la Ballatetta dantesca vestita di fiori, dei rimaneggiamenti e delle trasformazioni, cui dovè andar sogetta sulle labbra del popolo che la cantava, degli adattamenti ad altra musica, quando le note di cui da principio fu adornata parvero invecchiate e grossolane, pur conservando le fiorite parole tutto l'incanto del loro primaverile profumo. L'edizione critica di questa Bal-

lata, conservataci da due soli manoscritti *(Alessandri* e *Feroni)* in due redazioni differenti, darà molto filo da torcere a chi la farà e non potrà riuscir mai definitiva. Certo bisognerà tener conto di tutte e due le redazioni, anche di quella ch' è manifestamente alterata, perchè alterata è in fondo (benchè molto meno) anche quella che preferiamo, e potrebbe darsi il caso fortunato, che, proprio dove il nostro testo pecca di chiarezza, l'altro si fosse conservato genuino o meno alterato. Potrebbe anche darsi, che quel tanto di scucito, che in essa si osserva, fosse, alla fin dei conti, voluto dallo stesso Dante, per imitar le movenze della poesia puramente popolare; ma, a dir vero, non mi par probabile. Queste raffinatezze di trasportar nella lirica d'arte la scorrettezza della forma popolare, saranno possibili ai tempi di Lorenzo il Magnifico, del Poliziano e di Leonardo Giustinian. Ai tempi di Dante, fan l'impressione di un anacronismo. Vedremo fra, breve come nel meraviglioso sonetto: „Guido vorrei", Dante sappia trasformare in un capolavoro di grazia e d'eleganza un motivo popolare. L'arte dei tempi di Dante tiene ancora troppo alla sua dignità, da potersi permettere di scimmiottar la poesia del popolo o qualsiasi altra poesia nazionale o straniera. Non dimentichiamo, chè lo „stil nuovo" si afferma come poesia originale, nazionale, che canta „quando Amore spira" e fa la guerra sì alla poesia siciliana, che a quella di transizione, soprattutto perchè riproducono meccanicamente le forme e le movenze della poesia francese e provenzale, senza farle passare per il crogiuolo trasformatore dell'ispirazione. È il popolo che s'è sostituito a Dante ed ha introdotto in qualche strofa quel tanto di scucito e di non rigorosamente logico, di cui tanto si compiace nella poesia soprattutto cantata [1]. Per il

1) Cfr. G. Carducci, *Della varia fortuna di Dante* in *Studi letterari*, Bologna, Zanichelli, 1907, pp. 275—276. Ma egli parla della redazione del codice Alessandri scoperta e publicata dal Fiacchi e ritiene „di tutta eleganza e correttissima" quella del „Witte". Non ignoro

popolo, più sano di gusti e più vicino alla natura, l'arte non è quella cosa sacra e venerabile ch'è per noi. E un gioco, al quale l'illogicità, le parole senza senso, le esclamazioni di gioia senza senso anch'esse, e talvolta comiche per il contrasto colle espressioni solenni del culto („Eia, eia! Alleluia!"), aggiungono allegria coll'introduzione dell'elemento comico. Ridere e divertirsi sul serio, per partito preso, per convinzione filosofica come fanno i tedeschi, il nostro popolo non sa. Esso comprende nel suo semplice buon senso che divertirsi, ballare, cantare è soprattutto sentirsi in libertà, ripudiar certe convenienze, che impedirebbero in circostanze normali la manifestazione spontanea e necessariamente un po' rumorosa della gioia; divertirsi è insomma un po' „folleggiare", e, folleggiando, si sa che non è troppo necessario osservar sì nel discorso che negli atti, tutte le norme della logica. Ciò che più importa in una poesia musicale, è — non dispiaccia ai poeti — la musica. Nella poesia ciò che è necessario è che vi si parli di fiori, di primavera, d'angioleili d'amore: note poetiche slegate, suoni dolci grati di per sè, il cui avvicendarsi è regolato da leggi più per avventura musicali e metriche, che propriamente retoriche. Ciò soprattutto in una poesia a ballo, dove, in fin dei conti, quello che più importa è il ballo, e anche la musica passa in secondo luogo. Fiori dunque amabilmente ma non troppo simmetricamente disposti in corona, nè troppo solidamente legati. Che, nei movimenti rapidi del ballo, qualche violetta, qualche giunchiglia, qualche giacinto cada dalle corone un po' lentamente intrecciate, che circondan le capigliature bionde e brune delle vezzose

---

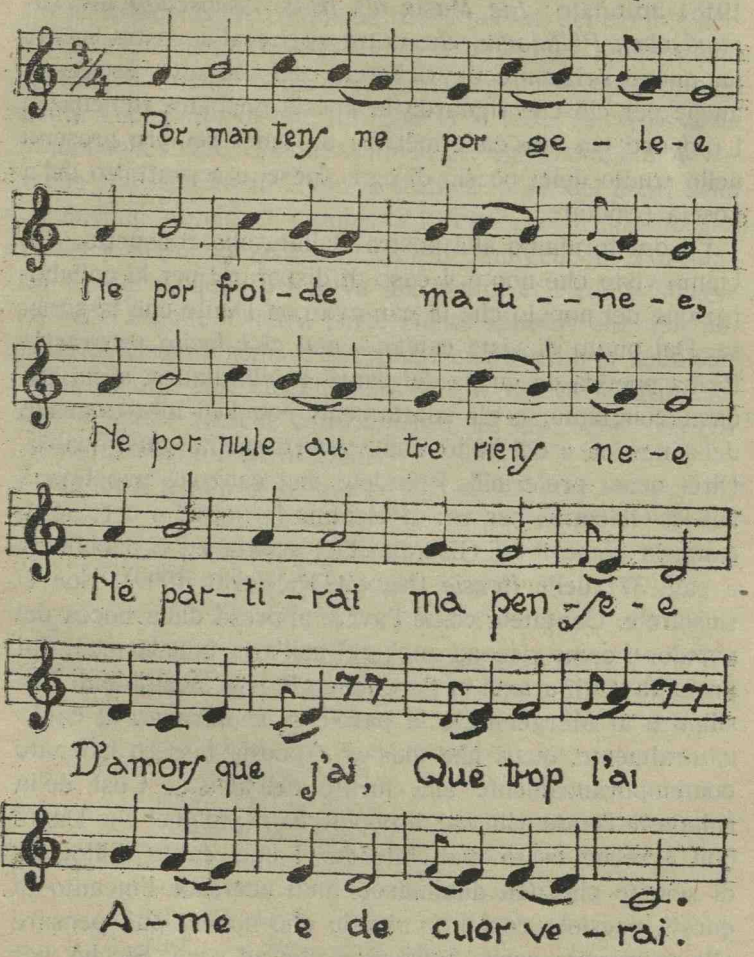
che Michele Barbi, *Alla ricerca del vero Dante* (nel *Marzocco* del 2 gennaio 1910) ritiene falso il cod. Vat, la 10.273, dove, fra altre rime di Dante, compare, a c. 446 anche la nostra Ballata, proprio nel testo del Witte, che, secondo il Barbi, sarebbe un rafacimento di un letterato (il Betti) del secolo scorso; ma, francamente, io per parte mia, non so rassegnarmi a preferire il testo che il Barbi propone.

danzatrici, non è male, ed anzi aggiunge grazia alla scena. Alla fine del ballo, tutto il terreno è cosparso di fiori, le corone son disfatte, le danzatrici arrossate a ansanti. E, dai fiori caduti e calpesti, s'eleva un profumo più acuto, che mette nell'aria come un incanto d'amore. Dovremo dunque disperarci di questa collaborazione del popolo e di Dante? Niente affatto. Tanto più che il popolo quello che fa, lo fa perchè lo deve fare. E, se ha cambiato, ha cambiato per fonder meglio le parole con la musica. Ma Dante — mi direte — ha scritto altrimenti, e bisogna rispettar quello che ha scritto! — Giustissimo — rispondo io — e nessuno più di me è rispettoso del pensiero di Dante. Ma qui, disgraziatamente, come scrisse Dante non lo sapremo mai, giacchè, per ognuna delle due redazioni, abbiamo un solo codice, e manca quindi il controllo del confronto. E poi, per ciò che riguarda cotesto genere di poesie, si tratta di risolvere anche un piccolo problema estetico. In una forma d'arte materiata di poesia, di musica e di danza, è permesso tener conto della sola parte poetica, senza metterla in relazione con le altre due: musicale e coreografica? Certo che no, anche se le musiche fossero davvero quella povera cosa, che sembrano al Carducci [1]. Ma non sono se non per chi non sappia trasportarle con tutta l'arte che si richiede e la profonda conoscenza di storia della musica necessaria a simili non facili intraprese. La musica medievale non era così stupida cosa. Certo, a capirla, ci vuole un orecchio abituato a cogliere certe piccolissime differenze di tono, certe appena percettibili variazioni, e, soprattutto, un animo capace per lunga abitudine di studio di comprender l'anima medievale nella sua delicata, pudica, ritenuta effusione del dolore e della gioia, ben diversa insomma dall'impudico e sfacciato esibizionismo moderno, in cui, soprattutto in musica, le anime si denudano, svelando i loro più intimi segreti. Poi che cre-

1) Cfr. G. Carducci, *Musica e poesia* in *Opere*, VIII, pp. 338—340.

do che certe curiosità è bene che siano soddisfatte, e non dubito che fra i miei ascoltatori ci siano musicisti, cui interessi saper che fosse la musica di tal genere di poesie;

Canz. Nº XXI del Ms 5198 de l'Arsenal



trascrivo qui le prime strofe di una canzonetta francese del Re di Navarra *(Li rois de Navarre)* colla musica rela-

tiva, riveduta e corretta di sull'edizione del codice 5193 *de l'Arsenal* dal Maestro Alfonso Castaldi, vero specialista del genere, la cui competenza è nota a tutti; nè voglio dimenticare d'indicarvi un interessante articolo di F. Genrich nella *Zeitschrift für romanische Philologie* (10 luglio 1918) intitolato: *Die Musik als Hilfswissenschaft der romanischen Philologie,* che potrà aprire alla vostra mente un nuovo orizzonte di richerche del più alto interesse, anche per ciò che riguarda la poesia popolare rumena ed i rapporti tra musica e metrica da tener sempre presenti nello studio della poesia di ogni paese, e soprattutto della poseia popolare.

Ed ora torniamo alla nostra Ballata che ci aspetta. Abbiamo visto che non è il caso di disperarsi per la collaborazione del popolo che la cantava con Dante che la scrisse. Dal punto di vista estetico, non ci è lecito separar la forma poetica da quella del canto e della danza, a cui andava congiunta, e gli adattamenti popolari alle esigenze della musica e del ballo, sono perfettamente giustificabili. Direi quasi preferibili. Prendete una canzone napoletana del Di Giacomo, per es: „Palomma 'e notte" e cercate di cantarla come il Di Giacomo l'ha scritta ed è pubblicata a pag. 371 delle *Poesie* (Napoli, Ricciardi, 1909). Non ci riuscirete. Cantatela come l'avete appresa dalla bocca del popolo, e come risuona anc'oggi nell'aria imbalsamata dal profumo degli aranci in fiore lungo le rive incantate di Posilipo e di Mergelina, e le parole si sposeranno al canto naturalmente, quasi che musica e poesia fossero balenate contemporaneamente alla mente dell'artista. Così della ballata di Dante. Chi sa? Il popolo ha osato quel che Dante non avrebbe osato mai. Introdurvi quel canto d'illogico, di scucito che non diminuisce, anzi accresce l'incanto di questa poesiola così primaverile che non si può pensare alla primavera senza pensare anche ad essa. Sicchè, per questa volta tanto, l'edizione critica di questa ballata l'ha fatta il popolo d'Italia, l'han fatta i vaghi donzelli e le

damigelle leggiarde del '300 e '400 che l'han cantata su per i prati fioriti; e l'han fatta (senza essere stati a studio in Germania) con criteri storici ed estetici più rigorosi e legittimi di quanto si possa credere! Giacchè han messo d'accordo le parole con la musica, han fuso in una sola forma armoniosa le tre forme: della poesia, del canto e della danza, e tutto ciò con molto buon senso, molto gusto d'arte, ed anche molta discrezione, giacchè, alla fin dei conti, quel tanto di alterato che vi si osserva, si osserva in una sola strofe. C'è da scommettere che Dante non ne sarebbe stato scontento. Non si tratava in fin dei conti della „Comedia" nè chi gli cambiava i versi era un asinaio, ma erano i vaghi donzelli e le gentili damigelle di Toscana. La trasformazione avveniva nel canto, e il canto sonava su belle bocche. D'altra parte Dante sapeva, che alla popolarità bisogna sempre sacrificar qualcosa, e la soddisfazione di una così elegante popolarità valeva a fargli accetare anche qualche cambiamento ne' suoi versi, che pur riteneva eleganti ed originali.

Ma sarà tempo di legger la Ballata:

Per una ghirlandetta
ch'io vidi, mi farà
sospirare ogni fiore.

Vidi a voi, donna, portar ghirlandetta
a par di fior gentile,
e sovra lei vidi volare in fretta
un angiolel d'amore tutto umile;
e 'n suo cantar sottile
dicea: „Chi mi vedrà
lauderà il mio Signore".

S'io sarò là dove un fioretto sia
allor fia che io sospire.
Dirò: „La bella gentil donna mia
porta in testa i fioretti del mio Sire,
ma, per crescer desire,
la mia donna verrà
coronata da Amore.

Di fior le parolette mie novelle
han fatto una Ballata:
da lor per leggiadria s'hanno tolt'elle
una veste ch'altrui non fu mai data;
però siete pregata
quand'uom la canterà
che le facciate onore.

Questa è la lezione del Witte, che fu il primo a pubblicarla di su il codice „Feroni", lezione che al Carducci par „di tutta eleganza e correttissima"; ma che anch'essa porta tracce d'alterazione popolare. Che, ad ogni modo, la redazione del codice Feroni sia da preferire, è chiaro dal confronto per es: della seconda strofe, che, secondo il codice „Alessandri" suonerebbe:

Vidi a voi donna, portare
ghirlandetta di fior gentile
e sovra lei vidi volare
angiolel d'amore umile,
e nel suo cantar sottile
dicea: — Chi mi vedrà,
lauderà il mio signore.

O non par proprio il caso del fabbro di Porta S. Pietro, che, „battendo il ferro su la 'ncudine cantava il Dante come si canta un cantare e tramestava i versi suoi mozzicando e appiccando?" [1]. Non è corruzione questa che derivi dalle distrazioni di un amanuenze letterario; sì l'opera della musa del popolo, che, immischiandosi di questa poesia, ne ha cacciato a poco a poco gli endecasillabi troppo signorili, ne ha stirato gli eptasillabi troppo eleganti, per ridurre gli uni e gli altri al suo metro prediletto, l'ottonario" [2]. Il che possiamo anche ammettere per questa reda-

1) Sacchetti, novella CXIV.

2) Cfr. G. Carducci, *Della varia fortuna di Dante* in *Opere*, VII, 277.

zione di una popolarità più grossolana, che non sia quella cui son dovute le leggiere alterazioni del codice Feroni, benchè il paragone dell'asinaio ci sembri troppo severo, e la ragione del cambiamento di metro sia, secondo io penso, dovuto più all'adattamento per altra musica, che alla spiccata simpatia del popolo per l'ottonario.

Ciò premesso, cominciamo ad occuparci di stabilire a qual gruppo questa ballatetta sia da attribuire. Che alle „cosette per rima" scritte per la „Donna dello schermo" essa non possa appartenere, mostra il fatto che nè lo Zingarelli, nè il Carducci, ne il d'Ancona, nè il Santi la credono composta per questa enigmatica donna. Ma, a dir vero, se n'escono tutti e quattro alla svelta, senza neppur proporsi il quesito. Noi ce lo proporremo, e cercheremo trovar le ragioni della nostra esclusione nel contesto stesso della poesia. E, in primo luogo, quasi pregiudiziale, faremo osservare, come nella edizione giuntina del 1512, dove si può vedere un primo tentativo di edizione critica del *Canzoniere,* essa non compare affatto, mentre compare, mescolata alle rime per la Pargoletta, l'altra Ballata: *Deh, Violetta.* Or la mancanza, — non solo nell'edizione giuntina, ma in tutti i più autorevoli manoscritti delle rime di Dante, — di questa ballata, è una cosa grave che non va trascurata e che andrebbe in ogni modo spiegata. Ma che la Ballata sia dantesca par certo ai critici più autorevoli: il d'Ancona, il Barbi, lo Zingarelli, il Della Torre, il Parodi; e il non trovarla tra le altre rime di Dante nei manoscritti più autorevoli si potrà spiegare con la sua stessa popolarità, per cui presto divenne di dominio comune; colla poca importanza che allora come ora si dava a tal genere di poesia; colla repugnanza ad includer tra rime materiate tutte di passione e d'allegoria, una cosetta leggiera divenuta un po' banale per il troppo uso e la troppo larga divulgazione e che il popolo non sapeva forse nemmen più di chi fosse. Se la troviamo scritta, la troviamo scritta per ricordarsi della musica insieme con altre poe-

sie musicali, in una silloge dovuta ad un amatore di poesie musicali e popolari [1]. Chi pensava più che fosse stato Dante a scriverla? La sua fama era raccomandata a ben altre opere! Chi fra quanti cantano oggi *Mândrulița de la munte* pensa più che fu scritta da Alexandri, o chi fra quanti cantano oggi: *Vezi rândunelele se duc,* pensa più che i versi sono di Eminescu? Non solo, ma quando pensiamo che queste delicate poesie son diventate banali per il troppo uso, quasi ci dispiace che Alexandri ed Eminescu le abbiano scritte perchè dovessero poi esser profanate da tutte le borghesucce innamorate dei sobborghi di Bucarest! Allo stesso modo, quelli che riuniron nei manoscritti le liriche materiate d'amore, di allegoria e di passione dell'Alighieri, — e non procedevano con la rigorosità e gli scrupoli dell'autore di un'edizione critica moderna, — lasciaron fuori questa ballata che essi

---

1. „Chi legga di seguito le raccolte di rime dei primi secoli dovrà meravigliarsi più volte di trovare parecchie canzoni dissonanti per intero dal tono generale e nelle quali chiaramente apparisce tutt'altro ordine d'idee e di sentimenti e di forme... Svolgiamo i canzonieri di Guido Cavalcanti e di Dante. Qui la vigoria e novità delle immaginazioni, l' altezza e la profondità del sentimento, l'armonia del colorito, e la lingua vergine, potente, severa annunziano la vera arte della nazione. Sta bene: ma quelle trattazioni scolastiche che più d'una volta impediscono il movimento della poesia, quel misticismo che l'adombra e un cotal poco l'ottenebra, tutto ciò era egli forse per tutti? Per le donne gentili, per i giovani, per l'artefice, per il borghese? Ne dubito. Voltiamo qualche carta e leggiamo: *Per una ghirlandetta Ch'io vidi mi farà Sospirar ogni fiore; Fresca rosa novella, Piacente Primavera...* Che differenza fra la pianezza, la gaietà e lo scintillare dei sensi e dei colori, vivissimo in queste strofe leggiadre, e la astrusa severità della canzone: *Donna mi prega* e: *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete!* Direbbonsi di tutt'altro autore: e certo bisogna ammettere che queste ultime rime appartengano ad un ordine di poesia diverso da quelle delle canzoni e dei sonetti". (Carducci, *Opere,* XX, 408—410). Noi faremo osservare, che, per ciò che riguarda Dante, non basta „voltare qualche carta", ma aprire un altro manoscritto addirittura!

magari sapevano anche dantesca, ma che credevano — nè sappiamo loro dar torto — stonasse nell'insieme delle altre liriche più serie.

CAPITOLO V

Della musica medievale e della difficoltà per noi di penetrarne il fascino delicato.

Che al Carducci tali musiche sian parse tali da „parer „duro a credere che i nostri padri cantassero di tal fatta „musica, la quale a nessun gusto poteva o potrebbe sa„per buona e in nessun tempo piacere", si spiega e colla sua altrove confessata antimusicalità, per cui soleva dire che per lui „la miglior musica era quella che più faceva rumore", e, verosimilmente, con l'incapacità a comprendere il delicato fascino della musica medievale della persona ch'egli ci dice (e noi crediamo) essere stato „un valentuomo e di queste cose intelligentissimo", che l'antica ballata gli cantò. Si spiega anche coll'imperfetta trascrizione in notazione moderna, di cui si servì. Nè con ciò intendiamo fare un torto al benemerito Coussemaker, cui quella trascrizione si deve. Per simili lavori, non basta conoscere a perfezione il contrappunto e l'armonia, non basta neppure saper tanto di storia della musica da trasportarsi a quei tempi ed appropriarsi quei gusti; bisogna soprattutto essere un artista, sì da indovinare ciò che l'imperfetta notazione di allora tralasciava d'indicare, bisogna conoscere a fondo l'anima medievale soprattutto femminile, cui quelle musiche erano destinate, e che perciò riflettevano; bisogna soprattutto pensare alla diversità di vita, di credenze e di costumi che intercedono fra l'epoca nostra e quella che le vide nascere [1]. Noi siamo forse i meno

1. Si può, in altri termini, applicare alla musica di queste ballatette del sec. XIV, quanto così bene dice altrove *(Della varia fortuna di Dante)* il Carducci *(Opere,* VIII, 235) della poesia del Pe-

indicati per capire la delicata timidezza di quelle note, noi abituati a un'arte esibizionista e sfacciata che mette a nudo con franca impudicizia i più riposti e intimi segreti del cuore, che non tace più nulla, nulla lascia nell'ombra; „dice tutto“ con sincerità crudele e profanatrice. È — bisogna riconoscerlo — un po' la tendenza di tutta l'arte e di tutta — purtroppo! — la vita contemporanea, ma raggiunge il colmo nella musica, dove siamo arrivati a gridi di passione così sfacciati, che fanno arrossire noi uomini ormai d'altri tempi. Ed arrossir ci tocca anche spesso nella vita, davanti a certi esibizionismi soprattutto della cosiddetta letteratura femminile, che han fatto dire al Panzini ch'è „una cosa assai triste accorgersi che il pudore „della donna è una invenzione degli uomini“ — „È una di „quelle signore *che dicono tutto* — mi diceva l'anno scorso, con accento più di dolore che di critica, una vecchia dama francese che abita un castello deliziosamente settecentesco e pare anch'essa uscita fuori da una stampa del Fragonard, — di una bella, intelligente ed istruita (anche troppo!) signora, che aveva poco prima fatto rabbrividire

---

trarca, della quale noi non sappiamo più distinguere la mirabile purità delle linee: „E che quella nota di flauto dolente vada perduta „tra lo schiamazzo della strumentazione metallica dei nostri giorni, „qual meraviglia? „Nympharum leves cum satyris chori“ era una „volta la lirica: ma oggigiorno quegli dèi semicapri sono sproposi- „tatamente cresciuti di numero e di petulanza; ed altri men nobili „Egipani sonosi mescolati con loro, ed anche qualche Ciclope e „qualche Briareo. Ora tutte queste ferine deità danno, è vero, prove „stupende della forza ed agilità dei loro muscoli, da eccitare nelle „flosce fibre dei riguardanti un solletico che tiene del brivido e del „fremito; ma quella danza è anche pesante, e più d'un salto inde- „cente, ed è troppo il fracasso. Non è compagnia, come vedete, per „la vereconda Naiade di Valchiusa. Che dunque il Petrarca sia poco „gustato oggigiorno dalla generalità dei lettori, lo intendo e ci trovo „alcuna scusa“. Del resto, già nel secolo XV, „la delicatezza e la „monda eleganza antica avevan ceduto a una cotale nudità proterva“, nota il Carducci (*Opere*, XX, 416), e anche la musica dovè risentirsene.

fin gli alberi secolari del vecchio parco ed arrossir le Ninfe di marmo ritte sui piedistalli rococò, colle sue „sincerità“ e le sue „confessioni“ ultramoderne! Non potetti che constatare anch'io il brutto vezzo, così poco aristocratico e cortese, di mettere in pubblico intimità che non possono aver valore che per noi e che, se solleticano la curiosità degli altri, non han niente a che vedere colla grande arte sobria e casta dei veri creatori di Bellezza. Tornato in Italia, m'abbattei nel seguente periodo crudelmente caustico del Panzini, che mi mostrò come un tal vezzo non dispiaccia solo a me e alla vecchia dama del castello settecentesco:

— „Vi prego di osservare come tutte le volte che una „poetessa canta i fiori, le stelle, la luna, ecc., ecc., sotto „i fiori le stelle, ecc. ecc., se ci guardi bene, si vede un „uomo, cioè l'amore per un uomo o per più uomini. Ciò „senza dubbio è cosa interessante, ma un po' monotona. „Molto più interessante, invece, è quando la donna si de„nuda sinceramente, apre quasi le sue carni e pare che „dica: „Guarda, o uomo, come amore opera dentro le „nostre viscere“. Questa è la vostra maggiore originalità; „o almeno qui l'uomo non vi può fare concorrenza.

— „Mi denudo anch'io — disse Mimì.

— „Bene, allora sentiamo... (benchè quest'operazione — „pensai — sarebbe riuscita più interessante vent'anni „fa). (Panzini, *Viaggio di un povero letterato*. Milano. Treves, 1919, p. 57).

Tornando alla Musica, lessi anche una bella pagina di Romain Rolland, in cui si osserva e si biasima la medesima tendenza [1]. La quale — per dare un esempio concreto — appare p. es. visibilissima nel „notturno“ (Parte III) del II *Quartetto* di Borodine, a proposito del quale trovo

---

1. „Cette habitude de déshabiller son coeur en public, cette propension affectueuse et niaise de bonnes gens allemands à se confier bruyammènt“. *(La Révolte)*, p. 37.

in un mio quaderno d'appunti dove segno certe impressioni che non voglio lasciarmi sfuggire, le righe che seguono: „Sono due gridi acutissimi di passione maschile „*(violoncello)* e femminile *(violino)*, d'una intensità, d'una „profondità, d'una sincerità, che, fino a questo momento, „non ho trovato in alcuna opera d'arte, o forse solo, ma „non così crudamente, nelle *Ricordanze* e nell' *Ultimo* „*Canto di Saffo* del Leopardi. Ma Leopardi è classico, „composto, ellenico anche nella più sincera espressio- „ne del suo dolore. Le due canzoni di dolore ineffabil- „mente profondo, inconsolabile del Borodine sono di una „umanità senza veli, strazianti nella loro nudità (casta, „se vogliamo, ma pur sempre „nudità"), nel loro oblio del „mondo e di tutte le sue leggi e convenzioni, anche di „quelle più nobili e più dignitose". La digressione è lunga, ma l'ho fatta con piacere e con piena coscienza della sua necessità. Occorreva documentare l'accusa ch'io facevo all'arte in genere e soprattutto alla musica contemporanea, di non esitare davanti alla rivelazione dei più intimi segreti dell'anima. Era necessaria per evitare a quanti sono fra voi musicisti, una disillusione davanti alla musica medievale. Da Borodine ai maestri fiamminghi, francesi e italiani dei secoli XIII e XIV, c'è un abisso, come un abisso c'è fra la signora moderna „che dice tutto" e le soavi, ritenute, timide madonne, sulle cui corone s'aggiravano svolazzando gli „angiolelli d'amore" delle Ballatette di Guido Cavalcanti, Lapo Gianni e Dante Alighieri. Il Carducci stesso ha intravveduto la difficoltà di entrar nello spirito di quelle musiche antiche, quando, con fine intuito d'arte, ha scritto: „Tutto nel medio evo sapeva d'in- „censo, nè v'era cantuccio, ove non strisciasse un lembo di „tonaca: così il suono dell'organo doveva naturalmente „ricoprire ogni altro suono. La musica, come tutte le arti, „usciva di chiesa per farsi profana; s'inebriava un cotal „poco dell'aria aperta, tastava le belle villane, dicea fio- „retti alle madonne, ballonzolava per le piazze, per le sa-

„le e per le corti, ma studiavasi poi di essere a tempo per „ritornare la sera devotamente in chiesa e dir compieta". (VIII, 308). Ma non basta. Il Carducci cita, a p. 322 del suo elegante studio, un madrigale di Jacopo da Bologna, musicista di que' tempi, che anche allora ammoniva:

Per gridar forte non si canta bene,
ma con soave e dolce melodia
si fa bel canto, e ciò vuol maestria;

ma gli è sfuggito un altro documento molto più importante, dal quale si rileva come soprattutto le fanciulle dovessero cantare nelle loro stanze, senza strillar troppo, „d'una maniera bassa" che noi potremmo dire „in sordina" che si confaceva al ritegno, al pudore, alla soavità e dolcezza che ancora si richiedeva alla donna nel medioevo. Chi ce n'informa è Francesco da Barberino in quel suo prezioso poemetto fra allegorico e cortese: *Del Reggimento e Costumi di donna,* che ho a lungo studiato nella mia giovinezza, e che mi ha rivelato molti gentili segreti della vita e dell'anima femminile del medioevo:

E se avvien talora
le convegna cantare
per detto del signore o della madre,
o dalle sue compagne
pregata un poco prima,
d'una maniera bassa
soavemente canti,
ferma, cortese, e cogli occhi chinati,
e stando volta a chi maggior vi siede.
E questo canto basso
chiamato „camerale",
è quel che piace, e che passa ne' cuori.

Così era dunque prescritto di cantare alle fanciulle della buona società: a voce bassa, soavemente, senza dondolarsi, rivolte alla persona di maggiore età e importanza,

cogli occhi bassi, dopo essersi fatte un poco pregare. Vedete che quei tempi non eran così rozzi come saremmo tentati di crederli, che quelle musiche „passavan ne' cuori" e quei cuori non eran rozzi neppur essi da commuoversi per qualcosa che „a nessun gusto poteva o potrebbe „saper buona e in nessun tempo piacere". Del resto, se di tali canzonette musicali si trovano manoscritti, quali p. es. il codicetto Magliabechiano-strozziano 1040 cl. VII, che „alla povera apparenza, alla inculta scrittura e al „modo della compilazione mostra di essere stato uno zi„baldone ad uso dei popolani" (Carducci, VIII, 309); ce ne sono anche altri elegantissimi, uno [1] dei quali il Carducci stesso, gareggiando di finezza col miniatore, descrive da par suo così: „Scritto ne' primi lustri del secolo „XV in gran fogli di membrana, tutto d'una mano, di bel„la lettera e con la solita guisa di notazione, contiene sol „una composizione francese e niuna latina, e italiane ben „trecento quarantasette tra ballate e cacce e madrigali; è „insomma tutto profano, tutto elegante, tutto fiorentino. „com'è fiorentino del resto anche il codice di Parigi [2] (rac„cogliesi dalla grafia delle parole che rappresenta fedel„mente la pronunzia), sebbene e i versi e le musiche nell' „uno e nell'altro siano certo di più paesi d'Italia. Magni„fiche sono nel codice laurenziano le miniature, e ad „ogni nuovo nome di maestro rappresentano una figura „virile in diverso abito e attegiamento, probabilmente il „ritratto del musicista. I lunghi fregi d'oro, azzurri e ver„migli delle iniziali paion circondare e amorosamente pro„teggere quei segreti di melodie, come la verdura lussu„reggiante di Maggio i nidi degli usignuoli. I colori ridono „ancora soavi, ma quei nidi son muti da lungo tempo. Po„vere pagine su le quali l'oro e l'azzurro gareggiarono una „volta colla candidezza lattea della membrana, dolci co-

1. Il Laurenziano-palatino di Firenze 87.
2. Il ms. della *Bibl. Nat.*, (Supplément, 535, ital. 668).

„lori dell'aurora: ora l'età le ha ingiallite come l'autunno „le foglie, la polvere le contamina come cenere di quare- „sima una bella chioma, e la mano impronta dell'erudito „le sgualcisce e tormenta come frate che frughi nella co- „scienza d'una penitente. Dove sono le bianche mani che „vi sfogliavano una volta morbide e lente, mentre un par „d'occhi neri folgoravano, di sotto le ciglia lunghe e im- „mote sur una linea musicale che ricordava chi sa qual „dolce mistero? dove sono

Le donne, i cavalier, gli affanni e gli agi,
Che ne invogliava amore e cortesia?
(Carducci, VIII, 306—307).

Questa forse troppo lunga citazione carducciana ho pur voluto fare, e per darvi un'idea della società elegante, cui quelle musiche eran destinate, e, soprattutto, per mostrarvi come si possa far poeticamente la descrizione di un manoscritto da chi sappia come il Carducci rievocar poeticamente i tempi passati e far risorgere i morti dai loro sepolcri. Scolaro suò minimo, anch'io ho tentato far rivivere per voi in questa lezione le delicate musiche antiche, e prepararvi a gustarne il fascino sottile. Ma ora basta, e torniamo definitivamente a Dante.

