

toriosa di un *intellectus* o *anima* che “*plena deliciis exultat in numero beatorum*”³⁰¹, come si legge nell’*expositio* al testo, palesa la sua natura antitetica rispetto a quella del modello considerato. Sempre Marrani vede infatti Dante e l’idea che Amore possa rivelarsi una forza trascendentale quale nucleo concettuale principale per i versi di *Color di perla*³⁰², che non a caso comincia proprio con una citazione dantesca [*Donne ch’avete*, 47: «Color di perle ha quasi...»]. Concludendo, è l’amore in quanto *caritas* quello che viene rappresentato nella canzone derossiana, ben altra cosa rispetto all’*amor hereos* che invece si vede esplicito in *Donna me prega*.

Dopo *Color di perla*, il secondo componimento della serie ad assumere funzione programmatica nel dibattito su Amore è sicuramente la canzone guinizzelliana *Al cor gentil*, posizionata in testa alle rime esemplate dalla mano β. Anche in questo caso, quindi, l’inizio della sezione è contraddistinto da un testo che espone una dottrina sull’amore terreno e, volendoci spingere ancora più in là e adottare momentaneamente una specola moderna, da un testo che esprime i primordi dello sviluppo teorico in direzione dell’*Amortheologie*³⁰³. Per il ruolo di capostipite che gli deriva dall’investitura dantesca e gli indirizzi che inaugura, non sorprende, comunque, la presenza del “primo Guido” all’interno di tale raccolta antologica.

Meno immediato invece il riconoscimento del terzo principale rappresentante del pensiero amoroso veicolato da Ba, la canzone *Çovene donna dentro al cor mi sede*. Anche questa si trova in corrispondenza del cambio di mano e, come *Color di perla*, è autografa e presentata nella medesima posizione fascicolare, ovvero trascritta nella seconda metà del fascicolo, nel verso della carta centrale. A differenza dei precedenti due testi menzionati, la cui attenzione da parte della critica – anche per quanto riguarda il ‘manifesto’ derossiano – può esimere dal compiere una riflessione più approfondita sulla loro natura e peculiarità, non mi risulta che questa canzone abbia goduto di una disamina in tal senso, che merita invece di essere effettuata³⁰⁴. In *Çovene donna* possiamo scorgere infatti un ulteriore tentativo derossiano di rappresentazione

³⁰¹ Ivi, p. 168.

³⁰² Si rimanda per intero all’articolo già citato, pp. 147-175.

³⁰³ Per questa interpretazione di *Al cor gentil*, cfr. ad esempio STEFAN HARTUNG, *Guido Guinizzelli e la teologia della grazia*, in *Da Guido Guinizzelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento*. Atti del Convegno di studi Padova-Monselice (10-12 maggio 2002), a cura di F. Brugnolo, G. Peron, Il Poligrafo, Padova 2004, pp. 147-170.

³⁰⁴ Un’indagine comparativa sulla poetica delle canzoni derossiane è invece compiuta da GIAN CARLO BELLETTI, *Postille derossiane*, in *Studi in ricordo di Guido Favati*, Tilgher, Genova 1977, pp. 12-39.

del processo fenomenologico legato all'esperienza d'amore descritto a mezzo degli strumenti forniti dalla filosofia naturale. Dietro alla concezione amorosa dantesca, in particolare 'vitanovistica' (ma che non poco deve anche all'esclusa *E m'incresce di me*), e agli evidentissimi calchi lessicali da Dante, Cavalcanti e Cino³⁰⁵, *Çovene donna* prova anch'essa a confrontarsi con l'articolazione lirica di un pensiero 'scientifico' sull'amore, dipanando, nelle cinque strofe che la compongono, la descrizione sintomatica degli effetti legati all'innamoramento. Tale percorso inizia *in medias res*, quindi con l'immagine della donna già impressa nel cuore del poeta: «Çovene donna dentro al cor mi sede»³⁰⁶, la quale converge su di sé ogni attenzione degli «spiriti innamorati» (v. 5) e che ha risvegliato Amore, «l'accidente piano en parte e fero». La narrazione continua secondo dinamiche già ben consolidate dalla tradizione: la rievocazione del momento di visione di Amore sul volto della donna, causa della presenza dell'immagine di lei nel cuore, la contemplazione e il piacere che si accende, lo «sfrenato desiro» (v. 25), a tal punto potente da coinvolgere completamente l'anima amante, portando il poeta in uno stato di pena che lo riduce «simile d'om morto» (v. 30). Con la quarta strofa comincia quindi la parte più propriamente 'tecnica' della canzone, nella quale l'autore si misura con la descrizione del passaggio dell'immagine amorosa nella fantasia (vv. 37-48):

Luce la nobel nel cordato seço
e signoreça cum un atto degno,
quale ad essa convene.
Poi su la mente dritto, lì per meço,
Amor se gloria nel beato regno,
che lei honora e tene;
sì che gli pensier ch'anno vaga spene,
considerando sì alta conserba,
fra lor medesmi se caviglia e strigne.
E inde se depigne
la fantasïa, che mi spolpa e snerba,
fingendo cosa honesta esser acerba.

La donna riluce nel «cordato seço» (dunque nel cuore) e ne ha il pieno possesso; a questo punto Amore, generato dalla visione di lei, passando per la mente, arriva alla trascendenza poiché la segue nel «beato regno», al quale la donna appartiene. I pensieri, di fronte a un'unione così

³⁰⁵ Per i quali si veda ivi, pp. 21-27.

³⁰⁶ Per il testo dei componimenti derozziani si fa riferimento all'edizione curata da Brugnolo più volte citata.

alta («sì alta conserba»), si rifugiano e si stringono tra loro, intimoriti. A questo punto l'immagine della donna si imprime nella fantasia, segnando dunque inevitabilmente la sua permanenza. La conseguenza di tale persistenza dell'immagine conduce il poeta a una condizione di frustrazione fisica e morale che non gli permette di riconoscere pienamente la natura beatifica della donna («fingendo cosa honesta esser acerba»). Tale contraddizione si palesa e articola nell'ultima strofa della canzone di Nicolò, della quale si riportano i versi più significativi (vv. 49-54):

Cusì mi encontra ensieme bene e male,
ché la rason, che 'l netto vero vole,
di tal fine contenta;
et *e converso* il senso naturale,
per çascun affanno ch'el prova, dole
e sempre non abenta.

Chiara è la ripresa di VN II 4-6: la ragione (lo «spirito animale» in Dante) percepisce la qualità trascendentale di Amore ed è «di tal fine contenta». Dall'altra parte però («*e converso*») il senso naturale (lo «spirito naturale») è cosciente dell'inizio del pellegrinaggio doloroso, segnato dall'affanno e dai sospiri. Su questa duplice natura dell'esperienza amorosa si conclude la trattazione di Nicolò, invitata a mostrarsi a tutti coloro che hanno voglia di carpirne la dottrina, in quanto composta di «nera vesta e setil benda», cioè una veste oscura e difficile per i più, ma anche di un insegnamento sottile per i pochi che hanno testa per intenderlo³⁰⁷.

Più arcaica la *tractatio Amoris* che viene compiuta poco dopo per mezzo della canzone *Assai me placheria* di Stefano Protonotaro, che possiamo immaginare posta in rappresentanza dei poeti siciliani: Amore non sente ragioni (vv. 1-4: *Assai mi placheria / se ciò fosse ch'Amore / avesse in sé sentore / d'intendere e d'audire*), non si può vedere (v. 12: *Amor non veo [...]*; vv. 14-17: *Amor sempre mi vede / ed hami 'n suo podire, / m'eo non posso vedire / sua propia figura*), ma soggioga completamente l'amante alla sua volontà e lo porta alla morte (vv. 22-26: *Ciò è che m'asicura, / per ch'eo mi*

³⁰⁷ Questa, almeno, l'interpretazione del congedo proposta da Gabriele Rossetti in risposta agli interrogativi postigli da Charles Lyell, alle prese con la revisione della sua edizione delle rime di Dante in lingua inglese. Lyell e lo stesso Rossetti attribuiscono infatti la canzone a Dante, il che ci riconferma trasversalmente la centralità della poetica dantesca nel testo derossiano. Scrive Rossetti: «È questa una canzone di Dante, o di chi meritava esser Dante e di conoscere tutta la scienza segreta e tutto il gergo che Dante conosceva» – GABRIELE ROSSETTI, *Carteggi IV: 1837-1840*, a cura di A. Caprio, P. R. Horne, J. R. Wodhouse, Loffredo, Napoli 1995, p. 79 (723).

dono a la sua volontate, / como cervo cacciato mante fiate, / che, quando l'omo lo sgrida plu forte, / torna ver' lui, non dubitando morte).

È però con la seconda parte di rime di mano β che si esplicita in modo inequivocabile il modello che si vuole imporre alla silloge. La 'sezione dantesca' di Ba consta infatti di diciotto componimenti distribuiti su 25 facciate, la porzione più cospicua dedicata al medesimo autore. Le canzoni trascritte sono quelle ascrivibili alla tradizione delle "distese" (ma non seguono l'ordinamento della famiglia b), alle quali è da aggiungersi, in apertura, *Donne ch'avete intelletto d'amore*, in undicesima posizione *Li occhi dolenti per pietà del core*, e in chiusura la pseudo-dantesca *Virtù che'l ciel movesti a sì bel punto*, accompagnata da didascalie che precedono e descrivono la virtù protagonista della stanza sottostante. Le canzoni sembrano disposte in un ordine volto a mettere in rilievo i componimenti a proposito più marcatamente pedagogico. Dopo *Donne ch'avete*, la cui importanza nella svolta programmatica dell'evoluzione poetica dantesca ha probabilmente influito sul suo posizionamento incipitario – complice anche la sicura stima riservatela da Nicolò e palesata nelle numerose riprese che la coinvolgono – seguono due canzoni accomunate dal tono didattico e moraleggiante; nello specifico, in *Io sento sì d'amor*, la preponderante tematica amorosa è affrontata in forma descrittivo-trattatistica, in uno stile pacato e a tratti quasi prosastico. L'idea del 'giusto amante' che ne viene delineata è inoltre quella più edificante del Dante riflessivo o, volendo, anti-cavalcantiano: come ben messo in luce da Barański, il testo «propone un'importante immagine nuova e positiva dell'amante come persona degna di rispetto, non più completamente soggetta alla 'gran possanza' di Amore e della donna, e, di conseguenza, personalmente responsabile delle scelte esistenziali ed etiche che abbraccia»³⁰⁸. È poi un *iustus* anche rispetto alla società che lo circonda: nel congedo, in apparente dissonanza per la materia trattata, ma perfettamente coerente se si considera appunto il *fil rouge* della 'giustizia', l'*io* poetico si propone di inviare il suo componimento ai «tre men rei di nostra terra» (v. 97) e, suo tramite, grazie ai consigli in esso riportati, far sì che il terzo sia 'tratto fuori' «di mala setta» (vv. 99-100). L'ibridismo tra amore e critica sociale della canzone trova quindi il suo senso convergente nell'azione moralmente orientata del poeta, nel quale la *caritas* è guida di tutti i suoi atti, non soltanto nel suo rapporto con la donna. E questa idea di 'giusto e maestro' si corona e si amplifica con la vera e propria personificazione della Giustizia, pro-

³⁰⁸ Z.G. BARAŃSKI, *Io sento sì d'Amor la gran possanza*, in *Le Quindici Canzoni. Lette da diversi*, Pensa multimedia, Lecce 2009, I, 1-7, p. 160.

tagonista della successiva *Tre donne intorno al cor*. Le ipostasi di Amore e Giustizia che animano i versi danteschi descrivono perfettamente, anche in questo caso, le due linee di lettura che attraversano e si intersecano nei testi del manoscritto. Come peculiari sono le “distese” scelte a presentazione della sezione dantesca, così pure lo sono quelle poste in chiusura: gli ultimi sei componimenti danno infatti ancora adito all’ipotesi finora assunta della voluta messa in rilievo di Amore quale forza nobilitante e di natura divina, congiunto a un mirato ammaestramento virtuoso-moralggiante. Troviamo in successione le prime due canzoni commentate nel *Convivio*: *Voi ch’intendendo* e *Amor che nella mente*, lode alla donna-Filosofia quindi, che si intensifica e sfocia nella conclusione pedagogica di *Amor che nella mente*, dove l’assurgere del nuovo oggetto d’amore si unisce alla folgorazione che porta alla sconfitta degli «innati vizi che fanno altrui vile» (v. 67), nonché alla consapevolezza del concepimento divino della celebrata³⁰⁹. Trascendentale è poi la natura di Amore nella seguente *Amor che movi*; la consustanzialità di Amore e gentilezza, di chiara matrice guinizzelliana, evolve all’interno di una più articolata orazione al dio affinché la sua azione nobilitante si effonda su tutti i cuori, liberandoli in tal modo da ogni forma di passione nefasta e permettendo così di attuare «quanto avemo in potenza di ben fare» (v. 12). Seguono le due esplicitamente morali *Poscia ch’Amor* e *Doglia mi reca*. L’esortazione al lettore, nella prima, affinché faccia rinascere in sé e negli altri la leggiadria, assume tinte più pessimistiche che si esplicitano, nella seconda, in versi di vero e proprio biasimo a formare una perorazione (dalla quarta stanza) contro la cupidigia degli uomini. Conclude la sezione *Virtù che ’l ciel movesti*, le cui quindici stanze di soli endecasillabi sono dedicate a un lungo elogio di Enrico VII, nel quale si riflettono le varie virtù trattate. La fonte è evidentemente l’*Eticha Nichomachea* di Aristotele secondo la sua vulgata; la massiccia presenza di dantismi ha molto probabilmente indotto il copista all’errore attributivo. Da rimarcare, infine, che la canzone è accompagnata da didascalie in testa ad ogni stanza, ulteriore conferma di un’attività dai risvolti latamente didattici.

Tralasciando l’ultima sezione esemplata da Nicolò, meno interessante nell’ottica di tale analisi, si arriva dunque all’epistola dello pseudo-Aristotele ad Alessandro e al *Secretum secretorum*, entrambi spiegabili all’interno della raccolta per il loro intento ammaestrativo e quindi per la formazione civile del potenziale destinatario; nel *Secretum*, è possibile però ravvisare anche un ponte di collegamento con la tematica erotica nell’e-

³⁰⁹ Cfr. D. DE ROBERTIS, *Amor che nella mente mi ragiona*, in *ivi*, pp. 83-84.

sortazione ad Alessandro ad evitare il *carnalem amorem*, nell'invito alla castità e a sottomettere il proprio regno (e il proprio essere) esclusivamente alla legge divina³¹⁰. Dopo i due testi prescrittivi, ecco infine l'opera che ha posto Ba sotto la lente d'indagine: alle pp. 105-123³¹¹ si svolge il commento dello pseudo-Egidio a *Donna me prega*, le cui strofe si ritrovano intercalate tra le parti esegetiche che ne riferiscono. La presenza della canzone cavalcantiana e della sua esposizione ci segnalano dunque che la trattazione su Amore compiuta da Guido è un passaggio obbligato all'interno di una silloge che ha tra le sue mire la disamina erotica, e questo nonostante le divergenze ideologiche che si sono viste espresse, tramite le proprie e l'altrui opere, nella crestomazia di de' Rossi. Induce a pensarla in tale direzione anche la posizione speculare di *Color di perla* e di *Donna me prega*, poste 'a cornice' dell'antologia fin qui illustrata³¹² e di cui il trattato d'amore barberiniano rappresenterebbe una sorta di appendice ecfraistica e figurativa. Non bisogna inoltre dimenticare che dal testo cavalcantiano Nicolò attinge molto del lessico scientifico che utilizza nelle sue prove poetiche, tentativo di inserirsi alla pari – e la posizione dei suoi testi in Ba lo conferma – all'interno del dibattito sulla natura di Amore. Che la sua visione si plasmi essenzialmente su una matrice dantesca non influisce dunque sull'autorevolezza e il prestigio che l'inserimento di *Donna me prega* mostra esserle rivolto anche al di fuori dei confini fiorentini, ma può forse aver condizionato il commento designato ad accompagnarla. Non esiste alcuna prova documentaria della circolazione della glossa di Dino del Garbo prima del codice allestito da Boccaccio ma se, come sostenuto da Marrani, gli indizi esterni portano a ritenere più che possibile una sua conoscenza da parte di de' Rossi³¹³, allora la scelta di prediligere il commento pseudo-egidiano diventa caratterizzante e indicatore di una lettura della canzone più vicina alle sue incli-

³¹⁰ Cfr. STEFANO RAPISARDA, *Appunti sulla circolazione del Secretum secretorum in Italia, in Le parole della scienza. Scritture tecniche e scientifiche in volgare (secoli XIII e XV)*. Atti del convegno di Lecce (16-18 aprile 1999), Congedo, Galatina 2001, pp. 91-92; per l'ampia circolazione dell'opera nei territori di lingua romanza e le sue diverse redazioni, cfr. anche ILARIA ZAMUNER, *La tradizione romanza del Secretum secretorum pseudo-aristotelico*, «Studi Medievali», 2005, XLVI, s. III, f. I, pp. 31-116. La studiosa individua due principali ambienti di fruizione del *Secretum* nel veneto, «l'uno legato agli ambiti universitari padovani permeati dalla filosofia neoaristotelica e l'altro laico (in part. collegato alla signoria trevigiana) interessato maggiormente alla sezione dedicata allo *speculum principis* per ragioni essenzialmente politiche». Cfr. ivi, p. 39 nota.

³¹¹ Nella numerazione seguita si verifica però un salto di due pagine dopo p. 119. Il numero di facciate totali viene dunque ad essere 20.

³¹² Cfr. F. BRUGNOLO, *Il libro di poesia*, cit., pp. 17-18.

³¹³ G. MARRANI, *Amor hereos*, cit., pp. 161-162 e *passim*.

nazioni. L'esegesi in questione si apre difatti proprio all'insegna dell'influenza dantesca: «Stando io in una selva obscura et andando per duro et aspro cammino...»³¹⁴ e fornisce una chiave di lettura intorno a come si svilupperà l'indagine di amore, ovvero secondo le direttive delle «due philosophe, cioè naturale e morale», le quali premettono: «Noi non semo contrarie dell'amore, ma temperiamolo perché non faccia noncimento, come fa l'arte de le cose venenose»³¹⁵. Rispetto all'atteggiamento garbiano, così immanentemente legato alla fisicità della passione erotica, l'impronta morale insita al commento dello Pseudo-egidio ne fa senza dubbio il candidato più consonante alle corde derossiane.

Considerazioni intorno alla presenza cavalcantiana

Prendendo come assunto la progettualità insita nella selezione dei testi operata in Ba, e seguendo Punzi nell'ipotesi che questa sia un ammaestramento a seguire la *virtus* in tutte le azioni umane, si è dunque cercato di mettere a fuoco l'impronta dottrinarie che il codice vuole trasmettere per quanto riguarda specificamente il fenomeno erotico. I componimenti passati in rassegna poiché considerati rappresentativi della visione derossiana in tale campo, hanno quindi rivelato la mescolanza di paradigmi ancora arcaici che si interfacciano con un preponderante culto dantesco, che fa convergere l'interesse sulla produzione di Dante e su quella dei rimatori a lui legati. Questo si esprime nella riproduzione quasi mimetica di *topoi* lessicali e concettuali nella trattazione lirica dell'azione di Amore nelle opere di de' Rossi, all'interno di una dinamica che sembra giocare tra l'ammirazione e la volontà di mettersi a confronto. Se però la visione dantesca, vitanovistica e poi compiutamente teologica, è quella a cui Nicolò aderisce (seppur in forma banalizzata), *Donna me prega* risulta invece essere il modello formale da riprodurre nelle sue caratteristiche tipologiche (argomento, struttura, commento), un'autorità quasi obbligata con cui rapportarsi anche in opposizione. Quello che Ba ci mostra è quindi l'emergere della fortuna di *Donna me prega* quale testo didattico, da conoscere e disaminare, in qualche misura slegato dalla restante produzione cavalcantiana che di per sé passa in secondo piano (e difatti non gode di grande rappresentanza neanche nella sezione dei sonetti di mano δ).

³¹⁴ Per il testo pseudo-egidiano si fa riferimento all'edizione dei commenti a *Donna me prega* curata da Fenzi (E. FENZI, *La canzone d'amore*, cit., pp. 187-219).

³¹⁵ Ivi, p. 188.

Verona, Biblioteca Capitolare, 445

Il manoscritto 445 conservato alla Biblioteca Capitolare di Verona (Vr) è cartaceo, vergato da un'unica mano con lievissimi interventi di mani coeve, composto tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo in area settentrionale, probabilmente veronese³¹⁶. Per la scelta degli autori presenti può accostarsi a Ca anche se molto diverso ne è l'ordinamento. La sua situazione genealogica non è facilmente decifrabile, ma per le rime di Cavalcanti non appartiene sicuramente né alla famiglia di Ca e affini (famiglia X), né pare dipendere in qualche misura da E, pur essendo accomunato per alcune composizioni al gruppo K³¹⁷. La scarsa ingerenza nella patina linguistica di idioletti dell'anonimo copista fa propendere per una trasmissione recente e poco perturbata dei materiali poetici provenienti dalla Toscana³¹⁸. Il codice consta di 34 fogli di componimenti vari, è danneggiato e presenta lacune dopo i ff. 14, 26, 29, 30 (la numerazione antica suggerisce che doveva originariamente contenere 16 fogli in più andati perduti).

Per Cavalcanti, il codice veronese rappresenta il terzo esempio significativo di tipologia di trasmissione delle sue liriche fuori dai confini toscani. Si posiziona a un'altezza cronologica più tarda rispetto ai codici già analizzati ma, come si avrà modo di illustrare, si compone seguendo un'ottica perfettamente inquadrabile all'interno del culto dantesco che si sviluppa in territorio veneto all'indomani del passaggio del poeta durante l'esilio³¹⁹. Anche la mancanza di testi petrarcheschi al suo interno lo iden-

³¹⁶ Per la descrizione del manoscritto si fa affidamento a don ANTONIO SPAGNOLO (redatto da), *I manoscritti della Biblioteca capitolare di Verona*. Catalogo descrittivo, a cura di S. MARCHI, Mazziana, Verona 1996, pp. 441-443; C. GIUNTA, *Letteratura ed eresia nel Duecento: il caso di Matteo Paterino*, «Nuova rivista di letteratura italiana», 2000, III, 1, p. 9; ora in Id., *Codici. Saggi sulla poesia del Medioevo*, Il Mulino, Bologna 2005, p. 63; D. DE ROBERTIS (a cura di), DANTE ALIGHIERI, *Rime*, Le Lettere, Firenze 2002, vol. I**, pp. 820-822; FABIO SANGIOVANNI (a cura di), TOMASO DA FAENZA, *Rime*, ed. critica con commento, Longo, Ravenna 2016, p. 18; R. CAPELLI, *Dante, dantismi e canone dantesco: alcuni spunti dal codice Capitolare CCCCLV*, in *La lirica romanza del Medioevo: storia, tradizioni, interpretazioni*, a cura di F. Brugnolo, F. Gambino, Unipress, Padova 2009, vol. II, pp. 795-824 (tavola del codice alle pp. 817-819); D. PIROVANO, *Per una nuova edizione della Vita nuova*, «Rivista di studi danteschi», 2012, XII, pp. 295-297. Cfr. anche la scheda a cura di R. CAPELLI nella piattaforma MIRABILE, *ad vocem*. Si segnala che la datazione proposta da Giunta è leggermente diversa da quella di Capelli (che si è riportata a testo) e vede il codice composto tra il 1375-1400.

³¹⁷ Cfr. ed. FAVATI, pp. 108-110.

³¹⁸ R. CAPELLI, *Dante, dantismi*, cit., p. 812.

³¹⁹ Cfr. F. BRUGNOLO, *I toscani nel Veneto*, cit., pp. 388-389. Ma si veda anche GIANFRANCO FOLENA, *Culture e lingue nel Veneto medievale*. Con una nuova presentazione di P. Trovato e *Il Veneto di Gianfranco Folena* di Alfredo Stussi, Libreriauniversitaria, Padova 2015 [rist.

tifica come una testimonianza anacronistica considerando che si colloca, per lo meno, sullo scorcio del Trecento³²⁰.

Composizione interna

Vr si presenta come una miscellanea di testi volgari due-trecenteschi. Apre il primo fascicolo (ff. 1r-14v) la *Vita Nuova* che prosegue anche nel secondo fascicolo fino a f. 15v. Peculiare il fatto che il sonetto cavalcantiano di risposta a *A ciascun'alma presa*, dunque *Vedeste al mio parere*, venga copiato per intero all'interno del prosimetro dantesco e non citato solo tramite *incipit*. Seguono 14 delle "distese" (*Voi che savete ragionar d'amore* prende il posto di *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*), in un ordine diverso sia da quello tramandato dal Boccaccio, sia da quello presente in Ca. Dopo di queste sono trascritti sei testi di tenzone tra Dante e Cino (ff. 24r-24v), i quali dovrebbero inaugurare la sezione di sonetti 'dantesca' (ff. 25r-26v), ma di cui ben dodici sui sedici riportati sotto suo nome sono in realtà da restituire a Cino. La restante porzione di foglio 26v è occupata da tre sonetti di Cino a lui attribuiti, anche se la trascrizione dell'ultimo, *Tu che sei voce che lo cor conforte*, si limita ai primi 8 versi e le terzine che aprono f.27r non combaciano con le quartine di tale sonetto, bensì corrispondono alle terzine del cavalcantiano *Se vedi Amore, assai ti priego, Dante*. Potrebbe trattarsi di una perdita di fogli o di un errore nella trascrizione di Vr, visto che in entrambi i sonetti il nono verso si apre con il medesimo vocativo «tu»: *Tu che sei voce*: «*Tu* piangerai con lei, s'ascolti bene»; *Se vedi Amore*: «*Tu* sai che ne la corte là 've regna»³²¹. La mancata coincidenza tra le due parti non permette l'identificazione autoriale né di quest'ultime terzine, né dei tre sonetti (cavalcantiani) seguenti (f. 27r), tutti e tre contraddistinti infatti dalla rubrica 'Idem': *O donna mia, non vedestù colui; Certe mie rime a te mandar vogliendo; Noi siam le triste penne isbigottite*. Cambia la dicitura che precede *Biltà di donna*, riportando però la composizione a «Guido guineçello»; viene dietro il sonetto comico *Guata, Manetto, quella scrignutuzza*, stavolta giustamente attribuito a

anast. Editoriale Programma, Padova 1990], pp. 287-308; ANTONIO SCOLARI, *La fortuna di Dante a Verona nel secolo XIV*, in *Dante e la cultura veneta*. Atti del Convegno di studi organizzato dalla Fondazione Cini (Venezia, Padova, Verona, 30 marzo – 5 aprile 1966), a cura di V. Branca, G. Padoan, Olschki, Firenze 1967, pp. 479-491.

³²⁰ R. CAPELLI, *Dante, dantismi*, cit., p. 804.

³²¹ Se l'impaginazione dei sonetti nell'antigrafo viene riprodotta anche nel nostro esemplare, le terzine dei sonetti si trovano trascritte ciascuna a capo con il primo verso sporgente a sinistra, dunque con l'attacco ben in evidenza. Per la *mise en page* dei componimenti in Vr, cfr. D. PIROVANO, *Per una nuova edizione*, cit., pp. 296-297.

Cavalcanti, il quale anticipa e dà così la paternità alle quattro liriche che terminano la sezione di sonetti dell'autore (f. 27v): *Voi che per li occhi mi passaste 'l core; Veder poteste, quando v'iscontrai; L'anima mia vilment'è sbigotita; Tu m'hai sì piena di dolor la mente*. Subentrano poi le canzoni *Io non pensava che lo cor giammai* e *Donna me prega* (ff. 28r-v), a cui seguono, quali ultimi componimenti autenticamente di Cavalcanti, le ballate *Perch'io non spero di tornar giammai* e *Era in penser d'amor quand'ì trovai*. Le successive due composizioni, infatti, benché a lui attribuite, sono in realtà guinizelliane: *Chi vedesse a Lucia un var capuzzo* (alla quale manca la rubrica ma che, per posizione, si presume pensata come cavalcantiana) e *Madonna, il fino amor ched eo vo porto*, la quale è trascritta in due parti, come se si trattasse di due canzoni distinte, rispettivamente di 4 e 3 strofe + congedo, di cui la prima riporta l'indicazione «Guido caualca(n)ti». È poi *Al cor gentil* il componimento che segna la fine della *tranche* 'stilnovista'; questo è attribuito correttamente a Guinizelli, ma consta di sole tre strofe a causa di una lacuna materiale tra i ff. 29 e 30. A seguire, componimenti di vari autori attivi tra il XIII e XIV secolo: Lupo degli Uberti (una ballata e un sonetto rinterzato, entrambi a tematica amorosa), due canzoni in tenzone tra Giovanni dell'Orto e Tomaso da Faenza, la seconda delle quali mutila per lacuna materiale; a foglio 31r si cambia di fascicolo (il quarto) e di registro: queste ultime carte riportano quattro sonetti in successione di Cecco Angiolieri, la canzone di Dino Compagni *Amor mi sforza e mi sprona valere* (a carattere sapienziale), il sonetto di Lapo degli Uberti, *Guido, quando dicesti pasturella*, attribuito però a Francesco Ismera Beccanugi al quale, guardando alla rubrica «Mastro francesco», si presume attribuito anche il sonetto successivo: *Ser Chiaro, lo tu' dir d'ira non sale*. Si trovano poi altri due testi in tenzone: il sonetto di Dino *O sommo saggio di scienz'altra*, al quale risponde Lapo Saltarelli con *Vostra quistione è di sottil matera*, una canzone di Matteo Paterino e di seguito la ballata adespota *Con gli occhi lagrimosi, sospirando*; nella carta successiva (34r) ancora una tenzone di sonetti, questa volta tra «Jacobo degliacoretori da Imola», identificabile con Jacopo Garatori (XIV secolo) e Pietro Alighieri; completa il foglio il sonetto di Frate Paiaio da Lucca *Cerco l'Italia del mondo lumiera*, mentre chiude il manoscritto alla carta 34v la canzone di Gidino da Sommacampagna: *Zamai per pasto alcun toa voglia ingorda*³²².

³²² Ricerche biografiche sugli autori meno noti della raccolta confermano che la compilazione del codice non può essere avvenuta prima dell'ultimo quarto del Trecento. Allusioni a luoghi e personaggi di Verona inducono a inserire il copista intorno tali coordinate geografiche. Cfr. R. CAPELLI, *Dante, dantismi*, cit., pp. 797-801.

Come individuato da Capelli nel suo studio, la logica sottesa alla scelta e alla disposizione dei testi in Vr risponde in prima battuta al criterio gerarchico su base autoriale: Dante, indiscutibilmente, occupa il posto d'onore, accompagnato dal gruppo degli stilnovisti (Cavalcanti, Cino, Guinizzelli), ai quali fa seguito la sezione dei 'minori' e l'appendice superiore composta dagli ultimi sei testi, coevi, parrebbe, all'allestimento del manoscritto. Questo primo criterio si interseca e in parte si sovrappone con la predilezione per il genere della tenzone che, come si è visto, risulta largamente rappresentato all'interno del codice³²³. In particolare, per quanto riguarda le opere degli stilnovisti 'maggiori', l'autorialità si impone sul fattore metrico e assente parrebbe anche la dimensione 'macrotestuale narrativa', in quanto non si individua una chiara volontà di legare tra loro i componimenti tramite interconnessioni formali, né emerge una tematica comune a coesione dei diversi materiali raccolti. Ciò che Vr esprime sotto diverse forme è invece il 'culto di Dante', l'autore più rappresentato all'interno del codice (nonostante la confusione con Cino), posto a vertice dell'*ordo* e alluso in vario modo anche nella sezione finale³²⁴.

Considerazioni intorno alla presenza cavalcantiana

A causa delle lacune risulta difficile stabilire il rilievo specifico dato a Cavalcanti all'interno di Vr; non potendo infatti accertare la corretta identificazione di *Se vedi Amore, assai ti priego, Dante*, posto, mutilo, a inizio di f. 27r (né conseguentemente sciogliere la rubrica «Idem» dei tre sonetti che lo seguono), non è possibile stabilire se un complemento della sezione dedicata a Guido fosse disposto immediatamente dopo la porzione ciniana o se si sia creato uno scambio attributivo tra i due. Peculiare però che i componimenti sicuramente ritenuti di Cavalcanti si trovino tra due liriche identificate come guinizzelliane, quasi che, in parallelo al 'blocco' Dante-Cino – espresso direttamente tramite le rime di tenzone e indirettamente con la confusione della paternità dei sonetti – si prospetti un altro sodalizio poetico afferente ai due Guidi. Anche in questo secondo caso, infatti, oltre che alla loro disposizione contingente, ci troviamo di fronte all'equivoco attributivo di varie liriche: *Biltà di donna è assegnata* a Guinizzelli, mentre *Chi vedesse a Lucia un var capuzzo* e *Madonna, il fino amor ched eo vo porto* a Cavalcanti. Analizzando poi i componimenti

³²³ Ivi, pp. 803-810.