CAPITOLO VI

ANCORA DELLA BALLATA: „PER UNA GHIRLANDETTA". — 1. Dubbi sulla sua autenticità. — 2. Ha qualcosa dello stile di Lapo Gianni. — 3. Che cosa Dante ha derivato dall'arte di Lapo Gianni. — 4. Una ballata „di fiori", non di parole. — 5. Il fine che Dante si è proposto d'intrecciare una ballata di fiori, ricorda la famosa „chanso d'ongla e d'oncle" di Arnaut Daniel, e, in certo senso, la delicata poesia del Verlaine: *De la musique avant toute chose.*

Eliminata la pregiudiziale che questa Ballata non appartenga a Dante perchè non compresa nei manoscritti che ci han tramandato tutte (o quasi) le rime del *Canzo-*

niere, veniamo a discutere altri dubbi che si potrebbero affacciare (e si sono affacciati) sulla sua autenticità. E, in primo luogo, quello dello stile che rammenta il fare di Lapo Gianni. Chiunque conosce le poesie un po' tenui, un po' pallide, ma elegantissime e graziosissime di questo amico di Dante (in compagnia del quale e di Guido vorrebbe fare il fantasioso viaggio, di cui è parola nel sonetto: *Guido vorrei che tu e Lapo ed io)* non può, leggendo questa Ballata, non pensare a simili graziose immaginazioni di Lapo Gianni. Se non che, nella Ballata di Dante c'è anche qualcosa di nuovo, d'ardito, di coscientemente leggiero e musicale, che porta l'impronta dello spirito creatore e fortemente personale dell'Alighieri. Ma non antecipiamo. La mia impressione che questa „Ballata" tenga dello stile di Lapo Gianni è del resto anche quella del Vossler, nel terzo tomo (parte I del volume secondo) della sua importantissima opera: *La Divina Commedia studiata nella sua genesi e interpretata* (Bari, Laterza, 1913), dove non della sola „Comedia" si occupa, ma di tutto il processo evolutivo dello spirito e dell'arte dantesca. A proposito dunque di *Dante artista* e nel paragrafo ch'egli intitola: *Il poeta amoroso fiorentino,* ponendosi il problema delle relazioni che l'arte dantesca possa per avventura avere con quella dei poeti suoi contemporanei (Guido Cavalcanti, Guido Orlandi, Dino Compagni, Gianni Alfani, Lapo Gianni, Dino Frescobaldi, ecc.), il Vossler dà il seguente giudizio dell'arte di Lapo Gianni: „Ma il più „leggiadro cantore dello stil novo fu quel Lapo Gianni dei „Ricevuti, che Dante voleva terzo nell'amichevole lega. „Infatti, colle sue canzoni tenere e armoniose, rappresen„tava il miglior complemento dell'arte profonda e lumi„nosa, ma alquando dura del Cavalcanti. A dir vero, nella „grande canzone egli è tronfio, pesante, vuoto e ciarlie„ro; ma alla Ballata sa dare movenze deliziose, ora civet„tuole, ora amabilmente rigide. Il cerimoniale antico del „servizio d'amore si spiritualizza in uno stato d'animo

„raffinato e svenevole, diventa un complimento, un sa-
„luto, un inchino ideale. Vicende puramente spirituali del
„cuore innamorato, pregi puramente ideali dell'amata
„Donna appaiono qui in vaporosa corporalità. Lapo Gian-
„ni possedeva ciò che mancava al Cavalcanti: la sempli-
„cità dei sensi di fronte all'astratto. In lui Dante potè tro-
„vare l'avviamento a quelle espressioni così fini e piace-
„voli come: „benignamente d'umiltà vestuta", alla limpida
„grazia che più tardi gl'ispirava le ballate stupende:

Io mi son pargoletta bella e nova
e son venuta per mostrarmi a vui,

„oppure:

Per una ghirlandetta
ch'io vidi, mi farà
sospirar ogni fiore.

„Certo Lapo non è pensatore profondo e il Cavalcanti
„può ben aver ragione, quando dubita della sincerità del
„suo platonismo. Ma sulla natura artistica di Dante, la
„grazia naturale di Lapo non potè che aver benefica in-
„fluenza" (pp. 796—797).

Che dunque nella Ballata dantesca ci sia qualcosa della elegante graziosità dell'arte di Lapo Gianni, nulla di più naturale; ma ciò non è una buona ragione per toglierla a Dante ed assegnarla a Lapo Gianni. Questi poeti fiorentini vivevano insieme in comunanza di sentimenti e d'ispirazoni e s'influenzavano l'un l'altro. „Chi si po-
„neva sul terreno del servizio femminile in poesia, aveva
„ben presto compagni, invidiosi, rivali ed amici: era quella
„un'arte socievole. Così anche Dante, in comunione con
„gli „amici del cuore" di uguali sentimenti, cantava le sue
„pene e i suoi affetti amorosi". Questa giusta osservazione del Vossler (p. 783), ci dispensa dall'insistere più oltre su questo argomento. C'è un periodo nella giovinezza

dei poeti, quando la loro personalità poetica non è ancora perfettamente sviluppata, in cui le amicizie letterarie esercitano sul loro spirito una grandissima influenza. Così ci spieghiamo p. es. ricordi delle prime poesie d'annunziane. e, sì in Pascoli che in d'Annunzio, ricordi della poesia del Carducci e persino di Olindo Guerrini. Venendo alla letteratura rumena, chi può dire quanto l'amicizia di Eminescu con Creanga abbia influenzato la poesia del primo? Chi sa che a questa amicizia soprattutto non dobbiamo le più belle poesie popolareggianti di Eminescu? Un uomo ha sempre qualcosa da imparare da un altro uomo. Ognuno di noi ha un piccolo tesoro tutto suo, che gli altri gli riconoscono e gl'invidiano. Sarebbe così bello saper far tutto! E perciò non bisognerebbe disprezzare nessuno e rispettarci tutti fra noi, perchè ognuno di noi sa far qualcosa meglio che un altro. Dante giovane ammirò la profondità del sentire e la forza di speculazione e d'astrazione di Guido Cavalcanti, ma ammirò anche, con quello squisito senso della forma che era naturale in lui, la graziosità tenue e leggiera di Lapo Gianni. Ma non gli rubò nulla, nè un pensiero, nè un verso, nè una rima. Si appropriò quella gentilezza e la perfezionò. Ciò che in Lapo Gianni era inconsciente, effetto di naturale tendenza dello spirito, divenne in Dante cosciente, espressione artistica da impiegare a tempo e luogo e seppe nelle canzoni esser forte e profondo, pur essendo nelle ballate delicato e gentile.

Ma — si potrebbe osservare — insieme con i pregi delle poesie di Lapo Gianni, c'è in questa Ballata qualcosa di slegato e di scucito che rivela anche i difetti di Lapo Gianni. Abbiam visto che la graziosa poesia dantesca ci è arrivata alquanto alterata dalla tradizione popolare, che presto se ne impadronì. Alterata io credo anche nella redazione del codice „Feroni" certamente più vicina all'originale dantesco. Ma c'è da osservare un'altra cosa, che il d'Ancona ha intuito, ma su cui non ha insistito quanto

doveva, anche perchè nel suo studio si occupava del problema della „Pargoletta“ e delle altre donne amate da Dante dopo la morte (reale o spirituale che si voglia credere) di Beatrice, e non particolarmente di questa Ballata. Leggiamone la chiusa:

Di fior le parolette mie novelle
han fatto una Ballata.
Da lor per leggiadria s'hanno tolt'elle
una veste, ch'altrui non fu mai data:
però siete pregata,
quand'uom la canterà,
che le facciate onore.

Qui ci son molte cose da osservare. E, in primo luogo, la perfetta e chiara coscienza che Dante ha di aver fatto cosa „nuova“ oltrechè sommamente graziosa e delicata. Ciò traspare dal „novelle“ che vuol sì dire „graziose“, e, quasi penserei, „giovanette, bambine“ [1], adorne delle gra-

1. Le „parolette novelle“ ricordano (ed è questo un altro motivo per non farci dubitare nell'assegnar la „Ballata“ a Dante) le „foglietto pur mo' nate“ cui è rassomigliato il color verde tenero delle ali degli angeli venuti a cacciar la biscia nella fiorita valletta „dei Principi“ del canto VIII del Purgatorio ; così come l'intera poesia ricorda altri primaverili paesaggi danteschi, quali appunto la „valletta dei Principi“ nel Purgatorio e Matelda intenta alla messe odorosa lungo le sponde fiorite del Letè. Come le „foglietto“ della divina foresta, anche le „parolette“ di questa soave „Ballata“ sembrano „pur mo' nate“. Son „novelle“ come „novella“ è la stagione, „novelle“ (e cioè „pargolette“) le fanciulle danzanti sui prati fioriti. In quel „novelle“ poi c'è qualcosa di vegetale, di verde, di fiorito. Sembra evocar „l'erba novella“ di tante altre ballate e pastorelle anteriori e contemporanee a Dante, sembra evocare i „vaghi fior novelli“ della Ballata polizianesca delle rose, tutto il rinnovellarsi vegetale della Natura

„al novel tempo e gaio del pascore
che fa i prati e l'erba rinverdire“

come canta in una sua nota canzone un poeta che precedè Dante di poco: Chiaro Davanzati.

zie semplici e care di tutte le cose piccole e fragili; ma vuol anche dir „nuove“, non prima usate; traspare soprattutto dal verso, „una veste ch'altrui non fu mai data“; traspare infine dal desiderio ch'egli esprime che a un tal portento di gentile novità, si renda l'onore che merita. Ed è qui che si rivela la chiara e sicura coscienza artistica di Dante. Egli ha voluto fare una cosa nuova: „una ballatetta di fiori“, più che di suoni e di parole. Ed è perciò che qui alle parole, al senso, si deve badar poco. Egli ha voluto — come nelle sestine — che questa parola: „fiore“ ricorresse nella Ballata così spesso e in così graziosi atteggiamenti, ch'ella potesse vantarsi di essersi tessuta una fragrante e delicata veste di fiori, un abito da ballo che nessun'altra indossò mai, che nessun saprebbe o potrebbe cucire, il che ricorda certi delicati e fantasiosi spunti di poesia e di leggende popolari quali per esempio le scarpette di cristallo di Cenerentola, la spiga nata nel mare che „Pachita“ chiede a „Don Pedro“ nella ballata del Prati, ed altre meraviglie di vestiti e di adornamenti che si leggon solo ne' libri delle fate. Ma ricorda anche procedimenti e vanti trobadorici, quali p. es. la „chanso d'ongla e d'oncle“, d'Arnaut Daniel, e cioè la celebre sestina: *Lo ferm voler qu'el cor m'intra,* che Dante imitò nelle rime della „Pietra“ e su cui avremo occasione fra breve di ritornare. Dante dunque ha voluto comporre — direi quasi „intrecciare“ — una ballata di fiori non di parole! „Des fleurs avant toute chose“ ed anche un po' forse „de la musique avant toute chose“ benchè in un significato un po' diverso da quello che volle dare a questa frase il Verlaine. L'importante era che nella Ballata si parlasse di fiori, di fiori, di fiori, ch'ella ne sembrasse ricoperta e quasi sommersa, come Beatrice nella scena paradisiaca del Paradiso Terrestre, che la parola: „fiore“ (con artificio trobadorico che fa pensare al ricorrere insistente di altre „parole-idee“ nelle sestine ch'egli scri-

verà per la Pietra), ricorresse in mille diversi e graziosi atteggiamenti, in forma di corona, e poi di fioretti d'Amore, quindi d'altra corona donata da Amore in persona, poi d'una veste di fiori, e infine d'una Ballata che avesse fiori al posto delle parole. Che qua e là il senso si allentasse, poco male, e, del resto, anche nelle sestine il senso è qua e là tirato per i capelli, e persino nella Ballata del Verlaine lascia a desiderare o per lo meno dice assai meno dell'armonia. Simili raffinatezze hanno i loro inconvenienti e Dante ben lo sapeva. Ma non ci faceva caso. Aveva composto una ballata „di fiori", mentre prima di lui nessuno l'aveva composta altrimenti che di „parole". Di ciò era fiero. Il resto non gl'importava. E non deve importare neppure a noi.

CAPITOLO VII

SEMPRE DELLA BALLATA: „PER UNA GHIRLANDETTA". — 1. Appartiene alle „cosette per rima"? — 2. Deve credersi con lo Zingarelli che si riferisca alle feste primaverili fiorentine del 1289? — 3. La fanciulla protagonista della ballata, è, per ora „cruda com'erba", ma il poeta spera che presto „sarà coronata d'Amore". — 4. Mi accordo col Santi nel creder la ballata composta per la „pargoletta".

Veniamo ora a stabilire se questa floreale Ballata possa appartenere, come i più vogliono, alle „cosette per rima" scritte per la „Donna dello schermo". A me non pare, e, da quanto ho accennato poco fa, avrete capito anche il perchè. Lo Zingarelli dice a questo proposito: „Il Villani (VII, „132) assicura che (dopo i successi fiorentini del 1289-90, „e cioè dopo la vittoria di Campaldino e la resa del „castello di Caprona) per allegrezza e buono stato, ogni „anno per calen di maggio si faceano le brigate e com„pagnie di gentili giovani vestiti di nuovo, e facendo corti „coperte di drappi e zendadi, e chiuse di legname in più

„parti della città; e simile di donne e di pulcelle, andando „per la terra, ballando con ordine, e signore accoppiate, „con gli strumenti e ghirlande di fiori in capo, stando in „giuochi e in allegrezze, e in desinari e in cene". Qui pia„cerebbe riferire la graziosa e vivace ballata: „Per una „ghirlandetta". Avendo veduto il nostro poeta un ghirlanda „di fiori in testa alla sua donna, gli è parso che un angio„letto di amore vi svolazzasse sopra e che quella fosse ve„ramente la ghirlanda di Amore; perciò prega la sua donna „di ben accogliere questa „Ballata", se la sentirà cantare, „perchè l'ha fatta „in una forma nuova":

„Di fior le parolette mie novelle"... ecc.

„Così Dante nella galanteria cavalleresca portava anche „la eleganza leggiadra, che dava nuova grazia alla danza e „alla musica" (p. 119). Anche lo Zingarelli dunque, attribuendo questa ballata al 1289—90, pensa che non possa ritenersi facesse parte delle „cosette per rima" per la „Donna dello Schermo" giacchè Beatrice morì proprio il 9 giugno del 1290 e l'amor per la „Donna dello Schermo" dev'essere di parecchio anteriore. Ma non ne dà le ragioni. Anche il D'Ancona si limita a notare una certa aria di parentela che la nostra Ballata ha con quella della Violetta, e non va più in là di una tal costatazione di fatto. Ora una tal parentela è per me cosa indubbia, e, logicamente, lo Zingarelli che ha messo la Ballata della Violetta fra le „cosette per rima" avrebbe dovuto metterci anche questa, allo stesso modo che il D'Ancona avrebbe dovuto riferirla alle feste primaverili del 1283 in occasione delle quali (pur con qualche dubbio che il „senhal" di „Violetta" non sia per essere „qualche altra designazione della „Pargoletta"), ritiene che l'altra sia stata composta. Ciò vorrebbe la logica. O queste poesie sono tutte e due delle „cosette per rima", o tutt'e due furon composte per i festeggiamenti del 1283, o magari del 1289. Ma il fatto sta che un passo del

Villani che parli di feste di calendimaggio, di liete brigate, di fanciulle che cantino, ballino, suonino con ghirlande di fiori sul capo, non può autorizzarci ad assegnar nessuna poesia a quella data festività. Sì lo Zingarelli che il d'Ancona hanno l'aria di credere che una sol volta in Firenze le fanciulle abbiano cantato e danzato col capo coronato di fiori per festeggiare il ritorno della primavera. Il D'Ancona cita un passo del Villani, lo Zingarelli ne cita un altro, e l'uno e l'altro hanno l'aria di ignorare, che, già nella *Cronica* stessa del Villani, si parla due volte — sotto due anni diversi — di una simile festa. Fatto sta, che simili danze e feste si facevano ad ogni calendimaggio, e che a queste danze e feste è connessa l'origine stessa della ballata non solo, ma di tutta la poesia lirica (popolare e non popolare) provenzale, francese, italiana e in genere „neolatina". Queste feste dunque non ci dicono nulla, e, d'altra parte, appunto perchè — se mai — la donna amata dal Poeta vi appariva in compagnia di troppa gente, e tra le mura di Firenze piuttosto che in aperta campagna; non avevano nulla d'intimo, di leggiadro. Tra il suono di quegli „stormenti", la gioia un po' rumorosa di quelle cene che del resto saranno state d'uomini solo, il turbinio di que' balli „sotto corti coperte di drappi e di zendadi", in quei ricinti chiusi di legno, o tra la calca della folla che in simili occasioni gremiva le piazze e le strade; fra lo scalpitar dei cavalli dei giovani, che, vestiti di bianco, accompagnavano il „Sire dell'Amore" e lo squillare acuto delle trombe; la delicata ballatetta dantesca doveva sentirsi mancare il respiro, e l'angiolel d'amore il coraggio d'accostarsi a svolazzar sui fiori delle ghirlande. Lo stesso dicasi dell'ipotesi del Casini nell' *Introduzione* alla sua edizione della *V. N.* Per lui la nostra Ballata: „se pur è di Dante, pare „riferirsi a un fatto molto simile a quello del cap. XVIII". Se non che, nel Cap. XVIII della *Vita Nuova,* non si trova nessun accenno a ghirlande nè a giovanette danzanti. Si tratta di una riunione di giovani e gentili donne, che par

tutta cittadina, e, ad ogni modo, non ha nulla di primaverile nè di campestre. „Nel cap. XVIII dela *V. N.*" dicevo in una delle mie lezioni dantesche del 1915, delle quali il corso di quest'anno costituisce il seguito „abbiamo l'e„sempio di una specie di „Corte d'Amore" nella Firenze e„legante del secolo XIV. Si tratta di una conversazione raf„finatamente cortese su questioni amorose, riguardanti cioè, „come si diceva a quel tempo, „il servizio d'Amore". Le „donne gentili s'interessano al Poeta, giacchè erano state „presenti „a molte sue sconfitte" nel tempo che Beatrice „gli si mostrava cruda in seguito alle chiacchiere che s'e„ran fatte in Firenze a proposito dell'amore (reale o finto „ch'egli fosse) per la seconda „donna dello schermo", e„rano a parte del suo segreto, lo compassionavano, s'e„rano radunate, „dilettandosi l'una della compagnia del„l'altra", il che — aggiungo — poteva benissimo avve„nire in una casa privata e tutto anzi fa supporre che sia „così. È una scena analoga a quella del „gabbo" di Bea„trice (Cap. XIV) avvenuto durante una festa nuziale e „dove le donne s'erano radunate al solo scopo di „far com„pagnia" alla novella sposa, „nel primo suo sedere a mensa „che facea ne la magione del suo novello sposo" ed anche „— come non manca di far notar Dante — a „mostrar le „loro bellezze. Neppur l'ombra dunque nè di ghirlande, nè di Primavera, nè di danze, nè di prati fioriti, e fa meraviglia, che, con tanta leggerezza, il Casini abbia fatto questo **ravvicinamento.**

Più ragionevole è l'ipotesi che la nostra Ballata possa appartenere alle „cosette per rima". Ma una tale espressione di Dante include una modestia che mal s'accorda col vanto di novità che egli si dà in sulla fine della „Ballata" e tanto meno coll'onore ch'egli vuol le si faccia da ognuno cui accada di udirla cantare. Si dirà che alle „cosette per rima" appartiene senza dubbio il sonetto: *Guido vorrei,* una delle più pure gemme della lirica non pure

dantesca, ma italiana e forse universale. Orbene, lasciando stare che non è poi cosa così certa che quel sonetto sia contemporaneo all'amore per la prima donna dello schermo, e che il nome di questa fosse proprio il trentesimo, e che Dante dice in fin dei conti che volle „accompagnare" il nome di quella gentil donna con quelli di altre 60 belle donne di Firenze e non „metterlo al posto d'onore", e che il posto d'onore nessuno ci dice sia il mezzo, ma può anche essere il primo, come sembra più naturale, e come l'„accompagnare" sembra suggerire; lasciando stare tutto ciò, ed il sospetto, che, dicendo „cosette per rima", intendesse alludere quasi esclusivamente al „sirventese", o ad altri componimenti di quel genere e di quella portata; — altro è chiamar per modestia „cosetta" il sonetto indirizzato al Cavalcanti, in cui, alla fin dei conti, il poeta non s'è compromesso esprimendo un giudizio sulla sua poesia; — altro è chiamar „cosetta" questa „Ballata", nella cui ultima strofe il poeta si mostra così sicuramente e baldanzosamente cosciente della novità e della buona riuscita del tentativo. Su questo argomento — ad ogni modo — non insisto. Le ragioni vere, per cui io credo che questa „Ballata" vada assegnata alle rime della „Pargoletta", sono tre:

a) La comunanza del motivo primaverile.

b) Il fatto che la figura femminile è rappresentata non „coronata da Amore" e cioè „non innamorata" e cioè: „cruda com'erba", come si dice nella sestina „Amor mi mena".

c) La mossa trobadorica e il ricordo di Arnaldo Daniello dell'ultima strofe, e altre consonanze colle sestine, dove la Pargoletta compare coronata di foglie e di fiori, e ricorron le parole: „erba, colli, verde" colla stessa insistenza, con cui in questa „Ballata" ricorre la parola „fiore".

a) Motivo primaverile: Non vorrebbe dir nulla, se fosse uno dei soliti principii convenzionali delle poesie trobadori-

che. Ma qui si tratta della visione di una giovine donna „non ancora coronata da Amore", in un paesaggio campestre e primaverile. Badiamo che Dante non dice: „S'io vedrò una ghirlanda" ma: „S'io mi troverò, come il primo giorno che la vidi, in luogo dove ci sien dei fiori"; e quindi bisogna intendere che in campagna e danzante sur un prato fiorito l'abbia vista. E questo far risaltar la bellezza muliebre in una cornice campestre e primaverile a me pare una novità di Dante. Certo a noi pare strano ammetterlo, perchè, dopo, diventa una specie di luogo comune della lirica italiana, è frequentissimo nel Petrarca dove raggiunge l'altezza del capolavoro nella canzone: *Chiare, fresche e dolci acque;* frequentissimo nella poesia del Poliziano e di Lorenzo dei Medici e in tutta la lirica del cinquecento, seicento e settecento in così gran parte petrarchesca; non rara in quella francese dei tempi della *Pléiade,* comune addirittura in quella spagnuola dei secoli XVI e XVII; tutte cose facili a capirsi, data la grande influenza esercitata dal Petrarca in Italia e fuori d'Italia. Ma, prima di Dante, io non la trovo, e fu Dante che, con questa Ballatetta, i sonetti, le ballate e le sestine per la „Pargoletta", armonizzò per il primo la bellezza femminile con quella della natura. La „Pargoletta" giovanissima, vestita di verde, dai capelli biondi e crespi, danzante su prati fioriti, coronata di fiori, è creatura tutta dantesca. E creatura essenzialmente dantesca è, nel *Purgatorio* (XXVIII, 40—42) „Matelda"[1]: la

1. Cfr. Antonio Santi, *Chi sia veramente Matelda* in *Giornale Dantesco,* XXI (1913), pp. 179—180: „Le due donne, tanto nelle descrizioni e negli attributi, che nella scena in cui operano, si rassomigliano perfettamente; l'una sembra sorella dell'altra. Chi legge le rime per la Pargoletta, non può fare a meno di pensare a Matelda. Certo di donne che colgono fiori e danzano sui prati fioriti o presso le rive dei fiumi, non mancano esempi nei rimatori del Trecento, e al nostro poeta la scena poteva anche essere familiare; ma nessuno potrà negarmi che Dante, quando scriveva l'episodio di Matelda, non pensasse almeno o prendesse a modello quello (*sic*) della Pargoletta, che un tempo aveva esercitato (*sic*) su lui tanta importanza, e di cui gli rimaneva ancora nell'animo vivo e doloroso ri-

donna soletta che si gia
cantando ed iscegliendo fior da fiore,
ond'era pinta tutta la sua via.

Questa giovane creatura, apparsa a Dante tra i fiori in una mattina primaverile, rimase a lungo scolpita nel cuore

---

„cordo. La difficoltà sta nell'accertare come e fin dove la Pargoletta „potè influire nella creazione di Matelda, giacchè, non avendo voluto „Dante farci sapere chi fosse e come si chiamasse, ben pochi argo- „menti, o assai vaghi, potranno ancora essere portati in sostegno della „mia ipotesi..... Perchè poi Dante collocasse questa donna nel Pa- „radiso terrestre, e si facesse presentare a Beatrice proprio da lei, „è facile intendere, quando si pensa ch'egli doveva proprio a lei il „ravvedimento e l'uscita dalla „selva oscura", dove, „smarrita la di- „ritta via", era rimasto addormentato per lungo tempo. Se la Par- „goletta avesse accettato il suo amore, egli non si sarebbe liberato mai „dalle spire serpentine della passione. Era stata appunto essa, che, „dopo avergli fatto „piegare le penne in giuso" *(Purg.* XXXI, 58), „gli aveva imparato *(sic)* a custodire i sensi e a chiudère gli occhi „dinanzi ai piaceri carnali, che rendono, come Medusa, di „pietra" „il cuore dell'uomo (Inf., IX, 52—64), era stata essa, che, distaccan- „dolo a poco a poco, e per sempre, dalle „false immagini di bene", „gli aveva fatto tentare la salita del „monte dilettoso" ch'è „prin- „cipio e cagion di tutta gioia" *(Inf.,* I, 76). Ma di questo, Dante potè „convincersi solo tardi, quando finalmente la ragione riuscì a pren- „dere il sopravvento, e successe nell'animo suo pentimento e ver- „gogna. Allora la donna, che nel periodo acuto della passione, gli era „parsa „scherana, crudele, traditrice, pietra dura e aspra", gli do- „vette sembrare dolce, benigna, gentile, caritatevole: e fu appunto „allora, che, quasi in *ammenda* di tutto il male detto di lei, pensò di „trasformarla in una creatura celeste, nel simbolo della vita attiva. „Essa, proprio la terribile Pargoletta, gli verrà incontro nel Paradiso „terrestre per festeggiare la sua liberazione dalla colpa, non appena „avrà purgato il peccato della lussuria attraverso il fuoco salutare „dell'ultima cornice, e avrà compreso la grande verità che l'angelo „di Dio gli canta „in sulla riva": „Beati mundo corde". *(Purg.,* XXVII, „7—61). E allora, se Matelda è la Pargoletta, che quindi si sarebbe „chiamata così, e si tratta veramente di donna amata da Dante, non „ci farà meraviglia che Beatrice ne pronunzii il nome solo alla fine „dell'episodio, come se a Dante fosse già noto da un pezzo (XXX, „119); e verranno anche a sparire molte di quelle difficoltà, che finora „hanno dato da pensare agli interpreti di questa soave e leggiadra „figura".

e nella mente del poeta. Il ricordo ne torna insistente nella *Comedia* ogni qual volta si presenti davanti alla sua mente l'imagine del canto o della danza:

Come si volge, con le piante strette
a terra ed intra sè, donna che balli,
e piede innanzi piede appena mette,

Volsesi in su'vermigli e in su'gialli
fioretti verso me, non altrimenti
che vergine, che gli occhi onesti avvalli:
(*Purg.*, XXVIII, 153 segg.)

ed ancora:

Donne mi parver non da ballo sciolte,
ma che s'arrestin tacite, ascoltando
fin che le nuove note abbian ricolte.
(*Par.*, X, 79).

Ma ancora più questa immagine ricorre nelle Rime per la „Pargoletta" e segnatamente nelle sestine per la „Pietra":

I' aveva il cor duro come una pietra
quando vidi costei cruda com'erba
nel tempo dolce che fiorisce i colli
(Sestina: *Amor mi mena*).

e poco appresso:

Deh! quando bel fu vederla sull'erba
gire alla danza via me' ch'altra donna,
danzando un giorno per piani e per colli,
(Sestina: *Amor mi mena*).

ed ancora:

Quand'ella ha in testa una ghirlanda d'erba,
trae dalla mente nostra ogn'altra donna.
(Sestina: *Al poco giorno*).

e nel commiato:

> Così m'appaga Amor, ch'io vivo all'ombra
> d'aver gioia e piacer di questa donna
> che in testa messa s'ha ghirlanda d'erba.
> (Sestina: *Al poco giorno).*

Di più: chi volesse sapere perchè l'„angiolel d'Amore tutto umile" svolazza sulla ghirlandetta della nostra „Ballata", legga la terza strofe della sestina: „Al poco giorno", e lo troverà detto da Dante in persona:

> Perchè si mischia il crespo giallo e 'l verde
> sì bel, ch'Amor vi viene a stare all'ombra.
> (Sestina: *Al poco giorno).*

Per queste ragioni dunque (e perchè è procedimento di buona critica raggruppare insieme le liriche che contengono il medesimo „senhal" o i medesimi motivi poetici), io riferisco la nostra Ballata al periodo delle Rime per la Pargoletta, e vedo in essa l'impressione del primo apparire al Poeta di quella bellezza ancora quasi bambina in uno scenario così verde e fiorito qual'è quello che Dante altrove ci descrive.

CAPITOLO VIII

ANCORA DELLA BALLATA: „PER UNA GHIRLANDETTA". — 1. „Ma per crescer disire, La mia donna verrà Coronata d'Amore". — 2. Il „vanto trobadorico" del congedo. — 3. Dante e Arnaldo Daniello; — 4. La „chanso d'ongla e d'oncle" di Arnaldo e la „ballata di fiori" di Dante. — 5. Assegnazione della ballata alle rime per la „pargoletta".

„Ma, per crescer disire, La mia donna verrà Coronata d'Amore". — Che voglion dire questi tre versi enigmatici? Cerchiamo in primo luogo fissare il senso di tutta la strofe, che è quella appunto, in cui ci par di notare quel tanto di scucito e d'inconsequente che ci è occorso più volte di accennare:

S'io sarò là, dove un fioretto sia,
allor fia ch'io sospire.
Dirò: La bella gentil donna mia
porta in testa i fioretti del mio Sire:
ma, per crescer desire,
la mia donna verrà
coronata da Amore.

Traduciamo ora in prosa e interpretiamo: „Ogni qual-„volta si darà il caso ch'io mi trovi in tal luogo ove ci s'an „de' fiori (e basterà uno solo per destare in me il ricordo), „non potrò fare a meno dal sospirare, e dal dire: „La bella „e gentile donna ch'io amo, porta in capo i fiori giovinetti, „i primi segni, le speranze d'amore; ma, per accendere „ancora il desiderio in chi la contempli, fra breve non sa-„ranno soltanto i fioretti della sua ghirlanda a parlar d'a-„more, ma ella stessa, che ora appar sdegnosa, sarà inna-„morata, e Amore la coronerà della sua ghirlanda".

Così mi par si debba interpretar questa strofe, che a me par non poco oscura. Se porta in capo i fioretti d'Amore, come e perchè è necessario che l'amore la coroni di nuovo? Porta in capo i fioretti d'amore — interpreto io — ma non è ancora innamorata. È ancora acerbetta e sdegnosetta, come sogliono essere le fanciulle in quella poetica e complicata età ch'è l'adolescenza. Ma, se non è ancora innamorata, lo sarà fra non molto. Porta già in capo i fioretti, le piace già d'acconciarsi, di piacere, di coronarsi di fiori, di danzare. Fra breve, le compagne colle quali ora danza, non le basteranno più. Danzerà coi gentili donzelli di Toscana sì rinomati per cortesia e valore. „Fiore" per contrapposto a „frutto" vuol dire, nel linguaggio poetico-amoroso: cominciamento. E un principio d'innamoramento c'è già. Un angiolel d'Amore svolazza già sulla sua corona. Fra non molto, il piccolo traditore adatterà all'arco di fiori la freccia d'oro. E allora Amore in persona scenderà a cingerla della sua corona, e farla cittadina del suo regno, e, dagli occhi innamorati, si diffonderà sul suo volto una luce nuova, che la renderà più bella ed

accrescerà d'sire in chi la guardi. Non par di vedere Matelda cantar „come donna innamorata“ e „scaldarsi“ danzando „ai raggi d'amore“? E certo — o m'inganno—un legame intimo lega la donna di questa Ballatetta sì a Matelda che all'altra primaverile figura dantesca ch'egli, il poeta, disegnò col nome di Pargoletta. Al Pascoli, al Santi, al Pietrobono, la somiglianza fra Matelda e la Pargoletta non è sfuggita. Sia lecito a me aggiungere a questo gruppo di fanciulle danzanti a Primavera sui prati di Toscana, la fanciulla coronata di fiori di questa soave ed enigmatica ballatetta dantesca. La quale è per me una sola persona con la Pargoletta per tutte le ragioni su esposte, e soprattutto perchè anch'essa ci è rappresentata giovanissima e non ancora „coronata da Amore“, il che corrisponde a capello col „cruda com'erba“ della sestina „Amor mi mena“, dove il „cruda“ non va interpretato come „crudele“, giacchè d'erbe crudeli io non ho mai sentito parlare, ma di: „troppo giovane“, e, nello stesso tempo „acerbetta“ anche moralmente, nel senso insomma in cui l'usa il Tasso (*Ger. Lib.*, XVIII, 33):

> e *cruda* e acerbetta
> Par che minacci e minacciando alletta.

„Cruda“ insomma, qui sta per „acerba“, e vuol dir dell'erba novella, allora allora spuntata fuor dalla terra, nel significato cioè che „acerba“ ha nel canto XI del *Purgatorio:*

> La nostra nominanza ha color d'„erba“,
> che viene e va, e quei la discolora,
> per cui ell'esce dalla terra, „acerba“.

„Cruda“ dunque (e cioè „giovanissima e ritrosa ad Amore“ non però „crudele“) vide Dante dapprima la Pargoletta, proprio come la Donna della Ballata, per quanto porti già in testa i „fioretti“ (leggi: „i primi turbamenti, i primi segni d'Amore“), non è ancora innamorata; il che è certo una consonanza, sulla quale non si può passare a cuor leggiero. Ma ce ne son delle altre. E l'una e l'altra sono

coronate di fiori (il che vorrebbe dir poco) e, sui fiori dell'una e dell'altra, svolazza o viene a riposarsi Amore:

Ballata

Vidi a voi, donna portar ghirlan-
[detta,
A par di fior gentile.

E sovra lei vidi volare in fretta
Un angiolel d'amore tutto umile

(Per una ghirlandetta)

Sestina

Quand'ella ha in testa una ghir-
[landa d'erba,
Trae dalla mente nostra ogni
[altra donna.
Perchè si mischia il crespo
[giallo al verde
Si bel ch'Amor ci viene a stare
[all'ombra

(Al poco giorno)

Per tutte queste ragioni sono d'accordo col Santi, che „vede la prima espressione lirica dell'amore dantesco per „la Pargoletta nelle tre ballate: *Era tutta soletta, Per una „ghirlandetta, Deh, Violetta* e pensa che l'amore s'affac„ciasse a Dante benigno e cortese e, poscia per il contrasta„to affetto da parte della fanciulla, inacerbisse nelle aspre „rime". Le obiezioni che a questa ipotesi muove il Misciattelli. (*L'Amore di Dante per Pietra.* Lettura di Pietro Misciattelli nella *Casa di Dante* in Roma. Firenze, Sansoni, 1918, p. 47), non han ragione di esistere. Esse si fondano su di un' interpretazione eccessiva di „cruda=crudele" nell'espressione „cruda com'erba" e nel fatto insussistente che. „dalla lettera e lo spirito delle tre ballate, apparisce che „la Pargoletta fu cortese primieramente al Poeta e gli a„vrebbe persino donata la sua ghirlanda, mentre la sesti„na terza, che al Santi offre il mezzo per determinare il „principio dell'innamoramento in tempo di Primavera, af„ferma recisamente il contrario". Ma ciò non è vero affatto, giacchè il „cruda" si riferisce all'età della fanciulla e vuol dire, come abbiam detto, „acerba" ed anche un po' „ritrosetta". Che poi la „Violetta" appaia „in ombra d'amore" non guasta. Ciò non vuol dire intanto che sia innamorata. „Porta in capo i fioretti" e non sempre i fioretti d'Amore son gai. Ce ne son ben di violetti nella sua ghirlanda! Del dono poi della ghirlanda si parla nella Ballata „Era tutta soletta", che i più non attribuiscono a Dante. E son poi cose

che non vogliono dir nulla! Son diversi momenti, diversi aspetti dell'amore! Oggi gli dona la ghirlanda, domani gli si mostra fredda! E nessuno dice che Dante, scrivendo, non potesse confondere insieme come gli pareva questi diversi ricordi. Nessuno lo obbligava a far la storia cronologica del suo amore e a tenersi alle date!

E veniamo ora all'ultimo non meno importante indizio, che ci fa riportar questa ballata all'epoca della passione per la Pargoletta: quel tanto cioè di trobadorico che ci appare nel vanto contenuto nel commiato e nella forma con cui questo vanto è espresso:

Di fior le parolette mie novelle
han fatto una ballata:
da lor per leggiadria s'hanno tolt'elle
una veste ch'altrui non fu mai data:
però *siete pregata,*
quand'uom la canterà,
che le facciate onore.

Nelle Rime comprese nella *V. N.*, Dante non loda mai espressamente le sue Ballate e le sue Canzoni, come solevano fare assai spesso i trovatori di Provenza. Le chiama „gentili", mostra di fidare più nel „dolce suono" di cui sono adornate che nelle sue parole, le ammonisce di fermarsi a conversare solo „con donna o con uomo cortese", ricorda loro di averle bene allevate „per figliuole d'amor giovani e piane", insiste sulla sua intenzione di non „parlare sì altamente, ch'ei divenisse per temenza vile" ma „leggeramente" come si conviene a chi parla a „donne e donzelle amorose" di cose che solo ad esse si confanno. Qualcuna delle canzoni più belle manca persino di commiato (quale p. es. *Donna pietosa e di novella etade).* E si capisce. Allora la sua lingua „parlava come per se stessa mossa", la bellezza delle sue poesie consisteva tutta nella sincerità fresca ed olezzante dell'ispirazione e del sentimento, il poeta cantava „ex abundantia cordis", quando

„amor spirava“ e scriveva „a quel modo ch'ei dentro dettava“. Ben diversamente egli si comporta nelle rime per la „Donna gentile“ e soprattutto in quelle della „Pargoletta-Pietra“. Qui il poeta, che si trova in uno stadio delle sua arte, che coincide cogli studi classici e filosofici e gli fa ammirare la bravura tecnica, con la quale i provenzali, e soprattutto Arnaldo Daniello, „padroneggiavan la rima a baldanza e vistosamente col ricercarne le „difficoltà“ (Carducci, VIII, 102); si propone anche lui di far „novum aliquid atque intentatum artis“, e, quando crede d'esserci riuscito, se ne vanta. Nella sestina: „Amor tu vedi ben che questa donna“, che rappresenta per l'appunto quel tal „novum atque intentatum artis“, cui fa allusione nel *De Vulgari Eoquentia* (II, xiii), giacchè è arrivato a raddoppiare il numero dei versi (e quindi le difficoltà) della sestina arnaldesca; egli si loda nel „Commiato“ di aver avuto l'ardire di aver fatto, malgrado la stagione invernale non propizia all'ispirazione, la „novità“ che „riluce“ nella bella forma della sua poesia, novità — insiste — „a cui nessuno pensò mai“:

> Si ch'io *ardisco* far per questo freddo
> la *novità* che per la tua forma *luce*,
> che *mai non fu pensata in alcun tempo*.

Così a proposito del discordo: *Ai fals ris, per que traits m'avetz*, ch'egli scrive ad imitazione dei provenzali in italiano, latino e provenzale, perchè — e qui sta la novità — il suo dolore sia noto a tutto il mondo; accommiata da sè la sua canzone con parole che tradiscono la soddisfazione d'aver composto qualcosa d'insolito, e per di più d'universale, che non si diffonderà solo per le terre d'Italia, ma dovunque il provenzale e il latino sono intesi, e cioè in tutto il mondo:

> Chanso, vos pogues ir *per tot lo mon*,
> namque locutus sum in lingua trina,

ut gravis mea spina
si saccia *per lo mondo:* ogni uomo il senta.
Forse pietà n'avrà chi mi tormenta.

Che aria di vanto in quel „locutus sum in lingua trina", in quel chiamar tutto il mondo a testimone della grave spina che gli trafigge il cuore! E si badi che questo „vanto" ha la sua ragione di essere. Prima di lui „discordi" si eran fatti, ma l'avvicendarsi in essi delle diverse lingue o era stata una bizzarria senza ragione, o una nota realistica, com'è p. es. nel celebre contrasto di Rambaldo di Vaqueiras fra il trovatore e la donna genovese, in cui ciascuno parla la propria lingua, anzi, per ciò che riguarda la donna genovese, il proprio dialetto. Questa, anzi, dovette essere l'origine del discordo. Il far parlar personaggi di diverso paese, ciascuno nella propria lingua, e dovette esser forma cara ai paesi di confine, dove ambedue le lingue si capivano, e dove un particolare diletto poteva produrre l'avvicendarsi di esse. Ce ne fan fede „Las Leys d'Amors", che ci dicono che „en aytals dictatz que's fan per diver„sas personas, oz en lo quals hom fenh que s'an diversas „personas, pot hom usar de diverses lengategs, coma en „descort. E d'aytals dictatz son: „tenzos, partimens, pas„torelas, vergieras, ortolanas, monjas, vaquieras, et en ays„si de trop autres dictats". Crescini, *Manualetto provenzale,* Padova, Drucker, 1892, p. 171).

Tutti dunque componimenti dialogati: „tenzoni, partimenti, pastorelle, giardiniere, ortolane, malmonacate, vaccaie" e, in generale, componimenti poetici o composti da più persone quali le „tenzoni" e i „partimenti", o nei quali diverse persone s'introducano come personaggi. Nel „discordo" di Dante nulla di simile. È il poeta che parla in tre diverse lingue non per bizzarria, non perchè dialoghi con persone straniere, non perchè introduca nelle sue poesie personaggi di diversi paesi; ma per essere ascoltato da tutti, per far noto a tutti il suo dolore. È anche ciò un „novum aliquid atque intentatum artis", come similmente nuo-

vo e prima di lui intentato è il comporre una ballatetta di fiori piuttosto che di parole. Altre lodi Dante tributa anche ad altre sue canzoni appartenenti al medesimo gruppo delle Rime per la „Pargoletta“ quali per esempio quelle che incominciamo: *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete* e *Tre donne intorno al cor mi son venute* e non a caso neppur qui; giacchè con la prima di esse egli inaugura le sue rime filosofiche, con la seconda, quelle morali, e son davvero due capolavori ognuna nel suo genere. Ma noi non ci fermeremo oltre ad analizzare simili „vanti“. Faremo solo rilevare, che essi erano cosa comunissima nella poesia provenzale, specie degli ultimi trovatori, nei quali il „saber“ aveva ormai sostituito l'„ispirazione“ e il „sentimento“, e del „trobar en caras rimas“ ed in „subtils ditz“ si gloriavano e vantavano. Jaufre Rudel p. es., che pure è fra i più antichi trovatori (e nei tardi tempi era accusato da chi aveva fatto il gusto alle raffinatezze e alle complicazioni delle poesie di Guiraut de Borneilh, Arnautz Daniels e Guiraut Riquiers di aver composto „bons vers ab bons sons“ ma „ab paubres motz“) si loda anche lui, e al principio e alla fine di una sua canzone:

No sap chantar qui.l so no di,
ni vers trobar qui.ls motz no fa,
ni conois de rima co.s va,
si razo no enten en si:
pero mos chans comens' aissi:
com plus l'auzirets, mais valra.

E nella „tornada“ (il posto d'onore del „vanto trobadorico“) con maggior sicurezza di sè e della bontà del suo componimento poetico:

Bos es lo vers, anc re no.i falhi
ni tot so que.i es, ben esta;
e sel que de mi l'apenra
gart no.l franha ni no.l pessi.
Bos es lo vers e faran hi
Casque mot que hom chantara.

Comunissimo nella poesia provenzale, il „vanto“ passa in quella siciliana, e Giacomino Pugliese p. es. dirà:

> Assai versi canta Giacomino,
> che non si parte di fino amore;

e Giacomo da Lentino loderà il principio di una sua canzonetta:

> Dolce cominciamento
> canto per la più fina
> che sia, al mio parimento,
> d'Agri infino a Messina;

e Odo delle Colonne, in sulla fine della sua canzone di lontananza:

> Va', canzonetta fina
> al buono avventuroso,
> ferilo a la corina,
> se 'l trovi disdegnoso. ecc.

Ma i siciliani avevano troppa coscienza della loro poca abilità per potersi vantare colla sicurezza di sè di cui davano loro esempio i loro maestri di Provenza, e poi le loro canzoni mancano quasi sempre della „tornada“ e cioè del „congedo“, ch'era come abbiam detto il posto d'onore del „vanto trobadorico“. Il quale, come molti altri elementi di origine provenzale, dispare nelle liriche dei poeti del dolce stile e ricomparisce solo nelle rime di Dante per la „Pietra“ e nelle canzoni del Petrarca, e cioè sempre in poesie che risentono dell'arte di Provenza. Elegantissimo e congiunto a squisita modestia è il „vanto“ nel Petrarca. La più squisita, la più elegante delle sue canzoni: *Chiare fresche e dolci acque* termina con questi versi:

> Se tu avessi ornamenti quanti hai voglia,
> potresti arditamente
> uscir del bosco e gire infra la gente,

nel quali l'eccessiva, raffinata modestia costuisce pur sempre un vanto, visto e considerato che gli ornamenti son tanti e di così fine qualità, che tutto si riduce a questione di forma, ed infatti un commentatore antico annota: „Ciò dice ad arte, e per fuggir arroganza, non perchè non conoscesse esser la più vaga e più dolce e leggiadra delle altre".

Così il „vanto" si converte in „modestia", pur restando in realtà „vanto". Dante non arriva a tal punto di raffinatezza. Egli è orgoglioso della novità attuata, e dirà francamente, con naturale orgoglio d'artista:

Di fior le parolette mie novelle
han fatto una ballata.
Da lor per leggiadria s'hanno tolt'elle
una veste ch'altrui non fu mai data:
però siate pregata,
quand'uom la canterà,
che le facciate onore.

Parole che, anche nella forma, ricordano la chiusa della celebre sestina d'Arnaldo:

Arnautz trament sa chansson d'ongla e d'oncle
a grat le lieis que de sa verg'a l'arma,
son Desirat, cui pretz en cambra intra.

Che orgoglio in quel „Arnautz tramet!" E come la canzone arnaldesca fatta „d'ongla e d'oncle" rassomiglia alla Ballatetta dantesca contesta di fiori! Può esserci più alcun dubbio che nell'accomiatar la sua dolce „Ballata" Dante non si compiacesse d'aver fatto qualcosa di non men nuovo, ma di assai più gentile e squisito della sestina del suo maestro provenzale?

Orbene noi sappiamo che è proprio nelle „Rime della Pietra" che l'imitazione arnaldesca trova il suo posto. Il poeta — lo abbiamo già accennato — diventa in esse artifizioso, insiste su „parole-concetti" che diventan „parole-

rime", usa armonie aspre (o vogliam dire dissonanze) a indicar la crudeltà della sua donna, si compiace di paesaggi invernali con insistente ricorrere di parole-concetti e di parole-rime (quali: „freddo, neve, ghiaccio, brina, smalto, vetro, marmo, ombra") a significar la freddezza del cuore nell'amata; gioca sui diversi significati della medesima parola; compone — come farà dopo di lui il Petrarca — canzoni artificiose in cui ogni stanza rappresenta e descrive una delle stagioni dell'anno per concluderne che nè d'estate nè d'inverno, nè di primavera nè d'autunno, la sua passione l'abbandona, ed il suo martirio non cessa per l'avvicendarsi del caldo e del freddo; si propone, come dirà nel *De Vulgari Eloquentia,* „novum aliquid atque intentatum artis" (II, XIII); torna insomma all'imitazione dei provenzali, e questa volta dei più artificiosi e complicati fra i provenzali, primo fra i quali egli pone Arnaldo Daniello, l'„inventore dei nuovi e inusitati intrecci „di versi, della sestina enigmatica, delle „caras rimas", „'l trovatore dallo stile prezioso". (Carducci, VIII, 101). Le raffinatezze trobadoriche lo ammaliano. „Quanto più „si avvicina al *Convivio* e al *De Vulgari Eloquentia;* quanto „più il poeta tende alla profondità filosofica, alla co„sciente raffinatezza, alla disciplina del discorso insom„ma, al cumolo e al superamento delle difficoltà: quanto „più decisamente si volge dal genere popolare e roman„tico alla virtuosità classica...; tanto più splendide deb„bono apparirgli le virtù formali di Arnaldo Daniello, e „tanto più vivamente è costretto ad ammirare in lui il Mae„stro" (Vossler, II, 637). Sicchè ora non è più per ispirito di semplice imitazione esteriore che „egli come Ar„naldo ricorre a rime difficili, ambigue e lontane; no, è una „interna affinità artistica, che lo spinge verso una simile „tecnica. E però non la sola struttura della strofe, ma tut„to lo spirito e l'aspirazione di certe poesie, specie delle „canzoni della „Pietra" ricordano Arnaldo. Qui ferve e

„bolle in forme ristrette e costrette, e finalmente nella se-
„stina semplice e rinterzata, un'aspra e insodisfatta brama
„sensuale; e proprio qui s'è potuta riscontrare la più
„forte influenza provenzale. Ma l'erudito ricercatore delle
„fonti cadrebbe in grande errore, qualora in queste „can-
„zoni della pietra" non volesse veder altro che una eser-
„citazione retorica intorno a un vano fantasma". Conchiu-
dendo in questa ballata ritroviamo: a) Il proposito di far
qualcosa di nuovo e di non prima tentato nell'arte, nel
fine che il poeta si propone di comporre una ballata non
di parole ma di fiori, dandole così „una veste c'altrui non
fu mai data"; ritroviamo: b) il „vanto" provenzale ignoto
alle rime del periodo della *Vita Nuova,* ma non a quelle
per la „Pietra"; c) e questo vanto troviamo espresso in una
forma che ricorda quello di Arnaldo Daniello nella „torna-
do" (*it.* concedo, *fr.* envoi) della celebre sestina: *Lo ferm
voler qu'el cor m'intra.* Per tutte queste ragioni, e per le al-
tre che abbiamo più sopra addotte, questa ballata non può
attribuirsi nè alle „cosette per rima", nè credersi scritta in
occasione dei festeggiamenti di calendimaggio del 1283
o 1290, e, tanto meno, ispirata da una conversazione ele-
gante su questioni riguardanti la teorica cavalleresca, o,
come in Italia si diceva, „il servizio" d'amore; ma deve
appartenere al periodo delle rime per la „Pargoletta-Pie-
tra", quando la donna gentile si mostrava a Dante „in om-
bra d'amore", facendosi, quando lo vedeva, „d'uno colore
pallido come d'amore", il che gli faceva pensare che
presto quella pietà si sarebbe tramutata in passione, e che
la bella gentil donna sua, che ora portava in testa solo i
fioretti, presto sarebbe stata, per crescer disio in lui
che la guardava, coronata dalle mani stesse d'Amo-
re! Ahimè se avesse saputo fino a che punto sarebbe in
lui cresciuto il disìo, fino a che punto avrebbe „latrato
per lei nel caldo borro" e quanto crudeli sarebbero dive-
nuti un giorno quegli occhi, che allora si levavan verso di

lui così „piani, soavi e dolci"; non certo avrebbe desiderato che Amore la coronasse giammai della sua corona! Chi gli avrebbe mai detto quel giorno ch'egli vide la prima volta la dolce donna primaverile danzare coronata di fiori sui prati coperti d'erbette ancor tenere e crude, chi gli avrebbe detto che quegli occhi i quali parevano annunziare: „Il nostro lume porta pace", la pace gli avrebbero rapita per lungo e tempestoso periodo di tempo, e si sarebbero trasformati in quelli di Medusa, che impietran chi li guarda, e dai quali, nel canto IX dell'Inferno, lo salverà solo Virgilio, covrendogli gli occhi con tutte e due le mani?

CAPITOLO IX

LA BALLATA: „ERA TUTTA SOLETTA". — 1. È di Dante? — 2. Caratteri della Ballata nel Trecento e nel Quattrocento. — 3. Motivi per i quali lo Zenatti e il Santi credono poterla attribuire a Dante. — 4. Critica di questi motivi. — 5. Una concordanza col son. „Per quella via"? — 6. Motivi che la fan ritenere una ballata del Quattrocento. — 7. Conclusione: a nostro vedere non può appartenere nè a Dante nè al Trecento.

Delle tre giovinette che tempo fa ci vennero incontro col viso nascosto dietro gran mazzi di fiori, gridandoci baldanzose: „Chi siamo? chi siamo?" due le abbiamo riconosciute (o almeno crediamo) per due diversi travestimenti della medesima „Pargoletta", il cui amore Beatrice rimprovera (e rinfaccia) a Dante nella drammatica scena del Paradiso Terrestre. Resta a considerare la terza che è — a dir vero — mascherata assai bene da fanciulla del secolo XIV, ma che un occhio esperto riconosce, a certe mosse troppo sciolte e vivaci, a una certa graziosa improntitudine, alla musica della canzone ch'ella canta, per una bella creatura del secolo seguente. Inutilmente essa si copre il viso per non farsi riconoscere. Noi la conosciamo. È la donna delle Ballate del Medici e del Poliziano, non di

quelle del Cavalcanti e dell'Alighieri. „Guido, Dante e Cino„ „anime soavemente amorose, dettero alla Ballata, pur ri„manendo all'espressione dell'amor sensibile e naturale„ „quella nota di gentilezza delicata, che serbò poi per tut„to il trecento" (Carducci, XX, 414—415). Orbene codesta „nota di gentilezza delicata", ch'è il contrassegno della Ballata trecentesca, è già sparita o sulla via di sparire, da quella che abbiamo sott'occhio. Certo essa non è ancora francamente sensuale e oscena, come diventerà purtroppo ai tempi di Lorenzo dei Medici e del Poliziano, ma ha già perduto „con lo scader dei costumi, di quello idea„le che al tempo di Dante si riflettea sin nella forma sen„sibile" (Carducci, XX, 415), s'avvia ad essere „burlesca e motteggevole", come son le Ballate del Sacchetti e, ad ogni modo, mostra chiaramente, che, a' suoi tempi, „la delicatezza e la monda eleganza antica „avea già ceduto a una cotale nudità proterva" (Carducci, XX, 415). È di Dante questa Ballata? Ne dubito molto. E molto dubito, che possa appartenere al secolo XIV. Al più al più, potremmo ritenere ch'ella appartenga agli ultimi anni del trecento, quando di simili ne scriveva Franco Sacchetti „l'ultimo trecentista" come ben lo chiamò il de Sanctis, colui che fu araldo del nuovo secolo e scrisse:

Sonati sono i corni
d'ogni parte a ricolta....

quasi ad annunziar la fine d'una stagion poetica e l'inizio di una nuova. „Nelle sue ballate... l'amore è cantato con „una certa grazia civettuola e sono rappresentate, talvolta „colla vivacità del dialogo diretto". scenette leggiadrissi„me. La vita campestre porge spesso l'argomento, le im„magini, i paragoni, i colori, talchè si diffonde su parte di „quella lirica un soave spirito idillico, che raggentilisce „e vela „la sensualità della contenenza". Altre volte però „non ha luogo codesto idealeggiamento pastorale della vita

„e „un più crudo realismo, soffuso di scherzo", domina „nelle eleganti poesiole, che rappresentano l'esultanza della „monaca fuggita di convento, l'uggia della ragazza oppressa dalla sorveglianza materna, e scene di simil genere", (Rossi, *Storia della Letteratura Italiana,* I, 235). Questi sono i caratteri della Ballata tra la fine del trecento e il principio del quattrocento; e questi caratteri li ritroviamo tutti nella Ballata, che, negli ultimi tempi, qualcuno ha cominciato ad attribuire a Dante. Ma a Dante a mio vedere essa non appartiene per i motivi già esposti e per altri che verremo ancora esponendo. Ad attribuirla a Dante invero son pochi. Primo a pubblicarla di sul codice Nazionale Palatino 19 di Firenze, dove si trova in fondo al canzoniere del Petrarca, e cioè dopo le poesie di un poeta ch'è anche lui a cavaliere fra il Medioevo e l'Umanesimo, fu il Carducci. Ma il Carducci non pensò neppur lontanamente che potesse attribuirsi a Dante, e si limitò a pubblicarla anonima come gliela dava il codice, fra le sue „Cantilene e Ballate, Strambotti e Madrigali dei secoli XIII e XIV" (Pisa, Nistri, 1878), tra le quali non poche ne accolse del secolo XV. Primo ad accoglierla fra le rime di Dante fu lo Zenatti in un suo articolo intitolato: „Rime di Dante per la Pargoletta" pubblicato nella „Rivista d'Italia" del 15 gennaio 1899. A Dante l'attribuisce anche il Santi nella sua edizione del „Canzoniere", e, senza troppo discuterne la genuinità, il Pietrobono nel recente volume: *Il Poema Sacro* (I, 132), che ho avuto più volte occasione di citare colla lode che merita. Degli altri dantisti, nessuno la ritiene dantesca e persino il Della Torre, che, nella sua recentissima edizione di *Tutte le opere di Dante Alighieri* (Firenze, Barbèra, 1919), si mostra tutt'altro che restio ad attribuire a Dante componimenti di ben dubbia paternità, per ciò che riguarda questa Ballata, non si lascia ingannare dal suo certo seducente aspetto e l'esclude senza pietà dalla sua edizione del Canzoniere. Lo Zingarelli non ne parla, neppure a proposito delle rime dubbie o a-

pocrife. Ed invero io non so loro dar torto. Quali sono le ragioni per cui lo Zenatti e il Santi l'assegnano a Dante? Che è „una di quelle canzonette primaverili, che sono parenti strette delle pastorali“ e che starebbe bene accanto alla Ballata della violetta e della ghirlandetta, pensa lo Zenatti. Che vi compare una „Pargoletta“ intenta a coglier fiori per farsene una ghirlanda; che vi si accenna ad Achille e Polissena, il che ricorderebbe un accenno dell' *Inferno;* che vi si parla del „nodo Salamone“, come in uno dei sonetti di Forese a Dante; che la „pargoletta“ di questa Ballata ricorda „Matelda“; che anch'essa ha „angelica voce“ come Beatrice *(Inf.,* II, 57); che il motivo della ghirlandetta ricorre nelle altre rime di Dante per la Pargoletta. Per chi non conoscesse la Ballata di cui ci occupiamo, sembra un ben folto manipolo di ragioni. Ma quando si è letta la Ballata, tutte sfumano nella vaporosità inconsistente di tutto ciò che è puramene fantastico. Ho molta stima per l'ingegno e l'opera coraggiosa, cui il Santi per il primo s'è accinto; ma debbo riconoscere che troppo spesso manca di metodo e scambia per realtà i prodotti della sua immaginazione. Cominciamo coll'escludere alcuni di questi argomenti. Gli argomenti dello Zenatti sono compresi in quelli del Santi, di maniera che, confutando l'uno, avremo nel contempo confutato anche l'altro, „perchè ad un fine fur l'opere sue“.

E, in primo luogo, se almeno uno dei due manoscritti (l'altro, il Laurenziano-segniano 15, dove la rinvenne il Santi, è anch'esso del sec. XV e la ballata vi si legge anonima), portasse la Ballata col nome di Dante, forse il trovare in essa menzionata una pargoletta, potrebbe essere indizio da non trascurare; ma che ogni poesia anonima in cui appaia una „pargoletta“, sia pure cogliendo fiori e tessendo ghirlande, debba attribuirsi a Dante, niuno potrebbe concedere. Lo ha osservato già il Misciattelli nella sua „lettura“ alla „Casa di Dante“ in Roma sull' *Amore di Dante per Pietra* (Firenze, Sansoni, 1915, p. 48). Ma il

Misciattelli va tropp'oltre, e non ammette che neppure nelle liriche sicuramente dantesche basti la parola „pargoletta“ a farle ritener composte per quella ch'egli poi chiamerà „Pietra“. Parla poi in un fascio delle tre ballate, come se in tutte e tre apparisse che „la Pargoletta fu „cortese primieramente al Poeta e gli avrebbe donata per „sino la sua ghirlanda“ (p. 47), il che non è vero che per la Ballata che noi riteniamo apocrifa, e non per le altre nelle quali, in fin dei conti, la donna appare solo „in ombra d'Amore“ (il che potrebbe essere effetto di squisita civetteria) e „non ancora incoronata da Amore“, senza dire che la contraddizione ch'egli trova con il „cruda com'erba“ della sestina *Amor mi mena*, non ha ragione di esistere, visto che il „cruda“ va interpretato — come abbiam visto — ben diversamente da come il Misciattelli non l'interpreti. Ma torniamo a noi. Se è inammissibile non dare alcuna importanza al „senhal“ di „Pargoletta“ in rime sicuramente dantesche; inammissibile d'altra parte è attribuire a Dante ogni poesia anonima, in cui ricorra un tal nome, piuttosto frequente — si badi — in poesia, per designare una giovinetta di freschissima età. Lo stesso si dica della scena primaverile e della coincidenza colla rappresentazione di Matelda nel Paradiso terrestre. La scena del novantanove per cento delle Ballate è primaverile e campestre, poi che primaverile e campestre — l'abbiamo già fatto notare — è l'origine stessa della lirica neolatina, che si riannoda alla feste di maggio e al „Pervigilium Veneris“; e, poi che Matelda ci è rappresentata cogliendo fiori per una landa fiorita, a Matelda somigliano tutte le fanciulle di tutte le Ballate. Ch'essa sia nel Purgatorio il simbolo purificato di quell'amore sì poetico e innocente dapprima, e poi sì tempestoso e carnale, è cosa ormai certa. Ma, se ciò spiega perchè Dante abbia introdotto nella „Comedia“ questa a un tempo sì leggiadra e santa figura primaverile; non può servir di motivo per attribuire a Dante qualunque ballata, in cui appaia una qualsiasi figura fem-

minile che canti e colga dei fiori. Il *Canzoniere* spiega la *Comedia* non la *Comedia* il *Canzoniere*[1]. Quanto al ricordo d'Achille e di Polissena, non solo non conclude a nulla per la ragione anzidetta, ma vale a confermarci nella nostra opinione che la Ballata di cui ci occupiamo appartiene a un' epoca posteriore a quella di Dante. Da uno studio minuzioso che ho fatto sulla „Materia epica nella lirica italiana delle origini" (ora in corso di pubblicazione nel *Giornale storico della letteratura italiana),* risulta che l'elemento erudito, abbondantissimo presso i siciliani, fu messo del tutto da parte dai poeti dello stil novo, e non ricompare se non nel Petrarca la cui lirica, anche per altre ragioni, rappresenta un ritorno all'ispirazione cortese e provenzale, da cui simili allusioni erudite, epiche e non epiche, ripetono la loro prima origine. Orbene non è chi non veda come una simile allusione stoni in una poesia di movenze popolari qual'è ancora al tempo di Dante la Ballata. Mi si citi un'altra Ballata di Dante o magari di Guido Cavalcanti o di Cino da Pistoia (per quanto quest'ultimo si colleghi già al Petrarca), in cui si riscontrino di simili accenni epici, ed io ammetterò la possibilità di un simile accenno in una Ballata dantesca. Ma prima no. Mi si dirà che un accenno a Didone

---

1. Contro „cette méthode, qui consiste à éxpliquer ce qui est a„vant par ce qui viendra seulement ensuite" insorge a ragione l'amico e collega Henri Hauvette nel recente ed interessante studio sul famoso „Io dico seguitando" (cfr. *Études Italiennes,* 1° Année, N. 2-3. p. 8) : „La méthode qui consiste a appliquer systématiquement tous „les détails des prémiers chants de l'Enfer par les episodes les plus „eloignés" dice egli nella conclusione del suo lavoro (pag. 38) „même „du Purgatoire et du Paradis, a l'air de résoudre beaucoup de déli„cats problèmes, en realité elle les méconnait, elle les dissimule, elle „en détourne l'attention". Lo stesso si dica del metodo di alcuni, che vorrebbero spiegare la *Vita nuova* col *Convivio,* e il *Convivio* (o il *Canzoniere)* colla *Divina Comedia.* E' questo per es. il difetto capitale del libro del Lora sulla *Vita Nuova,* dove ad ogni momento si tira in ballo, la *Comedia* a spiegare la *Vita Nuova !*

è nella canz. „Così nel mio parlar voglio esser aspro", ma quell'accenno si ricollega (come tutta la canzone) al *Convivio* (IV, 26) e a tutta un'interpretazione allegorica e morale di Virgilio, il che non si può dir certo dell'accenno ad Achille e Polissena. Resterebbe la concordanza del „nodo Salamone" che ricorre, oltre che in questa Ballata, anche nella corrispondenza („poetica" nella forma, „triviale" purtroppo nella sostanza) fra Dante e Forese. Orbene quest' espressione non è solamente dantesca, ed equivale a „nodo impossibile a sciogliere", una specie dunque del famoso nodo gordiano, che Alessandro, non potendo sciogliere, si contentò di tagliare. Era dunque un frase proverbiale, alludente a un fatto ben noto, che ognuno perciò poteva usare, sicchè nulla se ne può conchiudere per decidere se due poesie in cui ricorre appartengano o no al medesimo autore. Ma il Santi ha ancora un altro argomento: „Il modo stesso come la fanciulla ci si presenta „e s'impadronisce del cuore di Dante, non risponde alla „descrizione che vien fatta della Pargoletta nell'epistola „a Moroello Malaspina? Non è quella stessa donna che „gli apparve improvvisamente come folgore discesa dal „cielo?" Lasciamo andare che questa epistola al Marchese Moroello Malaspina è ancora „sub judice" per ciò che riguarda la sua autenticità; lasciamo andare se possa ammettersi l'identità della Pargoletta con la donna di cui quivi si parla, il che nè il Santi nè il Mascettelli son riusciti ancora a dimostrare in modo convincente; lasciamo stare la tendenza attuale della critica dantesca che inclina a far della donna gentile („Lisetta") e della „Pietra" (Pargoletta, Violetta ecc.) una sola e medesima donna, ciò che esclude ogni rapporto colla donna di cui si parla nell'epistola al Malaspina; lasciamo andare anche la curiosa petizione di principio cui ricorre il Santi implicitamente nell'addur questo argomento, sicchè questa famosa identità fra la donna del Casentino e la Pargoletta rimarrebbe, nel miglior dei casi, sempre nel campo dele ipotesi,

e che le ipotesi non son mai servite a costruirvi sopra nulla di durevole, e tanto meno a „provare“ alcunchè; lasciamo andare tutto ciò, concediamo al Santi questa identità, cui sembra tener tanto. Che c'è di comune fra la Ballata in questione e il passo da lui citato dell'epistola a Morcello Malaspina? Nulla assolutamente. La Ballata dice:

Era tutta soletta
in un prato d'Amore
quella che ferì il core
di me con sua saetta.