³²⁴ Cfr. Ivi, pp. 810-816. Capelli aggiunge a riprova della linea dantesca di Cap anche l'assenza di Petrarca, che vede dunque come intenzionale al canone che il codice vuole esprimere.

cavalcantiani trasmessi (a lui effettivamente attribuiti), risulta evidente la mancanza di progettualità nella selezione e nella distribuzione delle opere, caoticamente raggruppate rispettando (e piuttosto blandamente) il solo criterio autoriale. Vr offre dunque la testimonianza di una trasmissione delle rime cavalcantiane che dipende in massima parte dalla fortuna dantesca, alla quale Cavalcanti, ma allo stesso modo anche Cino e Guinizzei, partecipano in quanto implementazione esemplificativa alla storiografia letteraria di Dante. Non si assiste dunque a nessuna caratterizzazione particolare della produzione cavalcantiana, che si vede invece trascritta tra i fogli di Vr senza alcun criterio gerarchico a distinguere la produzione 'alta' da quella 'comico-realistica'.

Il Quattrocento

le quali tutte sue beate virtù d'un vago,
dolce e peregrino stile,
come di preziosa veste, sono adorne*

Per il periodo quattrocentesco lo sguardo si rivolge in maniera esclusiva alle manifestazioni che provengono da Firenze o che con essa intrattengono un rapporto di stretta dipendenza¹. È infatti nella città toscana, nella sua fase aurea di preminenza culturale e di rafforzamento della sua autonomia statuale, che si attua un piano di recupero della memoria storica di Cavalcanti e ne viene messo a profitto il potenziale celebrativo. Le cause sono varie e costituite da un fitto intreccio di rapporti personali, intenti culturali e disegno politico. La diffusione a Firenze dell'interesse per il neoplatonismo promosso da Marsilio Ficino stimola e interagisce con la rinnovata attenzione dedicata al nostro

* Epistola prefatoria alla Raccolta Aragonese

¹ Per un quadro di riferimento generale sulla situazione storica e culturale di Firenze nel Quattrocento, si cfr. almeno MARIO MARTELLI, *Firenze*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, vol. II, *I. Storia e Geografia*, Einaudi, Torino 1988; GIULIO FERRONI, *Storia della letteratura italiana. I. Dalle Origini al Quattrocento*, Einaudi, Torino 1991, pp. 317-374; PAOLO VITI, *L'Umanesimo toscano nel primo Quattrocento*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, Vol. III, *Il Quattrocento*, Salerno, Roma 1996, pp. 211-294; PAOLO ORVIETO, *Lorenzo de' Medici e l'Umanesimo toscano del secondo Quattrocento*, ivi, pp. 295-403; RICCARDO FUBINI, *L'Umanesimo italiano e i suoi storici*, Franco-Angeli, Milano 2001; su Lorenzo de' Medici: M. MARTELLI, *Studi laurenziani*, Olschki, Firenze 1965; *Lorenzo il Magnifico e il suo mondo*. Atti del Convegno internazionale di studi (Firenze, 9-13 giugno 1992), a cura di G. Garfagnini, Olschki, Firenze 1994; R. FUBINI, *Italia quattrocentesca. Politica e diplomazia nell'età di Lorenzo il Magnifico*, Franco Angeli, Milano 1994.

autore, il quale, nel commento ficiniano al *Simposio*, si trova investito di una *prisca* conoscenza su amore che lo rende parte integrante della nuova sapienza platonica. Durante il periodo laurenziano si raggiunge il culmine di tale processo e Cavalcanti trova piena identificazione tra gli autori garanti della gloria di Firenze: la fortuna dell'autore medievale si lega così all'ascesa al potere del Magnifico e segnatamente al suo calcolato reinnesto della letteratura volgare due-trecentesca all'interno della tradizione letteraria fiorentina. Guido entra dunque a far parte degli autori che vengono visti quali esempi rappresentativi della nobiltà di lingua e di cultura che da sempre contraddistingue la città toscana, coinvolto all'interno del progetto laurenziano che passa innanzitutto per la marginalizzazione del partito oligarchico sul campo della poesia volgare e che si spinge fino a giustificare, in forza di tale superiorità culturale, un'egemonia territoriale e politica. Parallelamente, procede dalla lezione ficiniana il progressivo costituirsi di una scala di valori che persisterà a lungo nella coscienza municipale fiorentina e che porta a privilegiare un modello di poesia filosofica 'universale' a funzione rivelatrice e civilizzatrice quale la *Commedia*². In questo spostamento focale verso il messaggio che si cela sotto il velo poetico, Cavalcanti viene riproposto nel canone letterario in virtù del rilievo concettuale di *Donna me prega*, ma gode anche di un elogio singolarmente entusiastico rivolto alla forma della sua poesia nel nuovo manifesto del volgare toscano che è la Raccolta Aragonese. Per merito di questa grande antologia della 'tosca lingua', è sempre la seconda parte del secolo che vede il consolidarsi della tradizione del *corpus* di liriche tramandato dal manoscritto Ca, e che fissa in tal modo la lezione delle rime cavalcantiane in maniera più stabile e quantitativamente significativa³.

Il notevole grado di analisi richiesto degli elementi implicati e la loro importanza nella storia della fortuna cavalcantiana spero potranno in parte scusare il silenzio che investe la documentazione relativa alla prima metà del secolo, sacrificata anche in virtù del differente centro di interesse che la caratterizza. La cultura umanistica toscana tra la fine del Trecento e l'inizio del Quattrocento, infatti, non guarda certamente

² Cfr. GIANCARLO MAZZACURATI, *Dante nell'Accademia Fiorentina (1540-1560) (tra esegesi umanistica e razionalismo critico)*, «Filologia e Letteratura», 1967, XIII, pp. 258-308 [ora in: ID., *L'albero dell'Eden. Dante tra mito e storia*, a cura di S. Jossa, Salerno, Roma 2007, pp. 33-91].

³ Cfr. lo studio sulla presenza cavalcantiana nei codici fiorentini quattrocenteschi di ANDREA FERRANDO, *Fortuna cavalcantiana nel Quattrocento fiorentino sino all'età del Magnifico*, «Italianistica», 2024, LIII, 2, pp. 43-50.

a Cavalcanti quale possibile modello, e anche quando prende posizione intorno agli autori della tradizione volgare trecentesca ha come scopo precipuo la difesa o la riproposizione delle Tre corone: si pensi all'*Invettiva* del Rinuccini contro i calunniatori di Dante, Petrarca e Boccaccio⁴ o alle *Vite di Dante, Petrarca e Boccaccio* di Giannozzo Manetti⁵. Tali esempi concorrono con le opere celebrative di stampo municipalistico che, a partire dal *Liber de origine civitatis Florentie* di Filippo Villani, proliferano a Firenze lungo tutto il secolo e sono tese a dimostrare, tramite le loro gallerie di *cives famosi*, il primato della città in ogni settore della vita civile e della cultura. Cavalcanti si assicura un posto di rilievo all'interno di questo filone, ma – come si vedrà dalle testimonianze raccolte da Antonio Manetti – la sua presentazione rimane legata a quanto circola ancora sulla sua vicenda biografica e alla fama che gli deriva dalla tradizione. È solo quando la costruzione del 'mito' della città si lega al personalismo mediceo, ed in particolare a Lorenzo, che Cavalcanti si affilia al gruppo degli autori 'coronati' e viene letto secondo nuovi criteri valutativi. Conferma tale visione anche l'analisi della presenza cavalcantiana in codici precedenti la 'sistemazione' delle rime compiuta da Manetti: all'interno delle sillogi predisposte quali raccolte di poesia dei primi secoli, Cavalcanti compare, ma con la sola *Donna me prega*⁶.

Antonio Manetti

Il primo responsabile fattivo della fortuna di Guido Cavalcanti nella Firenze del Quattrocento è sicuramente Antonio di Tuccio Manetti⁷. Al suo ruolo di copista, promulgatore e «mediatore»⁸ di un circolo che in determinati testi e personalità, in un pensiero e in un progetto politico e culturale ha il suo centro e la sua essenza nella Firenze della seconda

⁴ CINO RINUCCINI, *Invettiva contro a certi calumniatori di Dante e di m. F. Petrarca e di m. G. Boccacci*, in G. GHERARDI DA PRATO, *Il Paradiso degli Alberti*, a cura di A. Wesselofsky, Commissione per i Testi di lingua, Bologna 1867 (rist. anast., ivi, Forni, 1968), vol. I, parte 2, pp. 303-316.

⁵ GIANNOZZO MANETTI, *Vite di Dante, Petrarca e Boccaccio*, a cura di Stefano Ugo Baldassarri, Sellerio, Palermo 2003.

⁶ A. FERRANDO, *Fortuna cavalcantiana nel Quattrocento*, cit., p. 49.

⁷ Una sintesi completa della vita e delle opere (comprese le notizie sui codici copiati) è quella stilata da G. TANTURLI per il *DBI*, vol. 68, 2007.

⁸ Cfr. in primo luogo tutto lo studio di D. DE ROBERTIS, *Antonio Manetti copista*, in *Tra latino e volgare per Carlo Dionisotti*, Antenore, Padova 1974, pp. 367-409 (poi in *Id.*, *Editi e rari: studi sulla tradizione letteraria tra Tre e Cinquecento*, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 183-215, da cui si cita).

metà del secolo, si deve infatti l'edizione del «primo codice 'storico'»⁹ – ormai canonica è la definizione – di Cavalcanti. A questo si aggiunge la parentela evidente che interessa il 'raccolgitore' preliminarmente delle rime di Guido¹⁰, prodotto anch'esso del laboratorio del Manetti, con il ramo della tradizione che ne trasmette quasi tutta l'opera a noi nota e che trova suo esito e sviluppo in una delle antologie più celebri e impegnate del tempo. Dagli scritti del Manetti e dai loro legami con i protagonisti della storia culturale fiorentina si partirà dunque per ricostruire il tracciato che, passando dalle pagine private dello scrittoio manettiano, conduce Guido e la sua opera all'interno del cenacolo ficiniano fino al cuore stesso della politica culturale laurenziana, dunque tra i testi della raccolta composta in omaggio a Federico d'Aragona.

Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. XLI 20

La porzione che interessa lo studio è la sezione più antica del codice (cc. 2r-95r), di mano del copista Niccolò da Poppi (come si legge a c. 95r) e databile all'ultimo quarto del secolo XV¹¹; questa è copia di un codice

⁹ Ivi, p. 196.

¹⁰ I precisi legami tra la silloge cavalcantiana trasmessa dal ms. Chig. L VIII 305, il codice manettiano Cap. 820 di Verona e la Raccolta Aragonese sono argomento a lungo dibattuto e aperto a ipotesi plurime e ugualmente plausibili. Indubbia è però l'affinità e la vicinanza stemmatica dei testi riportati. Per un approfondimento, cfr. M. BARBI, *Studi sul Canzoniere di Dante, con nuove indagini sulle raccolte manoscritte e a stampa di antiche rime italiane*, Sansoni, Firenze 1965 [Rist. anast. non dichiarata dell'edizione 1915], pp. 215-338; ed. FAVATI, pp. 25, 29, 31; D.S. AVALLE, recens. a GUIDO CAVALCANTI, *Le rime*, a cura di G. Favati, «Giornale storico della letteratura italiana», 1958, CXXXV, p. 325; R. SPONGANO (a cura di), *Le rime dei due Buonaccorso da Montemagno*, introduzione, testi e commento, Pàtron, Bologna 1970 [ed. Spongano], pp. XXXVII-XXXIX, XLV-XLVIII; D. DE ROBERTIS, *Antonio Manetti*, cit., pp. 193-196; più recentemente GIULIANO TANTURLI, *Filologia cavalcantiana fra Antonio Manetti e la Raccolta Aragonese*, in *Sotto il segno di Dante. Scritti in onore di Francesco Mazzoni*, a cura di L. Cogliervina e D. De Robertis, Le lettere, Firenze 1998, pp. 311-320 (poi in Id., *La cultura letteraria a Firenze tra Medioevo e umanesimo: scritti 1976-2016*, Polistampa, Firenze 2017, vol. II, pp. 647-656). Si veda inoltre in questo studio il paragrafo dedicato al manoscritto veronese.

¹¹ Per la descrizione interna si rinvia alle schede di ALESSIO DECARIA in *Mirabile* http://www.mirabileweb.it/manuscript-rom/firenze-biblioteca-medicea-laurenziana-plut-41-20-manuscript/LIO_137525 [20.10.22] e di Cursi in MARCO CURSI, *Il Decameron: scritture, scriventi, lettori. Storia di un testo*, Viella, Roma 2007, pp. 122, 179-180; cfr. anche M. BARBI, *Studi*, cit., pp. 334-338; D. DE ROBERTIS, *Censimento*, «Studi danteschi», 1962, XXXIX, pp. 140-141; G. TANTURLI, *I Benci copisti. Vicende della cultura fiorentina volgare fra Antonio Pucci e il Ficino*, Accademia della Crusca, Firenze 1978, p. 212, n. 2; Id., *Proposta e risposta. La prolusione petrarchesca del Landino e il codice cavalcantiano di Antonio Manetti*, «Rinascimento», II s., 1992, XXXII, pp. 220n., 223n.; E. FENZI, *La canzone d'amore*, cit., pp. 179-181.

scritto da Manetti tra il 1459 e il 1469. Seguendo infatti le deduzioni di Tanturli¹², l'allestimento non doveva essere anteriore all'anno di morte di Giannozzo Manetti¹³, né posteriore alla composizione del *Commentarium in Convivium Platonis* di Ficino¹⁴ – termine *ante quem* posto anche per il codice veronese (Cap. 820) di cui il manoscritto è *descriptus* per quanto riguarda la silloge di rime.

La Notizia

Già dalla prima carta vergata dalla mano che trascriverà tutta la sezione quattrocentesca del codice¹⁵ (c. 2r), si ha immediata nozione del committente e dell'autore dell'opera; si legge infatti ad inizio di pagina, trascritto in inchiostro rosso: «Notizia di Antonio Manetti a Giovanni di Nicolò Cavalcanti di Guido di messer Cavalcante suo consorte»¹⁶. L'intera *Notizia* è stata modernamente pubblicata nella raccolta delle ope-

¹² G. TANTURLI, *La Firenze laurenziana davanti alla propria storia letteraria*, in Lorenzo il Magnifico e il suo tempo, a cura di G.C. Garfagnini, Olschki, Firenze 1992, pp. 4-5 (poi in Id., *La cultura letteraria a Firenze tra Medioevo e umanesimo. Scritti 1976-2016*, vol. II. *Scritti sul Quattrocento*, Polistampa, Firenze 2017, pp. 520-521, da cui si cita); Id. *Proposta e risposta*, cit., pp. 219-220; Id. *Filologia cavalcantiana*, cit., pp. 316-317.

¹³ Nella rubrica che apre l'estratto di Giannozzo Manetti si legge infatti che questi è deceduto lasciando incompiuta la sua opera.

¹⁴ Poiché nella *Notizia*, di cui si parlerà tra poco, non compare menzione del capitolo dedicato da Ficino a Cavalcanti. Ficino parla di *Donna me prega* nel primo capitolo della settima e ultima *Orazione* del suo *Commentarium*, pervenuto in copia autografa nel ms. Vat. lat. 7705 che data 1469 – si veda SEBASTIANO GENTILE, *Per la storia del testo del «Commentarium in Convivium Platonis»*, «Rinascimento», II s., 1981, XXI, pp. 3-27, poi ripreso e trasposto nel volgarizzamento dell'opera da lui stesso eseguito poco dopo e dedicato proprio al Manetti e a Bernardo del Nero «acciò che quella salutifera manna, a Diotima dal cielo mandata, a più persone sia comune e facile»; di questo volgarizzamento è copia di mano del Manetti il ms. Laur. LXXVI 73. Il testo latino si può consultare nell'edizione curata da P. LAURENS: MARSILE FICIN, *Commentaire sur le Banquet de Platon, De l'amour*, texte établi, traduit, présenté et annoté par P. Laurens, Les Belles Lettres, Paris 2002 [ed. LAURENS], mentre il suo volgarizzamento in MARSILIO FICINO, *El libro dell'Amore*, a cura di S. Niccoli, Olschki, Firenze 1987 [ed. NICCOLI]. Una discussione critica dedicata al capitolo cavalcantiano si trova in E. FENZI, *La canzone d'amore*, cit., pp. 220-223; si veda inoltre *infra*.

¹⁵ Umanistica corsiva, leggermente inclinata a destra; per informazioni su Niccolò da Poppi si veda ALBINIA DE LA MARE, *New research on humanistic scribes in Florence*, in *Miniatura fiorentina del Rinascimento, 1440-1525: un primo censimento*, a cura di A. Garzelli, Giunta regionale toscana-La nuova Italia, Firenze-Scandicci 1985, pp. 447-448, 521. Altre due mani cinquecentesche alle cc. 1r e 98r-118v; 97r.

¹⁶ Per le parti trascritte del codice, salvo diversa indicazione, si è attuata la normalizzazione dei grafemi e dei segni paragrafematici. Il testo corrisponde nell'insieme a quello stabilito da Milanese (dal quale si è accettata anche l'integrazione congetturale), effettuando però, quando si è ritenuto necessario, un'ulteriore normalizzazione.

re manettiane compiuta da Gaetano Milanese¹⁷, alla quale si cercherà di aggiungere un'indagine contenutistica e di dotare i testi che la seguono di un rinvio preciso alle fonti.

Questa si apre dunque:

[E]ssendo stato alcuna volta richiesto da te, nobile e generoso Giovanni, che io mi dovessi affaticare in darti particular notizia di Guido Cavalcanti, famoso tuo consorte, e contemporaneo e familiare del nostro eccellentissimo poeta Dante, deliberai, benché io mi conoscessi insufficiente a tanto peso, e in tutto mi disposi, iusta mio potere, [di ritrovare] la verità della vita sua, sì per compiacerti nella prima domanda che mai per avventura mi fussi fatta dalla tua nobiltà, sì eziandio per soddisfare alla esortazione del nostro dottissimo platonico Marsilio Ficino; al quale, e per umanità e per molti onesti e intellettuali benefici, io sono grandemente debitore; e parte ancora per rispetto dell'eccellenza e della dignità di colui del quale m'era data tale commissione.

Il «nobile e generoso Giovanni» chiede a Manetti di reperire tutte le informazioni circolanti sulla vita del suo celebre antenato, accompagnato nel volere da «dottissimo» Marsilio Ficino. Su Giovanni di Nicolò Cavalcanti (1444-1509) le poche notizie rimaste sono quasi tutte ricollegabili alle epistole scrittegli dal Ficino e alle dediche delle opere che questi gli indirizza: all' *amicus unicus* Marsilio manda trentasei lettere – testimonianti l'affetto e l'attaccamento del filosofo al più giovane allievo – e gli dedica il commento latino del *De Amore* (composto proprio su suggerimento di Giovanni e di cui è uno degli interlocutori), il *De raptu Pauli*, le traduzioni di Alcino, Speusippo e Pitagora¹⁸. Non sorprende dunque che i due nomi compaiano associati insieme nella richiesta al Manetti: alla volontà di celebrare l'avo si unisce la simpatia del filosofo verso il richiedente. Ma è lecito supporre che non sia solo l'amicizia a spingere Marsilio ad esortare Manetti al lavoro; questa doveva infatti accompagnarsi con l'attenzione personale che il neoplatonico stava sviluppando nei confronti di Cavalcanti, un interesse che troverà soddisfazione grazie, appunto, alla raccolta manettiana, nonché piena realizzazione nel capitolo dedicato a Guido nel *Commentarium*. Per quanto riguarda la stima e la riconoscenza del Manetti per i «molti onesti e intellettuali benefici» ricevuti da Ficino, basti ricordare che proprio a Manetti e a Bernardo del Nero il filosofo indirizzava, nel marzo del 1468, la sua versio-

¹⁷ ANTONIO MANETTI, *Opere istoriche edite ed inedite. Raccolte per la prima volta e al suo vero autore restituite da Gaetano Milanese*, Succ. Le Monnier, Firenze 1887, pp. 171-181.

¹⁸ MARSILE FICIN, *Commentaire*, cit., p. XCIII.

ne della *Monarchia* dantesca, composta dietro domanda dei dedicatari e dettata direttamente dall'autore all'amico copista¹⁹, affinché per primo, insieme a Bernardo, possa esserne beneficiario e ritrasmetterla poi a un più vasto pubblico²⁰. Che sia proprio questo il principale beneficio a cui Manetti si sta qui riferendo è un'ipotesi plausibile e coerente con l'ammirazione che sappiamo nutrire per l'opera dantesca; se così fosse, si potrebbe vedere nel codice cavalcantiano il contraccambio per la traduzione ricevuta e ridurre così gli estremi di composizione dell'opera tra il marzo 1468 e l'estate del 1469²¹. In ogni modo, il volgarizzamento di Ficino per i due dantisti e l'allestimento di Manetti commissionato dai neoplatonici simboleggiano una felice interazione tra il cuore della nuova cultura fiorentina ed un più esteso bacino di letterati non per forza istruiti alle *litterae* classiche.

Gli altri dati che emergono da queste prime righe confermano la convinzione, nata e mai smentita nel corso del secolo precedente, dell'amicizia e della consuetudine di Guido con Dante, suo «contemporaneo e familiare», ma rendono insieme evidente la diversa sorte toccata alle notizie bio-storiografiche dei due autori: se, soprattutto per merito del *Trattatello* boccacciano²², il profilo biografico del secondo risulta ben fissato nella mente dei posteri e non mancherà di ulteriori riproposizioni fra la seconda metà del Trecento e il pieno Cinquecento²³, le informa-

¹⁹ Nell'*explicit* della copia trascritta dal Manetti (ms. Laur. XLII 36) si legge: «Scripto di mano di me Antonio di Tuccio sopradetto, tracto dello originale ancora scripto da me e dettato da detto Marsilio Ficino uomo dottissimo e filosofo platonico» (c. 33v). Cfr. D. DE ROBERTIS, *Antonio Manetti*, cit., pp. 198-199.

²⁰ «L'antiqua nostra amicizia e disputazione di simile cose intra noi frequentata richiede che prima con voi questa traduzione comunichi, e voi agli altri dipoi, se vi pare, ne facciate parte» – Cfr. Ivi p. 198.

²¹ L'ipotesi è formulata già da Tanturli in G. TANTURLI, *Proposta e risposta*, cit., p. 220.

²² «L'operazione culturale compiuta con il *Trattatello*, come dimostra la grande diffusione manoscritta dell'opera in ambedue le redazioni, è forse andata al di là delle stesse aspettative dell'autore, influenzando radicalmente i profili danteschi scritti successivamente in latino e in volgare, che si pongono nei confronti del modello boccacciano in maniera complementare e, almeno in un caso, quello di Leonardo Bruni, competitiva» – MONICA BERTÉ, MAURIZIO FIORILLA, *Introduzione a La vite di Dante dal XIV al XVI secolo. Iconografia dantesca*, in DANTE ALIGHIERI, *Le opere. Opere di dubbia attribuzione e altri documenti danteschi*, a cura di M. Berté, M. Fiorilla, S. Chiodo, I. Valente, Salerno, Roma 2017, vol. VII, tomo IV, p. XX. Va inoltre segnalato che lo stesso Manetti si premura di ricopiare, alle cc. 49r-63v del codice miscelaneo ms. 820 della Biblioteca Capitolare di Verona [Cap], la versione della *Vita di Dante* del Boccaccio nel testo della seconda redazione – cfr. D. DE ROBERTIS, *Sulla tradizione del "2 compendio" della "Vita di Dante" del Boccaccio*, in *Studi filologici letterari e storici in memoria di Guido Favati*, vol. I, Antenore, Padova 1977, pp. 245-256.

²³ Le antiche biografie di Dante sono state recentemente raccolte e commentate nel volu-

zioni sulla vita del suo “primo amico” sono invece frammentarie e di difficile reperimento. Tale problematicità è manifestamente riconosciuta dal Manetti («che io mi dovessi *affaticare* in darti particular notizia») e segnalata più distesamente subito dopo: all’interno della rituale professione di modestia, questi si riconosce «meno atto e meno sufficiente a ritrovare *le cose già per lunghi tempi oscurate e quasi in tutto perdute*». A dispetto di tale dichiarazione, sono proprio l’indagine e il rinvenimento delle tracce quasi dimenticate il grande merito di Antonio di Tuccio Manetti, ricercatore e «molto accurato investigatore delle antichità» come lo definisce l’amico Benivieni²⁴, e come in fondo ci conferma la stesura stessa della raccolta.

Dopo la prefazione, comincia quindi l’esposizione dei risultati della ricerca. Manetti decide di impostarla ponendosi in prima persona al centro dell’azione, creando una presentazione che anticipa il contenuto del *trattato* (così verrà definita l’opera nelle ultime righe) e che allo stesso tempo aggiunge alle altre testimonianze quella dell’allestitore, fantasioso collante per accentuare la reverenza per il soggetto affrontato. Seguendo il *topos* della visione onirica (dalla quale non sono assenti evidenti rinvii alla *Vita di Dante* del Boccaccio)²⁵, Manetti descrive il suo risveglio poco dopo l’aurora e l’apparizione che gli si offre: Guido Cavalcanti, sospeso all’interno di una nuvola in uno spazio indefinito del firmamento, gli si mostra con la faccia «lietissima [...] e risplendente, come d’oro brunito e terso». Mentre l’autore lo osserva «ripieno di grandissima ammirazione», lo spirito gli rivolge la parola:

«Nulla ti gioverà l’efficacia del tuo guardare, né l’aguzzare delle ciglia per volermi conoscere, concio sia cosa che tu non possa avere alcuna notizia di me, se non per mie scritture, o per memoria che di quelle o di me da alcuni sia stata fatta, o ultimamente per risplendere della mia effigie per avventura che è in alcuno che ne’ tuoi medesimi di e insieme con teo vive».

me sopracitato (D. ALIGHIERI, *Le opere*, cit.).

²⁴ GIROLAMO BENIVENI, *Dialogo di Antonio Manetti cittadino fiorentino circa al sito, forma et misure dello «Inferno» di Dante Alighieri*, a cura di N. Zingarelli, Lapi, Città di Castello 1897, pp. 124-125. Le parole si leggono nel secondo dei due dialoghi in esso contenuti, fatte pronunciare da Antonio Migliorotti. Il Benivieni fu contemporaneo e amico di Manetti, nonché il probabile destinatario della *Vita di Filippo Brunelleschi*, scritta appunto dal Manetti. Cfr. ANTONIO MANETTI, *Vita di Filippo Brunelleschi*, a cura di D. De Robertis, introduzione e note di G. Tanturli, Il polifilo, Milano 1976, *Introduzione*, pp. XIII-XLIX.

²⁵ Cfr. Ivi, pp. XXIX-XXX. Inoltre, restando all’interno dei testi poi proposti nella crestemazia, identico motivo introduttivo si ritrova nel commento attribuito a Egidio Romano.

A Cavalcanti stesso viene dunque affidata la prima descrizione del contenuto dell'opera e un ulteriore encomio del committente. Intorno agli scritti rimasti e ai documenti di altri autori che ne trattano si concentra infatti il lavoro, esposto con più precisione dopo le reticenti parole di Manetti:

La grandissima umanità dello spirito, e le sue parole, benché raddoppiato di stupore, mi dettero ardire di voler parlare: ma per la grande riverenza, isvanì e non si condusse alle labbia la voce. Il perché lui con una certa destrezza, riservando nientedimeno la gravità e l'autorità, mi parve che mi porgesse gli orecchi per darmi talento di parlare con più sicurezza: e io allora, ripreso alquanto l'ardire, ristrinsi il mio parlare a queste parole sole: «Piacciati dirmi chi tu se', e se vivi; quali sono le tue scritture e chi furono quegli che parlarono delle tue cose e di te, e in qual fama tu risplendi nel nostro mondo».

Guido, sorvolando sulla prima e più diretta domanda, risponde invece in modo affatto interessante alle altre questioni postegli:

«Che io viva, la faccia mia per avventura senza altra testimonianza o risposta ti dovrebbe chiarire, ma non di quella vita, come disse il nostro incomparabile poeta, "che al termine vola", ma di quella che in eterno e senza fine felicemente si fruisce e gode. Le mie scritture che rimasero furono e versi materni; e benché oggi rispetto all'eleganza della lingua latina e all'ornato del parlare comune non siano, fuori che per gravità, molto da ricercare, nientedimeno per la loro fermezza e verità secondo l'opinione di quelli che voi chiamate dotti e eruditi non sono inferiori a di quelle di più ornato e di più lustro».

La prima osservazione da formulare è che il copista sembra non nutrire dubbi intorno alla salvezza spirituale di Cavalcanti, il quale «in eterno e senza fine» gode della vita ultraterrena. La presenza del padre tra gli eretici nel celebre episodio della *Commedia* non pare dunque intaccare la beatitudine del figlio, anzi, si potrebbe pensare che la citazione dantesca (*Purg.* XX 39) sia posta di proposito proprio a sottolineare la ferma posizione del Manetti, consapevole, come si vedrà tra poco, delle differenti opinioni circolanti sull'ortodossia di Guido. Lo spirito continua spiegando che le opere scritte che di lui si sono tramandate, «che rimasero» – importante la precisazione – sono di poesia in volgare; segue una professione di *humilitas* nei confronti dello stile e della lingua, quest'ultima ancora più retorica sapendo che Manetti stesso non cono-

sceva, o aveva conoscenza molto sommaria, della lingua latina²⁶. Confermata, comunque, la fama intellettuale riflessa dai suoi scritti, ancora attuali per «fermezza e verità», comincia l'elenco vero e proprio delle testimonianze, divise tra i commenti esegetici a *Donna me prega* e le menzioni riguardanti la sua persona:

«Quegli che parlarono sopra le mie scritture [...] furono tre, e solamente dissono sopra una Canzone che io composi, intra l'altre, de' nascimenti e altre circostanze d'Amore, la quale comincia: *Donna mi priega, perché io deggio dire*. Il primo si chiamò Egidio Romano, il quale ne' tempi sua tenne el campo in sacra teologia. Il secondo fu Dino del Garbo, filosofo singolare e medico famoso di que' tempi. Il terzo e ultimo si nominò Ugo dal Corno, [e] secondo che pare ad alcuni, non è inferiore a nessuno de' sopradetti due. Coloro che parlarono di me, furono molti, ma di quegli che tu puoi aver notizia, prima il nostro compatriota et divino Dante in diversi luoghi; appresso Francesco Petrarca ne' *Trionfi*; terzo, Giovanni Boccaccio nel suo *Decameron*; quarto, Domenico d'Arezzo, benché non avesse vera notizia del padre mio; quinto, Filippo Villani; sesto, Lionardo d'Arezzo; settimo, Giannozzo tuo consorte; ottavo, Riccardano Malispini; nono, Giovanni Villani, e degli altri».

Tutti i rinvii, fatta eccezione per l'ancora ignoto commento di Ugo del Corno, troveranno spazio all'interno del codice. Per ricollegarsi a quanto detto poco sopra in riferimento al suo credo religioso, si noti come venga precisato che la 'notizia' di Domenico d'Arezzo riguardante Cavalcanti padre sia inattendibile, unica aggiunta in un elenco solo onomastico. A questo punto si compie esplicitamente l'agnizione e il reperimento «non solamente del volto e della vivacità dell'eloquio, ma della umanità, della maniera e della gentilezza» del committente nell'avo; Guido, soddisfatto, accenna ad andarsene, ma prima che lo spirito possa prendere commiato, Manetti racconta l'origine della famiglia Cavalcanti, premettendo un dubbio sulle testimonianze: «peroché si dice ed è opinione di alcuno e forse verità». Il racconto che segue è l'unico del quale non sia esplicitamente indicata la fonte, ma sembrerebbe da ricondursi alla rievocazione che lo storico Giovanni Cavalcanti (omonimo del committente di Manetti) compie sulla stirpe dei "Cavalcanti" all'interno della sua *Nuova Opera*²⁷. Lo scritto che interesserebbe il

²⁶ Prova ne sono i volgarizzamenti dedicategli e la copia che compie del *Trattato delle stelle fisse e de' pianeti* – cfr. anche M. BARBI, *Antonio Manetti e la novella del grasso legnaiuolo*, Landi, Firenze 1893, p. 8.

²⁷ Di questo esponente di un ramo nobile ma ormai decaduto della famiglia, vissuto all'in-

racconto di Manetti è trasmesso da un solo testimone, il ms. Ricc. 1870 (Firenze, Biblioteca Riccardiana), datato, sulla base dello studio della filigrana, alla seconda metà del Quattrocento; l'avanzata datazione e un'accurata comparazione con la scrittura di Giovanni trasmessa in altri testi da lui esemplati portano a far considerare tale codice come non autografo²⁸, anche se vicino alla data di composizione effettiva dell'opera. Dal confronto tra il testo manettiano e quello cavalcantiano emerge un sostanziale accordo nelle informazioni, ma l'aggiunta di dettagli particolari nell'uno e nell'altro brano non permette di stabilire con certezza la dipendenza diretta di questa parte della *Notizia* dall'*Opera* dello storico²⁹; si potrebbe infatti ipotizzare una comune derivazione da un'altra fonte o da una diversa redazione dell'*Opera* ad oggi dispersa. Visto che tale legame non è stato, a mia conoscenza, ancora segnalato né indagato nella sua natura, si trascrivono di seguito le parti concordi del racconto in modo da facilitare il confronto e permetterne un'analisi oggettiva. Seguendo gli interessi di questo studio si sono privilegiate e trascritte le informazioni aggiuntive che compaiono nella *Notizia* (segnalate con l'uso del corsivo) e non quelle presenti nella sola *Opera*, per le quali si rimanda all'edizione completa del testo citata in nota.

circa tra il 1381 e il 1451, ci sono note tre opere storiografiche che abbracciano cronologicamente la prima metà del XV secolo: le *Istorie fiorentine* (quattordici libri che narrano degli avvenimenti tra il 1420 e il 1440), la continuazione di queste, le cosiddette *Seconde istorie* o *Nuova Opera* (vicende tra il 1441 e 1447) e un *Trattato politico morale*. Notizie bibliografiche e sulle opere si possono leggere in CLAUDIO VARESE, *Giovanni Cavalcanti storico e scrittore*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», 1959, LXIII, VII s., pp. 3-28. Per le opere di Giovanni Cavalcanti si fa riferimento alle seguenti edizioni: G. CAVALCANTI, *Istorie fiorentine*, a cura di G. di Pino, Martello, Milano 1944; G. CAVALCANTI, *Nuova Opera (chronique florentine inédite du XV^e siècle)*, a cura di A. Monti, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris 1989; *The Trattato politico-morale of Giovanni Cavalcanti (1381- c. 1451): a Critical Edition and Interpretation*, a cura di M.T. Grendler, Droz, Genève 1973.

²⁸ Cfr. G. CAVALCANTI, *Nuova Opera*, cit., pp. XII-XIII.

²⁹ Il rapporto inverso risulta molto meno probabile guardando agli estremi biografici; anche se non conosciamo esattamente l'anno di morte di Giovanni Cavalcanti storico, sappiamo con certezza che nasce nel 1381 (dai registri catastali si rileva che nel 1427 ha quarantasei anni – cfr. Ivi, p. X). Giovanni committente dell'opera manettiana nasce invece nel 1444; considerando la differenza che intercorre tra i due Giovanni, sembra logico propendere per l'antioriorità dell'*Opera* rispetto alla committenza che ha portato dunque alla stesura della *Notizia*, senza contare che il termine *post quem* fissato per il codice manettiano è il 1459, lo storico avrebbe dunque a quest'altezza già 78 anni.

Nuova Opera (cc. 13r-14v)

Sappi, lettore, che la città di Cologna è molto magnifica di popolo plebeo, e nuda di catuno sangue gentile; [...] E di tale luogo e Cavalcanti vennono;

la loro residenza della signoria di più castella e la principale sedia era in San Gilio. Questo castello è molto magnifico, di popolo pienissimo

del quale uscirono quatro fratelli e in compagnia d'uno signore, il quale passò in questa Italia dietro alla cacciata de' Gotti;

L'uno fratello si fermò nella città di Firenze; costui tolse per donna una nata della bella Gualdrada, il quale ebbe per dota il castello di Monte Calvi, colle possessioni e cogli uomini. Di costui sono disciesi tutto il lato di que' Cavalcanti da Monte Calvi

L'altro fratello si andò a pigliare la sua residenza allato, ove oggi si truova il castello di Pescia. Quivi murò un forte sito per difendersi dalle strane gienti, e ancora se ne vede alcuno indizio d'antichità. Costui si diede no· meno a condurre mercantie da un luogo a un altro, che a cumutare l'una cosa coll'altra. Costui teneva grandissima quantità di muli, con molti servi, che andavano dall'uno luogo all'altro, e per questo alcuno plebeo dice che 'l nostro urigine fu un vetturale. Di costui naquono sei figliuoli maschi, de' quali sono disciesi e sei lati degli altri Cavalcanti.

Notizia

vennero del contado di Cologna quattro fratelli carnali

quivi *potenti e ricchi* signori di più castella, la residenza de' quali infra gli altri era in uno ricchissimo e di gran popolo chiamato Santo Gilio

dopo la calata ultima de' Gotti in Italia con uno signore della Magna [vennero del contado...]

de' quali quattro fratelli, uno se ne fermò nella città di Firenze e qui tolse per donna una figliuola *d'uno de' conti Guidi signore di Casentino, soprannominato Sangue e della contessa Gualdrada figliuola di M. Bellincione Berti de' Ravignani di Firenze*, della quale ebbe per dota il Castello di Montecalvi *di Valdipesa*, colle possessioni e colla giurisdizione degli uomini, e che di costoro sono discesi quello lato che si dicono da Montecalvi.

Un altro fratello se ne andò a pigliare la risedenza ove oggi si trova il Castello di Pescia, e quivi *per vivere più sicuro, secondo l'usanza di quei tempi*, murò un forte sito, del quale ancora oggi pare che se ne veggia alcuna reliquia d'antichità. Costui si dice che *per suo sussidio e mantenimento, oltre alle possessioni*, prese esercizio non di fare mercanzia, ma di tramutare quella d'uno in altro luogo: e per questo esercizio teneva molti servi e molti muli. Di costui nacque sei figliuoli *e ridussonsi ad abitare in Firenze*: e di costoro sono discesi gli altri sei lati de' Cavalcanti.

El terzo fratello si fermò a Siena; e, a tempo che la città era ancora sì rozza che gli onorevoli siti non avevano preso signoria, questo terzo fratello fu tanto potente e di sì acciesa audacia che prese il poggio che già si chiamò 'a Malavolta' – però che, quando la città non era ancora circondata dalle cittadinesche mura, era in su quello poggio un forte castello, il quale era tanto atto a nuocere a' viandanti che più tosto meritava essere chiamato ladronaia che fortezza, e pel nome del sito e discendenti del terzo fratello acquistaron il nome 'Mala – volti', ma il nome proprio avevano Orlandi; e per questo così signorile sito, a questo così fatto huomo fu posto a fare molte braccia delle mura delle città.

El quarto fratello puose la sua residentia nella città d'Urbivetero e chiamansi Monaldeschi.

Il terzo fratello si fermò a Siena e al tempo che la città era ancora rozza, e non erano allogati molti de' luoghi principali e onorevoli, prese il poggio che già si chiamò 'a Malavolta', peroché quando la città non era ancora circondata dalle mura, era in su quel poggio un forte castello, il quale essendo molto atto a nuocere a' viandanti *che andavano e venivano da Roma, per amore di quello*, e forse per alcuna violenza, i discendenti di costui acquistarono il nome de' Malevolti; ché innanzi erano denominati Orlandi; e pel nobile sito e per lo essere lui grande uomo e ricco, *dai primi fondatori delle mura della città*, gli fu imposto fare certa parte *di quelle che più si avvicinavano al sito suo*.

Del quarto fratello *pare che sia meno notizia*, però che costui si dice che pose la sua residentia nella città d'Orvieto, *benché onorevolmente, secondo che sopportavano quei tempi*, e chiamaronsi e Monaldeschi, *oggi nobile famiglia*.

Benché dal raffronto i due testi appaiano geneticamente legati, il Manetti non sembra voler ricondurre a una fonte specifica la paternità del racconto, ma ne parla come di notizie circolanti («di queste cose ancora è questa fama»), che trovano riscontro nella riproduzione dell'albero genealogico che si conserva «nella libreria e studio di Santo Domenico di Siena». Chiede inoltre direttamente allo spirito di confermarli quanto appena esposto («e però desidero d'intendere da te se questo è vero») e di non averne a male se di lui e dei suoi antenati ancora si tramanda notizia.

Continua poi:

Ancora della tua proprietà desidero intendere, in che tempi nascesti, e sotto brevità almeno il progresso della tua vita e quanto ella fu, e se, alla tua passata di questa vita, la donna tua arse tua Trattati e Opere per te composte di filosofia e naturale e morale, come suona ancora alcuna fama.

Su queste parole si conclude però la visione, lasciando dunque senza risposta le domande appena formulate. Dei presunti scritti filosofici,

i *Trattati* e le *Opere* di cui ancora «suona la fama», non ci sono altre testimonianze contemporanee³⁰; si potrebbe supporre che Manetti li immaginò influenzato dal racconto boccacciano (*Dec.* VI 9), o dai commenti alla *Commedia*, dove il famoso ‘disdegno’ (*Inf.* X 63) viene univocamente interpretato come rivolto verso Virgilio in conseguenza di una predilezione per le scienze filosofiche³¹, o ancora dai ritratti successivi, che lo descrivono appunto, in maniera pressoché esclusiva, come eccellente filosofo. Se così fosse, la sola produzione poetica, e in particolare *Donna me prega*, non parrebbero dunque a Manetti requisiti sufficienti per giustificare una fama tanto diffusa. Si noti inoltre, in possibile conferma di quanto appena supposto, la glossa da lui stesso scritta nel suo commento alla *Commedia* in riferimento al passo in esame: «[forse chui Guido vostro ebbe a disdegno]: perché Guido più fu esperto in filosofia che in poesia benché facesse[?] anche in versi bene et canzone et sonetti»³², che potrebbe allora suggerire una concezione differenziata della produzione filosofica e delle opere poetiche. La questione sembra destinata a rimanere aperta sia per il Manetti che per noi, ma l’efficace ricercatore riesce a reperire la più completa rassegna di opere e di informazioni circolanti su Guido Cavalcanti del suo secolo, lasciando ai posteri la più antica ‘raccolta monografica’ sull’autore:

Ricercando adunque con l’ordine dello spirito, prima fieno le sue scritture lasciate: sonetti, ballate, madrigali e simili versi e canzoni;

³⁰ A titolo aneddotico si segnala che nel Cinquecento si diffonde la notizia, forse originata da quanto riportato nell’estratto di Filippo Villani (per il quale cfr. *infra*), dell’esistenza di alcune opere cavalcantiane mirate a normare lo scrivere e il parlare in volgare. Si tramanda inoltre di un suo scritto sulla pratica della chirurgia, molto apprezzato, ricordato da Andrea Tiraquello (il giurista francese André Tiraqueau, 1480-1558). Tale notizia si trova, insieme ad altre informazioni biografiche su Guido, nel *Catalogus illustrium scriptorum Florentinorum* [...], Florentiae, apud Philippum Iunctam, 1589, c. 77, di MICHELE POCCIANTI (1536-1576): «In primis regulas, vernacula lingua recte scribendi, et dictandi composuit. Praeterea, (teste Andrea Tiraquellio) praticam in chirurgiam admodum commendatam elaboravit».

³¹ Cfr. ad esempio il commento del Landino; da CRISTOFORO LANDINO, *Comento sopra la Comedia*, a cura di C. Procaccioli, Salerno, Roma 2001: *Inf.* X 61-63: «forse cui Guido vostro hebbe a disdegno: quasi dica: perchè Guido vostro datosi tutto alla philosophia non degnò e poeti, la sua philosophia non gli è bastata a far simile poema, el quale poteva fare se havessi degnato di leggere Virgilio et imitarlo»; Vd. inoltre qui le premesse del cap. 1.

³² Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, II i 33, c. 21r. La copia della *Commedia*, interamente di mano del Manetti, riporta nel colophon la data del 3 agosto 1462 (c. 239v). Cfr. GIUSEPPE MAZZATINTI, *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d’Italia*, Bordinandini, Forlì 1898, vol. VIII, p. 20; D. DE ROBERTIS, *Antonio Manetti*, cit., p. 200.

di poi il *Commento* di Egidio Romano e quello di Maestro Dino del Garbo sopra la canzone che comincia: *Donna mi priega, perch'io deggio dire*, ch   quello d'Ugo del Corno non ho trovato; di poi chi ha parlato di lui, e prima il nostro eccellentissimo poeta Dante; secondo, messer Francesco Petrarca; terzo, Giovanni Boccaccio; quarto, maestro Domenico d'Arezzo; quinto, Filippo Villani; sesto, messer Leonardo d'Arezzo; settimo, messer Giannozzo Manetti; ottavo, Riccardaccio Malispini; nono, Giovanni Villani.

La silloge di *Rime* (cc. 7v-24v)

Il *corpus* delle rime di Cavalcanti si trova, come descritto dall'allegatore, in testa alla raccolta; con le quarantaquattro poesie trasmesse sotto suo nome, la silloge del Manetti rappresenta senza ombra di dubbio uno dei testimoni pi   completi della lirica cavalcantiana, nonch   una prova preziosa per valutarne la trasmissione in epoca quattrocentesca. Non si affronter   qui lo studio della stretta parentela che intercorre tra questa raccolta e altri testimoni fondamentali nella tradizione delle rime di Guido, poich  , come gi   precedentemente segnalato, l'antologia che si trova in questo codice    copia di quella trasmessa dal manoscritto conservato alla Biblioteca Capitolare di Verona (Cap), al quale verr   dedicato un paragrafo specifico; si rinvia dunque a tale sezione per la discussione intorno a questo ramo della tradizione, limitandosi ora a fornire una rassegna dei testi riportati. Questi si trovano divisi per schema metrico (sonetti, ballate, canzoni) ma, fatta eccezione per i brani di corrispondenza con Dante, non sembrano rispondere ad ulteriori criteri di ordinamento. Di seguito la successione su due colonne³³:

³³ Gli *incipit* dei vari componimenti si sono trascritti normalizzando la grafia; si    segnalata la divisione tra i differenti schemi metrici; tra parentesi quadre preceduto da → il riferimento per gli errori attributivi; si    scritta la paternit   dei testi di corrispondenza.

Sonetti

*[P]ergli occhi fere uno spirto sottile
 Certo non è dallo intelletto accolto
 Avete in voi li fiori e la verdura
 I miei sospiri dolenti m'hanno stanco
 [→ Nuccio Piacente]
 A me stesso di me gran pietà viene
 A quella amorosetta forosella
 Ciascuna fresca e dolce fontanella
 Spiriti mie quando voi mi vedite
 Io temo che la mia disavventura
 Una giovane donna di Tolosa
 Morte gentil rimedio de' cattivi
 [→ Anonimo]
 Chi potrebbe mai credere o Nerone
 Perché non furon a me gli occhi dispeni
 Voi che per gli occhi mi passaste al cuore
 Veder potesti quando riscontrai
 Chi è questa che vien ch'ogni uom la mira
 Biltà di donna e di sacciente core
 Uno amoroso sguardo spiritale
 Se non ti caggia la tua Santa lena
 La bella donna dove ancor si mostra
 Inanzi a suon di trombe che di corno
 [Sonetto di Dante Allegri primo e
 maxime che appaia nella sua operetta
 intitolata *Vita nuova*, el quale sonetto
 e' fe' per dimostrare una sua visione
 d'Amore e mandollo fuori affinché a
 quello fusse riposte, maxime per vedere
 se da alcuno quello che quello significava
 s'intendea; funne riposto da molti dicitori
 di quel tempo e da uno solo fu inteso, e
 questo fu Guido Cavalcanti e da questo
 originalmente cominciò l'amicizia tra
 l'uno e l'altro.]*

*A ciascun'alma presa e gentil core
 [Dante]
 Vedeste al mio parere ogni valore
 Io vegno el giorno a te infinite volte
 Certe mie rime a te mandar vogliendo
 Se tu vedessi assai ti priego Dante
 Amore e mona Lagia e Guido ed io
 [Dante]
 Guarda Manetto quella iscrigniutuzza
 Se merzé fosse amica a mia desiri
 O tu che porti negli occhi sovente*

Ballate

*Era in pensier d'amor quando trovai
 Io prego voi che di dolor parlate
 Gli occhi di quella gentil foresetta
 In uno boschetto trovai pasturella
 Posso degli occhi mia novella dire
 Se m'hai del tutto obliato o merzede
 La forte e nuova mia disavventura
 Vedete ch'io sono uno che vo' piangendo
 Perch'io non spero di tornare giamai
 Veggio negli occhi della donna mia
 Poi che di doglia cor convien ch'i porti
 Quando di morte mi convien trar vita*

Canzoni

*Io non pensava che lo core giamai
 Donna mi priega perch'io voglio dire
 [cc. 24rbis e 24vbis bianchi].*

I commenti a *Donna me prega* (cc. 25r-86v)

Dopo la chiusura di *Donna me prega* (c. 24v) e una carta bianca, tocca ora alle esposizioni alla canzone che più di ogni altra ha contribuito alla fama del poeta-filosofo; la prima è quella trasmessa sotto il nome del teologo Egidio Romano (cc. 25r-58v), attribuzione smentita già alla fine del

XIX secolo³⁴. I testimoni più antichi di questo commento oggi noti, il ms. Barberiniano lat. 3953 (BAV)³⁵ e il ms. Ricc. 1651, entrambi trecenteschi, riportano il testo adesposto, e con ogni probabilità l'attribuzione al *Doctor* romano che si legge in tutti gli altri esemplari dell'esegesi è da imputarsi all'opera di Filippo Villani, che a lui appunto l'assegna³⁶. Il testo trascritto da Manetti è strettamente imparentato con il ms. Barberiniano, con il quale appare solidale in quanto a lacune e errori congiuntivi (il nostro manoscritto presenta in un paio di casi delle correzioni in corrispondenza di errori facili da sanare)³⁷. Segue quindi una nuova riscrittura di *Donna me prega* (cc. 58v-60r)³⁸ e il commento di Dino del Garbo nella sua versione volgarizzata da Jacopo Mangiatroia (cc. 60r-86v)³⁹, presumibilmente composta tra la fine del Trecento e la prima metà del Quattrocento⁴⁰. Le ultime ricerche condotte da Ducati sul manoscritto roveretano (cod. 3, Bibl. Civica di Rovereto), uno dei tre testimoni che, oltre al nostro, tramandano l'opera, pongono tale esemplare come il capostipite da cui discendono, verticalmente, l'autografo manettiano (e conseguentemente la copia che di questo leggiamo) con la sicura interposizione di almeno un altro codice, il Magliabechiano VII 1076⁴¹. L'esistenza di tali manoscritti

³⁴ NICOLA MATTIOLI, *Studio critico sopra Egidio Romano Colonna*, Tipografia della Pace di F. Cuggiani, Roma 1896, pp. 195-221; i risultati di Mattioli volti ad escludere l'attribuzione del commento al teologo sono stati accolti da tutti gli studiosi che ne hanno trattato (il testo è infatti modernamente edito come Pseudo-Egidio); eccezione fa Bruni (GERARDO BRUNI, *Catalogo critico delle opere di Egidio Romano (continuazione)*, «la Bibliofilia», 1935, XXXVII, n. 8-10, pp. 357-358) che non trova convincenti le considerazioni di Mattioli, ma non adduce nuovi elementi alla questione.

³⁵ Per il quale, cfr. *supra* in questo studio.

³⁶ PHILIPPI VILLANI, *De origine civitatis florentie et de eiusdem famosis civibus*, a cura di G. Tanturli, Antenore, Padova 1997 [ed. TANTURLI], pp. 147, 212, 403, 458. Sempre Filippo Villani sembra essere la fonte da cui il Manetti ricava notizia del commento di Ugo del Corno.

³⁷ Cfr. E. FENZI, *La canzone d'amore*, cit., pp. 181-182, al quale si rimanda per una più articolata discussione del rapporto tra i testimoni del testo pseudo-egidiano.

³⁸ Diversa da quella riportata in conclusione della silloge di rime.

³⁹ Sull'identità del volgarizzatore e le informazioni intorno al commento, si veda quanto rilevato da Quaglio (A.E. QUAGLIO, *Prima fortuna*, cit., pp. 336-368) e da Ducati (ALICE DUCATI, *Osservazioni sul codice roveretano delle Rime di Dante e sul commento di Dino del Garbo volgarizzato da Jacopo Mangiatroia*, «Medioevo letterario d'Italia», 2015, XII, pp. 55-65). L'unica edizione ad oggi disponibile del volgarizzamento è quella curata da Antonio Cicciporci nel 1813, la quale si basa sul testo trasmesso dalla copia manettiana e il codice Magliabechiano VII 1076; cfr. A. CICCIPORCI (a cura di), *Rime di Guido Cavalcanti edite ed inedite, aggiuntovi un volgarizzamento antico non mai pubblicato del Comento di Dino del Garbo sulla canzone Donna mi prega ec.*, Niccolò Carli, Firenze 1813.

⁴⁰ A. E. QUAGLIO, *Prima fortuna*, cit., pp. 337-338; con ulteriori elementi, conferma la presunta datazione anche A. DUCATI, *Osservazioni*, cit., p. 60.

⁴¹ Un altro esemplare del volgarizzamento si trova nel cod. Magliabechiano VII 1108, il

ci mostra una tradizione indiretta di un certo rilievo – considerando che l'originale latino ci è conservato in copia unica, come si è già visto, dal solo ms. Chigiano L V 176 – ma ancora esclusivamente racchiusa entro mura fiorentine e, di più, entro un esclusivo e ristretto circolo di interessati. I codici dai quali dipende la copia manettiana del volgarizzamento Mangiatroia presentano infatti un segno diacritico di accentuazione a mezzaluna (o spirito dolce) che li riconducono in modo più o meno diretto all'ambiente di Coluccio Salutati⁴², dal quale inoltre non doveva essere estraneo neppure il commento pseudo-egidiano⁴³.

L'ultima interpretazione citata dallo spirito, quella dell'ancora sconosciuto Ugo del Corno, è risultata irreperibile al nostro preciso raccoglitore, che non fa che ripetere quanto scritto da Filippo Villani nella sua presentazione di Guido⁴⁴, vale a dire che questi compose un commento alla canzone cavalcantiana e che non fu inferiore agli altri due esegeti.

**«chi parlò di detto Guido Cavalcanti e che notizia ne dettero»
(cc. 86v-95r)**

DANTE (cc. 84v-88v)

Con Dante, l'«eccellentissimo poeta», si apre la lista delle testimonianze indirette su Guido; l'ammirazione per l'opera dantesca è cosa manifesta in Manetti, e questi confessa che proprio la menzione di Cavalcanti nella *Vita nuova* ha fatto nascere il suo interesse per l'autore e il principio della raccolta:

quale è stato già più volte giudicato *descriptus* del nostro codice (cfr. A. DUCATI, *op. cit.*, p. 60, con bibliografia pregressa) e non è quindi considerato nella ricostruzione stemmatica.

⁴² Per il codice roveretano, si veda A. DUCATI, *op. cit.*, p. 56; sul ms. Magl. VII 1076, cfr. inoltre G. TANTURLI, *Filologia del volgare intorno al Salutati*, in *Coluccio Salutati e l'invenzione dell'Umanesimo*. Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 29-31 ottobre 2008), a cura di C. Bianca, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2010, pp. 137-138. Per tutte le informazioni sull'anonomo copista che si firma: *Non bene pro toto libertas venditur auro*, per il quale è tipico e caratteristico l'uso di tale segno accentuativo e i suoi stretti legami con il Salutati, cfr. l'intero saggio di Tanturli, pp. 83-144.

⁴³ Da quanto si può ricavare analizzando undici versi aggiuntivi trascritti di seguito alla canzone *Donna me prega* all'interno del ms. Panc. 24 (Firenze, BNC), di sicura mano di *Non bene* (cfr. *ivi*, pp. 120-124). Sulla particolare composizione di questi versi e il loro legame con il commento dello Pseudo-Egidio, cfr. anche FRANCESCA PILAN, *Un (plus long) envoi. Réflexions et propositions sur onze vers anonymes*, in *Questioni di autorialità fra Medioevo ed età moderna*, a cura di E.M. Grandoni, E. Moretti, Pensa multimedia, Lecce 2023, pp. 43-52.

⁴⁴ Per il passo del Villani e il suo volgarizzamento, si veda *infra*.

[T]rovai uno libretto di Dante intitolato *Vita nuova* e in quello e primi versi dettono principio alla mia intenzione; e questo è uno sonetto di Dante che comincia *A ciascuna alma presa e gentil core* e la risposta di Guido fu *Vedesti al mio parere ogni valore*; nella quale notizia io non mi distenderò più perché tra' sonetti indietro di Guido è denotato l'uno e l'altro e con un poco di sopra chiarato brevemente a sufficienza.

Dopo una breve contestualizzazione, troviamo poi la trascrizione di più di una cinquantina di versi dall'immane passo di *Inf X* (vv. 52-115) e, meno scontato, due terzine di *Pg XI* (94-99), correlate, quest'ultime, da una glossa a margine che segnala che *l'uno* di «così ha tolto l'uno all'altro Guido» (*Pg XI* 97) è, secondo tutti i commentatori, proprio il nostro Guido: «Accordansi tutti gli espositori di Dante che questo fussi Guido Cavalcanti».

PETRARCA (c. 88v)

Trascrizione di *Triumphus Cupidinis* IV 31-34.

BOCCACCIO (cc. 88v-91r)

Trascrizione dell'introduzione della quarta giornata (*Dec. IV*, Introd.), *inc*: «a' quali, lasciando il motteggiar dall'un de' lati, rispondo»; *expl*: «il che se essi non sanno, vadano e si l'apparino».

Trascrizione di *Dec VI* 9 (ma rubricata da Manetti come ultima novella della quarta giornata), *inc*: «Dovete adunque sapere che ne' tempi passati»; *expl*: «sottile ed intendente cavaliere».

DOMENICO D'AREZZO (Domenico Bandini, Arezzo 1335ca – Arezzo 1418)⁴⁵ (cc. 91r-91v)

Volgarizzamento di un estratto del *Fons memorabilium universi*, V – *De viris claris*, Guido Cavalcanti, Dino del Garbo (*post* 1401)⁴⁶:

⁴⁵ Informazioni sulla vita e l'opera di Domenico Bandini in ANNA TERESA HANKEY, *Domenico di Bandino of Arezzo (?1335-1418)*, «Italian studies», 1957, XII, pp. 110-128; PAOLO VITI, *Domenico Bandini professore e umanista, in 750 anni degli statuti universitari aretini*. Atti del Convegno internazionale su Origini, maestri, discipline e ruolo culturale dello Studium di Arezzo (Arezzo, 16-18 febbraio 2005), a cura di F. Stella, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2006, pp. 317-336; DOMINICI BANDINI, *Fons memorabilium universi. Libri XII-XIII*, a cura di E. Merenda, prefazione di P. Parroni, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 2015, pp. 7-31.

⁴⁶ Il *Fons memorabilium universi* (iniz. ante 1374) è una vasta opera enciclopedica, d'impostazione scolastica medievale, divisa in cinque parti a loro volta articolate in trentaquattro libri di materia eterogenea: teologia, cosmologia ed astrologia, elementi della natura, geografia insieme a piante e animali, uomini e la loro storia. Da quest'ultima sezione, in particolare dal suo primo libro, il *De viris claris*, è tratto il volgarizzamento della vita di Guido. Il *De viris claris* deve aver impegnato l'autore per circa un ventennio e da solo costituisce

[Maestro Domenico d'Arezzo nel suo *fonte delle cose memoriali* dice trattando di Guido:] Guido figliuolo di un altro Guido della nobile fiorenza [sic] stirpe de' Cavalcanti, dell'arti liberali peritissimo; fu contemporaneo e familiarissimo al poeta Dante, costui dello amore libidinoso e sua natura, modi ed effetti acutissimamente compose una sì mirabile canzona, che Dino del Garbo fisico singulare e Egidio Romano, all'età sua unico nel mondo, si degnarono di sporla commentandola. Era el nostro Guido d'ogni virtù claro se secondo la paterna opinione non havesse seguito la posizione degli epicuri, come mostra Dante nel capitolo X della prima parte; e finalmente morì in Firenze e cogli altri della sua casa fue seppellito.

[e nella vita di Dino del Garbo disse di Dino queste parole:] sposo etiandio comentando la vulgare canzone di Guido Cavalcanti la quale de' movimenti, effetti natura e costumi dello amore alla libidine servente tanto mirabilmente con ragioni fisiche e succinte che ogniuno n'ha notizia.⁴⁷

Leggendo il testo di «maestro Domenico d'Arezzo» si può dunque meglio comprendere la precisazione fatta pronunciare dallo spirito di Cavalcanti ad inizio della *Notizia*; il ricorso diretto all'opera dantesca quale fonte autorevole avviene di frequente nell'opera di Bandini⁴⁸, ma la partecipazione del figlio allo stesso reato del padre non è invece cosa comune tra i commentatori antichi della *Commedia* e deriva dal *De origine* di Filippo Villani nella sua prima fase elaborativa. In ogni caso, ciò che appare evidente è l'intenzione di Manetti di allontanare ogni possibile taccia di eterodossia dal protagonista della sua raccolta.

quasi la metà del *Fons*; le fonti contemporanee più usate da Bandini sono Petrarca, Boccaccio, Salutati, Domenico Silvestri e Filippo Villani (si veda DOMINICI BANDINI, *Fons*, cit., pp. 13 e n., 18 e n.). L'opera di Bandini non è mai stata pubblicata nella sua interezza e il *De viris claris* è a oggi inedito, salvo alcuni brani specifici (per i quali cfr. ivi, p. 18n.); la voce su Guido Cavalcanti si può leggere a c. 185r del testimone parzialmente autografo ms. Urb. Lat. 300 (Città del Vat., BAV), il quale contiene la parte delle vite (A-N) ricorrette dall'autore prima della morte. La data riportata di seguito alla fonte del volgarizzamento è ovviamente indicativa della composizione dell'opera originale nella fase redazionale considerata; lo stesso dicasi per le date successive messe a titolo.

⁴⁷ Tale volgarizzamento dell'opera di Bandini non è, a quanto mi risulta, mai stato segnalato. Come per i successivi estratti, si è riportato per intero trascrivendo tra parentesi quadre le rubriche manettiane. Il testo volgarizzato segue fedelmente l'originale latino. Per le parti su Guido e Dino, Domenico riprende *in toto* quanto scritto da Filippo Villani nella redazione β¹ del *De origine* (si veda ed. TANTURLI, pp. 212; 209).

⁴⁸ Cfr. P. VITI, *Domenico Bandini*, cit., p. 332.

FILIPPO VILLANI (Firenze 1325 – Firenze 1407) (cc. 91v-92v)

Volgarizzamento di un estratto del *De origine civitatis florentie et de eiusdem famosis civibus*, *De Guidone Cavalcante philosopho et semipoeta*, *De Dino de Garbo phisico multorum librorum et commentorum medicine compositore* (1405)⁴⁹:

[[T]rovai ancora el libretto di Filippo Villani intitolato *de Viris illustribus di Firenze* e fra molte altre vite pone la vita di costui e dice così:] Guido, figliuolo di messere Cavalcante, cavaliere, della casa de' Cavalcanti, filosofo d'autorità non di poca stima e hornato di dignità di costumi memorabili e degno d'ogne laude e honore; questo, delectandosi degli studi rectorici, essa arte in compositioni di rima vulgari elegantemente e artificiosamente tradusse. E vollono e periti di quella arte che lui tenessi delle ode vulgari il secondo luogo dopo Dante. Questi di quello popolare amore del quale per istinto naturale siamo menati ad amare il sesso femminile, el quale nel senso più tosto che nella ragione consiste, e della sua natura, movimenti et affectioni e passioni accuratissimamente e acutissimamente disputando, compuose una elegantissima e mirabile canzona, nella quale come filosapho molte cose non più udite indegnosissimamente⁵⁰ e compiutamente trattò. El cui mirabile intelletto considerando, Dino del Garbo, fisico, del quale di sopra feci mentione, et Egidio Romano, philosopho insigne, et Ugo dal Corno, a nessuno di questi inferiore, si degnarono di comentarla. Costui per la rilegazione inn-ella quale a Serezzana per le divisioni de' cittadini indegnissimamente era stato confinato, oppressato d'una infermità, della quale poi finì, tornato a Firenze, morì e coi suoi passati con molto pianto de' ciptadini buoni fu seppellito.

[E parlando di maestro Dino del Garbo dice intra la vita sua queste parole:] questi comentò la vulgare canzone di Guido Cavalcanti fiorentino, la quale de' movimenti, cagioni, natura e costumi d'amore che alla libidine serve con ragioni fisiche e morali succintamente e mirabilmente dimostrò.

È grazie alla ricostruzione dello stratificato processo che ha prodotto i testimoni dell'opera del Villani, meticolosamente approntata da Tanturli, che possiamo individuare con precisione la fase redazionale dalla quale Manetti ha confezionato (o si è fatto confezionare) il volgarizzamento qui riportato. Questa corrisponde all'ultima elaborazione dello scartafaccio originale della redazione segnata dallo studioso come β, la quale, nella

⁴⁹ Ed. TANTURLI, p. 458; a pp. 448-449 il riferimento al commento garbiano nella sua versione nella vita di Dino (C XIII 10) riportata dal ms. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Conv. Soppr. G II 1501 (C), per la cui descrizione cfr. Ivi, pp. XXI-XXIV.