Null'altro dunque, se non che la fanciulla che lo innamorò era sola, senza compagne, in un „prato d'Amore“. Che cosa dice l'epistola? Che era solo il Poeta allorchè, improvvisamente, una donna calando come folgore gli apparve, lasciandolo attonito e atterrito, quasi uomo percosso dal fulmine. „Igitur mihi a limine suspiratae postea „curiae separato... cum primum pedes iuxta Sarni fluenta „securus et incautus defigerem, subito, heu! mulier, ceu „fulgur descendens, apparuit, nescio quo modo, meis au„spitiis undique moribus et forma conformis. Oh quam in „eius apparitione obstupui! Sed stupor subsequentis to„nitrui terrore cessavit. Nam sicut diurnis corruscationi„bus illico succedunt tonitrua, sic, inspecta flamma pulchri„tudinis huius, amor terribilis et imperiosus me tenuit. At„que hic ferox, tanquam dominus pulsus e patria post lon„gum exilium sola in sua repatrians, quidquid eius contra„rium fuerat intra me, vel occidit, vel expulit, vel ligavit. „Occidit ergo propositum illud laudabile, quo a mulieribus „et suis cantibus abstinebam, ac meditationes assiduas qui„bus tam coelestia quam terrestria intuebar, quasi suspec„tas impie relegavit, et denique, ne contra se amplius anima „rebellaret, liberum meum ligavit arbitrium, ut non quo „ego, sed quo ille vult, me verti oporteat. Regnat itaque a„mor in me, nulla refragante virtute; qualiterque me re„gat, inferius extra sinum praesentium requiratis“. (*Ep.*

„VI, 2) Traduciamo: „Quando m'allontanai dal limite della „vostra corte, che dopo ebbi a sospirare.., mentre senza „più pensieri e precauzioni piantavo i piedi lungo le cor„renti d'Arno, a un tratto, ahimè! una donna, calando co„me folgore, apparve „non so come" conforme ai miei au„spici in ogni parte, per costumi e bellezza. Oh! quanto ri„masi attonito all'apparir di lei! Ma lo stupore cessò al „terrore del tuono che seguì. Giacchè, come ai lampi, „nel giorno, subito succedono i tuoni, così, veduta la fiam„ma della bellezza di costei, Amore terribile e minaccio„so mi tenne. E questo feroce, come signore cacciato „dalla patria, dopo lungo esilio tornando alla sua terra, „tutto ciò che dentro me trovò di contrario a lui, o uccise, „o sbandeggiò, o imprigionò. E dunque uccise quel lode„vole proposito, per il quale mi astenevo dalle donne e „dai canti d'amore, e relegò empiamente, come sospette, „quelle assidue meditazioni, con le quali contemplavo le „cose sì celestiali, che terrene; e alfine, perchè l'anima „mia più non gli si ribellasse, incatenò il mio libero ar„bitrio, sì che a me conviene volgermi, non dove voglio io, „ma dove vuol lui. Dunque regna su me Amore; ed in che „modo mi governa, cercatelo più sotto, fuor di questa e„pistola". Le ultime parole alludono — com'è chiaro — ad un componimento poetico (quasi certamente una „canzone", data l'altezza dell'argomento e questo po' po' di preambolo) che l'epistola doveva in origine accompagnare. Molti pensano alla canzone: *Amor, dacchè convien pur ch'io mi doglia* che potrebbe forse spiegar parecchi dei complicati problemi, cui questa epistola dà luogo. Ma non è ora il momento di occuparcene. Quello che m'importa di far notare, è che nulla vi può essere di comune fra l'apparizione gentile della fanciulla soletta nel praticello d'Amore, e l'irruzione violenta, tempestosa, accompagnata da tuoni e lampi di questa donna che a me non par di questo mondo. Leggendo l'epistola, non si può fare a meno dal pensare a simili scene della Bibbia; alla „gran

luce che folgoreggiò dintorno" a Saulo sulla via di Damasco sì che lo fece stramazzare a terra ancor prima che una voce (che certo dovè parergli forte e terribile come tuono) gil gridasse: „Saulo, Saulo, perchè mi perseguiti?"; alla discesa di Cristo all'Inferno; all'arrivo del messo celeste davanti alla città di Dite ed alla bellissima similitudine del vento, „che fa fuggir la belve e i pastori"; alla scena della Trasfigurazione; alla voce che nel „Battesimo di Gesù gridò dal Cielo: „Questo è il mio figliuolo „prediletto, in cui mi sono compiaciuto!" Tutto il brano, è improntato a una tale forza e violenza mistica di apparizione divina, è circondato di tanto mistico e religioso terrore, che ci fa pensare a uno di quei tardi tentativi di Dante di dar veste allegorica alle sue rime d'amore. Ma di ciò altra volta. Per ciò che riguarda il nostro proposito attuale, è chiaro che fra la Ballatetta e l'Epistola, nulla assolutamente può esservi di comune. Che anzi nell'Epistola si dice essergli la donna apparsa (anzi scesa dal cielo) „nescio quomodo", mentre nella Ballata ci è descritta "soletta in un prato d'Amore". Che ci può infine esser di comune fra la soave — e, sia pure, un po' sfacciatella, — pargoletta che gli regala la sua ghirlanda e l'apparizione paurosa, che con tanta prepotenza s'impadronisce di ogni più intima fibra dell'animo del Poeta? Nulla; e il Santi fa un salto ben grande e sforza in modo inverosimile la portata della parole, quando a qual semplice „soletta" detto d'una fanciulla che coglie fiori, crede trovare un riscontro nella paurosa e tempestosa apparizione che abbiamo pur ora analizzata.

Ma c'è un argomento che il Santi tace, perchè sarebbe pericoloso per lui che fa due gruppi diversi delle rime scritte per la „donna gentile" („Lisetta") e la „pargoletta" („Pietra") e sul quale noi siamo invece obbligati, per onestà di critica, a richiamar l'attenzione del lettore. Si tratta di un raffronto ben più concludente di quelli istituiti dal Santi fra l'attitudine baldanzosa della donna nella „Bal-

latetta" che esaminiamo e di „Lisetta" nel sonetto altra volta da noi analizzato: *Per quella via che la Bellezza corre*. Fermiamoci un poco a considerarlo, perchè quelli che, a differenza di noi, ritengon dantesca la Ballata di cui ci occupiamo, e nel contempo credono (come noi crediamo) all'identità della „pargoletta" e di „Lisetta", se ne possano servire. Si tratta dunque dell'atteggiamento baldanzoso (ed anzi sfacciatello) della donna della „Ballata", nella strofe:

Quando le fui allato,
ella mi prese a dire:
— Tu se' innamorato,
e già no 'l puoi disdire;
ch'io veggio il tuo disire
invêr di me acceso.
Allor fu' io più preso
di quella pargoletta,

che corrisponde a un puntino con l'atteggiamento baldanzoso di Lisetta:

Per quella via che la Bellezza corre,
quando a destare amor va nella mente,
passa Lisetta „baldanzosamente",
come colei che mi si crede tôrre.

Per una esagerazione di scrupolo, aggiungiamo che questo atteggiamento di conquistatrice, concorda in certo modo anche coll'apparizione subitanea della donna nell'epistola a Moroello Malaspina e colla violenza colla quale quell'„amor terribilis", „tanquam dominus pulsus a patria post longum exilium sola in sua repatrians, quidquid eius contrarium fuerat intra me, vel occidit, vel extulit, vel ligavit". Ma in primo luogo a questo passo non bisogna dar poi troppa importanza, giacchè un simile contegno tien anche nella *V. N.* Amore o proposito di Beatrice:

(chè Amor, quando sì presso a voi mi trova,
„prende baldanza“ e tanta securtate,
che „fiere“ tra' miei spiriti paurosi,
„e quale ancide, e qual pinge di fore“,
sì che solo rimane a veder vui) ;
(*Vita Nuova*, § XIV, son. VII)

poi è chiaro che il contegno di „Lisetta“ („baldanzoso“ sì e „sicuro“ ma non „sfacciato“) è ben altro da quello della donna della „Ballata“. La libertà che questa si permette è assolutamente inammissibile nel secolo XIV e quel parlar così franco, così impudico, così sfacciatello, quell'accenno agli „amadori“ così al plurale, come alla cosa più naturale del mondo; ci richiama bensì alla mente qualche ballata del Magnifico Lorenzo (dove, a ogni buon conto, il discorso è messo in bocca ad un uomo, ch'è poi il poeta medesimo e cioè l'innamorato, il che gli serve di scusa, e non a una donna ch'è un altro par di maniche):

Ben venga primavera,
che vuol l'uom s'innamori,
e voi, donzelle, a schiera
„con li vostri amadori“,
che di rose e di fiori
vi fate belle il maggio ;

ma nessuna a dir vero nè di Dante, nè di Cino, nè del Cavalcanti, nè di alcun altro poeta del trecento. Inoltre la forma malignamente narrativa e dialogata, l'essere la ballata composta di soli settenari, non più di settenari alternati con endecasillabi, ed altre ragioni „tecniche“ per le quali ci atteniamo al giudizio inappellabile in simil questioni del Carducci [1]; l'imitazione della sprezzatura po-

1. „E come la delicatezza e la monda eleganza antica aveva ce„duto a una cotale nudità proterva, così, invece della strofe di sei „endecasillabi e della leggiadra mistura di endecasillabi e di sette„nari, si usarono di frequente le agili e saltanti strofette tutte di set„tenari e ottonari“. (Carducci, XX, 416).

polare, la consonanza dell'ultimo verso di ciascuna strofe, certe forme, come „capegli", „andiam con egli", „mi ricolse" ecc.. ci fan concludere che la ballata deve appartenere al secolo XV, e non può quindi assolutamente esser di Dante [1].

CAPITOLO X

CORRISPONDENZA POETICA FRA DANTE E GUIDO CAVALCANTI A PROPOSITO DI LAPO E MONNA LAGIA. — 1. Relazioni d'amicizia fra Dante e Guido. — 2. Il dissidio e il sonetto di rimprovero. — 3. Dante e Guido nella „Comedia". — 4. Il „didegno" di Guido per l'„umanità" di Virgilio.

Nessuna dunque delle tre ballatette che abbiamo esaminate nelle nostre ultime lezioni appartiene a nostro vedere alle „cosette per rima" composte per la prima „donna dello schermo" e lasciate da Dante fuori della Vita Nuova. Una *Erra tutta soletta)* non è di Dante: le altre due appartengono al ciclo per la „pargoletta". Nè, come abbiamo visto, può ritenersi delle „cosette per rima" l'altra ballata: *Donne, io non so di che mi preghi Amore,* che noi abbiamo analizzata per prima. Finora, di poesie scritte sicuramente per la „donna dello schermo", non abbiamo trovato che il serventese in lode delle 60 più belle donne di Firenze. Poca roba, visto che il serventese è andato perduto. Ci si presenta ora un gruppo di poesie, molto a dir vero spinoso, in cui Dante ci appare in intima corrispondenza col Cavalcanti, a parte de' suoi segreti e di quelli del comune amico Lapo Gianni, col quale non vanno sempre d'accordo, e che anzi s'accordano talora a giudi-

1. Cfr. in *Bull.*, N. S, XXIII, 1916, p. 10 e segg., le giuste osservazioni di Vittorio Rossi allo Zenatti intorno all'autenticità di questa Ballata, che egli „dubita fortemente che possa aver mai luogo legi„timo nel Canzoniere di Dante; di sì schietto stile quattrocentesco „essa gli sembra in tutta la sua andatura".

car severamente; Beatrice è designata col „senhal“ di „Amore“, e Monna Vanna, la donna del Cavalcanti, con quello di „Primavera“. In una di tali poesie (il famoso sonetto: *Guido, vorrei)* ricorre un accenno ad una enigmatica donna, che nel serventese figurava „in sul numero delle trenta“ e che potrebbe bene essere quella „della prima difesa“. Potrebbe bene essere — dico — ma non è punto sicuro che sia. Nè è perfettamente sicuro che nel sonetto: „Guido, vorrei“. Monna Bice vada corretto in monna Lagia, come alcuni manoscritti vorrebbero, e come le suggestive ragioni addotte dal Barbi *(Un sonetto e una ballata d'amore nel Canzoniere di Dante)* porterebbero a farci ammettere.

Ci son degli imbrogli, diremo anche noi con Don Abbondio, o meglio: *c'è un imbroglio,* uno solo ma grave, è cioè che Beatrice, cacciata dalla porta, rientra per la finestra sotto il „senhal“ di „Amore“ comune a quasi tutte le poesie di questo gruppo, compreso naturalemente il sonetto: *Di donne io vidi una gentile schiera,* che non si può staccare dagli altri della corrispondenza fra Dante e il Cavalcanti. Mi ci fa pensare una noterella del Pascoli *(Mirabile visione,* p. 124), che rincrudisce certi miei vecchi dubbi. Ad ogni modo qui più che altrove è questione di critica del testo, e di critica del testo fatta colla massima obiettività, col citerio della „lectio difficilior“, anche a costo di dover rinunziare a una spiegazione per ogni verso attraente come quella del Barbi! In attesa dell'edizione critica del *Canzoniere* (che darà certo la preferenza alla lezione „monna Lagia“, ma il cui apparato critico ci darà finalmente il modo di chiarire i nostri dubbi e ragionarvi sopra in modo assolutamente obiettivo) noi non possiamo che mettere avanti i nostri dubbi, lieti se dall'esame di essi la lezione del Barbi (ch'è senza dubbio attraente!) uscirà confermata; in pace colla nostra coscienza se anche il problema uscisse dalla nostra analisi complicato, e tale da non potergli dare soluzione. Ufficio della Scienza non è

di spiegare a tutti i costi; ma anche di mostrare che ciò che può sembrar facile a risolvere non è in realta tale. Ufficio della Scienza è anche di toglier l'illusione che la matassa sia facile a dipanare quando è invece non poco arruffata, anche se, facendo questa non lieta costatazione, l'uomo che la fa debba confessare che neppur lui è riuscito a trovarne il bandolo. Nel peggior dei casi, si sarà sempre progredito. Si sarà posto un problema, e porre un problema equivale molto spesso, se non a risolverlo noi stessi, a dare agli altri il modo di risolverlo. S'intende che il problema dev'esser posto bene, e per porlo bene, è necessario un grande e disinteressato amore della Verità e la rinunzia a qualsiasi preoccupazione, bizza o vanità personale.

Ciò premesso, veniamo ad occuparci più da vicino di questo gruppo di poesie. Esso comprende, a mio vedere: *a)* il sonetto famoso: *Guido, vorrei che tu e Lapo ed io*; *b)* la risposta del Cavalcanti: *S'io fossi quelli che d'amor fu degno;* c) il sonetto attribuito al Cavalcanti, ma che tutto porta ad attribuire a Dante: *Amore e Monna Lagia e Guido ed io;* due sonetti di Guido Cavalcanti; *d) Se vedi Amore, assai ti prego, Dante; e) Dante un sospiro messagger del core.*

Avremo così quasi intera innanzi a noi la corrispondenza poetica fra Dante e Guido. Non v'includo il sonetto di rimprovero: *I' vegno il giorno a te 'nfinite volte,* perchè non vi appar più nè Amore, nè Monna Vanna, nè Monna Lagia, nè Lapo de' quali si parla di continuo in tutti gli altri sonetti, e perchè ha l'aria d'esser molto posteriore. Sembra infatti alludere all'incanagliamento di Dante con della gente „noiosa", di basso affare e di bassi sentimenti, all'epoca insomma del traviamento morale, della tenzone con Forese Donati ed accenna a un raffreddamento delle relazioni fra i due amici che prelude all'esilio di Guido, cui Dante, (che pur era de' Signori) non s'oppose. Quel sonetto non può dunque appartenere al periodo dell'amicizia

intima, cordiale, affettuosa tra i due poeti; al periodo in cui, in compagnia d'un amico comune (Lapo, che fu il primo a disertare) e delle donne amate, sognavano d'appartarsi dal mondo in un vascello incantato con quell' „egoismo in due" (o in „tre", o in „pochi") che è così dell'amore come della vera e spirituale amicizia di esseri eletti concordanti nei gusti e negli ideali. Allora l'uno parlava „sì coralemente" dell'altro, da sembrare che fosser due anime in un corpo, i versi andavano dall'uno all'altro, ed eran „ricolti" con tanto affetto e piacere, du sembrare che fossero scritti solo per esser letti dagli amici e dalle loro donne gentili, disprezzando il volgo profano degli altri lettori. A ciò si deve anche l'oscurità di alcuni di questi sonetti. Certe allusioni non occorreva fossero molto chiare. Ben sapevano essi, gli amici, e le lor donne gentili di che si trattasse. Conoscevan gli uni i pensieri e i segreti degli altri, si chiedevan notizie a vicenda del loro servizio d'Amore. E' un linguaggio sibillino di congiurati, d'iniziati ai medesimi misteri d'Amore. E quei segreti, che, saputi da essi soli, formavan la loro delizia e costituivano l'attrattiva più dolce della loro stretta amicizia, è naturale siano per noi, che vorremmo indagarli, sommamente difficili a scoprire. Ma, ahimè, la bella concordanza dei cuori durò poco. Primo ad allontanarsi (o ad esser allontanato) dalla bella schiera fu Lapo, del quale presto e Dante e Guido cominciano a parlar poco „coralemente". Qual fu la sua colpa? Ben grave, se la sua donna credè „ritorgli il cuore": ben grave, se Dante potè chiamarlo in tono d'alto disprezzo, „un ser costui" e lodar di saggezza Monna Lagia per avergli quind'innanzi negato l'amor suo; ben grave, se anche Guido lo ritenne „omo vile" e perciò indegno di „servir nella corte d'Amore". E, dopo Lapo, fu Dante ad allontanarsi da Guido e da Vanna. Imbrancatosi in una compagnia di gaudenti sboccati e grossolani, dovè con loro anche sparlare dell'amico suo di una volta. Guido se ne lagna discretamente, ricordandogli il tempo, in cui „di lui par-

lava sì coralemente". Guido rimane solo, più bello e più severo nella solitudine delle alte anime e dei fieri caratteri [1]. Non così tuttavia che il suo pensiero non corresse a Dante

1. Si confronti tutto il bello studio di Ercole Rivalta, *Dante e Guido* in *Nuova Antologia*, 1° Ottobre 1904, dal quale spigoliamo i passi più conclusivi: „Guido Cavalcanti è rigido, inflessibile, indomabile. „Della sua giovinezza e della sua libertà politica ed amorosa fatte „vittime di pace tra Guelfi e Ghibellini, quando egli fu promesso „sposo alla figlia di Farinata, egli si vendicò più tardi con un' assoluta „indipendenza di pensiero, di volontà di sentimenti e d'azione" (p. 472). Dante invece, „quando la brutale realtà della morte lo strappa „a tanta idealità, si tuffa tutto con la baldanza di uno spirito giova- „nile ardente e curioso nella realtà dei piaceri ch'egli non ha cono- „sciuti ed impetuosa dilaga la sua impetuosità nuova, che è in rela- „zione alla pensosità degli anni primi, dilaga spensierata e pare strana „agli occhi di Guido, che non compatisce e non comprende questa „dedizione alla vita in tutta la sua interezza, dedizione ch' egli o non „aveva conosciuta, o aveva dimenticato essere stata anche in lui, „tanto che *non sapeva pentirsi di alcuna sua azione passata*" (p. „475). „....Quando Guido, deluso e sconfortato, vive solo e repugna „ad ogni adattamento che gli sembra vile opera di arresa, Dante vi- „ve tra la folla politica e vi si adatta" (p. 479). „...Deluso già pur egli „come Guido era stato, Dante giudica tutto e tutti senza debolezze „e senza oscurità, e Guido, quel suo Guido da cui un giorno fu rim- „proverato, gli appare, in quella maturità piena della mente pur de- „gno di rimprovero: Guido non avrebbe mai saputo compiere quella „sua lunga via di redenzione, lunga e dolorosa quanto la realtà del- „l'esilio; Guido non avrebbe mai cercato nella sapienza dei grandi re- „moti la serenità del soffrire, ma sarebbe rimasto sempre senza pen- „timento e senza rassegnazione. E pur Dante sa che chi ha pec- „cato deve sapersi piegare alla purificazione che curva ma non u- „milia, deve saper soffrire tacendo e pagare a goccia a goccia con „tanto dolore quanto fu di gioia o di falso intendimento; la ragione e „la scienza soltanto possono trarre l'uomo di dolore in dolore e tem- „prarlo e farlo degno d'esser purificato. Guido non lo seppe mai, non „lo volle conoscere questo triste cammino del pentimento, e nella „Divina Commedia" che è l'ombra più santa che nel simbolo abbia „proiettato mai la vita reale una e multipla della umanità, Guido è „chiamato a rappresentare chi, pur grande per altezza di ingegno e „per gagliardia di cuore, non sa redimersi mai, disdegna la ragione „e la sapienza e sommette a gl'impeti del sentimento la rigidezza

molte volte al giorno, e non si dolesse di trovarlo pensar troppo vilmente. Nè gli duole per sè. Gli duole della „gentil mente“ dell'amico poeta ch'egli non può figurarsi senza

---

„della volontà ragionatrice“ (p. 474). „....Guido rimprovera dal suo „punto di vista di partigiano e sdegnoso, Dante rimprovera come „uomo che ha impreso a narrare il cammino doloroso dell'umanità „che pecca e si pente e soffre nel peccato e soffre nel pentimento“ (p. 475).... „Guido aveva giudicato un'ora della vita di Dante; Dante „giudica con un verso tutta la vita di Guido in tutta la sua interez„za... E la figura evocata del poeta peccatore inflessibile si drizza „tutta e domina idealmente come la figura di Farinata domina i„dealmente l'Inferno: Dante con la sua parola suscitatrice gli erige „il ricordo più perenne del bronzo in quella sua sentenza che lo „ritrae tutto fiero, altissimo d'ingegno, *disdegnoso di ciò che è u„manamente ragionevole,* quale appare agli occhi nostri anche dal„le parole di uno di quei sonetti giovanili che io credo d'aver al„trove potuto dimostrare essere l'espressione più completa e più „fresca e più ingenua dell'anima di Guido Cavalcanti“ (p. 476). Da questa specie di florilegio che ho voluto fare dei passi più conclusivi del bellissimo studio del Rivalta risulta quanto profondamente la mia tesi sia d'accordo con quella sostenuta dal felice indagatore della mente e dell'arte del Cavalcanti. Eppure io ho letto il suo studio solo dopo aver scritto le righe che ho dedicate allo studio delle relazioni fra i due grandi poeti e amici. Che il Rivalta mi abbia preceduto e che le mie conclusioni siano pure le sue nè mi meraviglia, nè mi addolora. Ripeto: „la gioia di sapermi sulla via maestra e in così „buona compagnia, vince in me il naturale disappunto che altri mi „vi abbia preceduto. Succede sempre così. L'errore è molteplice, ma „la verità è una. E può rifulgere contemporaneamente a quanti l'a„mano e la cercano con purità di cuore“. (Cfr. il mio studio: „Umanità e modernità di Dante“. Roma. Officina poligrafica italiana, 1918, p. 20, nota 7). La differenza fra il Rivalta e me consiste nel fatto ch'egli interpreta Virgilio come la „saggezza antica“, io come un simbolo dell' „humanitas“ il che qua e là è balenato anche al Rivalta che non gli ha dato però il necessario rilievo.

Si vegga ora, per ciò che riguarda le diverse tendenze sociali di Dante e di Guido, l'interessante studio di M. Barbi, *Guido Cavalcanti e Dante di fronte al governo popolare* in *Studi Danteschi* diretti da M. Barbi. Firenze. Sansoni. Vol. I (1820) pp. 101 e segg., in cui l'illustre maestro degli studi danteschi si propone di opporsi alla tendenza, per cui dopo lo studio del Del Lungo si sono esagerati i mo-

malinconia, profanata dal quotidiano contatto con gente grossolana e viziosa; gli duole delle molte altre virtù che da simili contatti gli son tolte. Nel sonetto, che vorrebbe essere di rimprovero ed è di rimpianto, piange la tristezza dell'uomo nobile e superiore, che del male non si scandalizza, ma s'attrista; una tristezza che prelude a quella cui è intonata tutta la gentile ballatetta dell'esilio; una voce

ch'esce piangente de lo cor dolente,

ma che, fino all'ultimo, disprezzerà ogni contatto cogli uomini volgari, per l'odio de' quali egli muore, e alla ballatetta che porta l'annuncio della sua morte raccomanderà insistentemente di fare in modo

....che persona non la miri
che sia nemica di gentil natura,

poi che un tal affronto sarebbe per lui peggio persin della morte! Gentile e nobile natura, cui Dante è forse debitore di quel nobile sdegno, per cui Virgilio esclama nella Comedia: *Benedetta colei che in te s'incinse!* ma cui non rese mai piena giustizia, neppur nell'episodio famoso dell'Inferno, dove troppo si compiace nell'affermar superiore a quella dell'amico suo nobile e grande, la concezione sua

---

tivi politici di dissenso fra i due amici „ciò che ha indotto a supporre contrasti tra i sentimenti di Dante e quelli del suo „primo amico", che non s'ha ragione di credere realmente esistiti" (p. 101). Con nuovi documenti il Barbi dimostra che la „famiglia di Guido Cavalcanti, anche dopo la riforma del 1295, continuò ad esser considerata come famiglia di magnati; e pei magnati restarono in pieno vigore due disposizioni degli „Ordini della giustizia" in cui si ordinava „quod „aliquis de nobilibus vel magnatibus civitatis vel comitatus Florentie „nullo modo vel causa possit vel debeat eligi vel esse de consilio spe„tiali vel generali domini Capitanei vel de Consilio Centum virorum" e neppur „consul, capitudo vel rector alieuius Artis civitatis Florentie". E sta bene, ma di qui a negare ogni ragione di contrasto fra Dante e Guido a me pare che ci corra!

personale del mondo e della Vita! Non so se a tutti farà la stessa impressione, ma, sì nell'una che nell'altra volta ch'egli nella *Comedia* parla di Guido, par di sentire un po' troppo nell'accento di Dante il canto di vittoria del vincitore sul corpo del nemico abbattuto! Perchè? Perchè — a proposito di Guido — un' eco di amarezza si osserva ancora, dopo tanto tempo, nei versi della *Comedia?* Perchè l'animo di Dante non è ancora purificato di questo sentimento, inconfessato a lui stesso, di risentimento mondano? Par come se un rimorso eterno, implacabile, lo travagli ripensando alla sua condotta nei riguardi di Guido. Le parole che Forese rivolge a Dante, là nel balzo dei golosi del *Purgatorio :*

> Se ti riduci a mente
> qual fosti meco e qual io teco fui
> ancor fia grave il memorar presente;

con ben altra ragione (e interpretando con ben altro significato di malinconica contrapposizione il: „qual io teco fui") avrebbe potuto rivolgerle Guido a Dante, s'egli lo avesse incontrato nell'Inferno, o altrove nella „Comedia". Di troppi torti era conscio Dante nei riguardi di Guido! Lui ne aveva sparlato, ne sparla quasi ancora nella *Comedia!* Guido gli aveva rivolto solo un nobile e melanconico rimprovero! Ma ahimè che proprio i rimproveri più meritati, più amorevoli, più disinteressati, proprio i rimproveri degli amici, delle persone che stimiamo e che ci vogliono bene, son quelli che non si dimenticano! Ah'mè che proprio questi rimproveri sono quelli, la cui amarezza riman sulle labbra, anche dopo anni! Dante era caduto molto basso, ed avrebbe voluto dimenticarlo. Il „timore d'infamia" lo perseguitò tutta la vita. Per fuggir quest' „infamia" compose la prosa della *V. N.*, e giustificò colla teoria cavalleresca dello „schermo" i suoi amorucci giovanili : per „cessare" quest' „infamia", compose il *Convito;* per sfuggire a quest'„infamia", ritoccò in modo che potessero

sembrare allegoriche parecchie delle sue rime d'amore; per non incorrere in quest'„infamia", altre ne compose di puramente allegoriche introducendovi „senhals" e motivi di rime anteriori puramente amorose e passionali. Ora il ricordo di Guido rendeva inutile tutto questo suo affaticarsi e il sonetto di rimprovero dell'amico rimaneva documento indelebile di quel suo errore, il cui ricordo avea tentato invano di cancellare. La bella figura statuaria del suo primo amico era lì davanti a' suoi occhi a dargli un esempio di carattere nobile e fermo, che non s'era mai piegato nè mai era venuto in contatto con la volgarità della folla, nè mai aveva accettato transazioni con essa. Meno credente di Dante e forse miscredente, non aveva disprezzato come lui l'amore mondano, ma non ne era neppur come lui divenuto poi lo zimbello, nè mai bassamente aveva amato. S'era piegato al giogo d'Amore volontariamente, restando sempre il padrone. Non aveva fatto l'angelo, ma neppure la bestia. Dante aveva voluto far l'angelo e aveva finito per fare la bestia. In politica Dante, nobile, era venuto a patti col popolo vincitore. S'era iscritto, lui nobile, ad una delle arti, per poter prender parte al governo della sua città. S'era reso colpevole cioè — secondo il modo di pensare del Cavalcanti — di una transazione colla propria coscienza pari a quella degli attuali repubblicani e socialisti quando, pur di prender parte alla politica ed entrare in parlamento, si rassegnano alla „formalità" del giuramento di fedeltà al Re. Carattere non meno sdegnoso, ma più violento, più impulsivo, più ambizioso, più pratico, meno equilibrato e aristocratico del Cavalcanti, simpatizzante con certi sani e bruschi e grossolani atteggiamenti popolani, assaporante con certa amara voluttà di franchezza plebea il gusto di chiamar le cose col loro nome (il che mi par sia della tradizione toscana e trova il suo riscontro in certi atteggiamenti volutamente plebei del Carducci e del Papini (per quanto sul Carducci sia evidente l'infusso di Dante e sul Papini quello e di Dante e del Carducci) ;

Dante più umano, ma meno logico e puro del Cavalcanti, dopo essersi soverchiamente appartato dalla vita, vi si tuffò anche troppo. Ne uscì fortificato alle battaglie future che sostenne senza „mover collo, nè piegar sua costa", e, invece della „Ballatetta" dolente, che è in fondo quella d'un vinto della Vita, ci dette il forte inno di battaglia e di vittoria della *Comedia;* invece della „voce sbigottita e deboletta" che fu il canto del cigno dell'amico suo grande e nobile, ma errante dietro le apparenze e incapace a comprender la Vita; ci dette il Poema santo, colla sua chiara visione del mondo e degli uomini non solo, ma dei destini dell'oltretomba. E va bene. Ma guai — come dice il Musset,

à celui qui laisse la débauche
planter le primier clou sous sa mamelle gauche!
Le coeur d'un homme vierge est un vase profond:

lorsque la première eau qu'on y verse et impure,
la mer y passerait sans laver la souillure,
car l'abîme est immense, et la tâche est au fond.
(La coupe et les lèvres).

Per fortuna la prima acqua versata nel cuore di Dante era pura: l'amor celestiale per Beatrice, donna o simbolo ch'ella voglia qui considerarsi. Ma la seconda era stata bene impura! E l'amarezza restò. E quando, superata la crisi, si trovò nel X dell' *Inferno* a faccia faccia col ricordo del Cavalcanti, per quanto oramai capisse che quel tuffo nella vita non era stato inutile ed anzi doveva ad esso quella comprensione più profonda della Vita che lo metteva al disopra del Cavalcanti; non si potè tenere dall'ammirare e quasi dall'invidiare un po' quella fierezza armonica e statuaria, quel carattere tutto d'un pezzo che ha tanto del Farinata, e volle dire al suo amico, che l'ammirava ma che non gli era inferiore. L'ammirazione gliela manifestò indirettamente coll'ammirazione ch'egli mostra per la michelangiolesca figura del suocero di lui: Farinata:

ma la superiorità della sua concezione della Vita volle affermarla con maggior forza al padre di chi l'aveva accusato d'imbrancarsi fra la noiosa gente e di pensar in modo troppo vile :

> Colui che attende là per qui mi mena,
> forse cui Guido vostro *ebbe a disdegno.*

Che cosa Guido ebbe a disdegno? La questione è grossa ed io non voglio aggiungere un altro volume alla „Biblioteca del disdegno di Guido" per servirmi dell'arguta espressione del Del Lungo. Comunque s'interpreti, è chiaro che Dante si loda di posseder qualcosa che al suo amico mancò. Pare che alluda all'arte, alla lingua, allo „studio" dei classici latini come vorrebbe il Tommaseo, o allo „studio" puro e semplice come vorrebbe il Pascoli. Ma „studium" voleva per i latini dire „amore". Non potrebbe darsi che Dante rimproverasse al suo amico la mancanza di quell' „amore" ch'è „comprensione" della Vita, quel suo disdegnoso e superbo appartarsi dalla società, quel disprezzo dell' „humanitas", che sembra trovar nell'arte plastica di Virgilio la sua affermazione più bella e armoniosa, quel suo appartarsi fra le astruserie dell'intellettualismo averroistico, quel suo fatalismo (sempre averroistico) per cui non c'è più libero arbitrio e gli uomini son marionette in mano all'Intelligenza? Non potrebbe darsi che Dante rimproverasse all'amico tutto ciò, ch'è in fondo assai arabo per contrastar coll'arte umana e terrena di Virgilio? Che insomma, per un verso o per un altro, Dante facesse a Guido il rimprovero di „poca umanità?" Ma ecco che mi lascio andare anch'io a dar una spiegazione del „disdegno di Guido". Dio non voglia! La pianto dunque in asso, e passo ad occuparmi dell'altro grido di vittoria :

> Così ha tolto l'uno all'altro Guido
> la gloria della lingua, e forse è nato
> chi l'uno e l'altro caccerà di nido.