⁵⁰ L'originale latino legge *ingeniosissime*; molto facile ipotizzare un errore di trascrittura probabilmente indotto dall'*indegnissimamente* che segue. La lezione del manoscritto è segnalata da Tanturli in nota (ed. TANTURLI, p. 458n), che a testo mette "ingegnossissimamente".

sua versione più recente (β^3), ci viene testimoniata appunto dal volgarizzamento manettiano trascritto nel nostro codice e da quello compendioso di gran parte della sezione biografica del Villani tramandato in C. Il che implica che il Manetti deve aver avuto sottomano (o se non lui, il suo volgarizzatore) la copia originale villaniana, provvista delle ultime modifiche e annotazioni (databili al 1405), la stessa che, a una fase redazionale anteriore (β^1), doveva aver consultato anche Domenico Bandini⁵¹. Nonostante l'origine geneticamente comune, non poche sono le differenze tra queste due testimonianze: il volgarizzamento del Bandini – il quale, si ripete, traduce letteralmente quanto scritto in latino – è profondamente segnato dall'influenza 'dantesca' e, insieme ai nomi dei due noti esegeti, non presenta ancora nozione del fantomatico Ugo del Corno. Quello di Manetti, invece, oltre ad aggiungere il nome del commentatore, non lascia traccia dell'episodio dantesco e tralascia pure l'informazione della vicinanza di Dante e Guido. Sempre grazie a Tanturli si ricava che il testo di Bandini attinge a una stesura dell'opera del Villani ancora molto vicina alla fase elaborativa precedente a quella di β , e difatti nella sua prima parte appare quasi coincidente con l'iniziale trascrizione a pulito del testo (A: Firenze, Bibl. Medicea Laurenziana, Ashb. 942), la quale riporta ancora menzione della presunta aderenza di Guido all'epicureismo; questo conferma quanto segnalato dallo studioso circa la progressiva soppressione di richiami alle pene dantesche della *Commedia* nell'opera villaniana operata sulla sezione dedicata ai moderni 'illustri', rimozione che appare già totalmente compiuta nell'apografo rimastoci di questa seconda versione, il codice B: Barb. lat. 2610 (BAV). Inoltre, proprio le diverse fasi redazionali del libro di Filippo Villani rivelano «un movimento quanto mai significativo»⁵² nei confronti di Guido e della sua considerazione nel canone poetico fiorentino: in A occupa il terzo posto nella classifica dei poeti volgari («Secundum siquidem locum in volgaribus odis post Dantem tenuisse perperiti artis huiusmodi voluere, nisi Petrarcha illi preripuisset eundem» A XLIV 3), mentre in B, dunque nella seconda redazione, scompare Petrarca, e Cavalcanti acquista così la seconda posizione con la sola limitazione cronologica «*suo tempore*» (B II 22.3: «Secundum siquidem locum in volgaribus odis post Dantem suo tempore tenuisse huiusmodi artis peri-

⁵¹ Per tutta la dettagliata classificazione delle testimonianze dirette e indirette del *De origine* cfr. ed. TANTURLI, pp. XXXI-LXXXI.

⁵² Id., *La Firenze laurenziana*, cit., p. 523, dove viene segnalato il cambiamento nelle due redazioni.

ti voluerunt»), che verrà a sua volta eliminata nella volgarizzazione manettiana.

In un'ottica più generale all'interno della quale il nostro caso risulta esemplificativo di un'intera tendenza, la presentazione di Guido Cavalcanti tra i *cives famosi* rientra nell'intento celebrativo della municipalità fiorentina sottesa alla redazione (in particolar modo, alla seconda) del *De origine*. Il Villani, ma lo stesso vale per Manetti⁵³, «scrive con il proposito di collocare le figure presentate in un piedistallo celebrativo, staccandole se necessario dalle voci correnti o dagli aneddoti della cronachistica, e originando così una vera e propria galleria di uomini celebri che glorifichino la città e ne mostrino l'eccellenza di fronte a tutte le altre»⁵⁴. Con l'opera di Villani, Cavalcanti e la sua fama cominciano dunque, in modo sempre più evidente, a legarsi a un'ideologia adattata ad aspirazioni politico-municipali, indissolubilmente conformata alla città che dà i natali (o se ne appropria) a quei personaggi che possono rappresentare al meglio l'orgogliosa coscienza cittadina. Si vedrà tra poco come ciò proseguiva e si acuiva appunto con Antonio Manetti e il progetto culturale mediceo.

LEONARDO D'AREZZO (Leonardo Bruni, Arezzo 1370 – Firenze 1444)⁵⁵
(c. 92v)

Volgarizzamento di *Historia Florentini populi*, libro IV 58 (post 1422)⁵⁶:

[[A]presso Messer Leonardo d'Arezzo trattando nella *Historia fiorentina* della revocazione della parte de' bianchi per la quale e' fu cacciato, usa queste parole:] Ma questa parte fu revocata presto sotto protesto dell'aria grave; de' quali Guido Cavalcanti, buon filosofo e principalmente per questi tempi erudito delle buone arti, vinto dalla infermità, morì non molto poi che fu tornato.⁵⁷

⁵³ Ancora Tanturli rileva come la raccolta su Cavalcanti porti il Manetti «a riscoprire e a riproporre in volgare il disegno delineato da Filippo Villani [...] di una cultura non soltanto letteraria ma soltanto fiorentina» – cfr. ID., *Proposta e risposta*, cit., p. 224.

⁵⁴ LORENZO TANZINI, *Le due redazioni del «Liber de origine civitatis Florentie et eiusdem famosis civibus»*. Osservazioni sulla recente edizione, «Archivio Storico Italiano», 2000, CLVIII, 1, p. 152.

⁵⁵ Una buona scheda biografica rimane quella stilata da CESARE VASOLI per il *DBI*, vol. 14, 1972.

⁵⁶ LEONARDO BRUNI, *History of the Florentine People*, edito e tradotto da J. Hamkins, The I Tatti Renaissance library-Harvard University Press, Cambridge-Massachusetts-London 2001, p. 400.

⁵⁷ Anche in questo caso il volgarizzamento manettiano segue alla lettera il testo latino, il quale si rifà alla *Cronica* di Giovanni Villani (IX 42). All'altezza dell'allestimento dell'opera il Manetti non doveva ancora disporre del lavoro di traduzione approntato da Donato Acciaiuoli, commissionato dalla Signoria fiorentina intorno al 1442, concluso nel 1473 e infine stampato a Venezia nel 1476 (per il quale cfr. *Istoria fiorentina di Leonardo Aretino*

GIANNOZZO MANETTI (Firenze 1396 – Napoli 1459)⁵⁸ (cc. 92v-93r)

Volgarizzamento di *Adversus Iudaeos et gentes*, libro VI 63 (1450ca)⁵⁹:

[In una opera di messer Gianozzo Manetti rimasta imperfetta alla morte sua intitolata *Contra a' giudei* dice di Guido così:] Guido, cittadino fiorentino nato della nobile casa de' Cavalcanti, fu uomo molto erudito imperocché egli ebbe cognizione di molte cose e grandi, secondo che quella età indotta e rozza potessi sopportare; e perché in quel tempo la facoltà della eleganza latina e dell'arte oratoria, non ssendo stimata, aveva al tutto perduto ogni forza e ogni suo nervo, compose in lingua materna, la quale allora era in prezzo, elegantissimamente alcune egregie canzoni, una delle quali, di tutte l'altre famosissima e sublimissima, fu commentata da Dino del Garbo, ottimo filosofo di que' tempi e famosissimo medico, e da Egidio Romano, allora principe e capo de' teologi. Onde io per la grande autorità di questi due dottissimi uomini ho voluto fare menzione di quella canzone.⁶⁰

La presenza del ritratto di Guido Cavalcanti all'interno di un'opera come l'*Adversus Iudaeos* è indice di come l'allontanamento del poeta dalle opinioni epicuree del padre (dunque dall'episodio della *Commedia*)⁶¹ sia, all'altezza di Gianozzo Manetti, pienamente compiuto. Se un qualche peccato di eterodossia gli fosse ancora imputabile non avrebbe mai potuto trovare posto tra la schiera di insigni cristiani – gli unici ammessi nella raccolta – che il sesto libro dedica agli autori che hanno contribuito al sapere 'laico', «tutti encomiabili in quanto profondamente accomunati dal duplice amore per il cristianesimo e per lo studio»⁶². Tale posizione nei confronti della dottrina di Guido si scopre volonta-

tradotta in volgare da Donato Acciajuoli premessovi un Discorso su Leonardo Bruni aretino per C. Monzani, Le Monnier, Firenze 1861).

⁵⁸ Per la biografia di Gianozzo Manetti si rimanda ancora alla scheda del *DBI* (SIMONA FOÀ, vol. 68, 2007) e alla bibliografia lì riportata.

⁵⁹ Cfr. ALFONSO DE PETRIS, *L'Adversus Iudaeos et Gentes di Gianozzo Manetti*, «Rinascimento», 1976, XVI, pp. 193-205; S.U. BALDASSARRI, *Conferme e novità sull'Adversus Iudaeos et gentes di Gianozzo Manetti*, «Letteratura Italiana Antica», 2014, XXV, pp. 391-408; si veda inoltre *Dignitas et excellentia hominis*. Atti del Convegno Internazionale di Studi su Gianozzo Manetti, a cura di S.U. Baldassarri, Le Lettere, Firenze 2008. Edizione di riferimento: GIANNOZZO MANETTI, *Adversus Iudaeos et gentes VI*, a cura di S.U. Baldassarri, «Letteratura italiana antica», VII (2006), pp. 25-76 [ed. BALDASSARRI]. L'unico testimone del sesto libro dell'*Adversus* è il cod. Urb. Lat. 154 (BAV), prodotto della bottega di Vespasiano da Bisticci nel terzo quarto del XV sec. – cfr. Ivi, pp. 25-26.

⁶⁰ Il brano è segnalato e riportato anche nella nota all'estratto di Cavalcanti in ed. BALDASSARRI, pp. 68-69n.

⁶¹ Risalta ancor più l'omissione della menzione del padre dannato in *InfX* confrontandola con l'opposto utilizzo dell'*auctoritas* dantesca in giustificazione della presenza di Stazio fra i poeti cristiani.

⁶² Ed. BALDASSARRI, p. 32.

ria guardando alle fonti attinte per la sua presentazione: secondo Baldassarri, Giannozzo si sarebbe rifatto o al testo di Bandini qui riportato o all'estratto del *De origine* di Villani appartenente ancora alla fase redazionale definita A-A¹ da Tanturli⁶³, dunque quella anteriore alla soppressione delle 'condanne' dantesche che invece caratterizza l'estratto volgarizzato nel nostro manoscritto. Si può inoltre notare che, più che ai contenuti della «famosissima e sublimissima» *Donna me prega*, Giannozzo sembra essere piuttosto interessato alla questione linguistica, la stessa che ritroviamo nella *comparatio* tra l'eleganza dello stile odierno e quello passato fatta pronunciare dal suo 'consorto' allo spirito a inizio della *Notizia*.

RICCARDANO/RICCARDACCIO MALESPINI (Ricordano Malispini) (? Firenze – ? XIV sec.)⁶⁴ (cc. 93r-93v)

Storia fiorentina (cap. CXCII – *Come i Ghibellini usciti vollono ritornare in Fiorenza* [3-4in.]) (seconda metà XIV sec.)⁶⁵:

[Quello ch'io trovo che di Guido dice Riccardano o veramente Riccardaccio Malespini in una sua cronaca:] [N]egli anni della salute MCCLXVI. I fiorentini rimasti riformarono la terra, e mandarono fuori le dette due podestati de' frati godenti di Bologna, e mandarono a Orvieto per aiuto di genti e per Podestà e per Capitano, i quali orvietani vi mandarono cento cavalieri per guardia della terra, e messere Ormanno Monaldeschi per podestà, [glossa: Questo messer Ormanno Monaldeschi da Orvieto fu della casa che noi diciamo consorti de' Cavalcanti] e un altro gentile uomo da Orvieto per capitano di popolo; e per tratt[at]o di pace, el gennaio vegniente, il popolo di Firenze rimise dentro i Guelfi e i Ghibellini, e feciono pace e feciono infra loro molti matrimoni e parentadi intra quali questi furono e maggiori: che messer Bonaccorso Bellincioni degli Adimari diede per moglie a messer Forese suo figliuolo la figliuola del conte Guido Novello, e messer Bindo⁶⁶ suo fratello tolse una degli Ubaldini, e messer Cavalcante Cavalcanti diede per moglie a Guido suo figliuolo la figliuola di messer Farinata degli Uberti, e messer Simone Donati diede la figliuola a Nerozo degli

⁶³ Ivi, p. 68n.

⁶⁴ Su Ricordano Malispini e la "questione malispiniana" si veda la voce stilata da LAURA MASTRODDI per il *DBI*, vol. 68, 2007.

⁶⁵ *Storia Fiorentina, col seguito di Giacotto Malispini, dall'edificazione di Firenze sino all'anno 1286*, a cura di V. Follini, G. Ricci, Firenze 1816 (rist. anast. Roma 1976), p. 159. La *vulgata* del Follini si basa sul ms. Magl., II IV 27 (BNC).

⁶⁶ Il testo di Ricordano legge: «Guido».

Uberti⁶⁷, per li quali parentadi gli altri Guelfi di Firenze ebbono tutti a sospetto a parte.

GIOVANNI VILLANI (Firenze 1275/80 – Firenze 1348) (cc. 94r-95r)

Nuova cronica (libro IX, cap. XLI – *De' mali e de' pericoli che seguirono a la nostra città appresso*) (prima metà XIV-1348)⁶⁸:

[Quello che di Guido trovo che dice Giovanni Villani nella sua Cronaca: [N]arra che nello anno MCCC] partito il legato di Firenze, la città rimase in grande gelosia e male stato. Avviene che del mese di dicembre seguente, andando messer Corso Donati e sua seguaci e quelli della casa de' Cerchi e loro seguaci armati a una morta da casa e' Frescobaldi, sguardandosi insieme l'una parte e l'altra, si vollono assalire, onde tutte le genti che erano alla morta si levarono a romore; e così fuggendo tornò ciascuno alla casa sua; la città fu ad arme, facendo l'una parte e l'altra raunata⁶⁹; Messer Gentile de' Cerchi, Guido Cavalcanti e Baldinaccio e Corso degli Adimari, Baschiera della Tosa e Naldo Gherardini con loro consorti e seguaci a cavallo e a pie', corso[no] a porta Santo Piero a casa e' Donati, e non trovandogli a porta san Piero, corsono a Santo Piero Maggiore, ov'era messer Corso co' sua consorti e raunata, da' quali furono ributtati⁷⁰, e feriti con onta e vergogna de' Cerchi e de' loro seguaci; e di ciò furono condannati l'una parte e l'altra dal Comune.

Ivi (cap. XLII – *Di quello medesimo*)

[Giovanni Villani nella medesima Chronaca et nel medesimo anno:] [E]ssendo la città di Firenze in tanto bollare e pericolo di sette e di nimistà, che andava sovente a romore e ad arme, messer Corso Donati e più⁷¹ Pazzi, parte de' Tosinghi, e Cavicciuli, e loro seguaci, grandi e popolani di loro setta di parte nera, [co'] capitani di parte guelfa che allora erano al loro senno e volere, si ragunarono nella casa⁷² di sancta Trinita e ivi feciono congiura⁷³ di mandare ambasciatori a corte a papa Bonifacio acciò che mandasse⁷⁴ alcuno signore della casa di Francia, che lo rimettesse in stato, e abbattesse el popolo e parte bianca, e in ciò spendere ciò che potessino fare; e così mettessino ad esecuzione⁷⁵;

⁶⁷ Manca: «e Neri degli Uberti diede per moglie la sirocchia a Riccio di Cione Bonaguisi».

⁶⁸ GIOVANNI VILLANI, *Nuova cronica*, a cura di G. Porta, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, Parma 1991, II, libri 9-11, pp. 570-571.

⁶⁹ Il testo del Villani qui legge: «e così fuggendo e tornando ciascuno a casa sua, tutta la città fu ad arme, facendo l'una parte e l'altra grande raunata a casa loro». Si segnalano di seguito le variazioni significative rispetto al Villani.

⁷⁰ «riparati, e rincacciati».

⁷¹ «Ispini».

⁷² «chiesa».

⁷³ «Consiglio e congiura».

⁷⁴ «commovesse».

⁷⁵ «misono a seguizione».

onde sapiendosi per la città per alcuna aspirazione, el Comune e popolo si turbò forte, e funne fatta inquisizione per la signoria, onde messer Corso che n'era capo fu condannato nell'avere e nella persona, e gli altri caporali che furono in ciò furono condannati in più di XXm libbre, e pagarogli. E ciò fatto, furono mandati a' confini Sinibaldo fratello de messer Corso, e de' suoi, messer Rosso, e messer Rossellino dalla Tosa, e degli altri loro consorti; messer Gianozzo⁷⁶ e messer Pazzino de' Pazzi et de' loro giovani, e messer Geri Spini e de' suoi e castello della Pieve. E per levare ogni sospetto al popolo mandarono⁷⁷ anco a' confini e' caporali dell'altra parte a Serezana: ciò fu messer Gentile, e messer Torrigiano, e Carlone⁷⁸ de' Cerchi, e de' loro consorti, Baschiera della Tosa, Baldinaccio Adimari e de' suoi, Naldo Gherardini e de' suoi, Guido Cavalcanti e de' suoi, Giovanni e Giacchetto⁷⁹ Malispini. Ma questa parte stette meno a' confini, che furono rivotati per lo infermo luogo, e tornato malato Guido Cavalcanti, onde morie, e di lui fu gran danno, perciò che era come filosofo virtuoso in più cose, se non che era troppo tenero e stizzoso.

Considerazioni

L'impressione finale che emerge dalle carte di tale particolare collezione di testi è quella di un lavoro svolto con meticolosità e impegno; la raccolta, idealmente nata da un personale interesse di Manetti nei confronti di Guido concretizzatosi grazie alla committenza e all'intero circolo che questa rappresenta, è condotta a termine con fierezza e coscienza del proprio risultato. Si spiega così la lunga *Notizia* introduttiva, che porta in sé il rendiconto dell'investigatore e insieme la volontà di rivendicare il merito che autorizza il «mediatore culturale»⁸⁰ a divenire egli stesso autore, dunque alla creazione, seppur ammantata dalle svariate professioni di modestia, di un personale testo autonomo allacciato all'autorevole tradizione della *visio*. Ed è un riconoscimento che non gli si può negare, visto che, nei fatti, non è compito facile quello svolto da Manetti, notevole per numero di fonti reperite e per la varietà del loro carattere. Partendo da quelle più propriamente storiche⁸¹ e risalendo a ritroso le carte del nostro manoscritto, ciò che la loro presenza testimonia all'interno dell'opera e, conseguentemente, ciò che possiamo immaginare dovettero rappresentare agli occhi dell'allestitore, è la visione 'pubblica' di Guido,

⁷⁶ «Giachinotto».

⁷⁷ «il popolo mandò».

⁷⁸ «Carbone».

⁷⁹ «Giacotti».

⁸⁰ A. MANETTI, *Vita*, cit., p. XXXII.

⁸¹ Alle quali possiamo in parte accostare anche la novella di Boccaccio.

esponente della nobiltà fiorentina e attivo partecipante alle vicende cittadine. Tale ottica, così strettamente legata alla vita di Firenze e ai suoi protagonisti, trova il suo naturale completamento nelle grandi gallerie di uomini illustri, seconda tipologia di riferimenti dalla quale Antonio estrae scrupolosamente il ritratto di Cavalcanti insieme al brano su Dino del Garbo che gli riferisce; da un panorama più universalistico come quello ambito dall'opera di Bandini – comunque non estranea a una linea fiorentina quale punto d'avvio e di formazione della cultura trecentesca⁸² – le testimonianze del *De origine* e dell'*Adversus* portano, evidente, il segno di una predilezione campanilistica: dell'opera di Villani si è già detto e ne testimonia il titolo stesso, in Giannozzo Manetti questa si manifesta guardando all'elogio dei letterati toscani (e soprattutto fiorentini) raccolti, più lunghi e dettagliati rispetto agli altri⁸³. È da leggersi all'interno di tale medesimo spirito il lavoro manettiano: la celebrazione di Cavalcanti che si compie nel codice – con le sue opere, le citazioni, i commenti e i resoconti biografici – rappresenta la consacrazione di un personaggio che dà lustro a Firenze e che accresce le prestigiose schiere delle *auctoritates* del cenacolo ficiniano. In quanto eminente rappresentante della migliore tradizione culturale fiorentina, Guido può infatti venire immesso nella cerchia degli autori degni di autorevolezza⁸⁴, ed è proprio il repertorio di Manetti a darne certificazione; ad ulteriore legame con il circolo di Ficino si pone poi la discendenza con Giovanni, emblema di una sorta di continuità delle *litterae* e dell'*élite* culturale cittadina; senza dimenticare la notorietà che accompagna il nome di Cavalcanti: *solidalissimo* di Dante – quindi del più glorioso antenato in ambito poetico – e *acutissimo* filosofo del suo tempo, non a caso commentato da esegeti di indubbia fama, ai quali si unirà appunto, di lì a poco, il nome dello stesso Ficino. Appare allora consequenziale l'intento di allontanare l'oggetto della ricerca da ogni possibile richiamo alla dottrina epicurea: ben distante dalle arche infernali, Cavalcanti si presenta come beato che, *in eterno e senza fine*, gode della vita ultraterrena. Si può infine osservare che la questione linguistica è ancora costruita su una rigida divisione che vede 'moderna' eloquenza latina da un lato, 'antico' volgare dall'altro, e dove chiaramente solo alla prima corrisponde la raffinatezza stilistica; nonostante i commenti elogiativi sullo stile presenti in alcuni estratti riportati, Manetti riconosce a

⁸² Cfr. P. VITI, *Domenico Bandini*, cit., pp. 333-334.

⁸³ Cfr. S.U. BALDASSARRI, *Scolastica e Umanesimo nell'Adversus Iudaeos et gentes*, in ed. BALDASSARRI, pp. 33.

⁸⁴ Si vedrà in seguito nel dettaglio il ruolo affidatogli da Marsilio nel suo *Commento*.

Cavalcanti unicamente la *gravitas* e la verità dei contenuti espressi nelle sue rime, evitando di formulare alcun diretto apprezzamento formale. Concludendo, tali riconoscimenti permettono a Guido e alla sua opera di rivivere all'interno di uno dei centri culturali più importanti del Quattrocento italiano, ma insieme lo rinchiudono sempre più fermamente entro le mura fiorentine e, ancora una volta, lo confinano a una notorietà esclusivamente legata a una sola, specifica, composizione. Su quest'ultimo punto interviene però un altro grande merito da attribuire ancora al nostro copista, ovvero la confezione di una delle più complete sillogi di liriche cavalcantiane del suo tempo, la quale contribuirà a dare esito – come si vedrà tra poco – a un'opera che libererà Guido, almeno *prima facie*, da entrambe le limitazioni.

Verona, Biblioteca Capitolare 820

Il manoscritto Capitolare 820 (Cap)⁸⁵ conservato alla biblioteca di Verona è un codice miscelaneo, composto da diversi fascicoli in buona parte trascritti da Manetti e da lui molto probabilmente riuniti. Per quanto riguarda la datazione, si prende come valido l'estremo della copia manettiana individuato da Tanturli (*ante* 1469), per le ragioni precedentemente esposte. Al suo interno trovano posto diverse opere ed estratti dal carattere vario e divulgativo, alternate a composizioni che ci danno esempio della «fiorentinità manettiana»⁸⁶: il culto di Dante, su tutto⁸⁷; l'ultima sezione del codice è quella che interessa più da vicino poiché contiene, dopo una serie di rime di diversi autori, le due raccolte di Cavalcanti (cc. 104r-117v) e dei Buonaccorso da Montemagno (cc. 119v-126v)⁸⁸. Il fascicolo che ri-

⁸⁵ La descrizione del codice in UMBERTO MARCHESINI, *Di un codice poco noto di antiche rime italiane*, «Zeitschrift für romanische Philologie», 1886, X, pp. 554-566; M. BARBI, *Studi*, cit., pp. 306-307, 327-328; D. DE ROBERTIS, *Antonio Manetti*, cit., pp. 193-197; ID., *Mostra di manoscritti, documenti e edizioni*, Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze (Certaldo, 22 maggio-31 agosto 1975), a cura del Comitato promotore, 1975, pp. 107-108 (n° 89); A. SPAGNOLO, *I manoscritti della Biblioteca capitolare di Verona*, cit., pp. 598-600; G. TANTURLI, *Filologia cavalcantiana*, cit., pp. 314-316.

⁸⁶ D. DE ROBERTIS, *Antonio Manetti*, cit., p. 194.

⁸⁷ Con la trascrizione di quattro canzoni (benché tre di queste in realtà di Cino), l'ultima, *Patria degna*, fittamente postillata, la *Vita* del Boccaccio nella versione del secondo compendio, un gruppo di sonetti danteschi o a lui riferibili.

⁸⁸ La presenza della silloge dei Bonaccorso nello zibaldone manettiano è testimone a posteriori della sua rappresentatività nella tradizione toscana; oltre ad essere inclusi in Ar, proprio i componimenti dei Bonaccorso avrebbero accompagnato, unici, anche le opere dantesche in quella che è stata definita da De Robertis la “primogenita” Raccolta Aragonesa, dono offerto ad Alfonso d'Aragona, duca di Calabria, qualche anno prima del più famoso “libro di Ragona”. Anche in questo caso il testo per le rime dei Bonaccorso è affine

porta le rime di Cavalcanti è interamente di mano del Manetti; nato autonomo, come la maggior parte di quelli presenti nel codice, è l'esemplare da cui dipende, si è detto, la raccolta di rime dell'«antologia» cavalcantiana nel codice laurenziano. È stato dimostrato a più riprese che per i testi danteschi per i quali è possibile il confronto, la *Vita* del Boccaccio, le rime di Cavalcanti e quelle dei Bonaccorso, Cap appare collaterale alla Raccolta Aragonese⁸⁹, la celebre silloge di rime toscane promossa da Lorenzo de' Medici e offerta in omaggio a Federigo d'Aragona. Unicamente sulla sezione cavalcantiana si concentrerà però la ricostruzione della storia della tradizione di Cap, la quale ha già goduto di precisi e autorevoli interventi che si proverà ora a riassumere.

Il rapporto molto stretto di Cap con Ca (ms. Chig. L VIII 305, BAV) e Ar (Raccolta Aragonese) era stato a suo tempo rilevato e giudicato da Barbi come di discendenza di Cap e Ar da Ca tramite un *interpositus*, dal quale i due codici deriverebbero in modo collaterale⁹⁰. Favati invece, sulla base di una serie di lezioni ed errori di Ca non condivisi dai suoi presunti discendenti, riconduce questi a un suo collaterale, α , dal quale far dipendere le differenze riscontrate⁹¹. La questione è difficilmente risolvibile poiché, nonostante l'indubbia familiarità, questi tre codici ci pongono di fronte al passaggio «da una tradizione che sembra [...] più che discreta, rinunciataria o astinente, quella di Ca e del suo ipotetico gemello, a una tradizione, al contrario, reattiva, se non manipolatrice, quella di Cap e Ar o del loro supposto antigrafo»⁹². Numerose sono infatti le innovazioni che presenterebbe α rispetto a Ca, e non sempre spiegabili di fronte al manoscritto trecentesco, per la qual cosa si potrebbe quindi ipotizzare una derivazione da un testo diverso o comunque mutato rispetto a Ca, ma anche,

a quello di Cap. Cfr. D. DE ROBERTIS, *La Raccolta Aragonese primogenita*, «Studi danteschi», 1970, XLVII, pp. 239-258 (poi in ID., *Editi e rari*, cit., pp. 50-65).

⁸⁹ Cfr. M. BARBI, *Studi*, cit., pp. 328-337; ed. FAVATI, pp. 25-32; ed. SPONGANO, pp. xxxvii, xl-v-xlvii; D. DE ROBERTIS, *La Raccolta Aragonese*, cit., pp. 239-258; ID., *Il 'Dante e Petrarca' di Giovanni Boccaccio*, introduzione a *Il codice chigiano L V 176 autografo di Giovanni Boccaccio*, Archivi edizioni-Fratelli Alinari, Roma-Firenze 1974, pp. 61-72; ID., *Sulla tradizione del "2° compendio" della «Vita di Dante» del Boccaccio*, in *Studi filologici, letterari e storici in memoria di Guido Favati*, a cura di G. Varanini, P. Pinagli, Antenore, Padova 1977, pp. 245-256; G. TANTURLI, *Filologia cavalcantiana*, cit., 311-320; a quest'ultimo si fa particolare riferimento visto il chiaro riepilogo dello *status questionis* e gli ultimi convincenti accertamenti. Per la storia e i testimoni della Raccolta Aragonese cfr. *infra*.

⁹⁰ Cfr. M. BARBI, *Studi*, cit., pp. 322-325, 333-336.

⁹¹ Cfr. ed. FAVATI, pp. 29-32.

⁹² G. TANTURLI, *Filologia cavalcantiana*, cit., pp. 313-314; in Tanturli Cap è segnato come Cap² (lo stesso in ed. FAVATI). Il discorso è valido soprattutto per Cap, come segnala lo stesso studioso; Ar presenta infatti un numero di *lectiones singulares* di molto minore.

parimenti, attribuirle a una intraprendente iniziativa di α , che di per sé non lesina di attuare un restauro più esteso del necessario quando attua le sue correzioni⁹³. Lo stesso dicasi per Cap, il quale presenta una buona quantità di *lectiones singulares* di fronte a un testo di Ca, ma pure di Ar, plausibilissimo, motivo per il quale Favati giungeva a teorizzare una successiva collazione di Ar su Ca⁹⁴. Tanturli, partendo dai risultati già acquisiti, si focalizza sull'analisi di Cap e, guardando alle sole rime cavalcantiane, individua una sicura collazione del testo di alcune composizioni con un codice definito di tipo γ ⁹⁵; confrontando inoltre le lezioni originarie di Cap, ne conferma la vicinanza a Ca, ma ritiene comunque necessario postularne un diverso antigrafo diretto⁹⁶. Per quanto riguarda i rapporti di Ar e Cap, considerando che quasi tutti gli emendamenti di Cap tramite il testo γ compaiono in Ar, deduce un sicuro passaggio orizzontale da Cap a Ar⁹⁷. La collateralità di Ar e Cap deve dunque convivere con la trasmissione orizzontale di lezioni di Cap che Ar accoglie, il che rende impossibile stabilire in modo inconfutabile la presenza o meno di un antigrafo comune ai due, potendosi estendere indefinitamente l'ingenza del passaggio orizzontale. Se i precisi rapporti genealogici rimangono quindi incerti, ciò che si può con sicurezza affermare è che, per le rime di Cavalcanti, Cap deriva da un testo molto vicino a Ca, sul quale Manetti ha effettuato una collazione con un codice di tipo γ , e dal testo così risultante Ar ha tratto alcune lezioni. Le rime di Cavalcanti nella raccolta per Federigo d'Aragona si costituiscono dunque o sulla base delle lezioni di Ca con la ripresa di alcune correzioni di Cap, o proprio sulla base di quelle di Cap depurato però tramite una successiva collazione con Ca⁹⁸.

Da una tale ricostruzione, la testimonianza che si offre ai nostri occhi è quella di una realtà dinamica e collaborativa, attenta a recuperare il suo patrimonio culturale e a farlo usando coscienza e intraprendenza. Manetti, come anche l'allestitore della Raccolta Aragonesa, non si limita a reperire una fonte da cui trarre la silloge cavalcantiana, ma la confronta, la muta con le innovazioni di un altro testo (o più d'uno) che gli appaiono migliori. Così il compilatore di Ar non si affida alla sola testimonianza di

⁹³ Ivi, pp. 312-313.

⁹⁴ Cfr. ed. FAVATI, pp. 35-36.

⁹⁵ Costituito dal raggruppamento di tre codici (Laur. Conv. Soppr. 122; Siena, Bibl. comunale degli Intronati, I VIII 36; codice della raccolta Bodmer di Cologny). Si veda G. TANTURLI, *Filologia cavalcantiana*, cit., p. 318.

⁹⁶ Ivi, p. 319.

⁹⁷ La direzione del passaggio è dettata dall'antiorità di Cap rispetto a Ar. Cfr. *Ibid.*

⁹⁸ Ivi, pp. 319-320.

Ca o di Cap, ma, nell'uno o nell'altro caso, sceglie oculatamente, volta per volta, tra le lezioni quella che più gli sembra plausibile. Questo esempio di umanistica meticolosità ci riconferma l'attenzione di Manetti verso il nostro autore (della Raccolta Aragonese si parlerà distesamente più avanti) e il suo ruolo partecipativo nell'operazione laurenziana; l'iniziativa nata intorno a Cavalcanti non resta quindi l'espressione isolata del personale interesse del Manetti 'ricercatore', si voglia anche in buona parte dettato da una crescente attenzione promossa dal circolo ficiniano, ma, lungi dal rimanere estranea al ben più vasto progetto culturale di Lorenzo (e Poliziano), gliene fornisce direttamente la base o il principale confronto testuale.

Marsilio Ficino

Avendo ora sott'occhio alcune delle tessere del complesso quadro culturale fiorentino, è arrivato il momento di affrontare il discorso della visione di Cavalcanti e del ruolo affidatogli all'interno dell'Accademia neoplatonica. Per farlo, si partirà chiaramente dal testo che fornisce la testimonianza diretta dalla lettura ficiniana della filosofia di Guido – nello specifico della dottrina amorosa trasmessa nei versi di *Donna me prega* – andando a investigare sotto quale forma e seguendo quali fini viene quindi utilizzata l'*auctoritas* cavalcantiana.

Commentarium in Convivium Platonis, de Amore (1469)⁹⁹

Ficino tratta di Cavalcanti nel primo capitolo della settima e ultima orazione del suo *Commento* al *Simposio* di Platone. L'opera si inserisce all'interno del vasto progetto interpretativo dei *Dialoghi* del filosofo di Atene ed è l'unica esposizione tra quelle compiute che godrà di immediata e intensa circolazione, nonché di un volgarizzamento molto presto approntato dallo stesso autore e dedicato ad Antonio Manetti e a Bernardo del Nero¹⁰⁰. Il testo di Ficino si costituisce come un rifacimento esplicito dello scritto originale, in quanto, pur mantenendo alcuni dei principi

⁹⁹ Si fa qui riferimento alla data della copia più antica a noi pervenuta, il ms. Vat. lat. 7705, identificato da Marcel come autografo (RAYMOND MARCEL, *Marsile Ficin (1433-1499)*, Les belles lettres, Paris 1958), nel quale si legge la datazione: «Anno 1469, mense Iulii Florentie».

¹⁰⁰ Si veda *ibid.*

strutturali dell'opera platonica (la ripresa dell'occasionalità del banchetto, la suddivisione discorsiva per personaggi, la tematica erotica)¹⁰¹, l'incontro che si svolge nella villa di Careggi è articolato in maniera sostanzialmente diversa da quello offerto a suo tempo da Agatone. La differenza più evidente risiede nella soppressione dell'impostazione oratoria di tipo agonistico: i 'nuovi' conviviali messi in scena da Ficino non cercano di mettere in dubbio le tesi espresse dai precedenti interlocutori, ma tutto il dialogo si basa su un *consensus* stabilito a priori volto alla progressiva illustrazione del pensiero ficiniano o, se si preferisce, di quella che Ficino doveva ritenere la vera essenza dell'opera di Platone. Lo sviluppo graduale di tale esposizione prende inizio dall'interpretazione teo-cosmologica di Eros pronunciata da Giovanni Cavalcanti (nel ruolo, dunque, di Fedro¹⁰²) e raggiunge uno dei suoi punti culminanti nel capitolo che riporta la lettura ficiniana di *Donna me prega* tramite le parole di Cristoforo Marsuppini¹⁰³, al quale spetta la parte di Alcibiade. Guido, paragonato a Socrate istruito da Diotima, viene qui lodato come colui che ha saputo infondere nei suoi versi quanto sia mai stato detto su Amore.

Si riporta l'estratto per intero nella sua versione volgarizzata, quella latina in nota¹⁰⁴:

¹⁰¹ Ficino mette in scena un convito tra neoplatonici nella villa di Francesco Bandini a Careggi, riuniti lì in occasione dell'anniversario della morte di Platone. Dopo la fine del pasto, il retore Bernardino Nuti decide di leggere tutte le orazioni del *Simposio* e invita ognuno dei convitati a discuterne una. Tutti accettano, ma il teologo Antonio Agli e il medico Ficino si vedono costretti («alter ad animorum, alter ad corporum curam abire co-acti» – Ivi, p. 7) a cedere il loro turno di parola a Giovanni Cavalcanti. Le sette esposizioni pronunciate formano il commento di Ficino al testo platonico.

¹⁰² Il commento di Ficino inizia appunto dal discorso di Fedro (176a) e prende in considerazione solo le orazioni del *Simposio*, tralasciandone quindi tutto l'aspetto dialogico.

¹⁰³ Figlio di Carlo Marsuppini, Cristoforo (1444-post 1513) fa parte del gruppo di intellettuali dell'Accademia; Alamanno Donati lo coinvolge come interlocutore in una disputa sul libero arbitrio (*Disputationes Alamanni Donati de intellectus voluntatisque excellentia ad Venerandum Patrem Guiglelmum Caponium prothonotarium apostolicum*). Cfr. P. VITI, *Marsuppini, Cristoforo*, in *DBI*, vol. 71, 2008.

¹⁰⁴ Il testo volgare si cita da ed. NICCOLI, pp. 177-179; quello latino da ed. LAURENS, pp. 207-209.

Commentarium Marsilii Ficini Florentini in Convivium Platonis, De Amore VII 1. Conclusio supradictorum et opinio Guidonis Cavalcantis philosophi.

Postremo Christophorus Marsupinus, uir humanissimus, Alcibiadis personam gesturus, his ad me uerbis conuertitur. Gratulor equidem, o Marsili, Iohannis tui familie plurimum, que inter multos et doctrina et rebus gestis clarissimos equites, Guidonem philosophum peperit, de re publica bene meritum et aculeis dialectice cunctis suo seculo precellentem, qui hunc amorem socraticum tam moribus quam carminibus imitates, breui quecumque a uobis sunt dicta perstrinxit. Phedrus enim amoris originem tetigit ex chaos uisceribus emanantem. Pausanias iam natum amorem, geminam diuisit in spetiem, celeste scilicet et uulgarem. Eryximachus eius aperuit amplitudinem, dum cunctis in rebus eum sic inesse

El libro dell'Amore, VII 1. Ove si conchiude tutte le cose decte con la opione di Guido Cavalcanti philosopho.

Finalmente Cristophoro Marsupino, uomo humanissimo, avendo nel disputare ad rappresentare la persona d'Alcibiade, con queste parole ad me si volse.

«Marsilio Ficino, io mi rallegro molto della famiglia del tuo Giovanni, la quale intra molti cavalieri, in doctrina e opere clarissimi, partori Guido philosopho, diligente tutore della patria sua e nelle sottigliezze di loica nel suo seculo superiore a tutti. Costui seguitò l'amore socratico in parole e in costumi; costui con suoi versi brevemente chiuse ciò che da voi d'amore è decto. Phedro toccò l'origine d'amore quando disse che del caos nacque. Pausania l'amore già nato in due spetie divise, celeste e vulgare. Eriximaco la sua amplitudine dichiarò, quando mostrò che le due

monstraret in partes geminas distributum. Aristophanes quid agat in singulis tam amplissimi dei presentia declarauit, ostendes per hunc fractos homines refarciri. Agathon quanta sit eius uirtus potentiaque tractauit, cum ab eo solo beatos fieri homines disputaret. Socrates tandem, a Diotima edoctus, summam quid sit amor et qualis, unde ortus, quot habeat partes, quorsum tendat et quantum ualeat explicauit. Guido Caulcantes philosophus omnia hec artificiosissime uidetur carminibus suis inseruisse. Quemadmodum Solis radio speculum modo quodam percussum splendet iterum et proxime sibi appositam lanam reflexione illa splendoris inflammat, ita ille partem anime quam obscuram phantasiam uocat atque memoriam, ceu speculum, pulchritudinis ipsius Solis locum habentis simulacro tamquam radio quodam per oculos hausto, censeat ita pulsari ut ipsa sibi ex illo alterum effingat simulacrum, quasi simulacri primi splendorem, quo appetendi uis non aliter quam lana accendatur et amet. Addit amorem hunc primum in appetitu sensus accensum a forma corporis per oculos inspecta creari. Sed eam ipsam formam non eo modo quo in corporis materia est, in phantasiam imprimi sed sine materia, ita tamen ut certi cuiusdam hominis signato in loco et tempore positi sit imago. Rursus imaginis huiusmodi spetiem aliquam statim in mente lucere, que non amplius unius cuiusdam humani corporis, ut erat in phantasia, uideatur esse similitudo, sed totius eque generis humani rationis communis et definitio. Itaque sicut ex phantasia imagine a corpore sumpta, in appetitu sensus corpori dedito, amor ad sensus procliuius exoritur, ita ex hac mentis spetie rationeque communi tamquam a corpore remotissima, amor alius in uoluntate nascitur a commercio corporis alienissimus. Illum in uoluptate, hunc in contemplatione locauit. Illum circa particularem corporis unius formam reuolui putat, hunc circa uniuersalem totius humani generis pulchritudinem. Hos utique amores sibi ipsis in homine repugnare et illum deorsum ad ferinam et uoluptuosam depellere, hunc sursum ad angelicam uitam contemplatiuamque attollere. Hunc absque perturbatione uult esse et in paucis reperiri; illum multis passionibus anxium ac plurimos occupare. *Ideo istum paucis uerbis absoluit, in alterius passionibus enarrandis prolixior: Quoniam uero eadem apertissime, que et uos in superioribus narrauistis, hic explicat, ea in presentia recensere opus esse non censui.* Verum cognouisse sufficiat philosophum hunc aliquam chaos informitatem, qualem supra uos posuistis, in amoris procreatione miscuisse, dum diceret obscuram phantasiam illuminari atque ex illius obscuritatis et huius luminis mixtione amorem originem ducere. *Amorem preterea geminum illum celestem scilicet et uulgarem quis in eius uerbis non uideat?* Originem quin etiam illius primam in diuinorum, secundam in corporum collocat pulchritudine. Solem namque dei lucem, radium corporum formam intelligit. Finem postremo suum uult eiusdem principiis respondere, dum alios usque ad formam corporis, alios usque ad dei spetiem, amoris prouehit instigatio.

spetie d'amore in tutte le cose si ritruovano. Aristofane dichiarò quello che faccia in qualunque cosa la presentia di Cupidine tanto amplissimo, mostrando per costui gli huomini, che prima erano divisi, rifarsi interi. Agatone tractò quanto sia la virtù e potentia sua, dimostrando che solo questo fa beati gli uomini. Socrate finalmente, ammaestrato da Diotima, ridusse in somma che cosa sia questo amore, e quale e onde nato, quante parte egli abbia, ad che fini si drizzi e quanto vaglia. Guido Cavalcante, philosopho, tutte queste cose artificiosamente chiuse ne' sua versi. Come pe' 'l razzo del sole lo specchio in uno certo modo percosso risplende, e la lana ad sé propinqua per quella reflexione di splendore infiamma, così vuol Guido che la parte dell'anima, chiamata da-lui oscura fantasia e memoria, come uno specchio sia percossa dalla imagine della bellezza, che tiene el luogo del sole, come da un certo razzo entrato per gli occhi, e sia percossa in modo che ella per la decta imagine un'altra imagine da sé si fabrichi, quasi come splendore della prima imagine, pe' 'l quale splendore la potentia dello appetire non altrimenti s'accenda che la decta lana, e accesa ami. Aggiugne nel suo parlare che questo primo amore, acceso nell'appetito del senso, si crea dalla forma del corpo per gli occhi compresa, ma dice che quella forma non si imprime nella fantasia in quel modo che è nella materia del corpo, ma senza materia, nondimeno in tal modo ch'ella sia imagine d'un certo huomo posto in certo luogo sotto certo tempo; e che da questa imagine subito riluce nella mente un'altra spetie, la quale non è più similitudine d'uno particolare corpo humano, come era nella fantasia, ma è ragione comune e diffinitione equalmente di tutta la generatione humana. Adunque sì come dalla fantasia, poi che ha presa la imagine del corpo, nasce nello spirito del senso, servo del corpo, l'amore inclinato a' sensi, così da questa spetie della mente e ragione comune, come remotissima dal corpo, nasce nella volontà un altro amore, molto dalla compagnia del corpo alieno. El primo amore pose nella voluptà, el secondo nella contemplatione, e stima che il primo intorno alla particolare forma d'uno corpo si rivolga, e che il secondo si drizzi circa la universale pulchritudine di tutta la generatione humana, e che questi due amori nell'uomo intra loro combattino: el primo tira in giù alla vita voluptuosa e bestiale, el secondo in su alla vita angelica e contemplativa c'innalza; el primo è pieno di passione e in molte genti si truova, el secondo è senza perturbazione e è in pochi. Questo philosopho ancora mescolò nella creatione dell'amore una certa tenebrosità di chaos, la quale di sopra voi avete posta, quando disse l'oscura fantasia illuminarsi, e della mixtione di quella oscurità e di questo lume nascere l'amore. Ancora la prima sua origine pone nella bellezza delle cose divine, la seconda nella bellezza de' corpi, imperò che quando ne' suoi versi dice *sole* e *razzo*, pe' 'l sole intende la luce di Dio, pe' 'l razzo la forma de' corpi. E vuole che il fine dell'amore risponda al suo principio, in modo che l'instincto d'amore fa cadere alcuni infino al tacto del corpo, e alcuni fa salire infino alla visione di Dio».

Per quanto la storia esegetica di *Donna me prega* ci mostri in modo evidente come questa sia una canzone che ha da sempre concesso vasto spazio alla polisemia, la lettura compiuta da Ficino si allontana non soltanto da quella che, ad oggi, sembra essere la chiave interpretativa più accreditata, quella aristotelico-averroistica¹⁰⁵, ma diverge dalla lettera stessa del testo. Si proceda però con ordine: il riutilizzo di Cavalcanti nel *Commentarium* si articola infatti su vari livelli. Il primo, più immediato, è quello celebrativo che possiamo ricollegare a quanto già emerso in riferimento al codice manettiano. Giovanni Cavalcanti, dedicatario dell'opera, posizionato in apertura e invitato a parlare al posto dei due assenti, ritorna ora all'inizio del settimo e ultimo dialogo tramite il suo illustre antenato. Il cerchio si chiude per mezzo della famiglia dei Cavalcanti, che si distingue nella figura di Guido e di Giovanni¹⁰⁶ come detentrici del sa-

¹⁰⁵ Si fornirà solo uno specimen della notevolissima mole di interventi dedicati alla questione: B. NARDI, *L'averroismo del «primo amico» di Dante*, «Studi Danteschi», 1940, XXV, pp. 43-79 [poi in Id., *Dante e la cultura medievale. Nuovi saggi di filosofia dantesca*, seconda edizione riveduta e accresciuta, Laterza, Bari 1949, pp. 93-129]; GIORGIO AGAMBEN, *Spiriti d'amore*, in Id., *Stanze. Le parole e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino 2011 (1ª ed. 1977); MARIA CORTI, *Dante a un nuovo crocevia*, Le Lettere, Firenze 1982; G. INGLESE, *Per Guido Cavalcanti*, in Id., *L'intelletto e l'amore. Studi sulla letteratura italiana del Due e Trecento*, La Nuova Italia, Firenze 2000, pp. 3-56; MARIA LUISA ARDIZZONE, *Guido Cavalcanti. The Other Middle Ages*, University of Toronto Press, Toronto 2002; LUCA AZZETTA, *Canto X. Politica e poesia tra le arche degli eretici*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni. I. Inferno, tomo I, canti I-XVII*, a cura di E. Malato, A. Mazzucchi, Salerno, Roma 2013, pp. 311-342; NATASCIA TONELLI, *Fisiologia della passione. Poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, Edizioni del Galuzzo, Firenze 2015, pp. 3-70; una lettura volta a escludere l'averroismo in favore del solo aristotelismo in PAOLO FALZONE, *Dante e l'averroismo di Cavalcanti: un nodo storiografico da ripensare?*, «Studi danteschi», 2018, LXXXIII, pp. 267-306; ad ogni modo, la lettura approntata da Nardi rimane il sostrato dei successivi e più importanti commenti a *Donna me prega*: ed. DE ROBERTIS; EUGENIO SAVONA, *Per un commento a "Donna me prega" di Guido Cavalcanti*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1989; E. FENZI, *La canzone d'amore*, cit.; ed. REA-INGLESE.

¹⁰⁶ In aggiunta, Giovanni personaggio storico rappresenta per Ficino la personificazione dell'origine e della potenza del sentimento amoroso. L'amore nutrito dal filosofo è chiaramente percepibile in alcune epistole inviate all'amico, nonché nella prefazione stessa del *Commentarium*: «O suavissime mi Iohannes, esse amorem ac mundi totius habere clauas ab Orpheo, deinde quid sit amor et qualis a Platone didiceram. Quam uero uim deus hic et potentiam habeat, annos me quatuor et triginta latuerat. Donec iam diuus quidam héros oculis mihi celestibus annuens miro quodam nutu quanta sit amoris potentia demonstraret. Hinc igitur res amatorias abunde ut mihi quidem uidebar edoctus, de amore librum composui. Quem manu mea scriptum tibi potissimum dedicare constitui, ut que tua sunt, tibi reddam» – ed. LAURENS, p. 3. [O mio dolcissimo Giovanni, che l'amore esistesse e che tenesse le chiavi del mondo l'avevo imparato da Orfeo, in seguito Platone mi aveva istruito sulla sua natura e le sue sembianze. Nonostante ciò, la violenza e la potenza di questo dio mi è stata sconosciuta per trentaquattro anni: fino a quando un eroe e quasi dio, accordandomi tramite il suo sguardo un segno prodigioso, mi ha dimostrato la grandezza della

pere amoroso. A Guido, inoltre, quasi facesse anch'egli parte del circolo neoplatonico¹⁰⁷, viene affidato il ruolo del maestro della 'scuola di Atene', in quanto «seguitò l'amore socratico in parole e in costumi», ovvero ne praticò e ne illustrò la dottrina nelle sue varie componenti. Questo è il secondo livello di utilizzo di Cavalcanti: la reinterpretazione della sua opera per saldare la concezione erotica ficiniana in una 'prisca' sapienza amorosa che conta tra i suoi esponenti anche il 'filosofo' medievale.

In particolare, Cavalcanti funge a Ficino quale base teorica per la spiegazione fisiologica del passaggio tra l'immagine esteriore e sensibile, a quella de-soggettivizzata e resa universale della mente. *Donna me prega* viene perciò considerata unicamente nelle due stanze iniziali che la compongono. I vv. 10-14 della prima offrono, nel loro elenco di *quaestiones* da trattare («là dove posa e chi lo fa creare / e qual sia sua vertute e sua potenza, / l'essenza poi e ciascun suo movimento / e 'l piacerimento che 'l fa dire amare / e s'omo per veder lo po' mostrare»), l'implicito paragone con Socrate, che nelle sue parole «ridusse in somma che cosa sia questo amore, e quale e onde nato, quante parte egli abbia, ad che fini si drizzi e quanto vaglia». La seconda, invece, viene ripresa *in toto* per esplicitare la trasmutazione dell'immagine visiva (*i.e.* la figura della cosa percepita tramite il senso della vista) nella forma intellettiva, cioè spogliata di tutte le sue caratterizzazioni particolari. In entrambi gli autori ciò avviene grazie alla possibilità di concepire l'oggetto d'amore in quanto immagine (*specie* sensibile) che viene recepita e interiorizzata all'interno di un organismo inteso come fisiologicamente soggetto alla circolazione pneumatica. Questa la parte in cui i due testi possono trovare un punto d'incontro, uno

sua potenza. Da allora, ampiamente istruito sulle cose amoroze, ho composto il libro *De amore*, che ho scritto di mia mano per dedicartelo in preferenza a tutti, e renderti ciò che di diritto ti appartiene]. Mia la traduzione.

¹⁰⁷ Massimo Ciavolella, uno dei pochi studiosi ad aver posto l'attenzione specificamente sulla reinterpretazione ficiniana di *Donna me prega*, denuncia, oltre alla palese alterazione del significato originario dell'opera cavalcantiana da parte di Ficino, la trasformazione di Cavalcanti stesso in un filosofo di stampo neoplatonico: «Guido Cavalcanti, whom Boccaccio had called "un de' migliori loici che avesse il mondo e ottimo filosofo naturale" is transformed by Ficino into a veritable Neoplatonic philosopher» – MASSIMO CIAVOLELLA, *Ficino's Interpretation of 'Donna me prega'*, in *Ficino and Renaissance Neoplatonism*, ed. by K. Eisenbichler, O. Zorzi Pugliese, Dovehouse, Ottawa 1986, p. 41. Più recentemente, Raffaele Pinto ha risollevato la questione sottolineando il 'tradimento' ficiniano dell'autentico pensiero platonico relativamente al fatto che l'amore idealizzante descritto da Platone si può attuare solo tra uomini e non tra uomini e donne; il travisamento di tale principio, dunque la legittimazione di una lettura platonizzante di tutta la tradizione letteraria lirico-amorosa, nonché le ripercussioni che questo 'errore' comporta nel pensiero rinascimentale, in R. PINTO, *Ficino e Guido Cavalcanti*, «SigMa. Rivista di letterature comparate, teatro e arti dello spettacolo», 2020, IV, pp. 339-358.

sfondo comune, ma mediato, come si vedrà tra poco, dall'intervento del commento pseudo-egidiano. Per il resto, la dottrina amorosa che Ficino attribuisce a Cavalcanti è totalmente stravolta e la più sostanziale manipolazione consiste nell'illustrazione della natura di Amore. In Cavalcanti, ci viene detto fin dal secondo verso di *Donna me prega*, Amore altro non è che il nome dato a un *accidente*, a una passione dell'anima che può svilupparsi in seguito alla percezione sensibile («Vèn da veduta forma...») e, in quanto moto accidentale dell'anima sensitiva, in questa agisce e risiede. Esiste dunque una netta e incolmabile scissione tra la facoltà intellettuale e la passione amorosa, dovuta alla loro naturale alterità¹⁰⁸. Dino del Garbo è molto chiaro in proposito:

Propterea quod intellectus non est virtus corporea particularis sicut sunt virtutes sensitive, cum amor de quo loquimur hic sit quedam passio corporalis et particularis, talis passio non habet esse in intellectu, cum in eo etiam non sint alie passionis corporales, ut sunt ira, tristitia, timor et similis.¹⁰⁹

Di più, la passione amorosa ostacola la facoltà intellettuale, che non contemplandola nulla può per placarla, e la ostacola in quanto l'essenza del sentimento amoroso è l'essere smisurato, quindi esprimersi sotto forma di un eccesso di desiderio che costringe l'individuo a ripiegarsi tutto verso la sua componente sensibile; come ultima conseguenza, l'amore in Cavalcanti non può portare ad altro che alla morte, in quanto la vera vita corrisponde alla realizzazione della propria perfezione razionale (il «buon perfetto»), impossibile dunque da compiere sotto l'influenza di una tale passione¹¹⁰. Questi, in forma ridotta e di necessità banalizzati, alcuni dei passaggi chiave della concezione amoroso-patologica cavalcantiana. Nel capitolo in cui Cristoforo Marsuppini dovrebbe illustrare tale spietata na-

¹⁰⁸ Questo è valido sia che si interpreti la canzone seguendo le coordinate di un aristotelismo scientifico, sia secondo un'interpretazione averroistica.

¹⁰⁹ [Dal momento che l'intelletto non è una facoltà corporea particolare come lo sono le facoltà sensitive, ed essendo l'amore di cui stiamo parlando una passione corporea e particolare, tale passione non ha il suo essere nell'intelletto, nel quale d'altronde non ci sono neppure le altre passioni del corpo quali l'ira, la tristezza, il timore e simili]. Si riporta il testo del commento garbiano da E. FENZI, *La canzone d'amore*, cit., pp. 102, 104. La traduzione alle pp. 103, 105.

¹¹⁰ In termini aristotelici; se si continua invece seguendo il commento di Dino la direzione è scientifico-naturalista e vede la morte fisica dell'amante per deperimento a causa dell'assillo continuo della passione, che disvia e impedisce dunque la corretta azione della virtù vitale portando l'amante verso una grave forma di melanconia. Si aggiunge che la lettura qui riportata non pretende in alcun modo di descrivere la dottrina amorosa di *Donna me prega* con esaustività, ma ha la sola funzione indicativa al fine di far risaltare le maggiori differenze con l'interpretazione ficiniana.

tura del sentimento¹¹¹, questo è descritto come una potente forza attrattiva, ma le cui conseguenze non sono necessariamente fatali. Per Ficino, dall'immagine corporale della cosa amata si generano due differenti tipologie di amore, derivate da due diversi gradi di astrazione dell'immagine interiorizzata: la prima è la forma determinata, singolare, di un soggetto particolare («un certo uomo posto in certo luogo sotto certo tempo»), che si imprime nella fantasia e fa nascere nello «spirito del senso» un amore votato alla soddisfazione sensibile, ma da tale forma particolare immediatamente «riluce» all'interno della mente la *spetie*, ovvero l'essenza dell'amore percepita al di là della sua materialità sensibile, dunque oltre la singolarità dell'oggetto, per cui il sentimento amoroso arriva a volgersi verso l'«universale pulchritudine di tutta la generatione humana». Entrambe le tensioni si trovano in conflitto tra loro all'interno dell'uomo soggetto ad amore, ed è lasciato dunque all'amante l'arbitrio di librarsi in direzione dell'una o dell'altra. Chiaramente, la prima porta alla degenerazione passionale e conduce gli uomini verso i più bassi istinti, «infino al tacto del corpo», condannandoli dunque «alla vita voluptuosa e bestiale», la seconda, che solo pochi riescono a perseguire, innalza tali eletti al di là di ogni perturbazione, a godere di una «vita angelica e contemplativa». Si fa manifesto, allora, come alle fondamenta stesse dell'idea di Amore cavalcantiano sia stata attuata una radicale trasformazione con lo scopo di giungere a una visione della natura del sentimento amoroso che rientri perfettamente all'interno di una dinamica triadica: l'anima è il termine medio tra immanenza sensibile e conoscenza noetica di matrice platonico-cristiana, l'amore corrisponde invece al desiderio di bellezza (singolare o universale) trainante. Per giustificare tale stravolgimento e dare base teorica ai differenti esiti del desiderio amoroso, Ficino tiene valida e sviluppa in termini neoplatonici la nozione di immagine interiore, che in Cavalcanti si trova appunto a principio della sua descrizione della genesi di amore. La «veduta forma» cavalcantiana viene percepita attraverso i sensi e interiorizzata all'interno dell'anima sensitiva dove resta impressa nella memoria e scatena la passione amorosa; nel normale processo intellettuale, quando dunque l'oggetto non è quello d'amore, la figura percepita sensualmente viene razionalizzata tramite il suo riconoscimento nell'intelletto possibile e ciò avviene astraendo la forma pura (l'universale), dalla forma sensibile. In *Donna me prega* (vv. 21-23), se pure l'immagine dell'amata spogliata di tutte le sue qualità singolari può venire ef-

¹¹¹ Solo di questo si intende discutere, lasciando la descrizione della dottrina amorosa di Ficino nella sua globalità a ben più validi esperti.

fettivamente intesa come forma universale e dunque razionale che arriva all'intelletto possibile¹¹² (sia questo unito o separato dall'individuo), ciò non implica affatto la razionalizzazione di Amore che le si accompagna, il quale, in quanto passione, non può essere ridotto a nessuna forma intellegibile: Amore rimane un'oscurità sensibile non razionale. Ficino risolve allora questa 'impasse cavalcantiana' aprendo la possibilità della sublimazione ultima della figura amata nella bellezza universale del genere umano. Amore, essendo una tensione volta alla Bellezza (Cap. IV 1: «Quando noi diciamo amore, intendete desiderio di bellezza»¹¹³), può quindi indirizzarsi anche verso una sua forma de-soggettivizzata, che corrisponde appunto alla «universale pulchritudine» dell'uomo. In altri termini, la potenza amorosa, per Ficino, permette di passare dal desiderio verso un corpo singolo (quello che in Cavalcanti rimane *appetitus sensitivus*, unico principio attivato da Amore) a quello verso la bellezza in quanto Universale e riflesso di Dio¹¹⁴. Ciò è realizzabile poiché, parallela al concetto di astrazione dell'immagine, corrisponde la trascendenza speculativa offerta per mezzo di un desiderio amoroso sublimato dalla nozione unificante di 'bellezza'.

Considerando specificamente questa parte, il processo che viene descritto da Ficino sembra accordarsi in modo particolare alla ballata cavalcantiana *Veggio negli occhi de la donna mia*; la vicinanza tra questi due testi, già rilevata da De Robertis¹¹⁵, si basa appunto sull'idea di 'plurima emanazione' dell'immagine della bellezza dell'amata/o e sulle virtù beatificanti che da tale visione derivano quando questa arriva alla sua forma più astratta. Nella ballata, la figura sensibile della donna percepita attraverso la vista pare far scaturire un'altra immagine di una bellezza non

¹¹² *Donna me prega*, vv. 21-23. Questo passaggio rappresenta da sempre una delle *quaestiones* più *vexatae* di tutta l'esegesi della canzone. Che la forma universale della donna arrivi effettivamente nell'intelletto possibile, o che sia Amore stesso a farlo per poi non potervi rimanere, il risultato rimane comunque, nella sostanza, invariato: Amore non può essere 'riconosciuto' razionalmente per sua intrinseca natura di *accidente*.

¹¹³ M. FICINO, *El libro*, ed. NICCOLI, p. 15.

¹¹⁴ Cfr. FABIÁN LUDUEÑA ROMANDINI, *Voluptas Urania. Marsilio Ficino como exégeta neoplatónico y cristiano de la filosofía natural del amor en Guido Cavalcanti*, «Praxis Filosófica», 2019, XLIX, p. 72: «El verdadero amor, según Ficino, es aquel en el los sujetos de la atracción sensible pierden todos sus atributos individualizantes para dirigirse a una des-individualización completa que permite amar no ya a un sujeto concreto sino a la razón universal y, por tanto, posibilita el ascenso hacia Dios como punto de fuga en el que debe converger todo el amor humano». Per un approfondimento generale e gli esiti dell'esegesi di Ficino nella sua concezione della magia naturale, si rinvia all'intero articolo, pp. 61-86.

¹¹⁵ ED. DE ROBERTIS, pp. 85-89.

comprensibile razionalmente (vv. 7-9: «veder mi par de la sua labbia uscire / una sì bella donna, che la mente / comprender no la può») e dalla quale, in modo repentino, nasce quindi una terza bellezza, ancora 'nuova' (vv. 9-10: «[...] che 'mmantenente / ne nasce un'altra di bellezza nova»); da quest'ultima si genera un'epifanica rivelazione che sembra manifestare al poeta l'ideale stesso di Bellezza, descritta ora sotto forma di luminosità che porta beatitudine all'amante (vv. 11-12: «da la qual par ch'una stella si mova / e dica: "La salute tua è apparita"»). Cavalcanti, quindi, sembrerebbe descrive poeticamente la manifestazione mentale della Bellezza, in un prosiegua che avanza per allegorizzanti approssimazioni fino all'innalzamento virtuoso di impronta ascensionale-teologica. Si tratterebbe dunque di una forma di rappresentazione dell'ineffabilità di un fenomeno – la concezione della bellezza trascendente dell'amata – che si tenterebbe di esprimere dilatando al massimo i termini del sensibile¹¹⁶, ma la cui ultima realizzazione è possibile solo grazie a una miracolosa rivelazione salvifica. Il che ci riporta effettivamente all'interno delle stesse dinamiche di trascendenza esposte da Ficino. Quando Cavalcanti si cimenta però nella descrizione della natura e degli effetti di Amore in *Donna me prega*, lo fa per «natural dimostramento», dunque secondo metodo scientifico e non per mezzo di percezioni epifaniche.

Non si esclude, naturalmente, che *Veggio negli occhi* possa aver suggestionato l'interpretazione di Ficino ai versi di Cavalcanti, ma è sicuramente la seconda stanza di *Donna me prega* che viene presa quale base per la spiegazione del fenomeno. A riprova si confronti la similitudine attraverso la quale Ficino descrive la nascita del sentimento amoroso («Come pe 'l razzo del sole lo specchio in uno certo modo percosso risplende, e la lana ad sé propinqua per quella reflexione di splendore infiamma, etc... pe 'l quale splendore la potentia dello appetire non altrimenti s'accenda che la decta lana, e accesa ami») con quanto scritto nel commento pseudo-egidiano in riferimento al verso 21 di *Donna me prega* («Vèn da veduta forma che s'intende»):

Et in questa parte dimostra l'autore la cagione prossima de lo amore, e questa cagione è dentro. Ov'è da sapere che la generatione dell'amore à molti exempli nelle cose naturali, ma spetialmente è molto simile a la generatione del fuoco quando si genera dal sole e da lo specchio, ne la quale generatione sono quattro cose. La prima è il sole. La seconda è lo raggio lo quale dal sole procede e fere ne lo specchio. La terza è lo splendore lo quale nasce da lo specchio illuminato. La quarta è la cosa la quale riceve lo splendore e nella quale si genera il fuoco [...]. A queste

¹¹⁶ Cfr. ivi, p. 85.

quattro cose dette sono simile quattro altre cose. Le quali sono, quando si genera l'amore, imprimamente la cosa ch'è conosciuta e sentita per lo sentimento e spetialmente per lo vedere, la qual cosa [...] sta in luogo del sole. Poi è l'immagine della detta cosa, la quale imagine entra a l'anima per la potenza visiva e prende dimoranza in quella parte dell'anima dove sta memoria, la qual parte è detta fantasia ovvero imaginativa perciò che riceve e conserva la imagine delle cose di fuori. Dopo questa imagine ch'è detta, la qual è come raggio del detto sole, anche è una forma spirituale la quale nasce dalla detta imagine, e questa forma è come splendore la qual si lieva dalla detta potenza come di specchio illuminato. Questa forma spirituale è il piacimento della prima cosa, il quale piacimento obumbra come uno splendore quella potenza dell'anima la quale è detta appetito concupiscibile, et in quello appetito per virtù di questo splendore si genera l'amore.¹¹⁷

L'esegesi che si presupponeva composta dall'eminente teologo doveva essere sicuramente passata tra le mani di Ficino grazie al codice manettiano, e nulla esclude che questi avesse la possibilità di consultarla direttamente durante la stesura di tale capitolo. Ciò che il filosofo ne ricava è infatti la riuscita analogia tra l'accendersi del sentimento amoroso nell'appetito sensibile e l'infuocarsi della lana colpita dal raggio del sole riflesso da uno specchio, insieme all'idea di descrivere l'immagine che va a riflettersi nella fantasia come uno «splendore della prima» (Pseudo-Egidio: «questa forma è come splendore la qual si lieva dalla detta potenza come di specchio illuminato»). Solo presupponendo l'intervento del commento pseudo-egidiano si può inoltre spiegare logicamente la 'svista' finale delle ultime righe del dettato ficiniano, quando il filosofo attribuisce alla canzone di Cavalcanti vocaboli che non compaiono nel suo testo effettivo, ma solo nell'esegesi che le si accompagna: «imperò che quando ne' suoi versi dice *sole e razzo*»¹¹⁸.

A ben vedere, inoltre, nel testo pseudo-egidiano, una prima occorrenza per questi due termini precede di qualche verso il passo esaminato finora, andando a corredare un altro nodo particolarmente memorabile della stanza:

Prende su stato sì fformato come diaffan dal lume d'una oscuritade. Quasi dica: come 'l diaffano, essendo prima sotto una scuritade, sguardo dal sole et illuminato del suo raggio prende suo stato perfetto luminoso, così l'animo essendo prima quasi sotto una obscuritade, sguardo dalla

¹¹⁷ E. FENZI, *La canzone d'amore*, cit., pp. 197-198.