Anche qui, malgrado il „forse", malgrado l'accenno anonimo, quale squillante grido di vittoria! Ora qui ci deve entrare ben altro che l'amarezza del ricordo, e del rimprovero! Qui c'è la soddisfazione di chi è arrivato a una meta che disperava quasi di toccare. Dante ha superato Guido Cavalcanti! La „gloria della lingua" ora è sua, come prima era stata del „Guinizelli"! Ciò ha egli ottenuto col „lungo studio" e il „grande amore" di Virgilio! E „lo bello stile" ch'egli ha tolto da lui „gli ha", finalmente! „fatto onore!" Egli ha superato Guido Cavalcanti! Ma ce n'è voluto! Chi glielo avesse detto, quando lo ammirava tanto da ritenerlo insuperabile! Dante lo ha superato e se ne vanta. Il Cavalcanti rappresentava per lui un modello squisitissimo non da copiare ma da superare, una roccia di granito di proporzioni colossali sulla via che doveva percorrere. Come scienziato, uomo di carattere, personalità politica, poeta d'amore. Dante la superò. E superandola, non potè non passarvi sopra, non calpestarla. Era l'unico rivale degno di lui ch'egli ritrovava sulla sua strada. Amici non potevano restare. Dante da principio se n'allontanò, poi forse lo combattè. Certo è che Guido fu esiliato da Firenze sotto il Priorato di Dante. Il vincitore fu Dante in tutti i campi, e Guido morì poco dopo esser tornato in Firenze di una febbre malarica contratta durante l'esilio. Ma la lotta fu dura. E l'inno di trionfo del vincitore (che non sarebbe forse sgorgato dalle labbra di Guido, più aristocratico di Dante, se il vincitore fosse stato lui) sgorgò dal labbro di Dante. E' in fondo un atto d'omaggio anch'esso, a suo modo. E del resto, se consideriamo il fondo passionale del suo temperamento, e come tratta certi nemici suoi di non grande affare; chi sa che non finiamo col concludere, che, a suo modo potè credere d'essersi mostrato con Guido persino abbastanza delicato!

Ma torniamo al vascello incantato ed alle ore soavi dell'amicizia fiduciosa in sè stessa ed obliosa del mondo. Il mare oggi è quieto, e, nella barca d'amore, i tre poeti fio-

rentini e le loro donne gentili si sentono così felici da formulare il voto che,

vivendo sempre in un talento,
di stare insieme crescesse il disio.

Non li disturbiamo mostrando loro all'orizzonte certe nuvolette rosa che domani potran diventare neri nembi apportatori di grandine e di pioggia. E del resto anche se le mostrassimo, sarebbe inutile. Non sono essi convinti che per nulla al mondo „fortuna o altro tempo rio" potrebbero dar loro „impedimento"? Non sono essi convinti di viver quell'ora, rapiti in un soave incanto d'amore?

CAPITOLO XI.

ANCORA DEL SON.: „GUIDO, VORREI"; — 1. Per risolvere il problema bisogna tener presente tutto il gruppo di poesie cui appartiene, e non trascurare il breve *Canzoniere* di Lapo Gianni. — 2. Accenni preliminari ai vari problemi di critica del testo e di ermeneutica, a cui il presente sonetto dà luogo ed alla loro soluzione. — 3. Analisi estetica del sonetto. — 4. Fonti e riscontri provenzali, francesi e popolari antichi e moderni. — 5. Conclusione sull'epoca cui il sonetto va assegnato.

Una delle ragioni, per cui nella „intricata" (e che pur ci si ostina a ritener „risoluta") questione di „monna Lagia" e „monna Bice" nel son. *Guido, i' vorrei,* non si è finora venuti a nessuna conclusione accettabile ed anzi sembra che si sia preferito dimenticare gli ardui problemi che solleva; consiste nel fatto che non si è finora tenuto abbastanza conto che quel sonetto fa parte di una vera e propria corrispondenza poetica e perciò non può essere preso a parte e spiegato come qualcosa che stia da sè e non abbia perciò bisogno della luce che può venirgli dall'esame dell'intera corrispondenza poetica e da quello delle relazioni, che intercedettero fra coloro che vi compaiono quali

attori o protagonisti. Questi personaggi, qualora consideriamo tutti i sonetti appartenenti a questo gruppo, non sono soltanto: il Cavalcanti, il Gianni, l'Alighieri e le loro donne: Monna Vanna, Monna Lagia e „quella ch'è sul numer de le trenta"; ma anche Beatrice, designata almeno una volta col suo vero nome di „monna Bice" (son: *Io mi senti', svegliar dentro a lo core* in V. N. § XXIV) e un'altro almeno col „senhal" di „Amore" (son: *Di donne io vidi*). Di più in due di questi sonetti (appartenenti a Dante e l'uno e l'altro) Monna Vanna appare col „senhal" di „Primavera" interpretato come „prima verrà", quasi o precorritrice o araldo di Beatrice. Osserviamo inoltre nei codici una ben strana promiscuità di attribuzioni, di nomi, di lezioni che ha dato da pensare anche al Casini [1], che fu il primo a rilevarla, e non può a nostro avviso non avere la sua prima radice in una certa promiscuità reale, per cui queste donne dovettero essere — direi — „amate a turno" dai poeti componenti la piccola „corte d'Amore" che vediamo raccolta a bordo del vascello „snelletto e leggiero" nel soave sonetto dantesco. Così, mentre da una parte vediamo p. e. attribuita a Dante la ballata di Guido: *Fresca rosa novella, Piacente Primavera* ed a Guido nientemeno che un sonetto della V. N.: „Jo mi senti' svegliar dentro a lo core"; dall'altra l'interessamento del Cavalcanti per Monna Lagia (ch'è la donna di Lapo) e di Dante per Monna Vanna (ch'è quella del Cavalcanti) ci sembra un po' troppo vivo, perchè — honny soit qui mal y pense — non sia lecito il sospetto che quelle coppie non fossero poi — come si dice — così fisse come si potrebbero credere e che, come suole avvenire, in questa „danza d'Amore" le dame e i cavalieri facilmente si scambiassero. Qualcosa di simile è avvenuto fra Victor Hugo, Sainte Beuve, Musset e Vigny ai tempi del famoso „cenacolo", sicchè si direbbe

1. Cfr. Tommaso Casini, *Sopra alcuni manoscritti di rime del secolo XIII* in *Giorn. St. d. Lett. it.*, IV (1884), 122—3, n. 3.

che tutte queste riunioni di poeti e di belle, presentino i medesimi inconvenienti. Così si spiegherebbe il curioso sostituirsi di Monna Lagia una volta a Monna Vanna (nel son. *Io mi senti' svegliar)* e una a Monna Bice (nel son. *Guido, i' vorrei)* e le conseguenti attribuzioni a Guido di un sonetto *(Io mi senti' svegliar)* di Dante, e a Dante di una ballata *(Fresca rosa novella)* di Guido. Ad imbrogliare ancora più le cose, sopraggiunge un „Lippo" che viene a usurpare il posto di „Lapo" (o „Lappo" come danno la più parte de' codici) nel son. *Guido, i' vorrei,* sicchè la confusione è al colmo e ricorda certe quadriglie di altri tempi (ora è la moda del „fox-trotter" !) o mal dirette o mal ballate, nelle quali verso la fine non c'era più un cavaliere che si trovasse a posto suo colla sua dama e si dava persino il caso (che sembra avvenuto al povero Lapo) che qualche cavaliere restasse senza dama, e che un altro si trovasse, in conseguenza, ad averne due (e qui è il caso di pensare a Dante e al Cavalcanti!) Ora io ritengo che tutte queste oscillazioni, tutta questa promiscuità di attribuzioni e di protagonisti non possa esser solo colpa de' codici ed errore di copisti. Per molta parte essa deve risalire agli autori stessi, che, passando da un amore all'altro, sostituivano ne' sonetti composti per l'antica amante, il nome o il „senhal" della recente, sicchè i copisti ci perdettero la testa (un po' come ce la perdiamo anche noi!) e, sapendo, p. es. che Dante aveva scritta per Vanna il son. „Di donne io vidi una gentile schiera", del che non mi par si possa onestamente dubitare, finiron coll'attribuirgli anche la ballatta: *Fresca rosa novella* ch'è certamente di Guido, e, avendo notate (nei sonetti: *Se vedi Amore* e *Dante, un sospiro)* il curioso interessamento del Cavalcanti per Monna Lagia, ed osservata (nel son. di Dante: *Io mi senti' svegliar)* la sostituzione di „Monna Lagia" a „Monna Vanna"; ne conchiusero che questo sonetto andava assegnato al Cavalcanti. A questo proposito, osserveremo che un curioso ed analogo problema potrebbe p. es. presentare

di qui a qualche secolo un capitolo („Chétma") delle *Notes sur des oisis et sur Alger* di Francis Jammes (in *Le roman du lièvre*. Paris. Mercure, 1914) dedicato a M.me Gide, somigliantissimo anche nello stile alle *Nourritures Terrestres* del Gide, nelle quali, a farlo apposta, esiste persino un capitolo intitolato allo stesso modo *(Chétma)*. Ora come ora, l'indovinello sarebbe facile a risolvere a chi ci tenesse. Probabilmente i due amici han fatto insieme il medesimo viaggio. E poi i due componimenti son datati! *Chétma* di Gide ha la data del 1895, quello dello Jammes. la data dell'anno seguente. Ma, di qui a qualche secolo, chi volesse saper come sono andate le cose, ci perderebbe probabilmente la testa, e non caverebbe un ragno dal buco! Ed abbiamo ora la stampa! E della lezione siamo arcisicuri! E i due componimenti sono datati! E, intorno a Gide, a Jammes e alla loro amicizia sappiamo tante cose! Ben diverso è il caso per Dante e il Cavalcanti! Comunque sia di ciò, osserveremo che, per quanto poi riguarda la menzione di Beatrice (sotto il „senhal" di „Amore") nel son. *Di donne io vidi,* non si può non riconoscere ch'essa è figura assolutamente secondaria e la lode che Dante le fa d'esser „beata" in quanto è „prossimana" di colei che „venia quasi primiera" e cioè di „Vanna", si risolve, a guardar bene, in un complimento per „Vanna", la quale, checchè si dica, occupa in questo sonetto il posto d'onore. Il giochetto dunque di parole che troviamo nella prosa della V. N. e che consiste nell'interpretar „Primavera" per „prima verrà", è una giustificazione posteriore, escogitata quando, avendo finalmente Beatrice occupato il primo posto nel cuore e nella mente del Poeta, e dicendosi ora di lei quello che prima si diceva di Vanna, che cioè „qual vuol gentil donna parere Vada con lei"; era necessario far dimenticare d'avere altre volte assegnato il primo posto a Vanna.

Ma non antecipiamo.

I sonetti che fan parte di questa corrispondenza per rima (o che vi si riferiscono) sono i seguenti:

DANTE: *Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io*
GUIDO: *Se fossi quelli che d'amor fu degno*
GUIDO: *Se vedi Amore, assai ti priego, o Dante,*
GUIDO: *Dante, un sospiro messaggier del core*
DANTE: *Amore e Monna Lagia e Guido ed io*
DANTE: *Di donne io vidi una gentile schiera*
DANTE: *Io mi senti' svegliar dentro a lo core.*

Metto per ultimo questo sonetto, perchè appare come una spiegazione allegorica posteriore del precedente, come del resto pare inclini a credere lo Zingarelli. A lumeggiar poi certe allusioni oscure alle relazioni fra Lapo e Monna Lagia e a toglier di mezzo quel Lippo, che nella nostra questione non è, come vedremo, che un intruso, converrà tener presente (nè so ch'altri lo abbia fatto) il breve canzoniere di Lapo Gianni.

Cominciamo dunque dal sonetto di Dante, ma, prima di abbordar tutte le spinose questioni di critica del testo e d'altro, cui esso dà luogo: concedetemi d'esaminarlo alquanto dal punto di vista estetico e letterario, anche perchè, in fin dei conti, da questa analisi potrà venirne alcuna luce intorno all'epoca alla quale ci converrà assegnarlo. Il testo che ne daremo sarà per ora quello comunemente accettato dal Barbi e riprodotto nella più recente (1923) edizione del *Canzoniere* a cura di Giuseppe Zonta (Torino, Paravia, 1923):

Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io
fossimo presi per incantamento,
e messi in un vasel, ch' ad ogni vento
per mare andasse al voler vostro e mio;

sì che fortuna od altro tempo rio
non ci potesse dare impedimento,
anzi, vivendo sempre in un talento,
di stare insieme crescesse 'l disio.

E monna Vanna e monna Lagia poi,
con quella ch'è in sul numer de le trenta,
con noi ponesse il buono incantatore:

e quivi ragonar sempre d'amore:
e ciascuna di lor fosse contenta,
siccome i' credo che saremmo noi.

L'intonazione popolare di questo sonetto è ben rilevata dal Carducci, il quale ha giustamente richiamato una poesiola dello Heine (*Lyrisches Intermezzo*, IX) ed alcuni versi del Monti (*Invito di un solitario ad un cittadino*), in cui il medesimo motivo ritorna. Ma noi abbiamo qualcosa di nuovo da aggiungere: due imitazioni dal provenzale: di Jaufrè Rudel (rilevata anche dallo Scherillo) e della Contessa di Die a mostrare che non tutto è così spontaneo e popolare nel sonetto che abbiamo davanti a noi; certi versi della soave cantafavola di *Aucassin et Nicolette* (messi avanti dallo Scherillo); una canzone popolare abbruzzese ed una napoletana che ricordano ben più da vicino la poesia di Dante; e una pagina (sfuggita agli studiosi di Dante) di Guy de Maupassant, in cui, quasi colle medesime parole di Dante, si esprime il desiderio, che,

vivendo sempre in un talento,
di stare insieme crescesse 'l disio.

Di più accenneremo che questo sonetto fu tradotto da uno dei più grandi innamorati del mare e delle sue immensità, e che nel mare trovò la morte, e cioè il poeta inglese Percy Bysshe Shelley negli anni della sua più stretta amicizia per Lord Byron; traduzione che non è dovuta certamente al caso, ma proprio a quel desiderio d'isolarsi col suo amico e le donne amate lontano dalle „ree cittadi" e dalla brutale realtà delle cose.

Cominciamo col citar le parole del Carducci:

„O non tiene egli della maniera di quei rimatori che trat-
„tavan l'amore alla buona e la poesia con una tal quale

„naturale facilità, il vaghissimo sonetto a Guido Cavalcanti „ove son nominati ed egli, e Lapo, e „monna Vanna“ e „monna Bice“ così familiarmente e contro alla legge ca- „valleresca, che poi s'impose per alcun tempo il poeta, „di tacere il nome della donna sua? Vero è che Dante ha „pur sempre rialzato e rinsanguato la maniera de' suoi „predecessori e coetanei un po' piana e pedestre, un po' „smorta: col fervore del cuore suo meditabondo egli ha „dato al realismo un colorito quasi magico e alla famiglia- „rità un afflato lirico, ha dato al verso semplicissimo „un'ala come di colomba in quelle due quartine così lon- „tane dall'alta intonatura e dal fare sostenuto di lui, così „uniche nella poesia italiana, in quelle due quartine le quali „favellano e cantano e sognano e volano a un tempo :

Guido, vorrei che tu e Lapo ed io
fossimo presi per incantamento,
e messi in un vascel, ch' ad ogni vento
per mare andasse a voler vostro e mio ;

sì che fortuna od altro tempo rio
non ci potesse dare impedimento
anzi, vivendo sempre in un talento,
di stare insieme crescesse il desio.

„Divina ebrietà, nella quale il giovane sfugge alla vita, „divino sogno di Dante quello di sperdersi coll'amore e „la felicità su l'oceano immenso, sempre avanti, sempre „avanti, e per il sereno e per la tempesta, fuori delle vi- „cende della natura e della società umana, nell'oblio del „tempo, in immortal gioventù. Come rimpiccoliscono al „paragone questi versi del Monti, che rendono il sentimen- „to nostro moderno, il sentimento di quando, adolescenti, „leggevano i romanzi! e pur son versi assai belli, imitati, „parmi, da un luogo del Werther :

„Oh, se lontano dalle ree cittadi
„in solitario lido i giorni miei

„teco mi fosse trapassar concesso!
„Oh se me 'l fosse! Tu sorella e sposa,
„tu mia ricchezza, mia grandezza e regno,
„tu mi saresti il ciel, la terra e tutto.
„Io ne' tuoi sguardi e tu ne' miei felice,
„come di schietto rivo onda soave
„scorrer gli anni vedremmo; e fonte in noi
„di perenne gioir fôra la vita.

„Come perde, non ostante il suo giardino rosso, e i col-
„loqui delle rose e delle viole, anche l'aspirazione indiana
„di Arrigo Heine!

„Lungi lungi sull'ale del canto
„di qui lungi recare io ti vo';
„là nei campi fioriti del santo
„Gange, un luogo bellissimo io so....

„Oh che sensi d'amore e di calma
„beveremo nell'aure colà!
„Sogneremo seduti a una palma
„lunghi sogni di felicità.

„Altra cosa è l'Oceano! Ma nei terzetti Dante ritorna
„al fare del tempo suo:

„E monna Vanna e Monna Bice poi
„con quella ch'è sul numero del trenta
„con noi ponesse il buono incantatore:

„E quivi ragionar sempre d'amore;
„e ciascuna di lor fosse contenta,
„siccom' io credo che sariamo noi".

Quanto a me, confesso che non vedo punto questo gran distacco fra le quartine che „favellano e cantano e sognano e volano a un tempo" e le terzine, in cui Dante ritornerebbe „al fare del tempo suo". A me tutto il sonetto pare una meraviglia, perfettamente armonico in tutte le sue parti, ravvivato dall'uscita elegante, spiritosa ed anche un tantino birichina dell'ultimo verso, che lo conchiude con

un trillo acuto di gioia, e col quale dal regno della fantasia torniamo quasi inavvertitamente a quello della realtà, senza che nel trapasso ci sia nulla di brusco e di disarmonico. Il sonetto prende le mosse dalla realtà della gioconda, serena, amorosa amicizia e familiarità dei tre poeti, a parte ognuno del segreto d'amore dell'altro, e delle lor donne gentili; si slancia sulle ali del desiderio umano in un magico viaggio d'amore su d'un vascello incantato; quindi torna insensibilmente al reale, quando nelle terzine invoca la compagnia delle tre donne amate, due delle quali ch'ama perfino per nome. Insensibilmente ho detto, giacchè quel desiderio che, „vivendo sempre in un talento" il desiderio di stare insieme crescesse, non può avverarsi che in un mondo fantastico e incantato, fuori del tempo e dello spazio, che solo la breve ma potente e dolcissima magia dell'amore può suscitare dal nulla. Il sonetto ha certamente dell'ispirata spontaneità popolare, ma anche della squisita eleganza della società fiorentina dei tempi di Dante e del Cavalcanti. E, per quanto a prima vista possa sembrar lontano dall'arte spesso fin troppo complicata di Provenza e dal tono narrativo spesse volte stucchevole e pedestre dei romanzi francesi d'avventura, contiene due echi, che a me sembran tutt'altro che inconcludenti, delle poesie dei trovatori, ed alla poesia narrativa dei romanzi in lingua „d'oïl" si riconnette e per il motivo generale del desiderio d'isolamento e per certi particolari, quali per esempio il vascello fatato e il „buono incantatore" che è una sola e identica persona col famoso Merlino dei romanzi.

Incominciando dunque dagli echi provenzali ricorderemo la seguente strofa che si legge in alcuni manoscritti in „Quan lo rius de la fontana" di Jaufrè Rudel :

Entre Grecs e Trasmontana
volgra esser dins el mar
et agues can e traina
ab que m'anes deportar,

fuec e lenha e sertanha
e prou peison per cozinar
„e mi dons per companha".

[„Fra Greco e Tramontana, vorrei esser dentro il mare (in alto „mare) ed avessi canna (da pesca) e rete, con cui andassi a dipor- „tarmi; fuoco, legna e padella e buon pesce (grosso, da taglio, non „pesciolini) per cucinare; e la mia donna per compagna"].

Come si vede chiaramente, qui, (e sia pure in forma più rozza), troviamo espresso il medesimo desiderio di trovarsi solo „dins el mar" con la sua „dons per companha", che ricompare ingentilito e senza quei particolari grossolanamente realistici della canna da pesca, della rete, del fuoco, della legna, del pesce (ed anzi del „pescione") e della padella „per cozinar", dei quali certo non s' adonta la poesia popolare, ma dei quali ben doveva adontarsi il gusto raffinato e il cuor meditabondo del giovine Alighieri! Ciò che nel sonetto di Dante c'è di particolare è il colorito magico, miracoloso di quella specie d'„embarquement pour Cythère" ch'è il suo fantastico viaggio d'amore! Al desiderio, gentile in sè, ma rozzamente espresso, dell'antico trovatore di Provenza, Dante ha aggiunto il colorito magico desunto dalle „ambages pulcherrimae" dei romanzi della Tavola Rotonda. Il „buono incantatore" è infatti Merlino ed il vascello incantato che, senza remo nè vela, va per mare ad ogni vento a voler del poeta, è il medesimo di cui si parla in un poemetto anonimo del sec. XIII intitolato *Il mare amoroso,* nel quale si dice:

E se potessi avere una barchetta
tal com' fu quella che donò Merlino
a la valente donna d'Ascalona
ch'andasse senza remi e senza vela...

Della qual nave meravigliosa Dante non si ricordò solo in questo sonetto, ma si servì come di modello per il „vasello snelletto e leggiero Tanto che l'acqua nulla ne in-

ghiottiva", che, dalla foce del Tevere. trasporta all'isoletta del Purgatorio le anime che vanno a lavarsi delle loro colpe terrestri e cui non diè altra vela che le candide ali dell'Angelo nocchiero:

> Vedi che sdegna gli argomenti umani,
> sì che remo non vuol nè altro velo
> che l'ali sue tra liti sì lontani!
>
> (*Purg.*, II, 34—36).

Per ciò che riguarda poi la „donna d'Ascalona" o „damigella di Scalot", bisogna sapere come narrasse il romanzo di Lancillotto (e rinarri, echeggiandolo, il *Novellino)* ch'ella amasse non riamata Lancillotto del Lago e l'amò tanto che ne morì. Ed allora „comandò che quando la sua „anima fosse partita dal corpo, fosse arredata una ricca „navicella coperta d'un vermiglio sciamito, con un ricco „letto ivi dentro, con ricche e nobili coverture di seta, or„nato di ricche pietre preziose; e fosse il suo corpo messo „in questo letto vestito de' suoi più nobili vestimenti, e con „bella corona in capo ricca di molto oro e di molte pietre „preziose, e con ricca cintura e borsa". E in quella borsa era un lettera indirizzata a tutti i Cavalieri della Tavola Rotonda nella quale si diceva esser lei morta „per lo mi„gliore cavaliere del mondo e per lo più villano": Lancillotto del Lago, che non aveva voluto esaudire nessuna delle sue preghiere d'amore.

„La damigella morì di mal d'amore, e fu fatto di lei ciò „che disse. La navicella senza vele fu messa in mare con „la donna. Il mare la guida a Cammalot. E ristette alla „riva. Il grido andò per la Corte. I Cavalieri e i baroni di„smontorno dai palazzi. E lo nobile re Artù vi venne, e me„ravigliavasi forte ch'era senza niuna guida „(Il *Novel„lino.* Strasburgo. Heitz pp. 103—104 nella „Bibliotheca Romanica" del Gröber 1) [1].

---

1. Si vegga ora il recentissimo e conclusivo studio di Pio Rajna, *Dante e i romanzi lella Tavola Rotonda* in *Nuova Antologia* 1° giu-

Il motivo, del resto, è d'ispirazione prettamente popolare se pure a Dante sia pervenuto attraverso la raffinatezza della lirica occitanica e i fantasiosi racconti d'amore e morte dei romanzi cavallereschi in lingua d'oïl. Ce ne fa prova una canzone popolare abbruzzese che ho sentito cantare nella mia fanciullezza e che dice:

Te voje fa' 'na case e 'na cucine
'na fenestrella pe cce fà ll'amore;
quand'è belle lu prime amore,
chi de te se ne vo' scurdà!

[„Voglio farti una casa e una cucina, una finestrella per farci all'amore. Quant'è bello il primo amore! Chi potrà mai scordarsi (dimenticarsi) di te!"] [1]

---

gno 1920, pp. 242—43, che, se non c'illumina ancora abbastanza intorno alla „donna d'Avalona" e alle sue relazioni con Merlino, ha il merito grandissimo di segnalare il vero passo a cui Dante dovè ispirarsi. „La nef de joie et de deport" appare infatti nel *Roman de Tristan* qual creazione di Merlino che l'aveva destinata „pour la fille au rol de Northombellande et pour Agaad le suen ami", costruita dunque ad uso e consumo di due innamorati. Quando la vediamo apparire nel *Roman de Tristan* è mandata da un altro incantatore *(Mabon)* per avere in proprio aiuto la prodezza di Tristano e la bellezza d'Isotta... La nave è bella e viene a meraviglia; si muove a vela, ma senza che ci sia bisogno di guidarla: sa da sè il suo cammino. Di notte un carbonchio la illumina come se fosse giorno. Tristano e Isotta vi entrano soli soletti: „Ainsi s'an vont li dui amant parmi „la mer liez et joiauz a grant joie et grant solaz. Il ne demandent „plus el monde; il ne quierent autre compaignie. Quant li jeux et „li deduit et li parlers lor ennuie, Tristans prent la harpe et la son„ne, et esbat sa dame et solace au plus que il peut. Ainssi s'en vont „parmi la mer, une heure avant et l'autre arriere, un grans tans, que „il onque ne venoient a terre se trop petit non". (Ms. fr. 757 della *Bibl. Nationale* di Parigi: Löseth, *Le roman en prose de Tristan*. Paris, 1890 (82° fasc. della „Bibl. de l'École des Hautes Etudes"), p. 247.

1. Queste traduzioni, superflue senza dubbio per gl' Italiani, sono destinate ai lettori rumeni e soprattutto ai miei studenti. Non si dimentichi che queste pagine sono rivolte a loro e non sono nè vogliono essere niente più che *un corso universitaria*.

Ce ne fa fede anche una canzone napoletana più recente, di cui disgraziatamente non ricordo che il primo verso:

Te voie fa 'na casarella mmiez' 'o mare!

[Voglio farti una casetta in mezzo al mare].

Che, del resto, questo desiderio sia assolutamente naturale e spontaneo e che, in somiglianza di circostanze, possa esprimersi quasi con le medesime parole di Dante, possiamo vedere dal seguente passo dei *Mémoires sur la vie de Guy de Maupassant par son valet de chambre* François Tassart, un curioso libro, molta parte del quale rimonta al Maupassant medesimo. Si tratta dunque d'un viaggio notturno a bordo d'un „yacht" a vapore, sul quale il Maupassant era stato invitato da un gruppo di donne gentili:

„La nuit vient, on se trouve dans les ténèbres, les feux „de côté du bateau jettent leurs lumières en avant et ne „donnent aucune clarté sur le pont; on allume des lanter„nes vénitiennes, aussitôt l'animation reprend. Là haut les „étoiles paraissent toutes petites; l'une d'elle file. Une jeu„ne comtesse s'écrie: „Oh! c'est le ciel, qui envoie un „baiser à la terre!..." Tout redevient silence, quand une au„tre belle dame se mit à dire tout le bonnheur et le bien„être qu'elle prouvait dans cette charmante promenade sur „l'eau, par cette soirée sereine, avec des amis et des amies „aussi gais: „Il me semble que j'y *resterais volontiers „toute la nuit, en souhaitant même qu'elle se prolongeât „indéfiniment"* (p. 189).

Le concordanze son così perfette e così numerose, che quasi pensiamo che o il Maupassant o il suo, a dir vero troppo, letterato, cameriere abbian tenuto presente il celeberrimo sonetto dantesco. Non solo. Ma, nelle ultime parole, ci par riecheggiato persino un verso celebre del Petrarca: „Sola una notte, e mai non fosse giorno"! Verso dolcissimo, verso teneramente passionale che ci fa pen-

sare a Giulietta e Romeo e alla lodoletta, i cui gioiosi trilli mattinali la soave fanciulla non si rassegna a riconoscere e crede scambiare col canto appassionato e notturno del rosignuolo. E sta bene. Ma anche il verso del Petrarca ha il suo precedente provenzale, nell'„alba" bellissima di „Girautz de Borneih":

— Bel companho, la foras al peiros,
mi prejavatz qu'eu no fos dormilhos,
enans veilles tota noit tro al dia.
Aras no.us platz mos chans ni ma pairia
et ades sera l'alba! —

— Bel dos companh, tan soi en ric sojorn,
qu'eu no volgra mais fos alba ni jorn,
car la gensor que anc nasques de maire
tenc e abras, per qu'eu non prezi gaire
lo fol gelos ni l'alba! —

[„Bel compagno, là fuori, davanti alla scalinata (del castello) mi „pregavate che non fossi dormiglione, anzi vegliassi tutta la notte fino „allo spuntar del giorno. Ora non vi piace il mio canto nè la mia fe„dele amicizia. E fra poco sarà l'alba! — Bel dolce compagno, tanto „sono (sono in così) ricco soggiorno, ch'io non vorrei più che fosse „ alba nè giorno, giacchè la più gentile che mai sia nata di madre „posseggo e abbraccio, ragion per cui non fo alcuna stima (poco „m'importa) del folle (stupido) geloso nè dell'alba!"]

Il che richiama a mente, colla sua nota passionalmente sensuale, i versi dell'amorosa Contessa di Die, soprannominata — sia pure con qualche esagerazione — la Saffo provenzale:

Bels amics avinens e bos,
cora.us tenrai en mon poder?
e que jagues ab vos un ser
e qu'ie.us des un bais amoros!
sapchatz, gran talan n'auria
qu'ie.us tengues en luoc del marit,
„ab so que m'aguessetz plevit
de far tot so qu'ieu volria".

[„Bell'amico avvenente (bello) e buono, quando vi terrò io in mio „potere? E giacessi io con voi una notte e vi dessi un bacio amoroso! „Sappiate che gran desiderio ne avrei, ch'io vi tenessi invece del ma- „rito, a patto che mi aveste accordato di far tutto ciò ch'io volessi!"]

Orbene la sensualità appassionata e grossolana (non priva tuttavia di un certo pudore e ritegno tutto femminile, pur nella confessione del suo desiderio carnale per chi sappia leggere questi antichi versi di antichi poeti medievali, cui lo strumento dell'arte faceva ancora difetto ed appaion perciò grossolani e grotteschi anche quando in realtà non lo sono): la sensualità — dico — appassionata e grossolana almeno nell'espressione di questi versi, non ha certo nulla a che vedere colla delicata e sognante agilità ed eleganza del sonetto dantesco. Ma i grandi poeti son come le api che anche da un povero fiore campestre di triste sensualità umana, sanno estrarre il miele dolcissimo della poesia immortale, ed è perciò che la mossa deliziosamente birichina con cui si chiude il sonetto dantesco :

e ciascuna di lor fosse contenta
siccome i' credo che saremmo noi,

deve certo qualcosa ai versi senza dubbio grossolani ma birichini e maliziosi anch'essi coi quali si chiude il canto di desiderio e d'amore dell'innamorata Contessa :

ab so que m'aguessetz plevit
de far tot so qu'ieu volria !

Non altro che la mossa! Non altro che un particolare di tecnica! Ma quanto ci fosse in quel particolare di malizioso, ma di quale sviluppo quel particolare potesse esser capace, come potesse (ingentilito e ripulito di quanto c'era in esso di troppo rozzamente sensuale) servir di chiusa elegantemente arguta e terrena a un sonetto di fantasia e di sogno; Dante ce lo mostra col fatto negli ultimi due versi del suo immortale sonetto!

Nel quale movenze popolari, influenze trobadoriche, elementi fantastici e passionali desunti dai romanzi d'avventura in lingua d'„oïl“ [1] si fondono in una mirabile unità

---

1. „Il sonetto“ — dice a questo proposito assai bene lo Scherillo (*La Vita Nuova di Dante Alighieri.* Milano, Hoepli, 1911, p. XXIV)— „è intonato ai motivi della poesia erotica, soavemente procace e te„neramente sensuale, che esala dai romanzi bretoni“ e cita assai opportunamente questi versi della soave cantafavola di *Aucassin et Nicolette :*

— Aucassin, biax amis dox,
en quelle tere en irons nous ?
— Douce amie, que sais jou ?
Moi ne caut u nous aillons,
en forest u en destor,
„mais que je soie avec vous“.

[— „Aucassin, bei dolce amico, in qual terra andremo noi ?“ — „— Dolce amica, che ne so io? A me non cale *(importa)* dove noi an„diamo, per foreste o luoghi fuori mano *(solitarii),* ma che io sia con „voi *(in vostra compagnia)*“ —].

Il che mi ricorda una vecchia canzone romantica („in dolci bruttissimi versi“ come direbbe il povero Guido Gozzano che sapeva comprenderne tutto il fascino), che, quand'ero lo bambino, le ragazze innamorate cantavano ancora :

Fuggiamo, amante mio,
fuggiamo nel deserto :
ogni sentiero è aperto,
se tu verrai con me.

E mi par tuttavia di risentir la musica tristemente appassionata che accompagnava le parole. Ma che differenza da Dante ed anche da „Aucassin!“ Per finire, ricorderemo che, come tutti i motivi più meravigliosi e poetici dei romanzi d'avventura, anche questo del „vasceilo incantato“ finì col cader nel banale e nel ridicolo, onde Miguel Cervantes de Saavedra, nel XXIX Capitolo della seconda parte del suo immortale *Don Quijote,* intitolato appunto: *De la famosa*

che ci porta necessariamente a un' epoca alquanto posteriore a quella dei primi sonetti della *V. N.*, e soprattutto del primo, dove il motivo trobadorico del „cuore mangiato“ ci appare ancora nella sua rozzezza originaria; motivo straniero meccanicamente ripetuto, piuttosto che assimilato e trasformato in quel potente e miracoloso crogiuolo, ch'è il crogiuolo dell'Arte !