¹¹⁸ Entrambe le derivazioni dal commento sono già segnalate da Fenzi: cfr. *ivi*, p. 222, dove si aggiunge che per *raggio* nel dettato di *Donna me prega* si possono riscontrare due occorrenze in codici quattrocenteschi: il Magliabechiano VII 1208 e il Riccardiano 1142 al v. 7 della canzone leggono *a tal raggio* al posto di *a tal ragione*. Cfr. *ibid.*

cosa di fuori, per la virtù della detta immagine prende suo stato perfetto, cioè stato d'amore, nella quale simiglianza assimiglia l'autore la cosa di fuori al sole, la imagine de la cosa a lo raggio del sole, l'amore al lume, la privatione dell'amore a l'oscuritate.¹¹⁹

La spiegazione adottata per i versi 15-18 di *Donna me prega* offre a Ficino il ponte perfetto per ricollegare al testo di Cavalcanti anche la teoria sulla genesi di Amore esposta «di sopra», nel terzo capitolo della prima orazione (*De origine amoris*). Il filosofo, basandosi su una sapienza che parte da Orfeo e giunge fino al Fedro del *Convivio*, pone la nascita di Amore nella prima conversione del Chaos (l'Intelligenza non ancora formata) verso Dio: «Porro essentiam istam nondum formatam chaos esse uolumus, primam ipsius in deum conuersionem amoris ortum»¹²⁰, a questo primo movimento segue una serie concatenata di eventi che giunge a dare forma all'oscurità di tale Chaos e creare così l'Intelligenza angelica che contiene in sé i modelli di tutte le cose infusegli da Dio (le Idee); ogni passaggio corrisponde a una diversa fase dello sviluppo di Amore: la penetrazione del raggio di Dio al suo nutrimento: «radii infusionem amoris pabulum»¹²¹, l'incendio che ne deriva al suo accrescimento: «incendium sequens amoris dicimus incrementum»¹²², l'avvicinamento a Dio al suo impeto: «appropinquationem amoris impetum»¹²³ e la finale formazione alla perfezione di Amore: «formationem amoris perfectionem»¹²⁴.

Quando nel commento a Cavalcanti Ficino scrive dunque:

Questo philosopho ancora mescolò nella creatione dell'amore una certa tenebrosità di chaos, la quale di sopra voi avete posta, quando disse l'obscura fantasia illuminarsi, e della mixtione di quella oscurità e di questo lume nascere l'amore. Ancora la prima sua origine pone nella bellezza delle cose divine, la seconda nella bellezza de' corpi, imperò che quando ne' suoi versi dice *sole* e *razzo*, pe' l' sole intende la luce di Dio, pe' l' razzo la forma de' corpi,

questi sovrappone la spiegazione della similitudine tra il funzionamento del diafano attraversato dal raggio del sole e l'animo umano percorso dall'immagine «della cosa di fuori» presente nello Pseudo-Egidio¹²⁵

¹¹⁹ Ivi, p. 195, con l'aggiunta *dal lume* che non compare in Fenzi, ma presente nel ms. 'manettiano'.

¹²⁰ Ed. LAURENS, p. 13.

¹²¹ *Ibid.*

¹²² *Ibid.*

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ Nella canzone di Cavalcanti la figura del diafano sembrerebbe essere utilizzata (si tiene sempre da conto la variabilità interpretativa di questo passaggio) per descrivere la

alla sua teoria sulla genesi di Amore. Nel commento, infatti, l'animo prima dell'avvento di Amore è in una condizione di 'oscurità' (Pseudo-Egidio: «essendo prima quasi sotto una obscuritate»); una volta colpito dall'immagine, per virtù di questa, prende il suo «stato perfetto», dunque si 'illumina' d'amore. Ficino descrive il passaggio fondendo gli enti della similitudine («quando disse l'obscura fantasia illuminarsi»); creato tale parallelismo il filosofo può a questo punto sostituire al *sole* (la «cosa di fuori» per lo Pseudo-Egidio), la 'luce di Dio', e al *raggio* («la immagine della cosa» del commento), la bellezza derivata dalla forma dei corpi. Conseguentemente dobbiamo supporre che Ficino dovesse ritenere l'*obscura fantasia* (la *scuritate* che viene da Marte?) la geniale intuizione cavalcantiana – perfettamente inquadrata all'interno della concezione di una 'universale filosofia' – che all'origine di Amore si trovasse una «certa tenebrosità di chaos».

Senza entrare più nel dettaglio nelle sovrainterpretazioni ficiniane, importa rilevare le modalità con le quali Ficino, anche per mezzo del commento pseudo-egidiano, fa di Cavalcanti il 'cantore' della sua dottrina amorosa¹²⁶: utilizzando il testo di Guido estrapolandone le parti più oscure e modellandole ai suoi fini, il filosofo crea un precedente che spingerà la maggior parte dei successivi commentatori della canzone verso la direzione dei *trattati d'amore*; non più esegesi puntuale dei versi di Cavalcanti, dunque, ma il loro utilizzo quale spunto di partenza per discutere dell'amore in termini fondamentalmente morali¹²⁷.

Giovanni Pico della Mirandola

Donna me prega viene dunque fatalmente coinvolta all'interno del dibattito neoplatonico sulle diverse tipologie possibili di amore, rivestita di una trascendenza impostale dalla visione ficiniana che la priva della sua scientifica immanenza originaria; Ficino arriva fino a proclamare, in una domanda retorica presente nella versione latina ma poi non riportata nel

formazione di Amore nell'anima sensitiva: in modo analogo alla luce che attraversa un corpo diafano e ne è trattenuta in quanto la trasparenza dell'oggetto viene portata in atto rendendolo così luminoso, la memoria, attraversata dall'immagine dell'oggetto da cui si genera amore, viene portata in atto e trattiene l'immagine, scatenando in tal modo l'influsso oscurante di Marte all'interno dell'anima sensitiva.

¹²⁶ «The bard of Ficino's concept of love» – M. CIAVOLELLA, *Ficino's Interpretation*, cit., p. 42.

¹²⁷ Ivi, p. 44. Il discorso verrà articolato nel prossimo capitolo.

volgarizzamento, l'evidenza della duplicità degli amori discussi nell'opera di Guido: «Amorem preterea geminum illum celestem scilicet et uulgarem quis in eius uerbis non uideat?»¹²⁸. Nonostante la fermezza con la quale viene affermata, la lettura del filosofo di Valdarno non rimane però l'unica all'interno del cenacolo fiorentino: una quindicina d'anni più tardi, il ventitreenne Pico della Mirandola compone infatti il commento alla *Canzona d'amore* di Girolamo Benivieni, commento che, in una vena emulativa ma non priva di spunti polemici, chiama in causa anche l'interpretazione ficiniana compiuta sulla canzone di Cavalcanti.

Commento sopra una canzona de Amore composta da Girolamo Benivieni (1486)

Nella prefazione alla sua opera, Benivieni si attribuisce il merito non indifferente di aver «in pochi versi ristrecto quello che Marsilio in molte carte elegantissimamente describe»¹²⁹. Riassumere in versi quanto contenuto nel *Commento* ficiniano al *Simposio* implica di necessità compierne un'interpretazione che, a sua volta, si offre a Pico quale terreno fertile per edificarvi il suo proprio commento; in altre termini, la canzone di Benivieni si presenta come il luogo ideale di confronto e di scontro con quan-

¹²⁸ [Dunque, chi non vede nelle sue parole i due Amori, celeste e volgare?]. Ed. LAURENS, p. 209. Le parti latine non trasposte nel volgarizzamento sono state segnalate in corsivo nel testo completo riportato in nota.

¹²⁹ Prefazione del Benivieni all'edizione della giuntina, c. [jjj]v. La data di composizione riportata è quella della prima redazione; la prima edizione presso gli eredi di Filippo Giunta fu pubblicata nel 1519 all'interno del volume delle *Opere* del Benivieni con il titolo *Commento dello Illustrissimo Signor Conte Iohanni Pico Mirandulano sopra una Canzona de Amore composta da Hieronimo Benivieni cittadino fiorentino secondo la mente et opinione de' Platonici*. Oltre all'edizione giuntina, la canzone e il commento di Pico sono tramandati in cinque manoscritti, due testimoni della prima redazione (il Riccardiano 2558 e l'Estense K i 16), tre della seconda, dunque allineati alla stampa (il Riccardiano 2770, il Palatino 708 della BNC e il Senese C VI 16). Eugenio Garin, nella sua edizione, sottolinea come nella versione a stampa vengano attuate varie modifiche, tra cui l'espunzione di numerosi attacchi polemici rivolti a Ficino – cfr. E. GARIN (a cura di), GIOVANNI PICO DELLA MIRANDOLA, *De hominis dignitate, Heptaplus, De ente et uno e scritti vari*, Nino Aragno Editore, Torino 2004, pp. 10-18. Sul commento di Pico alla canzone cfr. inoltre GIOVANNI SEMPRINI, *Il commento alla Canzone di Amore del Benivieni di Pico della Mirandola*, «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», 1922, XIV, n. 5, pp. 360-376; E. FENZI, *La canzone d'amore*, cit., pp. 228-229; ROBERTO LEPORATTI, *Girolamo Benivieni tra il commento di Pico della Mirandola e l'autocommento*, in *Il poeta e il suo pubblico. Lettura e commento dei testi lirici nel Cinquecento. Convegno internazionale di studi (Ginevra, 15-17 maggio 2008)*, a cura di M. Danzi, R. Leporatti, Droz, Ginevra 2012, pp. 373-397. Il testo di riferimento è quello fornito dalla Biblioteca italiana, il richiamo a Cavalcanti si trova in *Commento particolare*, strofa I.

to scritto da Ficino nel *De Amore*¹³⁰. In aggiunta, scrivere una canzone su Amore – nell’ambiente fiorentino e ficiniano – equivale anche a porsi in diretto raffronto con *Donna me prega* e con i suoi commenti (che, è apparso chiaramente, formano sempre più un tutt’uno con i suoi versi), compreso dunque quello di Marsilio; ne deriva conseguentemente che una delle questioni primarie che Pico deve affrontare nell’opera di commento è decidere la posizione da adottare nei riguardi di tale, inevitabile, confronto. Questa si esplicita già nelle righe iniziali di esegesi vera e propria al testo della canzone di Benivieni (*Commento particolare*, stanza prima), e l’ago della bilancia pende tutto dalla parte del poeta quattrocentesco. Ciò che interessa infatti al filosofo della Mirandola non è un’effettiva analisi della canzone cavalcantiana per un confronto con quella del Benivieni, ma piuttosto la netta smentita delle affermazioni di Ficino: Cavalcanti, nella sua *Donna me prega*, ha trattato solo ed esclusivamente dell’amore volgare, dunque di quello che risiede tutto nell’appetito sensitivo.

El trattare dell’uno amore e dell’altro appartiene a diverse scienze. Dell’amore volgare tratta el filosofo naturale e el filosofo morale. Dello amore divino tratta el teologo o, volendo parlare al modo de’ Peripatetici, el metafisico. [...] Di questi dua amori specificamente hanno trattato dua poeti in lingua toscana: dello amore volgare Guido Cavalcanti in una sua canzona; dell’altro, cioè del celeste, el Poeta nostro dell’opera presente.

Per tale motivo, spiega il filosofo, la canzone di Cavalcanti comincia con la preghiera di una donna, infatti «dagli espositori suoi è detto per quella Donna intendersi amore»¹³¹; *Donna me prega* inizia dunque con la preghiera di ‘amore’, e il solo amore che può *pregare*, e non *sforzare*, è quello volgare, in quanto «all’amore volgare non debbe l’anima razionale essere sottoposta, anzi dominare a lui, perocché è collocato nello appetito sensitivo inferiore e subbietto alla parte razionale dell’anima». Pico continua poi spiegando che la ragione per la quale Cavalcanti non chiama amore con il suo vero nome è perché quello volgare non è vero amore, ma solo «simulacro e ombra» di quello celeste; dandogli quindi il nome di “donna” rispecchia la sua natura imperfetta, individuando allo stesso tempo i soggetti verso cui è ‘più conveniente’ rivolgere questo tipo di affezione: «perocché el volgare, per essere passione dell’anima sensitiva, è molto propinquo a lasciarci precipitare al congresso del coito, per essere quella parte dell’anima più irrazionale che razionale: al quale atto quando

¹³⁰ Cfr. R. LEPORATTI, *Girolamo Benivieni*, cit., p. 377.

¹³¹ Gli «espositori» che così intendono sono, a quanto si può ad oggi controllare, uno solo, ovvero lo Pseudo-Egidio.

dalla fragilità vinto l'uomo cade, meno inconveniente è nel sesso femminile che nell'altro».

In Cavalcanti, possiamo riassumere, Pico vede esclusivamente il poeta dell'amore sensuale e dunque – al di là delle discutibili motivazioni sulle quali si basa l'affermazione dell'immanenza cavalcantiana – non si allontana, effettivamente, dall'oggetto di *Donna me prega*. Il presupposto alla base del discorso di Pico resta però che l'amore trattato da Guido è quello da disprezzare, e non è certo degno di considerazione. La presenza della canzone cavalcantiana in apertura del *Commento particolare* ha dunque come fine ultimo quello di additare la mistificazione ficiniana e far risaltare l'opera del Benivieni¹³².

Lorenzo de' Medici e Angelo Poliziano

Oltre a Manetti, Ficino e Pico, gli altri nomi che non possono mancare tra i protagonisti della storia della fortuna di Cavalcanti nel XV secolo sono quelli dei fautori dell'«impresa aragonese»: il patrocinante Lorenzo de' Medici e il molto probabile prefatore Poliziano¹³³. La realizzazione di un'opera come la raccolta indirizzata a Federico – investita, certo, di una forma di rappresentatività «personale» a Lorenzo e a un mirato progetto culturale, ma che costituirà un precedente immediato per altre grandi raccolte di lirica volgare come la Giuntina o la Raccolta Bartoliniana¹³⁴ – pone il signore di Firenze e il suo cancelliere al centro di uno snodo fondamentale della storia della tradizione. E la grande rilevanza data a Cavalcanti all'interno di una tale opera porta dunque a considerarlo come uno degli autori protagonisti.

¹³² Dello stesso parere anche E. FENZI, *La canzone d'amore*, cit., pp. 228-229.

¹³³ Sulla paternità dell'epistola proemiale, formalmente di Lorenzo ma attribuita a Poliziano in uno dei due manoscritti che la conservano integralmente (Firenze, Bibl. Ric. 2723), cfr. M. BARBI, *Studi*, cit., p. 222; MARIO SANTORO, *Poliziano o il Magnifico?*, «Giornale italiano di filologia», 1948, I, pp. 139-149; GIANCARLO BRESCHI, *L'epistola dedicatoria della Raccolta Aragonese. Edizione critica*, in «*Per beneficio e concordia di studio*». *Studi danteschi offerti a Enrico Malato per i suoi ottant'anni*, a cura di A. Mazzucchi, Bertinello artigrafiche, Cittadella 2015, pp. 201-220; a quest'ultima edizione si fa riferimento per le citazioni dell'epistola.

¹³⁴ Cfr. G. BRESCHI, *La Raccolta Aragonese*, in *Antologie d'autore. La tradizione dei florilegi nella letteratura italiana. Atti del Convegno internazionale di Roma (27-29 ottobre 2014)*, a cura di E. Malato, A. Mazzucchi, Salerno, Roma 2016, pp. 155-156.

La Raccolta Aragonesa (1476-77)

Com'è stato appurato a suo tempo da Michele Barbi, la raccolta di liriche fatta costituire da Lorenzo de' Medici quale omaggio a Federico d'Aragona, figlio del re di Napoli, nasce dall'incontro tra questi e il Magnifico svoltosi a Pisa nel settembre del 1476¹³⁵, l'allora ventisettenne Lorenzo, conoscendo, come racconta l'epistola proemiale, o forse sollecitando lui stesso l'interesse del di poco più giovane principe per la poesia composta «nella toscana lingua», fa prontamente allestire l'opera, che con ogni probabilità vede la luce verso la fine dell'anno successivo. La storia che segue è stata ricostruita sempre dal Barbi, e vede rapidamente sparire le tracce del codice donato: insieme a Federico nell'esilio a Tour (1501) e, dopo la sua morte, con la vedova di lui, Isabella del Balzo, a Ferrara (1504), nel 1512 lo si ritrova a Mantova, in prestito a Isabella d'Este e al suo segretario, Mario Equicola, dai quali è con ogni premura restituito nel marzo dell'anno seguente¹³⁶. Da questo momento in poi le sicure testimonianze sull'esemplare della Raccolta finiscono; potrebbe forse dipendere direttamente da essa l'inventario di rime dantesche stilato da Angelo Colocci (cod. Vat. lat. 4823), ma sembra più probabile che questi avesse avuto accesso a un indice stilato dall'Equicola, passatogli poi in consultazione tramite Trissino¹³⁷. L'originale della Raccolta risulta dunque disperso¹³⁸, ma a ricostruirne con buona certezza il contenuto servono le tre più compiute copie superstiti: il Palatino 204 (Pa) della Biblioteca Nazionale di Firenze, l'unico tra questi esemplari a conservare anche l'epistola proemiale, il pluteo XC inf. 37 (Laur) della Biblioteca Medicea Laurenziana e il Pari-

¹³⁵ M. BARBI, *Studi*, cit., pp. 224-225. Oltre ai saggi di Breschi sopracitati (ai quali si rimanda per la bibliografia pregressa) cfr. anche FLORIANA CALITTI, *La memoria aragonese delle lettere toscane*, in *Atlante della letteratura italiana, I. Dalle origini al Rinascimento*, a cura di A. De Vincentiis, Einaudi, Torino 2010, pp. 545-551; MARIA CLOTILDE CAMBONI, *La formazione della Raccolta Aragonesa*, «Interpres», 2017, XXXV, pp. 7-38.

¹³⁶ M. BARBI, *Studi*, cit., pp. 226-227.

¹³⁷ Cfr. D. DE ROBERTIS, *La composizione del «De natura de amore» e i canzonieri antichi maneggiati da Mario Equicola* (1959), in Id., *Editi e rari*, cit., pp. 66-87; ipotesi giudicata «validissima» da Breschi (G. BRESCHI, *La Raccolta*, cit., pp. 120-121).

¹³⁸ Ipotesi sulla presentazione esterna possono però formularsi guardando all'altra raccolta data in omaggio a un esponente degli Aragonesi, cioè quella allestita per Alfonso intorno al 1470 (si veda *supra*).

gino It. 554 (Par) della Bibliothèque Nationale di Parigi¹³⁹. Questa la serie degli autori convenuti¹⁴⁰:

- Epistola dedicatoria
- Dante (*Vita nuova*, *Vita di Dante* del Boccaccio, canzoni e rime minori)¹⁴¹
- Guido Guinizzelli [Bonagiunta Orbicciani]
- Guittone d'Arezzo
- Guido Cavalcanti [Bernardo da Bologna, Guido Orlandi]
- Cino da Pistoia [Onesto da Bologna]
- Dino Frescobaldi [Verzellino]
- Franco Sacchetti [Ciscranna de' Piccolomini, Bartolomeo da Castel della Pieve]
- Niccol   cieco
- Testi del Certame coronario sull'amicizia (Michele di Nofri del Giogante, Benedetto Accolti, Mariotto Davanzati, Francesco d'Altobianco Alberti, Antonio degli Agli)
- Cino Rinuccini
- Buonaccorso da Montemagno
- Fazio degli Uberti [Antonio da Ferrara]
- Sennuccio del Bene
- Giovanni Boccaccio

¹³⁹ Pa, pi   completo,    allestito dopo il 1514 a Mantova o dintorni e discende da una copia dell'originale; Laur    invece pi   antico, fiorentino, databile intorno alla fine del XV secolo, ma manca, oltre che dell'epistola proemiale, anche della *Vita di Dante*, della *Vita nuova* e delle rime di Lorenzo, sostituite per  , quest'ultime, dall'aggiunta postuma di tutta l'*Ambra*; Par    del Cinquecento inoltrato e di mano di un copista d'area emiliana; presenta le medesime mancanze di Laur salvo che per le rime di Lorenzo, che sono le stesse e nello stesso ordine di Pa. Per la descrizione e la classificazione, cfr. G. BRESCHI, *La Raccolta*, cit., pp. 124-127.

¹⁴⁰ Non si considerano le attribuzioni erranee, ma si riportano i nomi dei rimatori stimati quali autori dei componimenti. Tra parentesi quadre i poeti presenti in quanto corrispondenti. L'elenco    tratto da M.C. CAMBONI, *La formazione*, cit., pp. 11-12.

¹⁴¹ Dibattuta    la presenza o meno del *Convivio*. Il trattato dantesco si trovava nella "raccolta primogenita" allestita per il fratello maggiore Alfonso, ma non nella ricostruzione della "secondogenita" approntata da Barbi e confermata poi da altri studiosi. Il rinvenimento di un inventario stilato per Ferrante d'Aragona, figlio di Federico (la cui parte relativa ai libri    stata pubblicata da Paolo Cherchi e Teresa De Robertis – vd, P. CHERCHI, T. DE ROBERTIS, *Un inventario della biblioteca aragonese*, «Italia medievale e umanistica», 1990, XXXIII, pp. 270-271), segnala un codice che nella descrizione che se ne compie fa pensare all'originale della Raccolta (della quale cita anche l'*incipit* della prefazione e l'epigrafe conclusiva) e dove appunto tra le opere dantesche si ricorda «lo *Convivio* in canzoni et comentati per lui». Contrario all'ipotesi della presenza del *Convivio*    Breschi (G. BRESCHI, *La Raccolta*, cit., p. 124), mentre a favore    Camboni (M.C. CAMBONI, *Dante nel quadro della Raccolta Aragonese*, in *Oltre la Commedia. Dante e il canone antico della lirica (1450-1600)*, a cura di L. Banella, F. Tomasi, Carocci, Roma 2020, pp. 69-74).

- Simone Serdini
- Franceschino di Ricco Albizzi
- Leonardo Bruni
- Pier della Vigna
- Lapo Saltarelli
- Lapo Gianni
- Bonagiunta Orbicciani da Lucca
- Giacomo da Lentini
- Lorenzo de' Medici

La critica ha già rimarcato ciò che si osserva scorrendo i nomi presenti nell'elenco: la sequenza che regola gli autori della Raccolta «desta qualche perplessità»¹⁴², poiché non sembra rispondere né a criteri cronologici, né tantomeno di valore o prestigio (per questi ultimi basti vedere in che modo vengono introdotti alcuni tra i rimatori 'alti' nell'*Epistola* proemiale); a parte il primato dantesco, dunque, non è chiaro quale sia la logica sottesa alla struttura interna. Breschi, sulla scorta di altre incoerenze (come la presenza di tre canzoni sia nella sezione di Dante sia in quella, corretta, di Cino, varie disattenzioni nel testo e nella scelta di alcuni componimenti, la disomogeneità nella distinzione per generi metrici) ricollega tale stato ai tempi ristretti nei quali si sono dovuti svolgere i lavori preparatori e l'allestimento, che quindi non avrebbero permesso una più attenta revisione¹⁴³. Camboni avanza invece l'ipotesi che la mancanza di ordine nella struttura sia da accomunarsi all'incongruenza che si rileva tra alcuni giudizi espressi nell'*Epistola* e la loro applicazione in sede antologica¹⁴⁴, spiegabile dunque, in buona parte, con l'idea di una formazione 'collaborativa' della Raccolta e di logiche differenti intervenute in diversi momenti dell'allestimento¹⁴⁵. Per quel che concerne la posizione e lo spazio riservato a Cavalcanti nell'*Epistola* e nella successione, le interpretazioni dei due studiosi concordano nel valutare Guido uno degli autori più reputati, celebrato in un canone che lo (ri)contempla tra gli 'illustri', probabili complici, in questa considerazione, il lavoro di Manetti e il plauso ficiniano; non sussistono inoltre contraddizioni tra i giudizi espressi nella

¹⁴² G. BRESCHI, *La Raccolta*, cit., p. 136.

¹⁴³ Ivi, pp. 136-138.

¹⁴⁴ Ben rilevata da Breschi e spiegata dal 'fine documentario' mirato da Lorenzo. Se ne parlerà più distesamente tra poco.

¹⁴⁵ M.C. CAMBONI, *La formazione*, cit., pp. 11-38. La studiosa spiega la posizione dei poeti 'antichi' in coda alla sequenza con una loro iniziale esclusione e successivo inserimento *in extremis* voluto da Poliziano affinché tutti gli autori citati da Petrarca in *Triumphus Cupidinis* IV 28-39, da lui riecheggiato nell'epistola prefatoria, trovino posto nella raccolta. Nella scelta agisce inoltre la loro presenza nella *Commedia*. Entrambi gli studiosi concordano su una selezione e trascrizione in più fasi dei testi.

lettera introduttiva e la rappresentatività della sezione a lui dedicata. Lo scopo delle prossime pagine sarà quindi ripercorrere le espressioni di tale apprezzamento e cercare conseguentemente di posizionare Cavalcanti all'interno della scacchiera politico-culturale apparecchiata da Lorenzo.

Epistola dedicatoria

L'epistola che doveva accompagnare l'originale della Raccolta, ormai con buon margine di certezza attribuita a Poliziano¹⁴⁶, ma firmata dallo stesso Lorenzo, si apre con la dedica al destinatario, l'«illustrissimo signore Federigo d'Aragona». Dopo un'elegante prova di retorica volta alla celebrazione della lode dell'arte, il futuro sovrano viene associato a Pistrato, che con la ricostruzione del *corpus* omerico «immortal gloria e clarissimo splendore acquistonne»; il 'naufragio' che aveva infatti coinvolto molti «mirabili greci e latini scrittori» a causa del progressivo invilimento degli uomini, continua anche nel presente, e tocca ora i «molti venerabili poeti, li quali primi el deserto campo della toscana lingua cominciarono a coltivare». Sono questi che Federico salva dalle acque dell'oblio con il desiderio confessato a Lorenzo durante il loro incontro pisano, quando dunque gli commissiona la raccolta. Così si accresce la gloria del principe e insieme quella del signore di Firenze, il quale, «non senza grandissima fatica», si premura di ritrovare gli esemplari più antichi in circolazione¹⁴⁷ e da questi, «alcune cose men rozze elegendo», crea la silloge.

Segue quindi un elogio della lingua toscana diretto contro i suoi detrattori:

Né sia però nessuno che questa toscana lingua come poco ornata e copiosa disprezzi. Imperò che, se bene e giustamente le suo ricchezze ed ornamenti saranno estimati, non povera questa lingua, non rozza, ma abondante e politissima sarà reputata. Nessuna cosa gentile, florida, leggiadra, ornata; nessuna acuta, distinta, ingegnosa, sottile; nessuna ampia e copiosa, nessuna alta, magnifica, sonora; nessuna finalmente ardente, animosa, concitata si puote immaginare, della quale non pure

¹⁴⁶ Per la data di composizione valgono le considerazioni cronologiche della Raccolta, con la precisazione che molto probabilmente l'*Epistola* è stata stesa quando l'inventario di rime (o almeno la maggior parte di questo) era già fissato. Oltre ai ricordati Pa e Ric. 2723, che riportano la prefazione per intero, anche il codice Vaticano latino 3213 ne conserva un frammento. La descrizione e lo studio delle testimonianze in G. BRESCHI, *L'epistola dedicatoria*, cit., pp. 202-215.

¹⁴⁷ Da tale premura si evince l'impostazione filologica che struttura il progetto della Raccolta; l'attenzione umanistica per i testi classici viene riproposta nelle sue medesime tecniche per quelli volgari, similmente a quanto fatto da Manetti per il codice cavalcantiano.

in quelli duo primi, Dante e Petrarca, ma in questi altri ancora, i quali tu, Signore, hai suscitati, infiniti e chiarissimi esempi non risplendono.

Lo stuolo di aggettivi volti a certificare le polivalenti capacità della «toscana lingua» va ben oltre la sola giustificazione di un tale progetto editoriale, ma si mostra quale più evidente segnale degli intenti laurenziani (e, ci è dato supporre, polizianeî): la rivalutazione della lingua volgare fiorentina di fronte al latino umanistico e alle critiche sull'abilità dei suoi fautori e fruitori¹⁴⁸. La politica di Lorenzo passa allora attraverso una primazia linguistica che si costituisce sulla tradizione passata e insieme sull'idoneità di quella presente; per tale motivo, a prescindere dell'effettiva toscanità degli autori presi a rappresentanza, sotto la dicitura di «toscana lingua», il signore di Firenze racchiude una buona parte del patrimonio letterario 'antico' – dunque 'storico' – della penisola. L'istanza profonda che traspare dalla Raccolta, possiamo sintetizzare con Breschi, è quella di fornire la certificazione storica e attuale necessaria a sostenere il rilancio del volgare:

Che, si ribadirà per maggior chiarezza, tale fosse l'urgenza non par dubbio: quella di offrire la prova sperimentata, nel senso della esecuzione pregressa e tuttora vivace, della validità di un codice linguistico di intenzione letteraria, capace di sperimentare tutte le tematiche possibili nell'enciclopedia del sentimento umano, dotato di una ricchezza di registri lessicali e tonali, quali era difficile di reperire altrimenti; competitivi con le lingue classiche e tuttavia passibile di ulteriori sviluppi perfettivi, nonché al contempo un codice fruibile come strumento di lingua veicolare nel panorama differenziato e discorde dei parlari italici.¹⁴⁹

Da tale necessità l'unione di autori antichi e moderni in una selezione difforme per presenze e rappresentatività se si guarda a quella che, oggi,

¹⁴⁸ Tanturli ha individuato come sfondo a questa parte dell'*Epistola* una «chiara polemica» nei confronti della prolusione petrarchesca del Landino, nella quale si dubita appunto della capacità della lingua toscana di esprimere adeguatamente «l'alte e degne cose che nelle buone arti si contengono e le sentenzie di molti acutissimi e quasi divini ingegni», questo a causa della «carestia di dotti scrittori» che dunque non ha portato la lingua a essere avvezza a «molti leggiadri e floridi modi di parlare i quali possono e giocondità e gravità insieme partorire». Cfr. G. TANTURLI, *La Firenze laurenziana*, cit., p. 544; ma già ROBERTO CARDINI, *La critica del Landino*, Sansoni, Firenze 1973, pp. 200-205. Per il Landino e la sua valutazione su Cavalcanti cfr. *infra*.

¹⁴⁹ G. BRESCHI, *La Raccolta*, cit., p. 135. Un'agile panoramica del rilancio della letteratura volgare fiorentina sulla scorta dei modelli trecenteschi e gli interessi che accompagnano il progetto laurenziano, in ELISA CURTI, *La rinascita della poesia volgare nella Firenze laurenziana*, in *Il Medioevo. Esplorazioni, commerci, utopie*, a cura di U. Eco, Encyclomedia, Milano 2011, pp. 457-460.

definiremmo “storia letteraria”, ma che nel contesto laurenziano esprimeva esattamente ciò che doveva emergere sfogliando le carte della Raccolta: il meglio della letteratura passata o, più precisamente, gli esponenti della nascente poesia italiana quali erano ricordati nella *Commedia* e in TC IV, insieme all’esibizione delle potenzialità sviluppate e sviluppabili date da una lingua ancora viva e prolifica. Non a caso, a seguito di tale elogio, si inserisce la storia dell’uso della rima tramandata dall’autorità petrarchesca (*Familiarum rerum*, I 6-7), uso che, dai romani, dopo essere stato «per molto tempo intermesso», passando per la Sicilia e la Francia, arriva infine in Italia, «quasi in un suo ostello [...] pervenuto». Il passo delle *Familiares* funge da ponte per introdurre la sezione dell’*Epistola* dedicata alla descrizione più precisa del contenuto della Raccolta. Si è poco sopra accennato alle perplessità che emergono confrontando i nomi dei rimatori e i loro giudizi formulati nella lettera prefatoria con il numero di poesie di cui godono in sede antologica; le incoerenze più lampanti risiedono nel rilievo dato nella prefazione ad autori quali Guittone, Bonagiunta, Jacopo da Lentini, Pier della Vigna, Onesto da Bologna, che, sebbene caratterizzati da una negativa valutazione stilistica, godono comunque del riconoscimento di una menzione esplicita; a questa corrisponde una minima rappresentanza testuale nella Raccolta, nonostante la possibilità di una ben più vasta reperibilità nelle fonti utilizzate. Tutta la serie dei «novelli scrittori», al contrario, non viene citata nei suoi componenti¹⁵⁰, a fronte di una presenza testuale che doveva occupare circa un terzo delle carte presunte del codice, in competizione dunque con quelle dedicate agli Stilnovisti; tale squilibrio quantitativo a favore dei poeti del ‘dolce stile’ e ai ‘moderni’ si può comunque almeno in parte spiegare ricorrendo alla logica sottesa alla composizione dell’opera precedentemente individuata: «l’accesso largo consentito a Stilnovisti e a quattrocentisti, al di là del dato numerico, assume per i primi uno spiccato rilievo culturale e per i secondi una spia degli intendimenti soggiacenti ai compilatori della

¹⁵⁰ Così come i rimatori compresi tra Petrarca e i quattrocentisti. Peculiare il caso di Petrarca, il quale viene citato come uno dei “due soli” insieme a Dante nella prefatoria, ma non rappresentato nella Raccolta. Tale assenza si spiegherebbe secondo De Robertis per la recente versione a stampa dei *Fragmenta* (D. DE ROBERTIS, *Ancora sulla Raccolta Aragonesa*, in *Laurentia laurus. Per Mario Martelli*, a cura di F. Bausi, V. Fera, Centro interdipartimentale di studi umanistici, Messina 2004, p. 412) e per la difficoltà di trarre dall’opera un’antologia (G. BRESCHI, *La Raccolta*, cit., pp. 130-131). Recentemente, Camboni mette in rilievo la sicura presenza di manoscritti petrarcheschi alla corte degli Aragonesi all’altezza della composizione della Raccolta, per il cui motivo «il dono di un’altra lussuosa copia membranacea manoscritta dei *Rerum vulgarium fragmenta* o dei *Triumph* era probabilmente superfluo» (M.C. CAMBONI, *Dante nel quadro*, cit., pp. 65-66, 74).