---

aventura del barco encantado metterà in bocca al suo eroe le seguenti parole :

„Has da saber, Sancho, que este barco que aqui està derecha-
„mente, y sin poder ser otra cosa en contrario, me està llamando y
„convidando à que éntre en él, y vaya en él á dar socotro á algun
„caballero, ò á otra necesitada y principal persona, que debe estar
„puesta en alguna grande cuida; porque este es el stilo de los libros
„de las historias caballerescas, y de los encantadores que en ellas
„se entrementen y platican, cuando alguno cabaliero está puesto en
„alguno trabajo, que no puede ser librado del, sino por la mano de
„otro caballero, puesto que estén distantes el uno del otro dos ò tres
„mil leguas ó aun mas; ó le arretaban una nube, o le deparan un
„barco donde se éntre, y en menos de un abrir y cerrar de ojos le-
„ van ó per los aires *ó per la mar donde quieren* y adonde es me-
„nester su ayuda“.

Di più anche la barca di D. Quijote va per l'Ebro „senza remi nè vele“ come quella di Dante e della damigella di Scalot, ma in ciò non c'è nulla di miracoloso perchè — osserva Sancho — è la corrente del fiume che la trasporta „sinque la moviese alguna inteligencia secreta, „ni algun encantador escondido, sino el mismo curso del agua blando „entonces y suave“.

CAPITOLO XII.

A QUALI PROBLEMI LETTERARI E STORICI PUÒ DAR LUOGO UNA QUESTIONE DI CRITICA DEI TESTI. — 1. „Monna Bice“ o „Monna Lagia ?“. — 2. La lezione „Monna Lagia“ non è poi così sicura come si crede. — 3. Esame della corrispondenza poetica fra Dante e Guido. — 4. Il sonetto di risposta di Guido. — 5. Chi è l'„arciere“ ?. — 6. Interpretazione del sonetto. — 7. Lo sconforto di Guido e il „ioi“ provenzale. — 8. Esame estetico del sonetto, sua umanità e modernità, che fan pensare al son. del Foscolo: „Non son chi fui“. — 9. La „baldanza“ di Lisetta e la „sicurezza“ crudele di Vanna. — 10. Diverso modo di reagire in Dante e Guido. — 11. Entrano in iscena Lapo e Monna Lagia. — 12. Cronologia della corrispondenza. — 13. Nuova luce che dal sonetto di risposta di Guido ne viene a quello di Dante.

Nella questione che torna ad essere dibattuta (in seguito agli studi del Pascoli, del Pietrobono e del Barbi stesso) intorno a „monna Lagia“ e „monna Bice“ nel son. *Guido, i' vorrei;* probabilmente non arriveremo ad altra conclusione che la lezione „monna Lagia“ non è poi così sicura come pare al Barbi e com'è parsa finora a quanti, dopo il Barbi, si sono occupati dal famoso sonetto. Conclusione che sarà di certo di un qualche interesse anche perchè ci obbligherà a ritornare sugli amori di Guido e di Dante e a risolvere, se pur sarà possibile, i problemi a cui dà luogo e cioè il curioso infiltrarsi di questa „Lagia“ al posto di altre donne in sonetti sia di Dante che di Guido Cavalcanti, l'infiltrarsi non meno curioso di „monna Vanna“ nelle poesie di Dante, e quello delle attribuzioni a Dante di poesie del Cavalcanti e al Cavalcanti di poesie di Dante, che abbiam visto non potersi spiegare solo coll'incuria dei copisti. Ma, prima di venire a tali questioni minute, sarà prudente esaminar diligentemente tutta la corrispondenza poetica fra Dante e Guido e le poesie che, in un modo o nell'altro, vi si riferiscono. Ci faremo così un' idea più chiara che per avventura oggi non si abbia dei rapporti d'amicizia intercedenti fra i tre poeti, e di quelli d'amore che corsero fra i poeti e le loro belle.

Al sonetto dunque di Dante, il Cavalcanti risponde melanconicamente presso a poco così: „Se io fossi ancora colui che fu in grazia d'Amore e del quale oramai non trovo „in me che a mala pena il ricordo e se la mia donna si com„portasse con me diversamente da come si comporta; „certo che il tuo vascello incantato mi piacerebbe assai. E „tu che fai ancora parte del regno d'Amore, dove la spe„ranza nasce dal ricambio dell'affetto, osserva quanto do„lore provi il mio spirito che è stato fatto bersaglio da un „veloce (abile) arciere. Egli tira l'arco che Amore gli porse „con tanta allegria che tutto l'essere suo sembra domi„nato dal desiderio di godere (d'esser lieto, di divertirsi, „di far bella prova dell'arco). Ma senti ora che cosa in„credibile va dicendo! Dice nientemeno che lo spirito feri„to gli perdona, malgrado che distrugga in lui ogni forza „e ogni virtù!" Il sonetto è alquanto sibillino. Chi è l'arciere? [1] Non certo Amore, se l'arco lo riceve dalla mano

1. *Le rime di Guido Cavalcanti* a cura di Ercole Rivalta, Bologna, Zanichelli, 1902, p. 190: „L'imagine dell'arciere che ha fatto giocondamente segno di lui, si ripete nel sonetto:

O tu che porti ne li occhi sovente
amor tenendo tre saette in mano,
questo mio spirto che vien di lontano
ti raccomanda l'anima dolente.

La quale à già feruta nella mente
di due saette l'arciere soriano:
e la terza apre l'arco, ma sì piano
che non m'aggiunge essendoti presente.

Perchè saria dell'alma la salute,
che quasi giace in fra le membra morta
di due saette che fan due ferute.

La prima dà piacere e disconforto,
la seconda disia la vertute
de la gran gioia che la terza porta,

„che deve riportarsi ad epoca più tarda".

d'Amore! La donna amata che il poeta raffigurerebbe in atto di scagliar dardi contro il suo cuore, un po' come la „scherana micidiale“ di Dante? Ma quale donna? Quella di cui si lamenta a principio? O non piuttosto un'altra? una nuova? Questa figura di tender l'arco parrebbe alludere a un nuovo innamoramento del poeta. O non converrà intender che l'arciero sia il Dio d'Amore, e „Amore“ il „senhal“ di Beatrice? e che si alluda qui ad un'occasione che Beatrice avrebbe fornito inconsapevolmente al Poeta d'innamorarsi di Vanna o di Lagia o di qualche altra? Fo tutte queste ipotesi, perchè tutte si sono presentate al mio spirito, e per mostrarvi quanta difficoltà presentino queste antiche rime italiane e con quanta cautela bisogni procedere nella loro interpretazione; non perchè siano tutte ugualmente legittime. Ora io ritengo che si tratti della medesima donna e nelle quartine e nelle terzine, e che quella che saetta con tanta gioia e si diletta tanto nel gioco crudele, sia la stessa che si comporta in tal guisa col poeta da fargli apparire impossibile il fantasioso viaggio d'amore immaginato da Dante. Ma confesso che la sicurezza assoluta non l'ho e resta sempre qualcosa che non mi soddisfa, e cioè quell'immagine dell'amata in figura d'arciera che usurpa ad Amore il mestiere, e soprattutto quel certo stacco fra le quartine e le terzine, nelle quali sembrebbe che il Cavalcanti, pur lagnandosi della freddezza e della crudeltà della sua donna, cominci a consolarsi con un altro amore. Ma sono perplessità individuali, che dipendono in parte dall'impressione della prima lettura, in parte dall'abitudine di veder riserbata ad Amore la parte d'arciero. A mente fredda a me sembra non possa interpretarsi che così: „Il sonetto di Dante arrivò al Cavalcanti in un ben triste momento, quando la sua donna, forse Vanna, si divertiva a tormentarlo con quella raffinata crudeltà tutta femminile, per cui le matrone romane erano capaci di uccidere a colpi di spillone una schiava che non andasse loro a genio (o di cui fossero gelose!), facendolo passare —

come direbbe quel simpatico birichino ch'è talvolta il Panzini — „dal bagno russo alla doccia fredda". Altro che navigare nel vascello incantato,

> e ciascuna di lor fosse contenta
> sì come i' credo che saremmo noi!

Vanna, per far dispetto al Poeta, non avrebbe accolto l'invito! Il Cavalcanti ha l'aria di ritenersi anche un po' colpevole, se pur la sua espressione non abbia del melanconico e dell'ironico. Certo che ora egli si sente „invilito" come allora si diceva, non più partecipe di quella „gioia" (anzi di quel „joi" provenzale), che, insieme colla „largueza", il „van" (vanto), la „cortezia", la „sofrenza" il „celamen" (schermo), l'„avinen parlar" e il „bel captenemen" (il ben presentarsi e ben portarsi), eran le doti richieste — e caratteristiche — a un fino e perfetto suddito del regno d'Amore! Ce ne accorgiamo anche dalle parole che rivolge a Dante: „Tu che appartieni ancora al regno amoroso, dove la speranza nasce da quella „mercè" (ricambio) che a me è negata, e sei perciò in grado di risolvere delle questioni d'amore, pensa un po' se il mio spirito dev'essere gravato, poi che un veloce arciere ha da qualche tempo e all'improvviso („veloce") incominciato a farlo bersaglio delle sue saette! Se tu vedessi con quanta gioia si diletta a tirar contro il mio cuore coll'arco offertogli da Amore, diresti che tutto il suo essere è pervaso dalla gioia che lo signoreggia. E senti che strana cosa afferma! Che cioè lo spirito ferito, ed al quale ha tolto colla sua crudeltà ogni coraggio e speranza, con tutto ciò gli perdona!" In altri termini: „Dante mio caro, il tuo vascello incantato mi piacerebbe assai, ma Vanna è così crudele con me, che non penso neppure alla possibilità di un simile giocondo viaggio! Sono così avvilito e triste, che a mala pena so ricordarmi d'essere stato un tempo degno d'amore e delle grazie che or la mia donna mi ritoglie. Tu che fai parte ancora del giocondo regno di quel Signore, che „a nullo amato amar perdona", risolvi un po' questo quesito: „Il

mio cuore è quanto si possa mai immaginare ferito e dolorante, dal momento che un abilisimo arciere ha preso a farlo bersaglio di fittissimi („veloce") colpi. Eppure l'arciero si diverte tanto in questo tiro a segno, che diresti, vedendolo, esser l'immagine stessa della gioia! Ed il più curioso è che va dicendo che può seguitar quanto vuole in questo suo gioco crudele, perchè io gli perdono qualunque cosa, anche l'avvilimento in cui mi trovo per cagion sua, giacchè mi vien da lui (cioè „da lei") ed a lui non so far colpa di nulla!" Ecco qual'è a mio vedere [1] il senso del sibillino sonetto. Il quale è dolcemente e rassegnatamente malinconico, come dolcemente e rassegnatamente malinconica è l'anima stessa del Cavalcanti. Leggiamolo:

S'io fossi quelli che d'Amor fu degno
del qual non trovo sol la rimembranza,
e la donna tenesse altra sembianza,
assai mi piaceria sì fatto legno.

E tu che sei dell'amoroso regno
là onde di mercè, nasce speranza,
riguarda se 'l mio spirito ha pesanza,
ch'un presto arcier di lui ha fatto segno.

E tragge l'arco che gli tese Amore
sì lietamente che la sua persona
par che di gioco porti signoria.

Or odi maraviglia ch'el dicia!
Lo spirito fedito gli perdona
vedendo che gli strugge 'l suo valore.

L'oscurità stessa di questo melanconico sonetto è dovuta alla sua delicatezza, alla discrezione dell'allusione a Vanna contenuta nell'immagine dell'arciero, in quel „joc-

1. Mi allontano com'è chiaro dall'opinione del Rivalta, *Op. cit.*, p. 175: „Tentiamo di precisare i termini dell'amore per Giovanna, il quale non durava più, quando Dante scriveva il sonetto: „Io mi senti', svegliar dentro a lo core", ossia era già finito prima del 1290, anno della morte di Beatrice. Certamente Guido amava ancora Giovanna dopo il 1283, data la buona deduzione dell'Ercole relativa-

parti" del problema amoroso proposto a Dante, quasi si trattasse di un quesito generale che non toccasse il poeta, in quella „sordina" ch'egli ha voluto porre al grido del suo cuore ferito specie quando si lamenta che Vanna vada dicendo alle altre donne gentili che non c'è alcun pericolo a civettare con lui in modo così crudele, perchè, tanto, è sicura che gli perdonerà. Vanna ha qui la stessa sicurezza, la stessa „baldanza" di Lisetta, che si crede „tôrre", il cuore di Dante senza trovar resistenza, fiduciosa nella sua bellezza e nella sua gioventù! Ricordate?

Perchè ti vedi giovinetta e bella
tanto che svegli ne la mente Amore,
pres'hai orgoglio e durezza nel core.

Pare che le fanciulle fiorentine dei tempi di Dante e del

---

mente al sonetto: *Guido, vorrei che tu e Lapo ed io,* cui Guido rispose con il sonetto: *S'io fossi quello che d'amor fu degno,* ove diceva che per lui „di mercè non nasce speranza".

Guido quindi non era ancora bene voluto dalla donna. Era il principio o cominciava l'abbandono? Il quale parrebbe espresso dalle parole: „del qual non trovo sol che rimembranza". Non si può precisare: certo è che qui i tre poeti sono da Dante messi insieme e primo logicamente si deve porre il sonetto: *Se ved! Amore, assai ti prego, Dante,* in cui Guido dubita che Lapo sia veramente amoroso e degno di accogliere in sè l'amore. Resta a vedere un altro sonetto a Dante: *Dante, un sospiro messagger del core,* in cui nel „servitore di Monna Lagia" l'Ercole vedrebbe Guido Orlandi, riferendosi al sonetto: *Amore e Monna Lagia e Guido ed io.* Cerchiamo quindi quali furono le relazioni con l'Orlandi. Questo sonetto ultimo rivela che, durante l'amore per Giovanna, i due erano buoni amici; più anche prova una scappata del poeta. Prima quindi devesi riportare il sonetto a Dante, perchè l'essersi Guido rivolto a Dante e non all'Orlandi stesso, fa credere che egli fosse amico di lui meno di Dante. L'amicizia fra i due Guidi sarebbe più tardi del 1283, in cui cominciò l'amicizia fra Dante e il Cavalcanti. Più tardi è anche la canzone filosofica che parla della proposta dell'Orlandi: in cui l'amicizia non dovette essere allora ancor intima fra i due poeti se l'Orlandi scriveva: „Odo che avete usato in la sua corte". Tutte queste rime si dovrebbero riportare fra l'83 e il '90".

Cavalcanti fossero ben sicure di sè, ed abusassero alquanto dell'arco che offriva loro Amore per saettar crudelmente i cuori dei poeti! Ma lasciamo andare. Ciò che importa di osservare, è che anche qui la differenza fra i due caratteri di Guido e di Dante si rivela fondamentale. Dante alla „baldanza" di Lisetta reagisce col sonetto: *Per quella via che la Bellezza corre* ed accomiata Lisetta, la cui troppa sicurezza gli spiace; Guido più fatalista, più rassegnato, se ne lamenta discretamente se pur malinconicamente. Per lui l'amore è divinità crudele, che gode nel bersagliare i cuori delle sue saette; a lui non isfugge la malinconia dell'amore umano, la profonda tristezza del desiderio rinascente sempre e sempre inappagato, „illusione della Natura intenta solo alla propagazione della specie" come dirà più tardi lo Schopenhauer, nè si lusinga come Dante di poter fare di un amore terreno un amore di cielo. Per lui la donna è donna e non angelo: è donna e perciò vana, futile, cambievole, civettuola e inconsciamente crudele. E come tale l'accetta. „Nec tecum possum vivere, nec sine te"! C'è nell'amore del Cavalcanti qualcosa di profondamente triste e di profondamente pessimistico e moderno, che ricorda p. es. il Foscolo e il Musset. Più il Foscolo, certo, in quanto più melanconicamente virile e meno lamentoso che non sia il Musset, ma insomma un po' anche il Musset. E un po' anche il Petrarca. Ma, per fermarci al Foscolo ed a consonanze formali e definite, non rammentano forse i versi del Cavalcanti:

> S'io fossi quelli che d'amor fu degno,
> del qual non trovo sol la ricordanza,

questi altri dolcissimi e soavissimi del Foscolo:

> Non son chi fui: perì di noi gran parte
> questo che avanza è sol languore e pianto?

I versi del Foscolo derivano da certi altri latini delle *Elegie* di Massimiano falsamente attribuite a Cornelio Gallo:

Non sum qui fueram: periit pars maxima nostri,
hoc quoque quod superest languor et horror habet;

ma, quando si pensa che lo stesso concetto ricorre anche in una lettera d'amore del Foscolo ad Antonietta Fagnani: „Non esagero, Antonietta, io ti perdo! Mi sento „mancare una parte della vita, e questa che mi avanza mi „pare che sia circondata dal languore e dalla tristezza „della morte"; quando le medesime parole ricorrono anche nel „Jacopo Ortis", e cioè in una storia d'amore, e quando si pensi che il Foscolo ha pur composto una storia del sonetto, in cui dell'arte del Cavalcanti si parla con molta penetrazione di critico e molto sentimento di poeta; sarà da credere proprio impossibile che dai versi dal Cavalcanti non potesse derivar ne' suoi quell'aura di rassegnata tristezza ch'è tanta parte del loro fascino? E non è ad ogni modo interessante notar nell'arte del Cavalcanti questa nota di malinconia serena che prelude allo scoramento romantico del Foscolo e al pessimismo rassegnato di Schopenhauer? Non avvicina tutto ciò a noi i versi malinconici dell'amico di Dante? All'arte nostra moderna? Che differenza fra la serenità gioconda e fantasiosa del sonetto: *Guido, vorrei* e questo di risposta! Passa fra i due la stessa differenza che fra l'anima coraggiosa e assetata di vita di Dante, per cui „tutto ciò che è, è bene"[1], che nulla rinnega e tutto ritiene „ordinato a fin di bene"[2] da un Dio al quale, per vie sia pure tortuose, i nostri stessi falli ci adducono; e l'anima malinconica, scettica, rassegnata del Cavalcanti che a Dio non crede, e si aggira malanconicamente filosofando fra le tombe di Santa Reparata e pare a' suoi concittadini andar cercando fra esse „se trovar si potesse che Iddio non fosse".

Fin qui nessuna parola nè di Lapo nè di „monna Lagia". Ma ecco che in due altri sonetti rivolti da Guido a Dante

---

1. Parole del povero vecchio Haendel, quando divenne cieco.
2. Parole del Rousseau citate e confutate dal Leopardi nello *Zibaldone*.

e in uno di Dante a Guido non si fa altro parlare che di „Lapo“ e di „Lagia“. Non possiamo con sicurezza fissar l'ordine cronologico di essi, ma una cosa è certa: che il sonetto di Dante ci rivela come il dissidio che si annunzia nei versi del Cavalcanti fra Lapo e il resto della compagnia, sia arrivato oramai al colmo e cioè fino alla rottura di qualsiasi relazione con Lapo e persino al disprezzo dell'amico di una volta. Pare che da principio il Cavalcanti prendesse sul serio l'amore di Lapo per Lagia e s'intromettesse persino per conciliar la bella e ritrosa fiorentina alle voglie dell'amico (son. *Dante, un sospiro);* ma presto cominciasse a dubitare della sincerità della passione di Lapo, e, soprattutto, della sua costanza nel servire e della speranza che un „fino amante“ non deve mai perdere che la „soffrenza aiuti lo servante“ (son. *Se vedi Amore);* finalmente succede qualcosa che scandalizza i due amici, i quali prendono decisamente le parti di Lagia che ha creduto, da „saggia donna“ ch'ella è, ritogliere a Lapo e la stima e il cuore (son. *„Amore e monna Lagia“).*

Stando così le cose io ordinerei cronologicamente i tre sonetti così:

GUIDO : *Dante, un sospiro messagger del core*
GUIDO : *Se vedi Amore, assai ti prego, o Dante.*
DANTE : *Amore e Monna Lagia e Guido ed io.*

Così parrebbe che le cose fossero dovute andare logicamente, ma tutti sanno come spesso la realtà sia tale da sfidare ogni logica e le cose potrebbero bene essere andate alquanto diversamente. Al dubbio per esempio sulla sincerità dell'amore di Lapo potrebbe essere successo nel Cavalcanti una resipiscenza, durante la quale si fosse convinto di questa sincerità e fosse perciò venuto in aiuto dell'amico, fino a quando un fatto nuovo non fosse venuto a convincer tutta la brigata che il primo sospetto del Cavalcanti era perfettamente giustificato e a dettare a Dante il violento sonetto che incomincia: *Amore e Monna Lagia*

e Guido ed io. Dio mio, tutto è possibile, ed anche quindi che, nelle relazioni fra i tre poeti fiorentini e le loro belle, le cose fossero andate per l'appunto in questo secondo modo; ma finchè un documento o un' interpretazione migliore di questa corrispondenza poetica non sarà venuto a distruggere l'ipotesi dettata dalla logica, alla logica dovremo pure attenerci e non ad altro. E' l'unico strumento che abbiamo noialtri disgraziati filosofi, storici e letterati per la ricerca della Verità! E a chi venisse a dirci che questo strumento non è di precisione, risponderei quello che un mio amico filosofo rispose un giorno a un tale che gli obbiettava in una certa interessante questione di formiche: „Così la pensi tu, ma che ne sai di quel che ne pensino le formiche?" — „Caro mio", rispose l'amico filosofo, „io penso colla mia testa d'uomo e non con quella delle formiche e fo della scienza e della filosofia umana e non formichesca. Che le formiche la pensino in altro modo è possibile, ma bisognerà prima dimostrare „che pensino". Finchè ad ogni modo non troveranno il modo di entrare in corrispondenza con me, non mi prenderò certo io la briga di pensar colla testa delle formiche!"

Conchiudendo, finora non abbiamo nessuna ragione di ritenere che la successione cronologica di questi sonetti di corrispondenza fra Dante e Guido sia diversa da quella che la logica ci porta ad ammettere e noi riteniamo in conseguenza che, prima di scoppiar nello scandalo, il dubbio di Guido sulla sincerità e la lealtà del servizio d'amore di Lapo sia stato preceduto da un periodo di perfetta fiducia e di Dante e di Guido nel „fino amore" del loro comune amico, e che anzi Guido, durante questo periodo, tentasse anche d'entrar come intermediario fra i due innamorati, perchè la bella e crudele fiorentina „mertasse", per servirmi di un' espressione di Dante, „lo suo servo a ristoro", gli accordasse „mercè", ricambiasse insomma l'amore del suo fedele.

Così stando le cose, è chiaro che una luce nuova viene

a illuminare anche il sonetto di Dante, dal quale abbiamo preso le mosse. Non vi par infatti di veder nella chiusa:

E ciascuna di lor fosse contenta,
sì come i' credo che saremmo noi,

non soltanto un'uscita elegantemente birichina ispirata dai noti versi della Contessa di Die, ma un accenno discreto alla possibilità che qualcuna fra le belle donne potesse rifiutare di perder parte al fantasioso viaggio? Un accenno discreto ai frequenti colpi, coi quali, in quel torno di tempo, la „veloce arciera" si dilettava a saettare e a far sanguinare con crudele gioia il cuore del Cavalcanti? Un' allusione alla „sembianza" tutt'altro che innamorata, che di quei giorni Vanna mostrava al povero Guido?

La risposta di Guido ce lo farebbe sospettare.

CAPITOLO XIII

LA COLPA D'AMORE DI LAPO. — 1. Elementi di giudizio che si posson ricavare dal „Canzoniere" di Lapo Gianni per lumeggiar la corrispondenza poetica fra Dante e Guido. — 2. Le colpe di Lapo: *a)* Divulgazione del segreto d'amore a troppi „secretarii"; *b)* Poca costanza e pazienza nel „servire". — 3. Monna Lagia resta tuttavia in ottime relazioni coi „secretari" divulgatori del segreto ai quali accorda una familiarità eccessiva, che spiega il poco riguardo con cui la trattano. — 4. Ritratto fisico e morale di Monna Lagia nelle rime di Lapo. — 5. Di che cosa Lapo si accusa da sè stesso nelle sue Rime. — 6. Nell'atteggiamento di Guido di fronte a Monna Lagia bisogna veder meno il corteggiatore galante che non si fa scrupolo di denigrar l'amico per sostituirglisi, che il cavaliere il quale prende le parti delle fragilità femminile contro un innamorato che non gli par abbastanza cortese.

Nel breve canzoniere di Lapo Gianni, il nome di Monna Lagia non appare. Il „celamen" certo glielo impediva, ed alle regole dell'amore cortese il Gianni mostra di tenersi fin troppo stretto, forse in seguito all'aver una volta contravvenuto a qualcuna di esse ed esserne stato fin troppo

punito, colla perdita del cuore della sua donna e il disprezzo degli amici rimasti fedeli alle leggi del regno d'Amore. Ma se il Gianni tace il nome dell'amata tenendosi stretto alla legge cavalleresca del „celamen", non lo tacciono però i suoi amici Dante e Guido che parlan di Monna Lagia a tutto spiano, senza alcun ritegno, avendo però cura di non accoppiarlo mai col nome di Lapo di maniera che nel solo sonetto di questa corrispondenza (Guido: *Se vedi Amore)*, dove appare il nome del Gianni, il nome di Monna Lagia è taciuto e negli altri nei quali si parla di Monna Lagia Lapo è designato come „il servidore", „lo servente" di lei, un „ser costui", ecc. Così Dante e Guido salvavan capra e cavoli: rivelavano il nome dell'amata di Lapo e non contravvenivano al *celamen* che imponeva ai „secretarii" di non rivelare il segreto. Se non che, secondo le leggi dell'amore cortese, il segreto d'amore non poteva essere affidato che „a un solo amico", il più fido, il più sincero, la cui discrezione fosse a tutta prova. La VI delle dodici leggi del codice cortese suonava infatti perentoria nel latino di Andrea Cappellano. „Amoris tui secretarios noli plures habere". Qui — al contrario — i „secretarii" (e cioè „depositarii del segreto") eran già due, e, quel ch'è peggio, linguacciuti e l'uno e l'altro! Monna Lagia potè dunque dispiacersi a ragione del segreto affidato a troppi (n'era probabilmente a parte Gianni Alfani e fors'anche Guido Orlandi, amicissimi di Dante e di Guido!) e muoverne rimprovero a Lapo, il quale dal canto suo avrebbe potuto lagnarsi a buon diritto con Dante e con Guido d'esser venuti meno al loro dovere di „secretarii" e d'aver rivelato il segreto. E Dante e Guido dal canto loro si saran difesi, facendo osservare che, in fin dei conti, i due nomi di Lapo e di Monna Lagia non compaion insieme in nessuno de' loro sonetti e che perciò il segreto era stato mantenuto: mentre lui, Lapo, oltre che della poca discrezione rimproveratagli dalla sua donna, era colpevole anche di un'altra infrazione alle regole d'Amore: quella di non aver saputo

„servire“ con umiltà e speranza, e di non essere stato abbastanza costante in Amore! Così, mentre la sua donna l'accusava di aver confidato a troppi il loro segreto, gli amici ai quali egli l'aveva confidato (e che sapevano di avere in realtà parlato troppo!), l'accusavano alla lor volta di „non esser sincero“, di „fingersi“ innamorato senza esserlo in realtà (cfr. il son. di Guido: *Se vedi Amore)* e di non saper soffrire abbastanza nella speranza [1] del guiderdone d'Amore! E il più curioso è che Monna Lagia che se la prende con Lapo perchè ha confidato il segreto a Dante e a Guido che non l'han saputo serbare, resta e con Dante e con Guido in ottime relazioni, anzi se ne fa degli alleati (cfr. son. di Dante: *Amore e Monna Lagia)* contro il povero Lapo, cui tocca, come dicevano i fiorentini di quel tempo „il male, il malanno e l'uscio addosso!“ Una gran civettina e una testolina ben stravagante dovette essere codesta Monna Lagia! E degli amici non troppo fidati si mostraron col fatto e Dante e Guido! Già si sa che l'amicizia degli uomini finisce al primo apparir d'una donna! Finisce anche quando si muove dalle più oneste intenzioni, come p. es. Guido, il quale da principio sente tanta pena del dolore dell'amico, da intervenire a favor suo, e portargli una risposta di speranza. Ma poi, una volta a contatto con Monna Lagia, dimentica la sua parte d'ambasciatore, la giovine donna „ch'ha la bionda trezza“ gli piace, e l'amico che non sa farsi amare è dimenticato, deve avere i suoi difetti, anzi certo li ha, il torto è tutto dell' amico che non sa „servire“ cortesemente e la bella donna ha tutte le ragioni per disprezzarlo.

E poi che la donna gli sorride e civetta con lui (come del resto civetta con Dante) tutti e tre son d'accordo a

---

1. Cfr. il giusto raffronto di Ercole Rivalta *(Le Rime di Guido Cavalcanti,* ecc.) p. 22, col son. II del *Trattato d'Amore:*

> Perfetto onore, quanto al mi' parere
> non puote avere chi non è soffrente.

giudicar male il povero Lapo e non invitarlo più a que' loro fantasiosi viaggi all'isola di Citera. Così ricostruisco per mio conto (e credo essere nel vero) gli avvenimenti e l'ambiente sentimentale, nel quale si svolse la corrispondenza poetica fra Dante e Guido ed alla quale Lapo, l'offeso, non prese parte. Se però sfogliamo il suo canzoniere, ci accorgeremo che le allusioni a questo periodo del suo amore non mancano. Nessuna allusione esplicita certo nè a Dante nè a Guido; molte però al „disdegno" e alla „crudeltà" della sua donna, ed anche qualcuna „alla sua colpa", o, comunque, „al suo errore". Ed oltre a ciò troviamo nel *Canzoniere* di Lapo Gianni, altri elementi che son per noi di capitale importanza. Monna Lagia p. es. vi è descritta in tutta la sua civetteria raffinata, in tutta la sua volubilità in alcuni versi, che citiamo per individuarla ancor meglio davanti alla nostra fantasia e spiegarci e la forza d'attrattiva che dovette esercitare non solamente su Lapo ma su Guido e su Dante, e, specialmente, quel parlarne „sans gêne" che ne fanno e Dante e Guido come d'una creatura piacente certo e leggiadra, ma insomma un po' leggiera ed a proposito della quale non sarebbe stato il caso di prender troppo alla lettera la teoria del „celamen". La civetteria e la leggerezza di Monna Lagia piacevan certo (anche troppo!) e a Dante e a Guido, ma non eran fatte per ispirar troppa stima nè all'uno nè all'altro! Con ben altra delicatezza parleranno p. es. di Monna Bice (non divenuta ancora Beatrice!) ed anche di Monna Vanna. Ma con l'amica di Lapo non facevan troppi complimenti. Ne spiattellavano il nome a destra e a sinistra, si permettevano d'interpretarne i sentimenti, assicuravan l'amico che sarebbe stato corrisposto, lo esortavano a guardarne gli occhi per convincersi una buona volta ch'era „prisa" e presto avrebbe fatto „suo piacimento", si mostravano più tardi perfettamente informati della ragioni per cui, da „saggia donna" ch'ella era, gli aveva poi „ritolto il cuore"; mostravano in una parola d'essere molto in confidenza con lei.

di poterne parlare con scienza di causa, di conoscerne i più riposti sentimenti; tutte cose che non valgono di certo ad elevar di molto Monna Lagia davanti alla nostra stima e non la elevava in realtà neppur davanti a quella de' suoi adoratori. Era una donna che si confidava un po' troppo e un po' a troppi, che viveva in una familiarità un po' troppo larga cogli amici del suo „servente", che arrivava fino ad allearsi con questi contro di lui, che concedeva a troppi la sua familiarità, mentre „la nobile anima deve accordare la sua consuetudine a pochi e non a molti" come dirà poi Dante nel *Convivio.*

Ecco dunque i versi di Lapo Gianni, nei quali ci fa il ritratto morale di Monna Lagia :

Non può vincere Amore
di pinger nella mente gentilia
d'esta novella cosa,
chè selvaggia a tutt'ora
la trova con sì nova leggiadria
contro di lui sdegnosa
e negli atti amorosi
a chi la mira pare,
onde ne fa pensare
Amore e chi ne prende disianza.

[„Amore non può riuscire a descrivere (nella mente di chi lo vorrebbe sapere) la gentilezza di questa strana donna, giacchè la trova sempre restia al suo dominio, e, con sempre nuova leggerezza *(mutabilità)*, sdegnosa di lui, mentre al contrario a quelli che hanno la sfortuna di guardarla *(d'imbattersi in lei)* appare in tutti i suoi atti innamorata: di maniera che il suo modo d'agire lascia perplessi e Amore stesso e quelli nei quali la sua civetteria ha reso ancora più ardente il desiderio"].

Ma forse i primi versi vanno interpretati diversamente nel senso che Amore non riesce a dipingere nella mente schizzinosa, schifiltosa, sdegnosa insomma e restia di questa strana donna alcuna immagine che possa restarvi impressa un certo tempo e cioè non riesce a farla inna-

morar seriamente e durabilmente di nessuno; nel qual caso la civetteria di Monna Lagia sarebbe messa ancor più in rilievo dal povero Lapo ridotto addirittura alla disperazione da quel suo armeggiare a freddo e a vuoto. Credo anzi che la vera interpretazione sia questa seconda, giacchè quel „gentilìa“ è ben diverso da „gentile“ e vuol dire piuttosto, affettazione, esagerazione di gentilezza, che gentilezza vera e propria; mentre l'immagine di Amore che dipinge nella mente dell'innamorato l'immagine dell'amata (o viceversa) si ritrova in certi versi di antichi poeti siciliani, dai quali Lapo Gianni avrebbe potuto derivarla.