Raccolta»¹⁵¹; agli altri rimatori rimane quindi la sola funzione di rappresentanza storica e dimostrativa della fruizione continuativa della lingua.

Vista la disparità tra giudizi e testimonianza testuale che caratterizza buona parte degli autori menzionati nell'*Epistola*, risalta di rimando la coerenza nei confronti di Cavalcanti: dopo Dante e Petrarca è sicuramente l'autore a cui sono riservati i più calorosi apprezzamenti, un elogio «franco e incondizionato»¹⁵² di gran lunga più esteso di tutti gli altri, al quale congruamente corrisponde, nella Raccolta, il numero delle presenze, che quasi esauriscono l'intero patrimonio testuale ad oggi noto¹⁵³.

Riluce dietro a costoro [*scil.* Guittone e Guinizzelli] el delicato Guido Cavalcante fiorentino, sottilissimo dialettico e filosofo del suo secolo prestantissimo. Costui per certo, come del corpo fu bello e leggiadro, come di suo sangue gentilissimo, così ne li suoi scritti non so che più che li altri bello, gentile e peregrino rassembra, e nelle invenzioni acutissimo, magnifico, ammirabile, gravissimo nelle sentenzie, copioso e rilevato nello ordine, composto, saggio e avveduto; le quali tutte sue beate virtù d'un vago, dolce e peregrino stile, come di preziosa veste, sono adorne. Il quale, se in più spazioso campo si fusse esercitato, avrebbe senza dubbio i primi onori occupati; ma sopra tutte l'altre sue opere è mirabilissima una canzona, nella quale sottilmente questo grazioso poeta d'amore ogni qualità, virtù e accidente descrisse, onde nella sua età di tanto pregio fu giudicata, che da tre suoi contemporanei, prestantissimi filosofi, fra li quali era il romano Egidio, fu dottissimamente commentata.

In Guido sembra dunque racchiusa ogni dote, artistica e personale, auspicabile in un autore. Ai nobili natali e alla bellezza e leggiadria fisica (evidente l'influsso di *Dec.* VI 9), corrisponde l'acutezza e la ricercatezza delle figure, la *gravitas* dei contenuti¹⁵⁴, la precisione nell'esposizione; il tutto accompagnato (e ciò lo distacca nettamente dalla maggior parte degli altri rimatori contemplati) da un «vago, dolce e peregrino stile». Cavalcanti è infatti privo di quella controparte stilistica negativa

¹⁵¹ G. BRESCHI, *La Raccolta*, cit., p. 130.

¹⁵² D. DE ROBERTIS, *Ancora sulla Raccolta*, cit., p. 412.

¹⁵³ La disposizione dei componimenti riprende quella del Chigiano da c. 3r a c. 6v, per i sonetti da c. 56r a c. 59r; a seguire due sonetti da c. 61r.

¹⁵⁴ Giorgio Trapezunzio nella sua *Rethorica* (1470), sicuramente conosciuta da Poliziano, designa con il termine *gravitas* sia la rispondenza del discorso alla situazione (la proprietà e l'ordine delle argomentazioni), sia l'elevatezza di espressione. Se guardiamo però a Cicerone (*De oratore*), con "*sententiarum gravitas*" si intende la validità e il peso concettuale. – Cfr. GIOVANNI PONTE, *La "gravitas nervosa" del Poliziano*, in *Poliziano nel suo tempo*. Atti del VI Convegno internazionale (Chianciano-Montepulciano 18-21 luglio 1994), a cura di L. Secchi Tarugi, Franco Cesati, Firenze 1996, p. 109. Scorrendo le restanti occorrenze nell'*Epistola* appare chiaro che il termine si riferisce alla definizione ciceroniana, dunque alla materia, ai concetti e alle idee trattati.

che contraddistingue invece non pochi giudizi espressi nell'*Epistola*¹⁵⁵. Al «delicato Guido» viene rimproverato unicamente il non essersi applicato in «più spazioso campo» e questo, più che un biasimo ha il sapore di un rammarico, in quanto se solo lo avesse fatto, «arebbe senza dubbio i primi onori occupati». Viene da chiedersi se in tale valutazione non incida la comune interpretazione del *disdegno* cavalcantiano verso la poesia classica (il Virgilio di *InfX*) e se, in tal caso, quest'aggiunta non suggerisca un ancor più grande plauso: se avesse affrontato nei suoi scritti più vasti ambiti, sarebbe certamente al fianco di Dante, il primo tra i poeti¹⁵⁶. Quel che è certo è che il metro di giudizio poliziano fondato sull'opposizione fra ricerca del vago e del peregrino e gravità e sentenziosità dottrinale, fra leggiadria e rozzezza¹⁵⁷, in Cavalcanti sembrerebbe risolversi nella celebrazione sia della forma che del contenuto, armoniosamente declinati insieme; nemmeno al «divino Dante» è stato concesso tanto, a lui – di cui è «meglio [...] tacere che poco dirne» – viene comunque appuntato il non essere stato capace di schernirsi completamente dall'«antico rozzone». Rozzore di cui forse anche Cavalcanti doveva peccare, in quanto Cino è giudicato il primo poeta a 'schifarlo' del tutto, ma del quale la sua descrizione non reca traccia. Ritorna invece ancora menzione dei commenti a *Donna me prega* – unica opera, da sottolineare, che gode di un riconoscimento diretto nell'*Epistola* – tramandati secondo la formula villaniana dei tre autori, tra i quali però solo Egidio viene espressamente nominato.

¹⁵⁵ Tranne Guinizzelli e Cino da Pistoia, tutti gli autori espressamente citati presentano un epilogo di giudizio negativo: mancanza di eloquenza, di leggiadria, di 'lima'; Pier della Vigna è rimproverato, in ciò simile a Guido, per la limitatezza della sua produzione, ma questa non è seguita da una gloriosa protasi. La struttura formale dei giudizi (esordio positivo ed epilogo negativo) è stata rimarcata da G. BRESCHI, *La Raccolta*, cit., p. 133.

¹⁵⁶ Petrarca, infatti, riluce «non molto drieto»; la questione della valutazione di Dante e di Petrarca nella Firenze del secondo Quattrocento è argomento spinoso e che ha già richiamato l'attenzione di valenti studiosi. Qui basti rendere conto che l'opera dantesca, nonostante le sue dichiarate pecche stilistiche (la 'rozzezza' dalla quale non è totalmente estranea), è considerata superiore a ogni altra in base al precetto, già landiniano (e ficiniano), della *Commedia* quale opera essenzialmente teologica. Cfr. CARLO DIONISOTTI, *Dante nel Quattrocento*, in *Atti del Congresso internazionale di studi danteschi* (20-27 aprile 1965), Sansoni, Firenze 1965-6, 2 voll., pp. 344-354; E. GARIN, *Dante nel Rinascimento*, «Rinascimento», s. II, 1967, VII, pp. 3-28; R. CARDINI, *Landino e Dante*, «Rinascimento», s. II, 1990, XXX, pp. 175-190; ALFONSO DE PETRIS, *Puntualizzazioni su Dante nel Quattrocento*, in Id., *Ripercorsi filosofici e letterari da Platone a Ficino*, Fondazione Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 2012, pp. 311-332.

¹⁵⁷ Cfr. R. CARDINI, *La critica*, cit., pp. 203-204.

Raccolta antologica

Per quanto riguarda la presenza testuale di Cavalcanti all'interno della sezione antologica della Raccolta, si rimanda, per la tradizione delle rime e i legami con i codici già analizzati, a quanto precedentemente riportato. Di seguito si trascrive a fine documentario la successione degli *incipit* delle poesie, la quale corrisponde a quella che si trova nel ms. Chigiano divisa nelle sue diverse sezioni metriche. Le composizioni precedute da asterisco (*) sono da intendersi come di dubbia o scorretta attribuzione, mentre tra parentesi quadre sono inserite le rime di corrispondenza di altri autori. La successione si riproduce pressoché identica nei tre più famosi esemplari della Raccolta¹⁵⁸.

1. *Era in penser d'amor quand'ì' trovai*
2. *I' prego voi che di dolor parlate*
3. *Gli occhi di quella gentil foresetta*
4. *Donna me prega – per ch'eo voglio dire*
5. *Io non pensava che lo cor giammai*
6. *In un boschetto trova' pasturella*
7. *Posso degli occhi miei novella dire*
8. *Se m'ha del tutto obliato Merzede*
9. *La forte e nova mia disventura*
10. *Vedete ch'ì son un che vo piangendo*
11. *Perch'ì' no spero di tornar giammai*
12. *Veggio negli occhi de la donna mia*
13. **I' vidi donne con la donna mia*
14. **Sol per pietà ti prego, Giovanezza*
15. *Poi che di doglia cor conven ch'ì' porti*
16. *Quando di morte mi conven trar vita*
17. *Pegli occhi fere un spirito sottile*
18. *Certo non è de lo 'ntelletto accolto*
19. *Avete 'n vo' li fior' e la verdura*
20. *A me stesso di me pietate vène*
- 21^a. *[A quella amorosetta foresella]*
- 21^b. *Ciascuna fresca e dolce fontanella*
22. *Deh, spiriti miei, quando mi vedete*
23. *Io temo che la mia disventura*
24. *Una giovane donna di Tolosa*
25. **Morte gentil, remedio de' cattivi*

¹⁵⁸ Unica differenza riscontrata: il ms. Pal. 204 (Pa) manca del sonetto *Voi che per li occhi mi passaste il core*, presente invece in Laur e Par.

26. *Novelle ti so dire, odi, Nerone*
27. *Perché non fuoro a me gli occhi dispeni*
28. *Voi che per li occhi mi passaste il core*
29. *Veder poteste, quando v'inscontrai*
30. *Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira*
31. *Biltà di donna e di saccente core*
32. *Un amoroso sguardo spiritale*
33. *Se non ti caggia la tua santalena*
- 34^a. *La bella donna dove Amor si mostra*
- 34^b. *[A suon di trombe anzi che di corno]*
35. *Vedeste, al mio parere, ogni valore*
36. *I' vegno 'l giorno a te 'nfinite volte*
37. *Certe mie rime a te mandar vogliendo*
38. *Se vedi Amore, assai ti priego, Dante*
39. *[Amore e monna Lagia e Guido ed io]*
40. *Guata, Manetto, quella scrignutuzza*
41. *Se Mercé fosse amica a' miei disiri*
42. *O tu, che porti negli occhi sovente*

Lorenzo de' Medici

Proemio al Comento (1490-91)

L'appassionato elogio delle rime cavalcantiane che si legge dunque nell'*Epistola* trova pieno riscontro nel *Proemio al Comento* ai suoi sonetti di Lorenzo de' Medici¹⁵⁹. L'autointerpretazione che questi compie delle sue liriche si apre infatti con delle pagine introduttive volte a dare conto di tre possibili critiche: «la presunzione nella quale *gli* pareva incorrere»¹⁶⁰ commentando egli stesso le proprie opere, il tempo dedicato «nel comporre e nel comentar versi, la materia e subietto de' quali in gran parte fussi una amorosa passione» e l'averlo fatto «in lingua nostra materna e volgare». Per difendersi dalla seconda e dalla terza, Lorenzo chiama in causa Cavalcanti. Dopo il modello dantesco («Né io sono stato il primo che ho comentato versi importanti simili amorosi subietti, perché Dante lui medesimo comentò alcuna delle sue canzoni e altri versi»), viene quin-

¹⁵⁹ Per la datazione, cfr. TIZIANO ZANATO, *Saggio sul «Comento» di Lorenzo de' Medici*, Olschki, Firenze 1979, p. 11.

¹⁶⁰ Per il testo del *Proemio* ci si affida all'edizione curata da ID., LORENZO DE' MEDICI, *Comento de' miei sonetti*, Olschki, Firenze 1991, pp. 133-152.

di scelto Guido per certificare la dignità del soggetto amoroso¹⁶¹, e l'eccellenza che può raggiungere la lingua fiorentina¹⁶².

Quest'ultimo punto coinvolge il problema sull'onnicomprendività o meno del registro linguistico e tematico coperto dal volgare di Firenze che si è visto affrontato all'interno della prefazione alla Raccolta. Per provare la capacità della lingua materna, Lorenzo seleziona due criteri assoluti e propri a ogni lingua 'classica': il primo, l'essere copiosa e abundante e atta a esprimere bene il senso e concetto della mente», sostiene essere totalmente indipendente dall'arbitrarietà umana, per il secondo, la «dolcezza e armonia» che questa dev'essere atta a comunicare, riconosce un certo grado di subiettività, ma a renderlo un criterio universale interviene un canone stabilito da chi ne è più idoneo («quelli che similmente sono bene proporzionati a riceverla [*scil.* l'armonia]»). Per provare che la lingua usata nei suoi scritti risponde quindi a entrambi i principi, Lorenzo propone l'esempio di Dante, Petrarca, Boccaccio, a conferma dell'eccellenza nella diversità di materia e di stile che il volgare può toccare, e di Guido Cavalcanti, per l'armoniosa unione di «gravità e dolcezza». Guido compare quindi al fianco dei tre autori come «quarta corona fiorentina»¹⁶³, gli unici a godere del privilegio (e, dunque, dell'autorità) dell'esemplarità. Nonostante non possa essere preso a modello per dimostrare la *varietas* di cui è capace la lingua a causa del ristretto dominio esplorato nei suoi scritti – rimproveratogli già nell'*Epistola* – Cavalcanti è citato quale esempio di virtuosa declinazione di materia e stile, *gravitas* e *dulcedo*, appunto. A quasi quindici anni di distanza non cambia quindi l'opinione su Guido formulata nella prefazione alla Raccolta: Lorenzo accorda a Cavalcanti un sincero apprezzamento stilistico, accanto al riconoscimento per la sua dottrina trasmessa nella canzone filosofica. La 'liberazione' di Cavalcanti dalla definizione univoca di filosofo sembrerebbe dunque passare attraverso la valutazione formale delle sue rime, la quale prenderebbe in considerazione, accanto al magistero di *Donna me prega*, anche «alcuni sonetti e ballate sue dolcissime».

¹⁶¹ «E io ho letto il commento di Egidio romano e Dino Del Garbo, eccellentissimi filosofi, sopra a quella subtilissima canzona di Guido Cavalcanti, uomo al tempo suo riputato primo dialettico che fussi al mondo, e inoltre in questi nostri versi vulgari eccellentissimo, come mostrano tutte le altre sue opere e maxime la sopra detta canzona, che comincia *Donna me prega* etc., la quale non importa altro che il principio come nasce ne' cuori gentili amore e gli effetti suoi».

¹⁶² «E Guido Cavalcanti, di chi di sopra facemmo menzione, non si può dire quanto commodamente abbi insieme congiunto la gravità e la dolcezza, come mostra la canzone sopra detta e alcuni sonetti e ballate sue dolcissime».

¹⁶³ Così G. TANTURLI, *La Firenze laurenziana*, cit., p. 525.

Canzoniere

È il caso a questo punto di indagare se tale apprezzamento della poetica cavalcantiana trovi effettivo riscontro nella produzione del Magnifico. Per farlo, ci si baserà sui risultati già emersi dagli spogli effettuati sul *Canzoniere* laurenziano, i quali sembrano confermare l'importanza di Guido nell'evoluzione della poesia laurenziana; più precisamente, il poeta medievale è uno dei principali apporti all'interno del progressivo fenomeno di innesto dello stilnovismo sulla dominante petrarchesca che si compie nella poetica di Lorenzo a partire dal '73, dunque dal pieno spopolamento della dottrina neoplatonica sancito dalla prima redazione del *De summo bono*¹⁶⁴. Ciò che viene primariamente rilevato nell'evoluzione lirica laurenziana è infatti la tendenza alla decentralizzazione dalla fonte esclusiva dei *Fragments* realizzatasi in concomitanza (e, secondo Orvieto, in diretta conseguenza) della rivelazione ficiniana¹⁶⁵. Conoscendo il posto di rilievo riservato a Guido nell'opera del filosofo di Valdarno, il suo coinvolgimento nella nuova esperienza rimica di Lorenzo non appare quindi in nulla fortuito. Il processo di innovamento che segue allora la scoperta laurenziana del neoplatonismo si esprime, in queste rime 'mature' del *Canzoniere*, nella progressiva erosione della tematica erotica dei *Fragments*, che viene lasciata quale rivestimento linguistico dove infondere altri contenuti (la «gravidanza sostanza dantesca»), da rileggere e coniugare nella descrizione del processo conoscitivo della platonica ascesi verso la *gnòsis*. Tale 'immissione', volta a perseguire un ideale «diapason di forma e contenuto»¹⁶⁶, si traduce, nel tessuto stilistico, in una compresenza di stilnovismo e petrarchismo, entrambi straniati da un sovrasenso escatologico funzionale all'itinerario iniziatico di Lorenzo. Ne deriva la difficoltà di definire i confini dei referenti impliciti presenti tra i versi – già di per sé labili a causa della topicizzazione delle figure letterarie – unita al diverso significato da attribuire alla ripresa del potenziale modello, espunto dunque, in ultima istanza, dal quadro concettuale originario. Ciò

¹⁶⁴ Cfr. Per la compresenza dal '73 di stilnovismo e petrarchismo nelle rime di Lorenzo cfr. T. ZANATO, *Saggio*, cit., pp. 148-179; per la bibliografia precedente sull'argomento, p. 150n. Chiave di lettura per decifrare il disegno complessivo dell'esperienza lirica racchiusa nel *Canzoniere* laurenziano rimane PAOLO ORVIETO, *Introduzione a LORENZO DE' MEDICI, Canzoniere*, a cura di P. Orvieto, Mondadori, Milano 1984, pp. VII-XL. Ma sulla poetica laurenziana si veda anche G. MAZZACURATI, *Storia e funzione della poesia lirica nel Comento di Lorenzo de' Medici*, «Modern Language Notes», 1989, CIV, 1, pp. 48-67.

¹⁶⁵ Tale apertura verso un più vasto orizzonte di riferimento è il riflesso poetico della rivalutazione della tradizione che si esprimerà compiutamente nel progetto della Raccolta Aragonese.

¹⁶⁶ Le due cit. in P. ORVIETO, *Introduzione*, cit., p. XVI.

nonostante, è comunque possibile isolare alcune forme esemplificative del 'cavalcantismo' laurenziano: alcune suggestioni riescono a indirizzare il rimando in modo più esplicito, qualche spia lessicale si accompagna a una situazione che può essere affiliata, più o meno direttamente e con tutte le sovrapposizioni del caso, alla poetica di Cavalcanti. Nelle pagine che seguiranno si fornirà una rassegna prettamente illustrativa di tale fenomeno, rinviando al commento fornito dall'edizione curata da Paolo Orvieto¹⁶⁷ per la disamina analitica delle occorrenze nell'intero *Canzoniere*.

Si prenda dunque, a campione, il sonetto LXXVI [LXVI], nel quale Lorenzo propone il *topos* stilnovistico della presenza di Amore dentro gli occhi dell'amata (vv. 1-2):

Che è quel ch'io veggo dentro agli occhi belli
della mia donna? Lasso!, egli è Amor forse?

Motivo molto caro a Cavalcanti (*Veggio negli occhi*, vv. 1-2; *O tu, che porti*, vv. 1-2; *Io vidi gli occhi*, vv. 1-2; *Posso degli occhi miei*, vv. 11-12; *In un boschetto*, v. 4), e al quale si può specificamente rinviare per l'assonanza dell'intonazione incipitaria con «Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira» – sonetto con cui condivide il medesimo schema rimico e l'immagine di Amore che si accompagna a madonna – nonché per il riferimento alle saette del dio, in Lorenzo ai vv. 7, 10, e in Cavalcanti nei primi versi di *O tu, che porti* (vv. 1-2): «O tu, che porti nelli occhi sovente / Amor tenendo tre saette in mano»; il tutto disposto all'interno di un sermocinante scambio tra Amore e il poeta, anche questa forma retorica di marca squisitamente stilnovistica e particolarmente frequentata da Guido.

Un altro esempio dell'affinità che Lorenzo istaura con elementi figurativi tipici della lirica del "dolce stile", e in particolare con quella cavalcantiana, si rintraccia nella rappresentazione della 'partenza dell'anima' del sonetto CXLI [LXXXVIII]; nei versi laurenziani, insieme all'allontanamento dell'anima dal corpo, si assiste infatti all'abbandono sistematico del loro luogo vitale da parte degli *entia* corporali quali il cuore e gli spiriti, un collasso di ogni facoltà sensibile ben familiare alla fenomenologia amorosa di Guido. Si confronti ad esempio *L'anima mia vilment' è sbogottita* (vv. 1-8), dove, insieme all'anima, fuggono anche gli spiriti vitali (v. 13), ma per la defezione di questi ultimi le occorrenze in Cavalcanti sono davvero numerosissime. Per quanto concerne il «loco abbandonato» dal

¹⁶⁷ Il rinvio alla numerazione data da Orvieto tra parentesi quadre. L'edizione critica di riferimento per il testo è: LORENZO DE' MEDICI, *Canzoniere*, a cura di T. Zanato, Olschki, Firenze 1991, 2 voll.

cuore nel sonetto di Lorenzo (vv. 10-11), si può ritrovare l'eco dello stesso vuoto in *Vedete ch'ì son* (v. 17): «Questi [gli spiriti] lasciaro gli occhi *abbandonati*».

Manifesta ed estesa è la traccia lasciata da *Una giovane donna di Tolosa* nel laurenziano XCII [LXXIV], sonetto 'di lontananza' nel quale «la musa del Cavalcanti trova pronta e spaziosa dimora»¹⁶⁸ e innerva i versi del Magnifico con coincidenza rimica (in *-ia* nelle quartine, in *-ore* nelle terzine), assonanze, rimanti comuni (*mia* : *svia*; *Amore* : *core*), con l'utilizzo di un medesimo emistichio («della donna mia») e un andamento melodico affine:

L. de' Medici, XCII – <i>Sonetto fatto a Napoli</i>	G. Cavalcanti, XXIX
E miei vaghi pensieri ad ora ad ora parlano insieme <i>della donna mia</i> sì dolcemente, che lo cor si <i>svia</i> per girne a-llei, e dipoi l'alma ancora.	Una giovane donna di Tolosa, bell'e gentil, d'onesta leggiadria, è tant' e dritta e simigliante cosa, ne' suoi dolci occhi, <i>della donna mia</i> ,
Amor, che nel mio cor sempre dimora, veggendo l'alma già che sen va <i>via</i> , mosso a pietate, assai leggiadra e <i>pia</i> mi mostra quella che il suo regno onora.	ch'è fatta dentro al cor disiderosa l'anima, in guisa che da lui si <i>svia</i> e vanne a lei; ma tant'è paurosa, che no le dice di qual donna <i>sia</i> .
Li occhi, le man', la bocca e 'l bel sembiante della mia bella donna ha tolto <i>Amore</i> et altra gentil donna n'ha vestita,	Quella la mira nel su' dolce sguardo, ne lo qual face rallegrare <i>Amore</i> perché ved'entro la sua donna <i>dritta</i> ;
tal che, vedgendo lei, le luci sante mi par veder: così raffrena il <i>core</i> Amor, che non si fugge con la <i>vita</i> .	po' torna, piena di sospir', nel <i>core</i> , ferita a morte d'un tagliente dardo che questa donna nel partir li <i>gitta</i> .

In questo caso, insieme all'intonazione, forte è anche la consonanza nella sostanza tematica, che non si limita a fornire una serie di figure topiche, ma arriva a inoltrarsi fino al livello più profondo del sovrasenso ricercato dal Magnifico, svelando quello che è forse il più interessante utilizzo della lezione cavalcantiana assimilata da Lorenzo, ossia lo sviluppo neoplatonico della figura della 'donna *simigliante*' e della 'donna della

¹⁶⁸ T. ZANATO, *Saggio*, cit., p. 163n. Al lavoro di Zanato si rinvia per l'analisi dell'incidenza dello stilnovismo, delle altre influenze minori e il loro rapporto con il petrarchismo laurenziano all'interno dell'opera del *Comento*; un confronto lessicale per i sonetti del *Comento* tra i termini più usati in Lorenzo, Dante, Cavalcanti e Petrarca alle pp. 156-160, metrico alle pp. 160-161, una focalizzazione sui calchi cavalcantiani alle pp. 162-163.

mente'. Nel sonetto di Guido, la «giovane donna di Tolosa» fa suscitare, per analogia all'amata, un moto nell'anima del poeta, che di conseguenza fuoriesce dal cuore per raggiungere la 'nuova' fonte del desiderio amoroso (vv. 1-7). Lo sguardo di colei che detiene i medesimi connotati di madonna fa rallegrare Amore, che all'interno di tali, nuovi, «dolci occhi», vi ritrova «la sua donna dritta» (vv. 9-11). Lorenzo recupera dunque il motivo ispiratore della donna che 'assomiglia' alla *propria* e lo trasferisce all'interno di un altro contesto peculiare allo stilnovismo cavalcantiano, vero e proprio cardine della sua filosofia poetica, quello dell'immagine mentale dell'amata. L'«altra gentil donna» creata da Amore è infatti una *nuova* rappresentazione dell'oggetto d'amore, il quale ha, certo, «li occhi, le man', la bocca e 'l bel sembiante» di quello terreno, ma è il suo *phantasma*, la visione mentale che apre la via verso le «luci sante» (vv. 9-13); seguendo la teoria fenomenologica ficiniana, è la figura particolare che, per mezzo della sublimazione delle sue caratteristiche sensibili, può permettere il passaggio verso l'ascesi mistica neoplatonica.

Ancora più dichiaratamente 'filosofico' è il son. LXXXII [LXX], il quale inizia con una similitudine che lega teorie musicali derivate dall'ideale ficiniano (tratto dal *Timeo* platonico) di 'concordanza' cosmica, con il processo di riconoscimento per analogia che si compie tra l'immagine del «viso ch'è sopra l'umane menti» e quella impressa nel cuore del poeta, la quale dunque 'risuona' dentro all'amante (vv. 1-8)¹⁶⁹:

Se con dolce armonia due instrumenti
nella medesima voce alcun concorda,
pulsando l'una, rende l'altra corda,
per la conformità medesmi accenti.

Così par dentro al mio cor si risenti
l'imago impressa, a' nostri sospir' sorda,
se per similitudin mi ricorda
del viso, che è sopra l'umane menti.

Se ci si affida all'esegesi di questi versi compiuta da Orvieto¹⁷⁰, il viso «sopra l'umane menti» è quello che si trova al di là dell'immanenza

¹⁶⁹ Riferimenti più approfonditi alla teoria della concordanza o armonia del cosmo presente in Ficino e rintracciabile nei versi di questo sonetto in P. ORVIETO (a cura di), L. DE' MEDICI, *Canzoniere*, cit., pp. 163-166 e in Id., *Poesia e scienza nel Rinascimento fiorentino*, in *Cavalcare la luce: scienza e letteratura*. Atti del Convegno internazionale (Alessandria-San Salvatore Monferrato, 23-25 maggio 2007), a cura di G. Ioli, con un testo di R. Levi Montacini, Interlinea, Novara 2009, pp. 1000-1013.

¹⁷⁰ P. ORVIETO, *Poesia e scienza*, cit., p. 1009: «Come in due strumenti che sono accordati sulla medesima nota, suonando la corda di uno anche quella dell'altro risponde, si accorda

sensibile, cioè l'immagine intellettuale, trascendente e incorruttibile, che si può definire in quanto bellezza in senso assoluto¹⁷¹. Lorenzo sembrerebbe dunque trasporre in versi quella stessa 'essenza' di amore perseguita nel processo di ascesi neoplatonica e che, nella sua forma più sublimata, corrisponde al puro amore di Dio e al raggiungimento all'estasi contemplativa¹⁷². Per similitudine, scrive dunque Lorenzo, la bellezza universale lo porta a *risentire* l'immagine mentale della bellezza particolare dell'amata, la quale, benché riconosciuta nel suo essere «vana pittura» (v. 11) è comunque «accordata per *analogia entis* al bello assoluto, per cui, per questo gioco di concordanze o rifrazioni matematico-musicali, l'immagine della donna amata permane indelebile nella memoria o fantasia dell'innamorato poeta»¹⁷³. Senza entrare più a fondo nell'esegesi laurenziana, dopo quanto osservato a proposito dell'utilizzo di *Donna me prega* nel commento di Ficino, è semplice riconoscere dietro i versi di Lorenzo l'espressione del processo descritto dal filosofo nella sua interpretazione della strofa cavalcantiana, trasposto nella quartina 'a senso inverso': nel *Commentarium*, i versi di Cavalcanti offrivano infatti la base teorica per l'illustrazione del processo di sublimazione dell'immagine amorosa, ovvero per la descrizione di come dall'amore per la singolarità di uno specifico essere si potesse passare all'amore per l'universale bellezza del genere umano. Se Ficino riconosceva dunque a Cavalcanti il merito di aver descritto la creazione del *phantasma* mentale nella *fantasia*, nonché la possibile emanazione, da questo, di una bellezza trascendente verso cui l'amore può rivolgersi per contemplare «la universale pulchritudine», dunque il riflesso di Dio¹⁷⁴, se, si diceva, è questa l'interpretazione che del-

con lo stesso suono della prima, così anche in me, si ravviva, appare l'immagine interiore, impressa nel cuore, ogni volta che questa si accorda con l'immagine intellettuale che sta sopra le menti umane».

¹⁷¹ Ivi, p. 1010.

¹⁷² Si rimanda ancora a quanto scritto a proposito della teoria amorosa ficiniana con annessa bibliografia.

¹⁷³ P. ORVIETO, *Poesia e scienza*, cit., p. 1011.

¹⁷⁴ «Così vuol Guido che la parte dell'anima, chiamata da lui oscura fantasia e memoria, come uno specchio sia percossa dalla imagine della bellezza, che tiene el luogo del sole, come da un certo razzo entrato per gli occhi, e sia percossa in modo che ella per la decta imagine un'altra imagine da sé si fabbrichi, quasi come splendore della prima imagine, per il quale splendore la potentia dello appetire non altrimenti s'accenda che la decta lana, e accesa ami. Aggiugne nel suo parlare che questo primo amore, acceso nell'appetito del senso, si crea dalla forma del corpo per gli occhi compresa, ma dice che quella forma non si imprime nella fantasia in quel modo che è nella materia del corpo, ma senza materia, nondimeno in tal modo ch'ella sia imagine d'un certo huomo posto in certo luogo sotto certo tempo; e che da questa imagine subito riluce nella mente un'altra spetie, la quale non è più similitudine d'uno particolare corpo humano, come era nella fantasia, ma è

la 'donna della mente' cavalcantiana ne dava Ficino, allora si deve di conseguenza supporre che nel topico motivo della figura 'impressa' nel cuore dell'amante, rivissuto in chiave neoplatonica da Lorenzo, sia implicito il riferimento, o quantomeno la percezione di un'ideale affiliazione alla teoria amorosa cavalcantiana come la doveva intendere secondo la lettura che ne dava il fondatore della nuova Accademia Platonica.

Il componimento appena visto non rappresenta un caso isolato: si prenda quale altro esempio il son. LXXXV [LXXII], anch'esso investigabile secondo i dettami del processo gnoseologico cavalcantiano-ficiniano e recante per di più nel testo un'impronta di *Donna me prega* (vv. 43-48)¹⁷⁵:

L. de' Medici, LXXII, vv. 9-11 <i>E tanto dentro al tristo cor soggiorna, che l'immagine finta al tutto strugge con la presenza sua la forma vera.</i>	G. Cavalcanti, <i>Donna me prega</i>, vv. 43-48 L'essere è quando – lo voler è tanto ch'oltra misura – di natura – torna: [...] e la figura – con paura – storna. Poco soggiorna. – Ancor di lui vedrai
--	---

Ma, oltre a tali ricordi formali, la cui rilevanza è data quasi esclusivamente dall'utilizzo di un verbo come *soggiorna*, in sé niente affatto estraneo alla tradizione, il legame tra questi due testi si evidenzia andando a vedere in che modo vengono commentati i versi di Cavalcanti nell'esegesi pseudo-egidiana:

[73] Poi dice: *e la figura con paura storna*. E qui dimostra l'autore l'altro singulare effetto che fa l'amore ne l'animo, e questo effetto è una simigliante apparitione per la qual si mosse [...]. [74] Ma perciò che sempre vince quel ch'è proprio et ogni cosa opera secondo sua natura, quantunque l'animo sia posto nella detta disposizione non cessa l'amore occultamente muovere a la cosa amata per via di desiderio, onde interviene che in su questo occulto desiderio, per virtù d'esso, di subito si leva et apparisce ne la fantasia la immagine de la detta cosa amata et odiata. [75] Ma perciò che anche dura la paura nell'animo di no incorrere un'altra volta nel detto dolore e nella detta angoscia, per virtù di questa paura si ritrae l'animo di non contemplare la detta immagine. Onde, perciò che la figura non dura ne la fantasia se non quanto l'animo intende in essa, la detta figura come fu di subito generata per la virtù del desiderio, così per la virtù de la paura subito dispare, perciò che non puote durare

ragione comune e diffinitione equalmente di tutta la generatione humana». Cfr. *supra*.