Per completare il quadro e mostrare come questa nostra ricostruzione dell'ambiente sentimentale, nel quale si svolse la tenzone poetica fra Dante e Guido, non è fantastica, ma basata su dati di fatto, citeremo questi altri versi di Lapo Gianni, nei quali egli riconosce la sua colpa di aver divulgato il suo segreto d'amore in modo da offender la fama della sua donna :

In tal maniera fece dimostranza
mio cor leggiadro de la gio' che prese,
che in grande orgoglio sovente salio,
fora scovrendo vostra disnoranza;
ma poi, riconoscendo com' v'offese,
così folle pensier gittò in oblio.
Quando vostro alto intelletto l'udio,
sì come il cervo in ver lo cacciatore,
così a voi servidore
tornò, che li degnasti perdonare.
Perdon cherendo a voi umilemente
del fallo, *chè scoverio si sentia,*
venne subietto in vista vergognosa,
voi non seguendo *la selvaggia gente.*

E cioè: [„Il mio cuore, soverchiamente baldanzoso, manifestò in modo sì aperto e con tanta soddisfazione (mi vantai così poco discretamente della conquista del tuo cuore) la gioia che gli venne dal vostro amore, che non

una sola volta mostrò d'esser salito in tanto orgoglio, che scoprì il vostro amore, facendov. disonore (che divulgò il segreto d'amore offendendo il vostro onore). Ma poi, riconoscendo il suo fallo, ripudiò un simile modo d'agire. E, quando la vostra alta intelligenza, si degnò di ascoltar le sue scuse, tornò umilemente al vostro servigio, come fa il cervo che prima fugge e poi, quando vede che tutto è inutile, va da sè stesso a mettersi nelle mani del cacciatore, tanto più volentieri in quanto sapeva che l'avevate perdonato e non l'avreste ucciso come il cacciatore il cervo. Umilmente chiedendo perdono, venne a voi dunque il mio cuore che sapeva come il suo fallo era stato scoperto; venne a voi sottomesso e vergognoso ben sapendo che voi non davate più retta a' miei calunniatori, ma, da quella gentile donna che siete, lo avevate interamente perdonato"].

Ora qui ci sono parecchie cose da osservare. Ed in primo luogo che il Gianni si confessa colpevole d'essersi „vantato" dell'amore di Monna Lagia, di aver „scoverta" la „sua disnoranza": parole un po' forti che fan pensare a qualcosa più che un semplice amore cortese e ad ogni modo a quella tale eccessiva familiarità di Monna Lagia coi giovani poeti del suo tempo che doveva offrir molta materia alle cattive lingue; di averla abbandonata e d'esser poi tornato a lei come il cervo al cacciatore. In secondo luogo l'accenno al „sentirsi scoperto" che sembra alludere ai rimproveri di Dante e di Guido, e infine la soddisfazione che Monna Lagia non dia più retta ora alla „selvaggia gente", a Dante cioè e a Guido, che, in luogo di scusare, avevano al contrario ingrandito agli occhi di lei il fallo dell'amico!

Altri punti di contatto fra il *Canzoniere* di Lapo e la corrispondenza poetica fra Dante e Guido dove tanto si parla e di lui e della sua donna, naturalmente non mancano. Noi le verremo utilizzando a mano a mano che procederemo nello studio di queste poesie finora così enigma-

tiche, sulle quali tuttavia speriamo di poter gittare alcuna nuova luce. Nella lezione di oggi ci siamo proposti di trarre dal *Canzoniere* di Lapo tutto quanto esso contiene di utile per ricostruir l'ambiente sentimentale in cui si svolse la corrispondenza poetica fra Dante e Guido, e le relazioni d'amicizia e d'amore che intercedettero fra i tre poeti fra loro e fra i poeti e le loro belle. Ambiente sentimentale di passioni leggiere e mondane che si riferiscono a quel periodo torbido anzi che no della loro prima giovinezza, prima che a Dante fosse apparsa in Monna Bice la sembianza angelica, dietro il cui volo la mente sua s'elevò poi fino alla concezione della *Comedia;* e al Cavalcanti, attraverso le molte esperienze d'amore, si fosse rivelata la vanità e la tristezza di questa nostra vita terrena, oltre la quale egli non seppe sperare e che gl'ispirò quel gioiello di poetico addio a tutto quanto aveva una volta amato ch'è la Ballata: *Perch'io non spero di tornar giammai.* Ma anche questo addio è rivolto a una donna! Nella rovina di tutti i suoi ideali, di tutte le sue illusioni, l'illusione dell'amore permane nel cuore del poeta! Il quale fu tutta la vita un profondo e squisito e cavalleresco conoscitore e ammiratore della femminilità elegante e cortese del suo tempo, e, senza elevarla come Dante al grado di potenza provvidenziale e angelica, seppe subirne il fascino terreno e difenderla dagli assalti degl'ingrati non abbastanza cavalieri da benedir le ferite inflitte loro da una bella mano. In questo bisogno cavalleresco del Cavalcanti di mettere al sicuro da contatti indegni quell'ideale femminile cui aveva per conto suo eretto nell'animo un altare, bisogna forse trovare il movente dell'attitudine ostile presa da lui contro Lapo Gianni, quando gli parve che l'amico si allontanasse dalle regole dell'amore cortese. Ch'egli si interessi troppo a Monna Lagia perchè non ci sia lecito supporre che le sottili arti della bella donna avessero dovuto far breccia nel suo animo; a noi par chiaro anche troppo. Ma non è men vero che in quell' interessamento è

da vedere qualcosa di più, di superiore, di più largo e generale che una simpatia mal dissimulata per la donna dell' amico. E questo qualcosa è la cavalleria innata nell'animo del Cavalcanti, quella cavalleria e quella dignità che lo tengon sempre un po' al disopra e di Dante e di Lapo! Era un vero nobile, fra una compagnia di nobilucci decaduti che affettavan simpatie pel popolo, e di borghesucci mercanti! E si lasciava andare talvolta a dar loro qualche lezioncina sul modo di trattar dei cavalieri colle dame e sulle compagnie che sole si addicono ai cavalieri. Una di queste lezioni toccò a Dante: un'altra ne toccò a Lapo. Quella a Dante prese le forme d'un malinconico rimpianto delle belle doti cavalleresche delle quali l'amico suo si spogliava nella compagnia plebea nella quale s'era messo; quella a Lapo rivestì invece una forma ironicamente sprezzante. Gli è che la colpa di Lapo era contro una donna, e quando c'è di mezzo una donna, il cavaliere Guido Cavalcanti non può fare a meno dal rivestire la sua armatura di lucido acciaio e sguainar la spada a difesa della debolezza oltraggiata!

CAPITOLO XIV.

IL SONETTO DI GUIDO A DANTE: „Dante, un sospiro". — 1. Suo contenuto, testo e traduzione-commento. — 2. Alcune lievi incertezze d'interpretazione. — 3. Metodo da seguire nell'interpretazione di queste rime antiche. — 4. Elementi di giudizio che ci offre il „Canzoniere" di Lapo Gianni per una miglior comprensione di questo sonetto. — 5. La canzone di Lapo: „Io sono Amore" è da considerarsi come un precedente del sonetto di Guido. — 6. Ed il sonetto di Guido come un precedente della ballata di Lapo: „Amore, io prego".

Il sonetto di Guido a Dante: *Dante, un sospiro messaggier del core* riveste la forma cara all'amico suo grande della visione, anzi del sogno. Dormendo, al Cavalcanti sembra di udire un sospiro, ond'egli si risveglia credendo d'essere stato lui a sospirare nel sonno, e pieno di paura

che il suo cuore non fosse nella sicura compagnia d'Amore, fosse cioè di nuovo dolente di non esser „ristorato“ (noi diremmo con frase divenuta oramai banale „corrisposto“) dalla sua donna che mostra di non gradire il suo „servigio d'amore“. Ma per fortuna, per questa volta tanto, il sospiro non è uscito dal suo cuore, e Monna Vanna non si mostra „spietosa“ al poeta. Si tratta del povero Lapo, che, alle prese colla crudele civetteria della giovanissima Monna Lagia dagli occhi neri e dai biondi capelli, ha sospirato così forte, che Guido se ne è sentito stringere il cuore e s'è risvegliato.

E così, tra veglia e sonno, vede, o gli par di vedere, il „servitor“ di „Monna Lagia“ venir correndo verso di lui e gridargli: „Aiutami, per pietà!“ E, dicendo queste parole, il povero Lapo piangeva così di cuore che Guido n'ebbe pietà e andò a fare una visitina ad Amore, che se ne stava naturalmente ad affilar dardi da quel bravo arciere ch'egli è, e gli domandò subito della natura della ferita del suo povero amico e se c'era speranza di guarigione.

Giacchè pare che Amore sia anche medico e facilmente possa sanare le ferite che infligge, come la lancia famosa d'Achille, di cui nel *Mare Amoroso* si dice:

> ch'aveva tal virtù nel suo ferire,
> ch'al primo colpo dava pena e morte,
> ed al secondo vita ed allegrezza.

Amore dunque questa volta pare fosse ben disposto e il dardo che affilava pare avesse intenzione di tirarlo diritto al cuore di „Monna Lagia“. Fatto sta che la diagnosi fu piena di speranza per il povero Lapo: „Di' all'amico tuo, che la donna è presa, e la tengo prigioniera a sua disposizione. Non se n'è accorto? Ma la guardi dunque negli occhi e se n'accorgerà subito! Non vede che „portan corona di martiri“? Non s'accorge che, come la Ballatetta di Dante, anche „Monna Lagia“ appare da qualche tempo incoro-

nata di violette? Per uscir di metafora, e per servirci delle medesime parole di Lapo; non s'accorge l'innamorato poco esperto che la sua donna non ha più „suo viso colorato in grana“ e gli appare da qualche tempo

negli occhi suoi umile e piana
e pallidetta quasi nel colore?

Ed ecco ora il testo del sonetto:

Dante, un sospiro mesagger del core
subitamente m'assalì dormendo,
ed io mi risvegliai allor credendo
ched' e' non fosse in compagnia d'Amore.

Poi mi girai e vidi il servidore
di Monna Lagia, che venia dicendo:
„Aiutami, pietà“; sì che piangendo
i' presi di mercè tanto valore,

ch'io giunsi Amore che affilava dardi.
Allor lo domandai del suo tormento,
ed elli mi rispose in questa guisa:

„Di' al servente che la donna è prisa,
e tengola per far suo piacimento:
e, se no 'l crede, di' che agli occhi guardi“.

[Dante, un sospiro messaggero del cuore m'assalì all'improvviso mentre dormivo, ed allora mi risvegliai, credendo ch'egli *(il mio cuore)* non fosse in compagnia di Amore *(non fosse innamorato e quindi gioioso)*. Ma poi, voltandomi, vidi il servitore *(innamorato)* di Monna Lagia che veniva (verso di me) dicendo: „Aiutami, per pietà“, di maniera che, per le sue lagrime, io mi sentii così pieno *(adorno)* di pietà, che raggiunsi *(andai a trovare)* Amore che affilava dardi *(colsi Amore nel punto che affilava dardi)* e lo domandai intorso al suo *(di Lapo)* tormento. Ed egli mi rispose in questi termini: „Di' al servente *(all'innamorato)* che la donna è presa prigioniera (nelle mie reti), ed io la tengo qui pronta (a sua disposizione) a far quello che a lui piaccia, e, se non crede a me, digli che faccia attenzione a quel che gli dicono gli occhi di lei].

Tradurre in prosa queste antiche rime è sempre utile ed è spesso il migliore commento che di esse si possa fare. Si è costretti senza volerlo ad assegnare ad ogni parola il suo significato preciso, a scegliere fra due sfumature di significato e d'espressione, a rilevare i significati molteplici e concomitanti di una stessa parola, e decidersi per una interpretazione piuttosto che per un'altra, anche quando siano tutte e due egualmente logiche e differiscano fra loro per un' inezia! E la conclusione è che la poesia appare più chiara, sviscerata com'è nelle sue più profonde significazioni ed espressioni! Qui p. es. sorgono parecchie domande: il „piangendo" a chi si riferisce? Al Cavalcanti o a Lapo? A me pare che a Lapo, quasi „a causa del pianto di lui", „piangendo egli", „poi che piangeva". Riferito al Cavalcanti, verrebbe a dire qualcosa di banale, anzi di grottesco: „Sicchè piangendo mi commossi tanto" senza dire che il „presi tanto valore di pietà" indica una commozione incipiente, che non può esser cagionata dal pianto, che è la conseguenza non il presupposto della pietà. Sembrano cose chiare, ma han bisogno di esser ben fissate. Così p. es. il „giunsi Amore che affilava dardi" a prima vista s'interpreta all'ingrosso: „giunsi dove Amore affilava dardi" e solo poi si scopre che quel „giunsi" ha il significato di „colsi, sorpresi", il che ci mostra il poeta nell'atto di avanzar con prudenza, e, quasi direi, in punta di piedi alla ricerca del nascondiglio d'Amore e di sorprenderlo intento all'arte sua dolce e crudele. Ed allora una luce nuova illumina tutta la terzina e la minuziosità dell'esame filologico si converte in un aumento di bellezza di tutta la poesia. Altre piccole oscillazioni ed incertezze di minor conto abbiamo accennate nelle parentesi in carattere corsivo. Nella maggior parte dei casi, si tratta di differenze così leggiere che la scelta non è facile, nè è sempre necessaria, in quanto che la parola o la frase del testo comprendono in loro e l'una e l'altra sfumatura di significato. Non è il caso dunque d'insistervi, se non per mostrare il metodo da seguire

nello studio di queste antiche rime così enigmatiche e infide. Noi abbiamo per ora un problema letterario e storico da risolvere: quello delle relazioni fra Dante, Guido, Lapo e le lor donne gentili, ed il problema è, per disgrazia, abbastanza intricato di per sè, perchè possiamo prenderci il gusto di complicarlo da parte nostra con questioni di particolari. Torniamo dunque a noi e vediamo se p. es. nel „Canzoniere" di Lapo troviamo accenni alla situazione quale è accennata nel sonetto di Guido, del quale ci occupiamo.

Ebbene anche questa volta il breve canzoniere del Gianni ci offre qualche elemento di giudizio utilissimo a lumeggiare la corrispondenza poetica fra Dante e Guido. In due poesie di Lapo Gianni p. es., Amore appare in qualità d'ambasciatore del poeta presso la „spietosa" Monna Lagia. Nel commiato della canzone: *Donna, se il prego della mente mia,* in cui il motivo appare appena accennato, e nella canzone a dialogo fra Amore intercedente per Lapo e la donna amata dal poeta, in cui esso motivo informa di sè l'intero componimento, e che incomincia: *Io sono Amor che per mia libertate.* Nell'una e nell'altra canzone Amore prende le parti del poeta, e „Monna Lagia", dopo aver fatta un po' la restia, si lascia facilmente convincere. Amore insomma si mostra favorevole al poeta che ripone in lui ogni speranza e fiducia. Pare che Lapo Gianni fosse momentaneamente assente da Firenze e si trovasse a S. Miniato, mentre Monna Lagia era rimasta a Firenze. Il poeta sa di non avere alcun torto, di non aver fallato in nulla contro di lei nè contro il „servigio d'Amore" e le due poesie han tutta l'aria di appartenere al primo stadio dell'amore di Lapo per Monna Lagia, quando la bella donna gli si mostrava ritrosa più per civetteria che per altro, non perchè avesse qualcosa da rimproverargli. Il poeta è tanto sicuro di sè e della protezione d'Amore, che la minaccia della vendetta del Dio, il quale, per

punirla di non „guiderdonare“ il „servigio“ del suo servente, le farà perdere le sue bellezze:

Amor veggendo vostra crudeltate,
vorrà servare sua legge antica,
che qual donna a buon servo non è amica
le sue bellezze distrugge e disface.

Mi appello ad Amore — dice il poeta — giudichi lui se ho torto io o voi:

e s'io ho il torto, Amor dia la sentenza.

Ma, se poi il torto è dalla parte vostra, allora vi punisca e

chiudavi le porte
e non vi lasci entrar nella sua corte.

Questi versi saran poi ripresi da Guido Cavalcanti e rivolti contro Lapo stesso, quando gli sembrerà che l'amico non sia abbastanza sincero e costante nell'amor suo. Nel sonetto infatti che esamineremo nella prossima lezione e che comincia: *Se vedi Amore, assai ti prego o Dante,* leggiamo i seguenti versi, che non è possibile non riavvicinare a quelli ora citati di Lapo Ganni in quanto sembrano ritorcer contro di lui l'accusa e la minaccia ch'egli rivolge a „Monna Lagia“:

Tu sai che nella corte là 've regna
non vi po' servir om che sia vile
a donna che là dentro sia renduta.

Nella medesima canzone ci son dei versi, dei quali pare essersi ricordato il Cavalcanti, quando, nel sonetto che forma oggi l'oggetto del nostro studio, ci parla della pietà che sentì per Lapo:

Madonna, con giurata fede,
se voi vedeste suo misero stato

e 'l viso suo di lagrime bagnato,
e' ve n'increscerebbe in veritate,
chè piangendo n'incresce a chi lo vede.

L'ultimo verso soprattutto è sintomatico e ricorda, persino nel modo insolito come è adoperato quel gerundio „piangendo", il verso del Cavalcanti:

sì che *piangendo*
i' presi di mercè tanto valore...

Lo ricorda tanto da vicino, che ci spinge a ritoccare un poco la nostra interpretazione, nel senso che, allo stesso modo che il „piangendo" di Lapo va interpretato per: „fino alle lagrime", quello del Cavalcanti dovrà interpretarsi: „tanto da piangerne". E cioè: „sì che presi tanto valore di pietate" („mi sentii così pieno della virtù della pietà") ch'io ne piansi e sorpresi Amore che affilava dardi e gli domandai.... ecc. Non dò l'interpretazione come sicura, giacchè anche ora il „piangendo" mi par meglio riferirlo a Lapo che al Cavalcanti; ma certo che l'espressione del Gianni mi par qui ripresa da Guido nel suo sonetto e il modo come quel gerundio („piangendo") è usato nella poesia del primo deve esser tenuto sott'occhio nell'interpretazione del son. del Cavalcanti.

La canzone a dialogo: *Io sono Amore che per mia libertate* contiene anch'essa elementi che mi sembran degni d'esser presi in considerazione. Amore, intervenendo presso Monna Lagia a favore di Lapo lo qualifica di „leal servente" e dichiara di averlo preso sotto la sua protezione e difesa: („Per voi non mora però ch'io lo difendo"), Madonna Lagia da parte sua dichiara che a lei non si conviene „a tal messaggio far mala accoglienza" e ch'ella è pronta a „dare al suo mal guarigione", purchè Lapo (e qui ci pare scorgere l'ombra d'un rimprovero o almeno di un sospetto)

stia fermo a sua amanza
di buono amore puro da laudare.

Amore, a questa risposta così garbata e favorevole al suo protetto, se ne va tutto contento, dopo aver ringraziato di cuore del buon responso e del parlar piacente „la bella donna“ ch'egli propone alle altre donne e donzelle quale esempio „di gran valentia“, giungendo fino ad affermare di non aver mai trovato

donna sì valente,
che suo servente abbia sì meritato.

L'ambasciata dunque di Amore a Monna Lagia è perfettamente riuscita, onde, quando a lui si presenterà Guido Cavalcanti a intercedere alla sua volta a favore di Lapo: egli („Amore“) potrà ben con tutta sicurezza assicurarlo che se ne torni contento presso l'amico in nome del quale è venuto, giacchè „la donna è prisa“ ed egli la tiene là pronta a soddisfare il piacere di Lapo. Tanto sicuro che scherza persino sulla poca esperienza di quell'innamorato che non si è ancora accorto del cambiamento. Ma la guardi negli occhi e vedrà se Amore gli dice o no il vero! Il sonetto del Cavalcanti presuppone dunque la canzone del Gianni e la felice riuscita dell'ambasceria di Amore a Monna Lagia. Allo stesso modo c'è a mio vedere una Ballata del Gianni *(Amore i' prego la tua nobilitade)* che presuppone il sonetto di Guido, al quale Lapo sembra alludere quando ci si mostra nel momento di attendere una buona notizia da parte di qualcuno che s'è andato a informare delle disposizioni che mostra riguardo a lui. „L'anima mia“ — dice Lapo Gianni — „piange sconsolata, ma il cuore la riconforta subito, dicendole:

Non pianger, mia sorella;
tu averai novella
ch'Amor le porta manto d'umiltade.

Chi, se non Guido, poteva portargli una simile novella? Non Amore, reduce dall'ambasciata precedente, giacchè la notizia consiste proprio in ciò che Amore le porta già un manto di umiltà, sotto il quale la sua donna gli si mostrerà d'ora innanzi. „Tu riceverai la notizia che Amore in questo momento le porta un manto di umiltà" esclude che chi gli porta la notizia sia Amore stesso. Non Amore, non altri. Chi deve portargli la buona notizia è Guido, il suo amico Guido, che ha udito nel sogno il pianto sconsolato della sua anima e gliene è venuto pietà. Guido che si mette alla ricerca d'Amore ch'egli sa reduce dall'ambasciata a Monna Lagia e gliene farà sapere l'esito favorevole. Se non che Lapo si rallegra troppo presto. Certi ambasciatori troppo facili a infiammarsi sono pericolosi e noi vorremmo avvertire il Gianni a non fidarsene troppo. Non se ne fidava infatti Gianni Alfani, i cui amori colla „giovine di Pisa" furono anch'essi facilitati dall'intercessione e dalla gentile e compiacente complicità del Cavalcanti. Ma Gianni Alfani sapeva che di Guido c'era poco da fidarsene, giacchè portava sempre con sè un „sacco di saette", colle quali, rubando l'arte ad Amore, saettava a destra e a sinistra i cuori delle belle donne.

E monna Lagia, con tutta la sua civetteria, doveva esser davvero carina colla sua treccia d'oro, gli occhi neri e quel risolino incredulo [1], che — come tutte le belle donne avvezze oramai a sentirsi lodare le loro bellezze sempre colla medesima canzone, — aveva quando i suoi ammiratori le facevan la corte come si faceva allora: „Iddio, dalle buona ventura! Quanto ella è piacevole! Vedi com'ella è leggiadra! vedi come giuliva, vedi come le rispondon membra, vedi cavelli amorosi, vedi occhi vaghi, vedi andatura onesta, vedi come fa i passi iguali, vedi come saluta

1. Cfr. Lapo Gianni, canz. *Donna, se 'l prego*, v. 98: „E s'ella, sorridendo, non ti crede".

vezzosamente, vedi ghirlanda stare, vedi cintura a punto, vedi peducci delicati, vedi come va in sulla persona, vedi man da baciare! Vedesti mai si sompiuta giovine[1]?"

CAPITOLO XV

IL SONETTO DI GUIDO: „SE VEDI AMORE, ASSAI TI PREGO, DANTE". — 1. Ambiente „cortese" nel quale si svolge la corrispondenza poetica fra Dante e Guido e rime che vi si riferiscono. — 2. Le „confessioni" di Lapo Gianni e ragioni per cui Dante e Guido lo trattano un po' dall'alto. — 3. Testo e interpretazione del sonetto. — 4. Chi è la donna che „rimerita" il Cavalcanti e a Lapo si mostra poco „avenante"? — 5. Valore puramente provvisorio della nostra ricostruzione.

Col sonetto di Guido: *Se vedi Amore, assai ti prego, Dante* incominciano da parte del Cavalcanti i dubbi sulla lealtà, la sincerità, la costanza nel servizio d'Amore di Lapo. Abbiamo già osservato nella lezione passata come in tutta questa corrispondenza (e nelle rime di Lapo Gianni, Gianni Alfani e Guido Orlandi) si faccia un gran parlare del servizio d'Amore, delle qualità dell'amante perfetto con frequenti accenni ad Andrea Cappellano (o a „Gualtieri" ch'è lo stesso) e al suo libro „De Amore" ch'era a quei tempi il codice dell'amore elegante e cortese. I giovani poeti, com'è della loro età, prendevano assai sul serio il codice delle maniere eleganti, e facevano a gara ad immaginare convegni eleganti, mondi fantastici, viaggi all'isola di Citera, nei quali quelle regole fossero perfettamente osservate, lagnandosi talvolta colle loro donne di non essere abbastanza raffinati nel loro servizio d'Amore e chiedendone loro perdono. E' tutto un gruppo di rime di Dante, Guido Cavalcanti, Lapo Gianni, Gianni Alfani e Guido Orlandi che vanno studiate insieme e si riconnet-

1. Francesco da Barberino, *Del Reggimento e Costumi di donna* a cura di Baudi di Vesme. Bologna. Romagnoli, p. 172.

tono al *Roman de la Rose*, al *Fiore*, rifacimento italiano di esso, attribuito da alcuni a Dante, e a un *Trattato dell'arte di servire* in XXXV sonetti che par opera di diversi, ma al quale è certo che, almeno con un sonetto, collaborò Guido Cavalcanti [1]. A questo gruppo di rime appartengono oltre i sonetti della corrispondenza poetica fra Dante e Guido, anche p. es. il sonetto di Dante: *Sonar bracchetti e cacciatori aizzare* nel quale, dopo una movimentata descrizione di caccia idealmente sontuosa ed elegante che ricorda altre aspirazioni ad una società cortese e perfetta di Dante stesso *(Guido, i' vorrei)*, Lapo Gianni *(Amor, eo chero mia donna 'n domino)* e Guido Orlandi *(A suon di trombe innanzi che di corno)*; Dante si fa rimproverare di poca cortesia per aver mostrato di preferire „una sì selvaggia dilettanza" alla compagnia ed alla „gaia sembianza" delle donne gentili. Lapo Gianni, dal canto suo, (e quasi a gara col sonetto di Dante: *Guido, i' vorrei)* sogna Firenze trasformata in una città di sogni, vero regno d'Amore,

> l'Arno balsamo fino,
> le mura di Firenze inargentate,
> le rughe di cristallo lastricate,
> fortezze alte merlate,

ed altre belle e fantastiche cose; si lamenta colla sua donna di non essere abbastanza perfetto da meritare l'amore di lei, spera che per sua bontà non vorrà sdegnare „suo cor vile", prega Amore che „gli doni suo ingegno" sì ch'egli „non manchi per alcun difetto"; protesta, quasi per rispondere alle accuse degli amici Guido e Dante, di essere „scritto nel libro d'Amore". Tutto ciò mentre Gianni Alfani in un oscurissimo sonetto a Guido Cavalcanti cita

1. Cfr. Achille Pellizzari, *Il così detto „Trattato della maniera di servire" di Guido Cavalcanti*" in *Dal Duecento all'Ottocento*. Napoli, Perrella, 1914, pp. 22 segg.

solennemente, „Gualtieri“ (Andrea Cappellano), un Durante rimaneggia nel *Fiore* il *Roman de la Rose* e tutti insieme probabilmente compongono quel *Trattato di servire* che è stato a torto attribuito al solo Cavalcanti. Di questo ambiente saturo di teorie cortesi e di eleganti dispute sul miglior modo di ben servire, bisogna tener conto nell'occuparsi della corrispondenza poetica fra Dante e Guido. Per ciò che riguarda il sonetto che ci proponiamo oggi d'esaminare, è curioso notare, che, se i suoi amici non mostravano d'aver una troppo buona opinione del servizio d'Amore di Lapo, Lapo stesso sembra ritenersi indegno di far parte della corte del Dio e par confessare di non sentirsi abbastanza raffinato e cortese. Pare infatti che Monna Lagia fin da principio avesse „disdegnato“ l'amore di Lapo, che si lamenta della superbia colla quale lo tratta:

Con sì fieri sembianti mi disdegna,
che par che 'l mondo e me aggia a neiente,

e noi sappiamo che c'era stato bisogno dell'intercessione di Guido (accordata anche all'Alfani a proposito della „giovine da Pisa“) per piegarla verso l'innamorato poeta. Inoltre un verso della Ballata: „Del vostro viso angelico“, in cui il Gianni si rallegra che lo „spirito vezzoso“ di Monna Lagia, entrando nella sua mente, abbia finalmente deposto giù „l'aspetto signorile“; ci fa pensare che proprio questa „signorilità“ fosse quella che dava soggezione al poeta che sapeva di non possederla. Egli confessa infatti in un'altra Ballata *(Gentil donna cortese)* che

avanti a *lei* sempre *fu* pauroso,
sì *gli* cerchiava la temenza il core.

Monna Lagia appare infatti a Lapo Gianni ben diversa dalle dolci, umili, angelicate madonne dello „stil novo“. Per quanto le poesie di cui trattiamo appartengano a un periodo molto giovanile dei tre poeti, quando lo „stil novo“ non era ancora decisamente formato e conservava

le tracce della scuola siciliana e di transizione, la cosa non può non farci impressione. Amore stesso, quando le è devanti, le parla sommesso, temendo di non farla adirare, ed il poeta la descrive quale

donna di gran valentia,
che, per sua cortesia,
vuole suo servo sì guidardonare.

Anche quando, come nella Ballata: „Dolce è 'l pensier che mi notrica il core" è descritta come „angela che par di ciel venuta", ha sempre della inflessibile e fredda madonna provenzale e siciliana, onde il poeta esce in frasi come p. es.

Ella mi fe' tanto di cortesia
che non sdegnò mio soave parlare;

. . . . voglio Amor dolce ringraziare
che mi fe' degno di cotanto onore,

che sembrano alludere a una differenza di casta intercedente fra lui e la sua donna „di gran valore", di cui egli non può ritenersi che il „servidore". Frasi tutte che ricordano la lirica provenzale e siciliana. Il poeta ha sempre paura di vederla adirata e raccomanda ad Amore o alle sue poesie di non osare parlarle se la vedessero adirata:

Se tu la vedi nel su' viso accesa,
non dicer motto se fusse adirata,
ma, quando la vedrai umiliata,
parla soave senz' alcun timore;

Movi ballata senza far sentore
e prenderai l'amoroso cammino:
quando se' giunta, parla a capo chino:
non mi donar di gelosia errore.

Da un'altra Ballata *(Ballata, poi che ti compuose A-*

more) parrebbe che Monna Lagia parlasse anche qualche volta „villanamente", quando era adirata col poeta :

> Allor conoscerai umilitate
> negli atti suoi, *se non parla villana,*

il che val quanto dire che Monna Lagia è il ritratto stesso dell'umiltà, quando..... „non parla villana", il che pur gli accade e il povero poeta lo sa per prova! Il povero poeta che sa di non poter competere con lei (e neppure con Dante e con Guido!) di cortesia di modi, ma che, — sia detto a suo onore — ci appar nel suo canzoniere ben più gentile di cuore e di Monna Lagia e di Dante e di Guido! Egli intanto non „parla mai villano" come Monna Lagia, nè fa insinuazioni come Guido, nè si scaglia contro gli amici caduti in disgrazia della loro donna, come fa Dante. Qualche lieve accenno impersonale alla „gente selvaggia", che ha tentato metter male fra lui e la sua donna, un'allusione al libro d'Amore, nel quale dichiara di essere scritto, quasi a confutar le parole di Guido :

> Tu sai che nella corte là 've regna
> non vi può servir om che sia vile
> a donna che là dentro sia renduta,

ed è tutto quanto nel canzoniere del Gianni troviamo di risposta alle accuse di Guido e di Dante. Lapo è modesto, Lapo sa di non conoscere e di non praticare a perfezione il codice dei modi cortesi, ma sa anche di aver gentile il cuore, sa anche che non tutti quelli che conoscono a menadito il codice d'Amore hanno un cuor gentile come il suo, sa forse che la gentilezza delle azioni è da preferire a quella delle parole e degl'inchini. Sa tutto questo, ma non lo dice, e solo il colorito malinconico, rassegnato, umile, dimesso delle sue poesie lo dice alla mente ed al cuore dell'uomo abituato per lunga conoscenza a sorprendere i segreti di questi antichi poeti, che paion tanto fred-

di e impersonali a chi non li conosce e non li ama. Egli no, non si crede degno d'entrar nella corte d'Amore, e forse appunto perciò fa sì che noi ne lo crediamo più degno ch'altri mai. Egli è umile, protesta ch'è „senza colpa", ma confessa di durar pena a restar „fermo a sua amanza" quando la donna sua non lo incoraggia; confessa d'essere ancora troppo uomo e troppo poco *cavaliere* per ridurre la sua passione a regole di fredda cortesia; confessa di non esser „degno di ricordare" la nobiltà e il „conoscimento" di Amore, e chiede persino perdono di osare di farne le lodi:

> però chiero perdon, se fallimento
> fosse di me, vogliendoti laudare.

Forse il solo fatto ch'egli osi imbrancarsi fra gli eleganti servi d'Amore e tessere anche lui le lodi del Dio elegante e cortese, costituisce per lui una colpa; si vede „tenuto a vile", ma aspetta di esser nobilitato dall'amore di quella,

> per cui si fe' gentil l'anima sua,
> poi che sposata la congiunse Amore;

e la sola volta ch'egli si sente „sì alteramente sormontato" e „sublimato" a tal punto, che ritiene di non poter esser più veduto da quelli che sono rimasti su questa terra; ciò avviene perchè la sua donna lo ha salutato „bonairemente", com'egli dice con vocabolo provenzale. Nel suo canzoniere queste confessioni pericolose sono un po'troppe, perchè, a un certo punto, i suoi amici (e rivali nell'aspirare alle grazie di Monna Lagia) non se ne servano per invilirlo davanti agli occhi della bella donna. Sì Guido che Dante appartenevano a famiglie nobili, e, per quanto a Firenze si vivesse allora in piena democrazia, si sa che i nobili difficilmente si rassegnano a creder gli altri formati della medesima pasta loro, ed anche quando voglion mostrarsi condiscendenti, anche quando, occupandosi di letteratura o d'arte, son costretti a scen-

der dal loro piedistallo ed accordare la loro stima e la loro famigliarità ad artisti plebei, raramente lo fanno senza lasciar intravvedere la distanza che corre fra essi e loro, e la degnazione ch'essi fanno di trattarli alla pari. Orbene noi non sappiamo troppo della vita e degli antenati di Lapo, giacchè l'opinione ch'egli fosse figliuolo „quondam Giannis Ricevuti de Florentia" il quale fu „iudex ordinarius pubblicusque notarius", non è dimostrata ancora come del tutto attendibile. Ad ogni modo, anche ammettendo che anch'egli fosse „notaio" e figlio di „giudice ordinario", il titolo che gli competeva era quello di „sere" e non di „messere" riservato ai cavalieri ed ai „magni iudices" ai quali sembra che più tardi fosse stato esteso. Ad ogni modo fra la nobiltà ereditaria nelle famiglie di Dante e del Cavalcanti e quella derivante dalla carica occupata da Lapo Gianni e da suo padre, c'era qualche differenza e questa differenza i due amici nobili pare la facessero spesso sentire all'amico non nobile [1],

1. La differenza di condizione sociale fra Lapo e i suoi amici è stata intravista da Giulio Salvadori. *Sulla vita giovanile di Dante*, Roma. Soc. Edit. Dante Alighieri, 1906 p. 44, che, senza insistervi, parla di Lapo come di „giovine popolano" ed, a proposito del Cavalcanti, fa notare come a lui „gran signore e probabilmente familiare di Monna Vanna, dovesse riuscir facile far da intermediario fra la donna, la quale pare che già dai due poeti fosse tenuta „nel numero delle gentili, e il nuovo adepto". Interessanti sono le osservazioni del Salvadori a proposito della Corte d'Amore raccolta a Firenze attorno alla persona di Guido Cavalcanti: „Questo giovine „gentile, solitario e sdegnoso, si vantava spesso e volentieri „servo „d'Amore"; pretendeva quasi esser solo, o in compagnia di pochissimi, ed avere con esso („Amore") familiarità: egli, come il suo „familiare Lapo Gianni gli diceva, „era solo colui che vedeva Amore" „e forse pensava d'avere da questo sovrano invisibile pieni poteri e „di poter disporre a suo arbitrio delle cose di lui. E, come si diletta „tava di far scuola di cortesia, così non disdegnava di far da intermediario tra le donne a lui familiari e i giovani poeti che venivano „a lui; e con questo fa intendere come l'aristocrazia da lui sognata „potesse scoprirsi per volgarità, e quella Corte d'Amore, della quale „s'era fatto maestro potesse facilmente diventare scuola di corruzione.

il quale, dal canto suo, se ne mostra perfettamente cosciente, e se ne lagna. Fra i desideri p. es. che esprime nel sonetto doppio: „Amore, eo chero", c'è anche quello di posseder

servaggi de barone,

il che mi par significativo, beninteso qualora si metta in relazione colle confessioni di Lapo e le accuse di Guido e di Dante. Le quali cominciano appunto col sonetto, del quale sarà ora di dare il testo :

Se vedi Amore, assai ti prego, o Dante,
in parte là 've Lapo sia presente,
che non ti gravi di por sì la mente,
che mi riscrivi s'e' lo chiama amante;

e se la donna gli sembra avenante,
che si le mostra vinto fortemente,
chè molte volte così fatta gente
suol per gravezza d'amor far sembiante.

Tu sai che nella corte là 've regna
non vi può servir om che sia vile
a donna che là dentro sia renduta.

Se la soffrenza lo servante aiuta,
puoi di legger conoscer nostro stile,
lo quale porta di mercede insegna.

Frasi oscure in questo sonetto non ne mancano, e neppure circomlocuzioni punto chiare ne' loro particolari sin-

---

„Ma questo era il tempo del sogno: vivere in mezzo agli uomini come „stranieri, corrisposti dalle donne amate, in un mondo incantato: è il „sogno del sonetto di Dante, *Guido, vorrei che tu e Lapo ed io,* bellis- „simo senza dubbio, ma di adolescente, non d'uomo". *Op. cit.,* pag. 45. Si cfr. ora il citato articolo di M. Barbi, *Guido Cavalcanti e Dante di fronte al partito popolare* in *Studi Danteschi,* I (1920), pp. 201 segg.

tattici; ma insomma il senso è chiaro: „Caro Dante, ho „bisogno da te di un favore, e cioè che, nel caso che tu „vedessi in questi giorni Amore, e fosse anche Lapo pre„sente a questa intervista, (giacchè non sarebbe cor„tese di parlargli di cose che riguardano il nostro amico „senza ch'egli fosse presente alla vostra conversazione, „ed a me piace parlar chiaro, in faccia, e non ho l'abitudine „di sparlare degli amici alle spalle); se dunque hai oc„casione di vedere Amore dove anche Lapo sia presente, „io vorrei che mi facessi il favore di domandargli, (e non „ti dispiaccia di prenderti l'incomodo di farmene sapere „il responso con un tuo sonetto di risposta al mio), s'egli „(„Amore") lo ritiene o no fino amante, e se la donna dal„la quale egli si mostra così profondamente vinto („as„soggettato"), gli sembra („a lui, Amore") benevola verso „di lui („Lapo"), giacchè molte volte si dà il caso che „questa razza di gente („cui appartiene il nostro Lapo"), „faccia finta di essere innamorata senza esserlo in realtà, „ma unicamente per partito preso. Tu sai bene che nella „corte dove regna il nostro Signore („il Dio d'Amore") „non possono entrare uomini che siano vili („si compor„tino male, appaiano indegni di....") agli occhi di una donna, che sia rinchiusa („sia ritirata") là dentro („nella corte d'Amore considerata qui come una specie di monastero (!) il cui abate (!) fosse Amore in persona")[1]. Se poi tu (e Lapo) volete convincervi se è vero o no che il saper soffrire („perseverare") aiuta chi s'è posto al servigio d'una donna, potete facilmente farlo, guardando il modo (fiducioso e allegro), col quale mi comporto, il qual modo („il qual tenore di vita") mostra chiaramente, che sono ricambiato dall'amore („che sono „guiderdonato", „ristotorato" dalla donna mia") di colei che amo".

---

1. Su simili strani „Monasteri d'Amore" e di... Cuccagna, che preludiano alla famosa „Badia di Thélème" del Rabelais, cfr. la bella conferenza, di Fr. Novati, *Vita e poesia di corte nel Dugento* in *Arte, Scienza, e Fede ai tempi di Dante*. Milano, Hoepli, 1901, Note 4. 5, 6.

A differenza di Lapo, a quanto pare! Di Lapo che non sa „soffrire“, che non sa „essere costante“, che „si perde facilmente d'animo“. A lui, Guido, la donna si mostra „avenante“, a Lapo, no. Di chi la colpa? Di Lapo senza dubbio, che non sa servire! Ma chi è la donna che fa sì che il Cavalcanti e il suo „stile“ („tenor di vita“, non solamente „modo di scrivere“) portino „insegna di mercede?“ Non c'è il caso che sia la medesima donna, che Guido dubita si mostri poco „avenante“ a Lapo? E che interesse avrebbe il Cavalcanti a saper la risposta ch'egli rivolge ad Amore per mezzo di Dante, se cioè Lapo è ritenuto o no dal Dio come un vero amante e se la donna lo corrisponde, nel caso che la donna della cui corrispondenza si vanta non fosse la medesima ch'egli dubita (ed ha certo le sue buone ragioni di dubitare!) che corrisponda a Lapo? E come si spiegherebbe l'accenno alla sua „soffrenza“ rimeritata, qualora non fosse la medesima donna che rimerita lui che sa soffrire, e non Lapo ch'è inconstante e fa solamente „sembiante d'amore?“ A me pare che qui il Cavalcanti voglia mostrarsi dubbioso sulla sincerità dell'amore di Lapo, per sentirsi più libero di fronte a Monna Lagia. L'ama o non l'ama il Gianni? Ed anche ammesso che l'ami, la donna gli si mostra „avenante“? Domandane, te ne prego, Amore, perchè, sì nell'un caso e nell'altro, sarei nel mio diritto di sostituirlo presso Monna Lagia, che son certo ricambierebbe un servitore ben più fino e sincero dell'incostante Lapo. Ricambierebbe? Ma ricambia già. Non ne sei sicuro? Guarda dunque come sono allegro e fiducioso e ti convincerai che sono felice, che ho ottenuto quello che desideravo. Monna Lagia che non si mostra avenante verso Lapo si mostra più che avenante verso me. Ciò di cui ti prego di domandare Amore, io per conto mio lo so già; ma voglio che la sentenza sia pronunziata dal Dio. Così Lapo non potrà lagnarsi di nulla, all'infuori che di sè stesso, della sua falsità e della sua incostanza!“ Ecco ciò che a me pare voglia dire questo sonetto voluta-

mente ambiguo, ma che a Dante dovè riuscire chiarissimo. La nostra spiegazione è, senza dubbio, tutt'altro che definitiva, ma è una spiegazione desunta dai pochi elementi che abbiamo a nostra disposizione e dall'esame minuto e onesto del sonetto, messo in relazione con tutte le rime di Dante, Guido e Lapo, che posson valere a lumeggiarlo. Nella sua edizione delle *Rime di Lapo Gianni e Gianni Alfani* (Lanciano, Carabba, 1912, No. 25 della Collezione: *Scrittori Nostri),* il Lamma si duole che queste poesie, le quali „furono certo ben comprese dagl'intimi „*fedeli d'Amore* amici dell'uno e dell'altro poeta", facciano a noi tardi nepoti (come del resto dovettero fare anche ai contemporanei non a parte del segreto che racchiudevano) l'effetto di composizioni in cui spesso „la lingua „è l'espressione d'un gergo [1], che ci duole di non saper de„cifrare per penetrare più a dentro la vita intimamente „vissuta di questi poeti ideali, che, uomini veri del loro „tempo, davano spesso un tuffo nella vita reale, tutta u„mana nelle sue espressioni del senso".

Ebbene, noi abbiamo con sottile lavoro e paziente industria cercato squarciare, almeno in parte, il velo che le avvolge, ed abbiamo fatto rivivere, per quanto è stato nelle nostre forze, un po' di „quella vita intimamente vissuta" di Dante, di Guido e di Lapo. Abbiamo scavato il più profondamente che abbiamo potuto in questo terreno infido delle relazioni d'amicizia fra i giovani poeti fiorentini contemporanei di Dante, abbiamo estratto pochi ma interessanti materiali, coll'aiuto dei quali abbiamo tentato rico-

---

1. Si confronti p. es. quanto si dice nel *Fiore* a proposito dei mezzi ai quali si ricorreva per „celare" l'amore, e si vedrà quanto cauti occorra procedere nell'interpretazione di queste rime:

> Ma nella lettera non mettere nome:
> di lei dirai „colui", di te „colei":
> così convien cambiar le pere a pome.
> (son. LIX).

struir quell'ambiente di amori e di cortesie. Sarà negato a noi quanto è permesso agli archeologi, e cioè di ricostruire con pochi sparsi elementi il tutto, di cui facevan parte in origine? La nostra ricostruzione non sarà certo definitiva (come definitive non sono neppure le civiltà ricostruite dagli archeologi con pochi cocci di vasi antichi), ma potrà servire di punto di partenza per una nuova ricostruzione, che abbia maggiore apparenza di verità, ed alla quale avremo la non piccola soddisfazione di aver così anche noi collaborato.

CAPITOLO XVI

IL SONETTO DI DANTE: „AMORE E MONNA LAGIA E GUIDO ED IO". — 1. Sua attribuzione a Dante piuttosto che al Cavalcanti. — 2. Testo e interpretazione. — 3. Cosa significhi la rivolta dei fedeli d'Amore contro il loro Signore. — 4. Il sonetto che chiude questa corrispondenza in rima chiude anche un periodo della poesia italiana: quello cortigiano d'ispirazione franco-provenzale. — 6. Alla „Corte d'Amore" della corrispondenza poetica fra Dante e Guido succede la chiesetta francescana della *Vita Nuova.*

Il sonetto di cui ci occuperemo in quest'ultima lezione è il più difficile, il più oscuro, il meno certo dell'intera corrispondenza. Fu attribuito lungo tempo al Cavalcanti, e neppur oggi è certo che appartenga a Dante. A Guido Cavalcanti non può a mio vedere attribuirsi. Chi sarebbe in questo caso l'altro Guido, di cui in esso si parla? Guido Orlandi, si risponde. Ma Guido „tout court", Guido per antonomasia, non può essere che il Cavalcanti, il „maximus Guido" del *De Vulgari Eloquentia* di Dante. E poi l'Orlandi non era in buone relazioni nè col Cavalcanti nè con Dante, nè faceva parte della „corte d'Amore" raccolta intorno al Cavalcanti. Guido Orlandi era più vecchio e del Cavalcanti, e di Dante e di Lapo. Era un carattere stizzoso, irascibile, sempre pronto a criticare e a contraddire. E' un pedante che accusa il Cavalcanti di avere in un

suo sonetto „fatto piangere Amore", mentre si sa che Amore è un sentimento, o al più un' astrazione, che non può piangere, per la semplice ragione che non ha occhi. Quanto a Dante poi, lo tratta anche con minor riguardo. „Dal suo sonetto a rime difficili" — dice a questo proposito lo Zingarelli, — „s'intende a pena che si tratta d'una dispu„ta letteraria, ma è chiaro che egli guarda Dante dall'alto „e gli fa da maestro, e l'ammonisce di lasciar stare l'orgo„glio e a guardar bene dove va a parare" (p. 103). Oramai tutti gli studiosi più seri di Dante (e fra essi il Barbi, che, per ciò che riguarda il *Canzoniere*, è il più autorevole di tutti), attribuiscono il sonetto a Dante. Che poi anche questo sonetto faccia parte della corrispondenza della quale ci occupiamo, a noi par evidente. I personaggi sono gli stessi: Guido Cavalcanti, Dante, Monna Lagia e quindi anche Lapo Gianni, che a noi pare sia da identificare col „ser costui". Si tratta sempre della medesima brigata, che Dante ci mostra nel vascello incantato; si tratta sempre della medesima corte d'Amore raccolta attorno a Guido Cavalcanti. La persona più importante di questa corte par sia proprio Monna Lagia, ed è la persona più importante appunto perchè rappresenta un po' la pietra dello scandalo, la donna a proposito della quale si discutono i più eleganti problemi della teorica dell'amore, la donna per cui l'amicizia fra i tre poeti s'intiepidisce e finalmente si rompe. Io dubito forte che questa donna giovanissima, biondissima, piena di baldanza, non sia la medesima persona che Lisetta e che per colpa sua non solo Lapo, ma poi anche Dante, si allontanino dal Cavalcanti. Il nome stesso corrisponde. Lagia è lo stesso che Alagia (pr. „Alazaïs") ed Alagia è qualcosa di molto simile ad „Alisa, Alisetta, Lisetta". Ma fasciamo andare. Ciò che importa è che nel sonetto in questione i personaggi sono i medesimi, si discute ancora sul „servizio d'amore" del „servente" di Monna Lagia, si ringrazia Amore di aver allontanati i poeti e le loro donne dalla compagnia indegna di un non abbastanza fino, leale, cortese seguace del Dio. Siamo in

piena „corte d'Amore", in piena discussione di teoriche amorose, e il sonetto non può quindi non appartenere alla corrispondenza in rima di cui ci occupiamo. Male ha fatto dunque il Della Torre, nella sua recente edizione del *Canzoniere* (in *Tutte le opere di Dante Alighieri*. Firenze, Barbèra, 1919), a staccarlo dagli altri sonetti compagni.

Ma che cosa dice il sonetto? Ecco:

Amore e Monna Lagia e Guido ed io
possiamo ringraziare un ser costui,
che n'ha partiti, sapete da cui?
nol vo' contar, per averlo in oblio.

Poi questi tre più non v'hanno disio,
ch'eran serventi in tal guisa di lui,
che veramente più di lor non fui,
immaginando ch'elli fussi Iddio;

sia ringraziato Amor che se n'accorse
primieramente, poi le donna saggia,
che 'n quel punto gli ritolse il core,

e Guido ancor che n'è del tutto fore,
ed io, ancor che 'n sua vertude caggia:
se poi mi piacque nol si crede forse.

[Amore *(Bice)* e Monna Lagia e Guido *(Cavalcanti)* ed io *(Dante Alighieri)* possiamo ringraziare un tal dei tali *(Lapo Gianni)* che *(col suo modo di agire sleale, di cui Amore non solo non l'ha punito, ma l'ha rimeritato concedendogli l'amore di un'altra donna)* ci ha allontanati, sapete da chi? non lo voglio dire perchè voglio dimenticarlo *(per non targli l'onore di nominarlo)*. Ora, visto e considerato che questi tre *(Bice, Monna Lagia e Guido Cavalcanti)* i quali, credendolo un Dio, sono stati fino ad oggi tanto fedeli servitori di lui *(Amore)* che io in verità non posso dire di essere stato nulla più di loro; visto che questi due non han più desiderio *(non mettono più in lui la loro intendenza)* sia ringraziata Monna Bice che fu la prima ad accorgersene e poi Monna Lagia. che, da quella saggia donna ch'ella è, gli ritolse il suo cuore, ed anche Guido che oramai è del tutto libero da ogni ossequio verso di lui *(Amore)* ed io stesso, con tutto che seguito a ritenere che sia davvero un dio. Può essere

che io, dopo, abbia seguitato a onorarlo, ma è cosa incredibile, *(tanto egli si è portato male e tanto io son solidale co' miei amici"*[1].

Il sonetto è, com'ho detto, oscurissimo e l'oscurità proviene dal non sapere chi sia il „ser costui", chi la persona dalla quale Dante, Guido e Monna Lagia „sono stati partiti" (divisi, allontanati) e se „Amore" sia in questo sonetto il „Dio d'Amore" o non piuttosto il „senhal" di Beatrice. Una interpretazione del sonetto è stata data dal Bartoli nel IV volume della sua *Storia della Letteratura Italiana*, ma, a parte ch'egli lo ritiene appartenente a Guido e che ciò naturalmente lo tira fuor di strada; la sua interpretazione è molto difettosa e talora perfino ingenua. Per es.: egli interpreta: „no 'l vo' contar per averlo in oblio" come „non lo voglio dire perchè l'ho dimenticato"! Ed allora, grazie

1. L'Ercole *(Guido Cavalcanti e le sue rime.* Livorno, Vigo, 1883, p. 97-99), traviato anche lui dall' aver attribuito il sonetto al Cavalcanti, e dall'aver creduto in causa Guido Orlandi, interpreta: „Il poeta „e Guido (Orlandi) s'erano invaghiti di una donna che è inutile cer„car chi fosse, se il poeta stesso ce la vuol nascondere dal momento „che nessuno pensa più a lei; capita un „ser costui", il quale è pure „attratto dalle bellezze di quella donna e riesce a toglierla agli altri. „Ora ecco perchè il poeta, ch'è guarito di quell'amore, può dire che „tanto Amore (cioè Giovanna la vera donna del poeta, da cui esso „s'era momentaneamente staccato per l'altra) che Lagia e l'Orlandi „e lui stesso dovevano ringraziare il „ser costui": perchè era stato „causa che essi ritornassero al primo amore. Così il poeta mette in„sieme le due amanti vere (Giovanna e Lagia) da una parte, e dall' „altra gl'innamorati che s'erano smarriti. E nelle due terzine allarga „il ringraziamento a tutti per la parte che ciascuno ha avuta nel „fatto, adducendo per ciascuno la ragione del ringraziamento. E pri„mo sia ringraziato Amore (Giovanna), perchè fu prima ad accor„gersi, che i due poeti avevano rivolto i loro sguardi alla bella inco„gnita, colle quali parole Guido accenna alla premura amorosa e al „gentile ufficio di lei per l'amica, nell'avvisarla che anche l'altro „l'Orlandi, era caduto nel fascino della donna, cooperando così a far„nelo staccare: poi la „donna saggia" (l'incognita) perchè ha saputo „pigliarsi allora il cuore di „ser costui" (! !); in terzo luogo Guido „(Orlandi) che anch'egli ha saputo uscirne; da ultimo il poeta stesso

tante che non lo „vuol dire!“ Non lo vuol dire, perchè non può! Secondo l'interpretazione del Bartoli, il verso non ha senso. Il fatto sta che Dante non dice di „averlo dimenticato“, ma di „volerlo dimenticare“: — „Non lo voglio dire, perchè voglio dimenticarlo“. — Ecco tutto, e non ci voleva nemmeno molto a capirlo! Ma non incrudeliamo contro il povero Bartoli, che era un gran conoscitore di testi antichi, e che, se talvolta sbaglia, sbaglia perchè „sol chi non fa, non falla“ e procediamo oltre. A me pare che la seconda quartina parli chiaro e che la persona, dalla quale Monna Lagia o i due poeti sono stati allontanati, non possa essere che il „Dio d'Amore“ e, per conseguenza, Amore rappresenti nel primo verso del sonetto il „senhal“ di Bice non ancora divenuta Beatrice. Di chi, se non di Amore si potrebbe dire che „questi tre più non v'hanno disio?“ Di chi se non di Amore si potrebbe dire che, non sapendo bene chi si fosse (quanto — cioè — traditore e cattivo), i tre lo avevano servito con

---

„che spera (!) di poter così tornare (!) anch'egli sulla buona via. La „causa di tutto ciò era stato il „ser costui“, che aveva allontanati gli „altri dagli effetti delle pericolose lusinghe dell'incognita, innamo„randosene egli stesso(!); a lui quindi si deve il ringraziamento prin„cipale a nome di tutti, che il poeta gli porge nei primi due versi; gli „altri poi, avendo ciascuno fatto qualcosa o sperando di farne, meri„tavano tutti una parola di ringraziamento e di congratulazione per „il felice esito. Da ultimo poi il poeta, scherzando, dice che gli altri „non crederanno che egli debba esserne tanto contento. Secondo „questa interpretazione, l'Orlandi (o un altro che avea pur nome „Guido), e non il Cavalcanti, sarebbe il „servitore di Monna Lagia“.

Seguendo un aureo consiglio del Barbi (*I nostri propositi* in *Studii danteschi*, I (1920), p. 15), che raccomanda di scrivere a proposito di Dante „note rapide, ove il fatto nuovo, l'osservazione nuova sia „messa in rilievo, senza ritessere storie vane di questioni agitate nel „passato, senza confutare opinioni che la nuova prova mostri da per „sè insostenibili“; non istaremo qui a confutare l'interpretazione dell'Ercole, che riposa su basi così poco sicure, e che sarebbe persino ingeneroso di attaccare.

tanta lealtà, che certo Dante non può vantarsi di aver fatto di più? Di chi se non di Amore si potrebbe dire che i suoi fedeli l'avevano servito „quasi fosse un Dio"? Per me è chiaro. Qui non può alludersi che al Dio d'Amore. E allora? Si tratta di una ribellione dei vassalli al loro Signore? A me par proprio di sì. E penso ad alcuni versi del *Fiore,* che tratta in fondo del medesimo argomento, del *Fiore* che, insieme col *Trattato di servire,* bisogna secondo me tener presente nello studiar questa corrispondenza. Nel *Fiore* dunque troviamo una intera sezione, in cui l'Amante, disperato dei tormenti che con inaudita crudeltà gli appresta Amore, dà per qualche tempo retta alle consolazioni della „Ragione". In questi sonetti è ripresa l'immagine della „fortuna" e del „tempo rio", ma questa volta il poeta ne è seriamente impedito, nè c'è barca fatata che lo tiri a salvamento:

Allor tornò da me, che lungi m'era
Ragion la bella e disse:
. . . . . .

„Tu mi proposi che tu se' giurato
a questo Dio che t'ha condotto a tale
ch'ogni vivanda mangi senza sale
sì fortemente t'ha disavorato.

„E sì si fa chiamar il Dio d'Amore,
ma chi così l'appella fa gran torto,
chè su' sornome dritto si è Dolore".

Or ti parti da lui, o tu se' morto,
nè nol tener giamma' più a signore,
e prendi il buon consiglio ch'io t'apporto".
(son. XXXV).

Nel *Fiore* naturalmente, l'Amante dà solo per poco ascolto alla Ragione, e risponde:

Ragion, tu sì mi vuo' trar d'amare
e di' che questo mi' signor è reo

e che non fu d'amor unquanche deo,
ma di dolor secondo il tuo parlare.

Da lui partir non credo ma' pensare;
nè tal consiglio non vo' creder eo,
ched' egli è mi' signor ed i' son seo
fedel: sì è follia di ciò parlare.

E si capisce. Nel *Fiore* è follia parlare ad un servo d'Amore di ribellione al Dio; ma nel sonetto di Dante la ribellione a me par chiara. Resta a vedere se vada interpretata come un artifizio polemico per far ricadere sul „ser costui" lo spregio in cui cade il Dio per causa sua. o se il poeta parli sul serio e il sonetto che abbiamo innanzi sia documento di una specie di sazietà di quel servizio d'amore, elegante sì e raffinato, ma fittizio certo e artifizioso, del quale i poeti amici cominciavano a sentir tutta la inanità; un indizio dell'ideale nuliebre del „dolce stil nuovo", che prendeva già il sopravvento su quello provenzale, della donna-angelo che già caccia di nido la sua rivale. E in questo caso il trovare in questa poesia „monna Bice" (e sia pure sotto il „senhal" di Amore e non ancora divenuta la „Beatrice beata" della Vita Nuova), sarebbe significativo, giacchè, con l'ultimo sonetto della corrispondenza fra Dante e il Cavalcanti, si scioglierebbe anche quella corte d'Amore, che la prima volta abbiamo visto raccolta a bordo del vascello incantato. Io sono per questa seconda ipotesi. Oramai lo „stil nuovo" batteva alle porte del Castello d'Amore. Alle gioconde riunioni dei fedeli del Dio e delle lor donne gentili, fra i rosai e i mandorli in fiore dei dolci prati fiorentini, alle danze primaverilmente procaci delle fanciulle coronate di violette e di giunchiglie, succedono le litanie e i gravi canti di chiesa nelle chiesette francescane dedicate al culto di Maria; nelle chiesette francescane, dove, fra le nuvolette bianche dell'incenso che s'elevano al cielo e sembran por-

tar con loro le preghiere dei devoti, gli occhi di Dante vedranno Beatrice trasformata a poco a poco in un'angeletta reclamata dai santi, e sollevantesi anch'essa coi cantici e le nuvole dell'incenso alle luminose lontananze del Paradiso. Alla „Corte d'Amore" della corrispondenza poetica fra Dante e Guido, succederà la chiesetta francescana della *Vita Nuova;* alle donne dal florido viso „colorato in grana" che regalano ai loro amanti le ghirlandette, su cui i poeti vedono volare gli angiolelli d'amore, succederanno le soavi e pallide madonne dello „stil novo" dal viso color di perla, dal saluto cortese pieno di beatitudine, dagli occhi che „menano in dritta parte volti"; al sibilar delle saette d'oro del piccolo Dio pagano, trasformato dalla fantasia medievale dei trovatori di Provenza in Signore feudale co' suoi baroni e la sua corte, succederà il balenar misterioso della falce della Morte, che trasforma in angeli le creature terrene amate dai poeti; alle dispute eleganti sul „joi" e la „sofrenza", quelle mistiche sull' amor terreno simbolo del divino; alle citazioni di Ovidio e di Andrea Cappellano, i simboli mistici di „Primavera" precorritrice di Beatrice e di Beatrice donna di bontà, miracolo novo, riflesso terreno della bellezza angelica. Allo stesso modo, le donne che i poeti hanno finora amate terrenamente, nella loro bellezza corporea, nella loro civetteria terrena, nella loro giovinezza fiorente, si trasformeranno in apparizioni soprannaturali che metton paura nel cuore degl' innamorati, e lo stesso Guido Cavalcanti che aveva fatto le lodi di una di esse, incominciando un suo sonetto:

Avete in voi li fiori e la verzura,

canterà ora, pieno di religioso soprannaturale spavento:

Chi è costei che vien, che ognun la mira
e fa di chiarità l'aer tremare?

Il dolce stil novo batte furiosamente alle porte del „castello d'Amore“ e la corrispondenza poetica fra Dante e Guido par nel suo ultimo sonetto segnar la fine della poesia cortese d' ispirazione francese e provenzale, con lo sciogliersi per sempre di quella corte d'Amore, che, al principio delle nostre lezioni, abbiamo vista raccolta intorno alla persona cavalleresca e mondana di Messer Guido Cavalcanti.

GIUNTE E CORREZIONI

A p. 14, dove parlo dei più recenti studii sul «Canzoniere» devo ora aggiungere:

Domenico Guerri, *Le opere minori di Dante* (Napoli Perrella, 1922), e: Dante Alighieri, *Il Canzoniere* e cura d Giuseppe Zonta (Torino, Paravia, 1923).

A p. 112, dove richiamo l'attenzione del lettore sul «vanto» contenuto nel «congedo» della Ball.: *Per una ghirlandetta* e specie sul verso: «Una vesta ch'altrui non fu mai data», ho avuto la curiosità di vedere come se la sbrighi lo Zonta colla lezione: «una vesta ch'altrui fu data» accolta dal Barbi nella sua edizione del *Canzoniere*, e, trasecolando di meraviglia, ho letto, quasi senza credere ai miei occhi: «una «vesta: 'le mie parole hanno preso una vesta altrui'. Questa «può essere o la forma metrica della *ballata*, oppure anche «un'aria musicale [1] tolta da un altro componimento consi- «mile». Queste sarebbero dunque le ragioni per cui Dante pregherebbe Fioretta di far onore a chi canterà la sua bal-

[1] Dante, intanto, ci dice (*De vulg. eloq*, II, 3) proprio il contrario che cioè le ballate eccellevano a' tempi suoi proprio per la musica (*cum nemo dubitet quin ballate sonitus nobilitate modi excellant*) onde non mi par possibile ammettere che potesse comporsi una ballata senza suono proprio e adattandovi altra musica come si faceva per serventese!

lata: *che cioè questa* non ha una veste sua propria! Non c'è che dire: chi si contenta, gode; ma come una tale interpretazione possa andar d'accordo colla forma di «vanto» dell'intera strofe e con quelle «parolette mie *novelle*», che lo Zonta lascia naturalmente senza spiegazione, e come la frase «che di fiori han fatto ballata» possa spiegarsi: «di fiori: *perchè* il loro argomento *è una* ghirlanda»; io non vedo, e nessuno credo possa vedere. Il testo da noi preferito sarà quel che si vuole, ma quello preferito dal Barbi, *non ha senso* e inutilmmente ci ostiniamo a rabberciarlo con zeppe indegne di Dante (*«a sentire»*) e a dare un senso ad enormità

(. . . hanno toit'elle
una vesta ch'altrui fu data:
pero siate pregata,
qual uom la canterà,
che li facciate onore),

che non ne hanno e non possono averne alcuno. E che quel *però* sia di tale une illogicità da poter trovare il suo posto solo nel delirio di un demente, credo che nessuno che sia dotato non dico di *logica* ma di *senso comune* vorrà attentarsi a negare! Critica storica, sta bene; critica dei testi, sta benissimo; *lectio difficilior* sia la benvenuta; ma spingere il feticismo per tutte queste belle e ottime cose fino a chiudere gli occhi davanti a *una lezione che non ha senso*: no, no e poi no! Ed ora apriti cielo! Ma ho le spalle forti e la pelle dura, e, passata la tempesta, son convinto che mi si darà finalmente ragione da quegli stessi che mi avran malmenato.

Per ciò che riguarda gli errori di stampa, spiegabili se non in tutto scusabili in un corso stampato in italiano fuori d'Italia, mi limiterò e segnalare i più scandalosi e quelli che potrebbero attribuirsi all'autore piuttosto che al proto, fra cui parecchi *convingersi* e *convingimenti* col *g* piuttosto

frequenti nei primi fogli e dovuti al fatto che non ha potuto *convincere* il proto che in italiano questo verbo si scrive col *c* e non col *g* come in rumeno; un *prosa* invece di *poesia* nelle ultime righe della p. 11, un *o mai!* invece di *omai!* al v. 48 della ballata riferita a p. 42; un *gentil* che manca nel primo verso della seconda terzina del son. a p. 43 *(risponde il fonte del* gentil *parlare)*; un *m'accide* invece di *m'ancide* al v. 10 del son. a p. 50, e soprattutto certe «*giovanette danzanti sui* parti *fioriti*» che son, naturalmente *prati*, e mi han tolto il sonno per parecchie notti come la virgole al Giordani, colla differenza che io *avevo ben d'onde* e lui no! Aggiungo un *man* per *mau* nel primo rigo della musica a p. 77 ed ho finito, non perchè altri errori non ci siano, specie nei primi fogli tiratisi quando io ero a Roma e non potevo perciò far più di una correzione senza pericolo che la stampa del volume si arenasse chi sa per quanto tempo; ma perchè si tratta di errori tali che ogni lettore li vede e li corregge da sè.

Bucarest, novembre del 1923.

R. O.

INDICE ANALITICO

„TIPOGRAFIE RUMENE UNITE"
SOCIETÀ ANONIMA
Via Câmpineanu, 9. — Bucarest.