¹⁷⁵ Segnalato sempre da P. ORVIETO in L. DE' MEDICI, *Canzoniere*, cit., p. 172.

nell'animo che con paura d'essa. E questo conferma già, e dice: *poco soggiorna*.¹⁷⁶

Per il commentatore, in questo passaggio (vv. 46-48) Cavalcanti sta descrivendo l'effetto della paura sulla presenza della *figura* dell'amata nella fantasia. Scrive infatti lo Pseudo-Egidio che, poiché l'animo non raggiunge lo scopo per il quale è stato inizialmente mosso (la soddisfazione del desiderio), vive un tale stato di angoscia e dolore da far scaturire una forte paura che lo allontana dall'oggetto che è causa di tale sofferenza; Amore, per sua stessa natura, non può, nonostante ciò, cessare di *muovere* alla cosa amata, che quindi, per mezzo del forte e continuo desiderio mai placato, «si leva e apparisce ne la fantasia» sotto forma di immagine. Poiché però la paura provata fa *ritrarre* l'animo dal contemplare la figura, «la detta figura come fu di subito generata per la virtù del desiderio, così per la virtù de la paura subito dispare». Per questo motivo 'poco soggiorna'. Al di là dell'errata esegesi (*figura*, in questi versi di Cavalcanti, sta a significare il cambiamento fisico sul poeta a causa delle passioni che lo scuotono¹⁷⁷), è interessante notare il contesto affine nel quale si sviluppano le rime di Lorenzo: nel sonetto, il viso «in cui è ogni ben raccolto» (v. 5), dunque il 'volto' di Dio, diffonde i raggi del suo splendore fino al cuore del poeta, il quale si volge allora totalmente ad esso (vv. 6-8). La penetrazione dell'amore divino e il suo risiedere nel «tristo cor» – ecco la parte considerata – fa *struggere*, dunque scomparire, «l'immagine finta» dell'amata che ancora occupava con i suoi attributi particolari il cuore dell'amante, per svelare infine la «forma vera» dell'amore neoplatonico, l'universale Idea del bello e, quindi, di Dio. Entrambi i contesti mettono dunque in scena la 'scomparsa' (momentanea) della *figura* dal cuore.

Altri motivi di comunanza possono infine essere individuati nell'anima che 'trema' (Lorenzo XLIV [XXXIV], 4, 10; Cavalcanti IX, 20; XIII, 13; XXXV, 28), nella voce che irrompe, anonima, del son. XLV [XXXV] (v. 5: «quando una voce udi', che ancor ne tremo»; Cavalcanti XII, 11; XXVI, 14), ancor più generalmente, nei pensieri e negli spiriti che vivono e agiscono da messaggeri all'interno del poeta (cfr. ad. es. CXLII [LXXXIX], CL [XCVI]). Molti altri richiami appaiono poi se si allarga lo sguardo alle tematiche più tipiche dello Stilnovo (la fenomenologia amorosa che parte dagli occhi, il 'colpo' indelebile nel cuore dato dalla venuta di Amore, lo sconvolgimento emotivo che ne consegue, la paradossale morte amorosa che si teme e allo stesso tempo si insegue, etc.); ma sulla difficoltà di

¹⁷⁶ E. FENZI, *La canzone d'amore*, cit., pp. 208-209.

¹⁷⁷ Cfr. G. CAVALCANTI, ed. DE ROBERTIS, p. 104n.

setacciare impronte esclusivamente cavalcantiane all'interno di tale linguaggio lirico si è già detto.

A conclusione di questa rassegna puramente esemplificativa, si possono trarre alcune considerazioni circa i fenomeni più rilevanti osservati: benché melodicamente non disprezzato e ritrasposto in calchi di qualche verso (e, almeno in un caso, di un intero componimento), guardando alla totalità del *Canzoniere* risulta evidente che per lo stile poetico di Lorenzo appaiono comunque altri i referenti principali. Le riprese di Cavalcanti si concentrano nelle immagini tratte dai contesti tipicamente 'stilnovistici' – riconoscibili nei versi del Magnifico a partire dalla sua famosa adesione alla dottrina ficiniana e all'apertura a una più vasta gamma di esperienze poetiche che ne è seguita (*post* 1473) – e si assommano e ibridano con ricordi principalmente danteschi, dai quali non sono esenti spunti ciniani o reminiscenze derivate dal "primo Guido". L'apporto specificatamente cavalcantiano in questi scenari – benché probabilmente inferiore solo a quello dantesco – è comunque a mio avviso da valutarsi non tanto in termini quantitativi, quanto piuttosto nella funzionalità specifica al percorso gnoseologico di Lorenzo. L'utilizzo del lessico pneumatologico condotto sul discrimine tra scienza e fenomenologia erotica a carattere tradizionale, lo sviluppo 'filosofico' di un *topos* quale quello della donna impressa nel cuore, l'incessante sforzo intellettuale che progredisce modulandosi in modo quasi ossessivo su tematiche a prima vista dettate dal convenzionalismo lirico, queste mi sembrano essere le forme più rilevanti attraverso le quali leggere la 'lezione' di Cavalcanti nel *Canzoniere* di Lorenzo. Così come si riconosce il valore di tale presenza, ugualmente certa appare dunque l'inscindibilità della poetica cavalcantiana dalla rivisitazione che ne compie Ficino ed è, in definitiva, la luce della nuova verità neoplatonica che avvolge e accompagna le manifestazioni più incisive di tale apporto. Benché sia l'unione di *gravitas* e *dulcedo* la caratteristica di Cavalcanti elogiata nel *Proemio* al *Comento*, sembra comunque la 'gravezza', la filosofia sottesa alle rime, la componente che ha più presa e sviluppo nella creazione lirica laurenziana.

Angelo Poliziano

Le Rime (1479-1494ca.) e le Stanze (1475-1478)

Non sembra invece rivolgere la medesima attenzione all'interpretazione ficiniana di Cavalcanti il Poliziano, che nelle opere volgari dove si

possono rinvenire le tessere di un seppur frammentario “cavalcantismo” (le *Rime* e le *Stanze*), maneggia tali riprese in modo totalmente avulso da possibili sovrainterpretazioni neoplatoniche¹⁷⁸. Emblematica in tal senso è l’assoluta mancanza di riferimenti alla *figura* della donna che penetra nella mente o nel cuore dell’amante, cifra distintiva, si è visto, del più impegnato recupero da parte di Lorenzo. Spogliata allora dalle vesti filosofiche ficiniane, la poesia di Cavalcanti traspare nelle rime volgari di Poliziano in quanto puro materiale lessicale e immaginativo sparso in un nugolo di citazioni eterogenee. È cosa nota che la produzione poetica poliziana si contraddistingue per la grande varietà di apporti che la costituisce, uno sterminato bagaglio citazionale che, come pazientemente ricostruito dagli studiosi, attinge alla letteratura classica greca e latina come alla tradizione volgare due-trecentesca, senza per questo escludere modelli popolari e rimatori prossimi o coevi¹⁷⁹. A tale *varietas* si accompagnano le «raffinate operazioni di montaggio e di confronto»¹⁸⁰ coinvolgenti la totalità degli innesti, trasformati e ricombinati insieme a creare quella sorta di composizione musiva espressione dell’onnivora erudizione dell’autore. In questa frammentarietà stilistica e culturale che assembla tra loro le più diverse opere passate tra le mani del filologo, la presenza di riscontri cavalcantiani risulta tanto prevedibile (considerando i toni elogiativi rivoltegli nell’*Epistola*), quanto rarefatta nella trama del testo. La difficoltà di estrapolare la diretta derivazione, già rilevata nel *Canzoniere* di Lorenzo,

¹⁷⁸ Per il rapporto di Poliziano con la dottrina ficiniana, e in modo particolare l’interpretazione allegorica delle *Stanze*, cfr. MARIO MARTELLI (a cura di), ANGELO POLIZIANO, *Stanze cominciate per la giostra di Giuliano de’ Medici*, Tallone, Alpignano 1979; STEFANO CARRAI (a cura di), ANGELO POLIZIANO, *Stanze, Fabula di Orfeo*, Mursia, Milano 1988 e più recentemente FRANCESCO BAUSI (a cura di), ANGELO POLIZIANO, *Stanze per la giostra*, Università degli studi di Messina. Centro interdipartimentale di studi umanistici, Messina 2016. Sull’inconciliabilità della dottrina ficiniana con l’attenzione filologica di Poliziano e dunque, a conti fatti, l’estraneità del neoplatonismo dagli obiettivi perseguiti dall’autore, cfr. P. ORVIETO, *Riletture e ammende poliziane*, «Filologia e critica», gen./apr. 2007, 1, pp. 27-58 (ma ancora a favore di una lettura allegorica delle *Stanze* debitrice a Ficino, in seguito messa apertamente in dubbio in Id., *Poliziano e l’ambiente mediceo*, Salerno, Roma 2009, in particolare pp. 273-282). Gli interessi filosofici sviluppati da Poliziano negli anni della sua formazione e prima maturità in F. BAUSI, *Amore, ira, malinconia. Gli studi filosofici del giovane Poliziano*, «Lettere italiane», 2020, LXXII, n. 3, pp. 514-534.

¹⁷⁹ A conferma si prenda il commento di una qualunque delle edizioni già citate, alle quali si può sicuramente aggiungere quella di DELCORNO BRANCA (a cura di), ANGELO POLIZIANO, *Rime*, Marsilio, Venezia 1990; DAVIDE PUCCINI (a cura di), ANGELO POLIZIANO, *Stanze, Orfeo, Rime*, Garzanti, Milano 1992 e F. BAUSI (a cura di), ANGELO POLIZIANO, *Poesie volgari*, Vecchiarelli, Manziana 1997, 2 voll. L’analisi delle riprese cavalcantiane si basa in larga misura sulla tradizione critica qui segnalata.

¹⁸⁰ D. DELCORNO BRANCA, *Introduzione* a ANGELO POLIZIANO, *Rime*, cit., p. 20. A tale edizione si farà riferimento per i testi delle *Rime* in disamina.

appare infatti ancora più accentuata nei versi di Poliziano: non solo i tasselli si fanno più minuti, simili a schegge che portano un ricordo lessicale spesso appena accennato, ma la mancanza di un effettivo interesse alla componente 'filosofica' messa in risalto, per quanto in forma 'manipolata', da Ficino, toglie all'operazione di recupero la sicurezza di una componente primaria nel distinguere il possibile influsso dell'autore.

Le Rime

Rimangono allora le immagini più direttamente legate a motivi stilnovistici, caratterizzate da alcuni elementi tematici ricorrenti e spesso accompagnati da altri tratti tipici dell'immaginario cavalcantiano. Si prenda a titolo esemplificativo il *topos* di Amore visibile negli occhi dell'amata, in Poliziano, *Rime*, XXXIV 1-2: «Visibilmente mi s'è mostro Amore / ne' be' vostri occhi e volea morte darmi» (cfr. ad esempio Cavalcanti XX 1-2; XXIII 1-2), a cui immediatamente si lega l'immagine del cuore che fugge *sbigottito* (v. 3: «ma sbigottito si fuggì el mio core»), vocabolo caratteristico dello sconvolgimento patito dalle *dramatis personae* cavalcantiane (cfr. VI 4; VII 1; IX 34; XVIII 1; XXX 17...etc., ma in particolare, XXI 9-11: «E' trasse poi de li occhi tuo' sospiri, / i qua' me saettò nel cor sì forte, / ch'i' mi partì *sbigottito fuggendo*»), o ancora Poliziano, *Rime*, CVI, ballata «volutamente e ostentatamente stilnovistica»¹⁸¹, tutta incentrata sul tema della potenza d'amore negli occhi di madonna – ampiamente rivisitato però attraverso il filtro petrarchesco e secondo moduli attinti anche dalla lirica minore (Giovanni da Prato, Matteo Frescobaldi)¹⁸² – nella quale si può dunque distinguere il Cavalcanti della ballata XXXI, *Gli occhi di quella gentil foresetta* (vv. 6-7) per il motivo di amore che esce dagli occhi (sotto forma di *gentileto spirito* in Guido, di *angiolel* in Poliziano) e colpisce (*accende*) il petto, ma anche per l'immagine della *pioggia* quale metafora per descrivere la propagazione emozionale, di dolore in Cavalcanti (vv. 13-14: «e veggio *plover* per l'aere martiri / che struggon di dolor la mia persona»), di gioia in Poliziano (vv. 16-17: «*piove* letizia tanto onesta e grave, / ch'ogni mente superba a lei s'inchina»; per la prostrazione davanti alle doti di madonna, cfr. anche IV 10-12: «*ch'a le' s'inchin'* ogni gentil vertute / [...] / Non fu sì alta già la *mente* nostra»). Sviluppo quasi consequenziale del tema è quello del destino dell'amante riposto nello sguardo della donna, che può occasionalmente mostrare un segno di

¹⁸¹ A. POLIZIANO, *Rime*, a cura di D. Delcorno Branca, cit., p. 200.

¹⁸² Si veda ivi, pp. 200-201.

compassione per le sorti del poeta, come accade ad esempio in *Rime*, CIV 14: «Ma se talor qualche pietà mostrassi / negli occhi, o viva stella» (cfr. Cavalcanti XXII 9-10; XXIV 9-11) o, fatto eccezionale, una possibile corrispondenza amorosa, espressa in *Rime*, LVIII 1: «*Uno amoroso sguardo*, un dolce riso» tramite citazione diretta dall'*incipit* di Cavalcanti XXIV: «*Un amoroso sguardo spiritale*».

Altro *topos* comune tra i due autori è la rappresentazione di Amore come arciera (cfr. ad esempio *Rime*, XXVII⁸ 8; LXIII 3; CVII 1; CXXIV 25-26; senza contare *Stanze* I 40). Ovviamente l'immagine ha origini ben anteriori allo stilnovismo, ma si segnala comunque il rimando a Cavalcanti XX 1-2 e XXI 4-8 come fatto in caso analogo nell'indagine della poetica laurenziana. Ancora, la chiusura che mette in scena le donne incriminate alla corte d'Amore di *Rime*, CX 25-26: «Datel qua, ladre; e se ci fia costato / alla corte d'Amor tutte vi cito», potrebbe avere come referente, a parti invertite, il processo e la condanna del poeta che si svolge, appunto, alla corte del dio, di Cavalcanti V 4: «nel fero loco ove *ten corte Amore*». Un legame tematico, questa volta coinvolgente la dinamica circostanziale della lontananza forzata del poeta dalla donna, con il lascito a lei dell'anima / del cuore, nella serie di rispetti poliziani LXXXVII-XCII, dove il LXXXIX sembrerebbe rifarsi in modo particolare alla famosa ballata di 'lontananza' (e dell'impossibilità del ritorno) di Cavalcanti XXXV per l'utilizzo di un vocabolo a forte carica connotativa in tale contesto come *disaventura* (*Rime*, LXXXIX 1-2: «Talor il corpo mio da te si parte, / seguendo suo crudel *disaventura*»; Cavalcanti XXXV 11) e la constatazione che l'anima rimarrà comunque al cospetto dell'amata (vv. 7-8; in Cavalcanti l'invio di questa alla donna, vv. 24-30). Confrontare poi il v. 3 di Poliziano: «contro a cui non mi vale o 'ngegno o arte» con I 44: «contra cui non val forza – né misura».

Sembrerebbe ancora a referente cavalcantiano la drammatizzazione sentimentale di *Rime*, CXXIII 5-6: «*l'anima afflitta e sbigottita / piange forte inanzi Amore*», da confrontarsi con Cavalcanti VII 1: «*L'anima mia vilment' è sbigottita*» e XVII 9-10: «*L'anima mia dolente e paurosa / piange*». Ma, per quanto riguarda le riprese lessicali e tonali, è forse più interessante vedere il coinvolgimento di Guido nei filoni tematici da lui marginalmente frequentati, dunque meno peculiari alla sua produzione. Ciò accade ad esempio nella ballata grottesca: *Una vecchia mi vagheggia* (*Rime*, CXIV), nella quale possiamo rinvenire la medesima figura della 'gobbetta' (v. 23: «più *scrignuta* è ch'una chiocciola») del sonetto cavalcantiano indirizzato a Manetto (v. 1): *Guata, Manetto, quella scrignutuz-*

za e, soprattutto, nella ballata di Calendimaggio *Ben venga Maggio* (*Rime*, CXXII), la quale presenta in filigrana non poche eco che l'avvicinano a *Fresca rosa novella* (I), una delle composizioni dai caratteri più marcatamente arcaici della produzione cavalcantiana¹⁸³: la collocazione del termine «primavera» in apertura (Poliziano CXXII 3; I 2), il sintagma «verdi arbuscelli» (Poliziano CXXII 10) in rima con «uccelli» (v. 13) (I 13, rima con *augelli* v. 10), l'utilizzo del verbo *rinnovellar(si)* (Poliziano CXXII 17; I 7) e il successivo verso cavalcantiano (v. 8): «da grandi e da zitelli», che trova corrispondenza nel penultimo di Poliziano (v. 49): «ché li zitelli e' grandi».

Le Stanze

Quest'ultima serie di citazioni permette di collegarsi in modo diretto alle *Stanze per la giostra del magnifico Giuliano di Piero de' Medici*¹⁸⁴, in quanto la medesima ballata compare con la ripresa dei vv. 10-11: «e canti-ne gli augelli / ciascuno in suo latino» all'interno della descrizione statica della natura intorno a Simonetta dopo il colpo di Cupido al cuore di Iulio (*Stanze*, I 44 8): «e canta ogni augelletto in suo latino»¹⁸⁵. Per quanto riguarda in linea generale l'influsso di Cavalcanti nell'intero poemetto, resta valido quando già rilevato a proposito delle *Rime*, con la sola precisazione, forse, che i ricordi cavalcantiani sembrano qui ancora più diluiti nella trama testuale¹⁸⁶. Oltre alla topica di Amore nascosto negli occhi della donna e il dardo amoroso che da questi parte (*Stanze*, I 40 1-4; I 44 1-2), a Cavalcanti potrebbe richiamare il lamento a Cupido dell'amante «miserello» (*Stanze*, I 22 5), che riprende la teoria stilnovistica sull'impossibilità di comprensione di chi non ha esperienza diretta d'amore (*Stanze*,

¹⁸³ L'accostamento tra *Fresca rosa novella* e la festa di Calendimaggio era stato già avanzato da De Robertis, il quale non esclude che la ballata si costituisca proprio come canto di Calendimaggio composto per la regina della festa – cfr. ed. DE ROBERTIS, p. 5. Per il carattere arcaizzante del componimento, cfr. ad esempio il cappello introduttivo alla ballata in ed. REA-INGLESE, p. 43.

¹⁸⁴ Si prende come edizione di riferimento: A. POLIZIANO, *Poesie volgari*, a cura di F. Bausi, cit.

¹⁸⁵ L'immagine ha in realtà origini provenzali; cfr. ARNAUT DANIEL, *Doutz braitz e crits* (vv. 1-3): «Doutz braitz e crits / e chans e sos e voutas / aug dels auzelhs qu'en lur lati fan prec's» [Dolci gorgheggi e stridi e canti e melodie e ritornelli odo degli uccelli che in loro latino fanno richieste d'amore] – A. DANIEL, *Canzoni*, a cura di M. Perugi, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2015.

¹⁸⁶ Per un'analisi della presenza dantesca nelle *Stanze*, testimonianza eloquente della complessa e meditata modalità di ripresa che contraddistingue la poetica poliziana, si veda E. CURTI, *Dantismi e memoria della Commedia nelle Stanze del Poliziano*, «Lettere italiane», 2000, LIV, n. 4, pp. 530-568.

I 22 7-8 : « – Giusto sdegno ti muova, / Amor, che costui creda almen per pruova –, da cfr. con XXVII 53: «imaginar nol pote om che nol prova»), la descrizione ipostatica delle virtù in relazione all'amata (con simile resa lessicale di *Stanze*, I 45 7-8: «ogni dolce virtù l'è in compagnia / Biltà la mostra a dito e Leggiadria», da accostare dunque a IV 10-11: «ch'a le' s'inchin' ogni gentil vertute, / e la Beltate per sua dea la mostra»), l'immagine dell'aria 'tremante' a causa della bellezza di Venere, rappresentata nel bassorilievo di *Stanze*, I 103 3: «l'aier tremante ti parria vedere» (ancora IV 1-2: «Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira, / che fa tremar di chiaritate l'âre»), gli «spiritelli» di *Stanze* II 20 8; 21 6, e, in conclusione, l'atmosfera vagamente cavalcantiana che precede la diretta citazione di *Stanze*, II 43-44, ma anche in questo caso il *mélange* è in sé variatissimo:

<i>Stanze</i> II	Cavalcanti, XXXIV 2-3:
43 [...]	m'ha desfatto nel core
3 e ch'ogni altro pensier dal cor mi rube,	ogni dolce penser, ch'i' avea, d'amore
fuor che d'Amor, dal qual non posso atarmi;	
[...]	
44 [...]	I 44:
3 contro a costei da cui con forza e 'ngegno	contra cui non val forza – né misura
[...]	IX 8:
8 perché troppo è 'l valor di costei forte	ché troppo è lo valor di costei forte

La sensazione che accompagna l'analisi delle riprese rinvenute, nelle *Rime* e in modo ancor più accentuato nelle limitate occorrenze delle *Stanze*, è che Poliziano abbia fatto proprio e ritrasposto nei suoi versi quello che più doveva risuonargli del poeta-filosofo Cavalcanti: la componente poetica, quello stile «vago, dolce e peregrino» che l'umanista gli attribuiva, appunto, nell'*Epistola* prefatoria alla Raccolta. Questo si esprime all'interno della sua esperienza di rimatore volgare nell'inflessione 'cavalcantiana' data a tematiche tradizionali, principalmente quelle sviluppate in ambito stilnovistico, e da lui rivisitate. Le citazioni dirette, così come i richiami nascosti tra le pieghe di altri riferimenti, si manifestano però isolati e confusi, piccoli tasselli lessicali inseriti per impreziosire una porzione di testo che, lasciando a margine il contenuto e le dinamiche del dettato di partenza, manieristicamente dà sfoggio della capacità del suo autore di prelevare e ricreare una trama fatta di materiali 'parlanti', in grado di creare un'allusività a volte così dilatata da renderla quasi pulviscolare. Al contrario di quanto avviene in Lorenzo, è dunque all'insegna di un'espressione di 'rarefatta leggerezza' e dolcezza tonale che si manifesta la presenza di Cavalcanti in Poliziano, il quale parrebbe volontariamente at-

tuare la nobilitazione stilistica di un autore che, ancora una volta, stava venendo inquadrato nella 'gravezza' dei suoi contenuti.

Silvae (Nutricia) (1486-1491)

Punto di arrivo e consacrazione ultima di Guido si compie nell'opera che programmaticamente è dedicata alla celebrazione poetica, i *Nutricia*¹⁸⁷. Poliziano gli riconosce infatti apertamente il posto di "quarta corona volgare", già in qualche misura presupposto nel discorso del *Proemio* di Lorenzo. Nell'opera, per concisione, il rinvio a Guido si costituisce del canonico riferimento alla sua canzone dottrinale (*Silvae*, v. 725: «et obscuri qui semina monstrat amoris»¹⁸⁸), ma questo per ognuno dei quattro autori considerati, ai quali spetta la rappresentanza di una sola opera emblematica. In tale sezione delle *Silvae*, Poliziano celebra dunque la poesia-nutrice e l'intera tradizione poetica, dai primissimi oracoli fino a Lorenzo de' Medici, e gli unici poeti volgari ricordati, oltre a Lorenzo, sono Dante, con la *Commedia* («Dantem, / per Styga, per stellas medique per ardua montis, / pulchra Beatricis sub virginis ora, volantem»), il Petrarca del *Triumphus Cupidinis* («quique cupidineum repetit Petrarcha triumphum»), Boccaccio con il *Decameron* («qui bisquinis centum argumenta diebus / pingit») e, appunto, Cavalcanti con *Donna me prega*¹⁸⁹. Da loro la gloria e il vanto di Firenze: «unde tibi immensae veniunt praeconia laudis, / ingeniis opibusque potens, Florentia mater»¹⁹⁰.

I protagonisti e gli scritti finora trattati mostrano chiaramente come il discorso legato a Cavalcanti sia solo uno dei fili che compongono quello ben più complesso sulla 'lingua' e sulla 'storia culturale' che doveva assurgere a rappresentanza e a fondazione della nuova civiltà quattrocen-

¹⁸⁷ Le *Silvae* sono la prolusione con la quale Poliziano inaugurò il nuovo corso sull'*Iliade* o sulla poesia in generale, pronunciato nell'ottobre del 1486, ma dato alle stampe nel 1491 – cfr. F. BAUSI, *Le prolusioni accademiche di Angelo Poliziano*, in *Umanesimo e università in Toscana (1300-1600)*. Atti del Convegno internazionale di studi (Fiesole-Firenze, 25-26 maggio 2011), a cura di S.U. Baldassarri, F. Ricciardelli, E. Spagnesi, Le Lettere, Firenze 2012, p. 280-281.

¹⁸⁸ ANGELO POLIZIANO, *Silvae*, a cura di F. Bausi, Olschki, Firenze 1996, p. 247. Cfr. sempre G. TANTURLI, *La Firenze laurenziana*, cit., p. 525.

¹⁸⁹ A. POLIZIANO, *Silvae*, ed. cit., pp. 246-247 (vv. 720-725); trad. p. 316: [Dante Alighieri, / che sotto i begli occhi della vergine Beatrice vola / negli inferi, nei cieli e lungo i balzi del purgatorio; / Petrarca, che di nuovo va cantando il *Trionfo dell'amore*; / quello che cento novelle in dieci giorni racconta, / e colui che svela le cause arcane dell'amore].

¹⁹⁰ Ivi, p. 248 (vv. 726-727); trad. p. 316: [dove a te, alma Firenze, potente d'ingegni e di ricchezze, / venne il vanto di una gloria senza fine].

tesca, incarnata, in quest'ultima fase che ci interessa, nella lingua e nella temperie culturale della Firenze laurenziana. Senza voler affrontare compiutamente un argomento tanto articolato, si forniranno di seguito un altro paio di testimonianze che interessano Guido e la sua valutazione, tenendo presente che queste sono parte di un più vasto colloquio di cui non si descriveranno, se non in modo affatto cursorio, i vari passaggi che lo costituiscono.

Cristoforo Landino

La prolusione al Petrarca (1467ca.)

Nonostante si tratti di un'opera dove Cavalcanti non compare tra gli autori direttamente considerati è però utile introdurre la prolusione landiniana su Petrarca perché questa fornisce (a quanto suggerisce la lettura di Tantarli a cui tali riflessioni sono debitorici)¹⁹¹ l'avvio alle discussioni che interessano buona parte delle testimonianze presentate finora nel capitolo. Il discorso con cui Landino apre il suo corso sul *Canzoniere* di Petrarca¹⁹² è uno degli scritti decisivi per comprendere l'ideale di rifondazione del volgare su basi umanistiche di cui l'accademico è il principale fautore, e che nelle sue implicazioni non coincide né con la visione manettiana (che possiamo vedere come un prolungamento di quella di Ficino), né tantomeno con quella laurenziano-poliziana. Per investigare tale divergenza e sintetizzare il discorso del Landino, è necessario partire dal presupposto di base che vede nel volgare toscano il potenziale di una lingua per natura ricca di «magnificenza e d'eleganza», ma ancora grezza e imperfetta a causa della carenza di scrittori che ne abbiano saputo virtuosamente esprimere le intrinseche capacità. Eccezione fanno solo coloro che, grazie a una «vera e perfetta cognizione delle lettere latine», sono riusciti a riprodurle in volgare, dunque a infondere la cultura e lo stile classici nella nuova veste linguistica. Gli unici ai quali Landino assegna apertamente tale risultato sono, per la prosa, Boccaccio, ma con non po-

¹⁹¹ Cfr. soprattutto G. TANTURLI, *La Firenze laurenziana*, cit. e ID. *Proposta e risposta*, cit.

¹⁹² CRISTOFORO LANDINO, *Orazione fatta per Cristofano da Pratovecchio quando cominciò a leggere i sonetti di messere Francesco Petrarca in istudio*; edizione di riferimento: C. LANDINO, *Scritti critici e teorici*, vol. I, a cura di R. Cardini, Bulzoni, Roma 1974, pp. 33-40. Datazione della prolusione, descrizione dei codici che la riportano e i loro rapporti, alle pp. 31-32. Le seguenti citazioni messe a testo si trovano alle pp. 33; 35-37.

che riserve («maggiore sarebbe stato se avessi meno perdonato alla fatica e non si fussi tanto nel dono della natura confidato che nell'arte fus- si alquanto negligente»), Leonardo Bruni, Leon Battista Alberti, Matteo Palmieri, Bonaccorso da Montemagno; per la poesia Dante, «uomo per certo degno che la natura avessi prodotto immortale», ma per le cui lodi più distese si rimanda ad altro momento, Petrarca, per il quale invece l'apprezzamento è pieno e massimo («Che uomo, immortale Idio, di quanto acume nelle invenzioni, di quanto giudizio nelle disposizioni, di quanti vari ornamenti nelle elocuzioni!»), di nuovo il Bruni e l'Alberti, in ultimo Leonardo Dati. Altri forse, concede il Landino, saranno in grado di raggiungere la medesima perfezione, ma questi sono ancora pochi, «più radi che le porte di Firenze». La maggioranza, «tutta l'altra turba», priva dei precetti d'eloquenza necessari, vaga senza solidi strumenti affidandosi unicamente all'ingegno o alla pratica, destinata ad aumentare le file dei 'calpestatore' del campo dove dovrebbe crescere la degna e nuova lingua volgare. Ne risulta che i frutti di tale campo maturati al di fuori delle realizzazioni umanistiche indicate da Landino sono esclusivamente le "tre corone", e su tutte il Petrarca del *Canzoniere*, opera nella quale il detentore della cattedra di retorica e poetica doveva ravvisare la compiuta realizzazione dei precetti formulati nella prolusione che ne apre il corso.

Partendo da tali posizioni, Tantarli avanza l'ipotesi di leggere il codice cavalcantiano allestito da Manetti e la Raccolta Aragonese come critiche al ristrettissimo canone indicato da Landino¹⁹³. La grande reverenza attestata dalla silloge manettiana verso Guido Cavalcanti si proporrebbe in risposta al totale silenzio su di lui nella prolusione, mentre la Raccolta si spingerebbe ancora oltre, opponendogli palesemente la ricostruzione del passato letterario da cui si genera la "toscana lingua". L'operazione laurenziana inoltre, si è visto, è aperta ai successori, largo spazio è dato anche agli autori che hanno seguito, benché a distanza qualitativa notevole, i «due soli». Bisogna però specificare che non proprio tutti i 'moderni' trovano posto tra le pagine della Raccolta; nella scelta delle presenze e delle assenze all'interno della «gregge di novelli scrittori», la selezione pare effettivamente reagire ideologicamente alla selezione landiniana:

¹⁹³ Cronologicamente, il testo della prolusione potrebbe precedere l'allestimento del codice di Manetti presupponendo la sua composizione come contraccambio alla dedica ficiniana della *Monarchia* dantesca (marzo 1468), per la quale si veda *supra*. Se così fosse, la silloge cavalcantiana seguirebbe a ruota il discorso landiniano, quest'ultimo sicuramente conosciuto negli ambienti vicini al Manetti. Si veda G. TANTURLI, *Proposta e risposta*, cit., pp. 19-21.

La Raccolta Aragonese fa posto a tutti gli altri testi del Certame Coronario, fa posto alle due canzoni di Leonardo Bruni, nutrite della cultura umanistica più nuova, che anche il Landino aveva additato e apprezzato, benché non con quelle, fa capire, combaciasse il suo ideale, ma non fa posto alle poesie dell'Alberti e del Dati, che sola, invece, incarnava compiutamente quella riforma, perché arricchire la tradizione e il patrimonio volgare (come fa il Bruni) si poteva e si doveva, non, però, rifondarla ignorandone le radici e la natura.¹⁹⁴

‘Arricchire’ dunque, non ‘rifondare’. E ciò si poteva compiere solo con una generale ma attenta apertura verso il passato e il presente letterario: questa sembrerebbe dunque essere la netta risposta di Lorenzo e Poliziano al rigido canone sancito dalla prolusione landiniana.

Proemio al Comento sopra la Comedia (1481)

Apologia nella quale si difende Dante e Firenze da' falsi calunniatori. Fiorentini eccellenti in eloquenza.

La reazione del Landino alla silloge aragonese non si fece attendere. Bisogna però considerare che tra la prolusione del Petrarca e la Raccolta, la concezione poetica dell'umanista era mutata; in mezzo c'erano state le riflessioni filosofiche sviluppate in modo particolare nelle *Disputationes camaldulenses* (aprile 1472-inverno 1473)¹⁹⁵: arte e cultura ora non sono più sufficienti in quanto la ‘vera’ poesia si deve comporre in primo luogo del messaggio, deve saper esprimere e guidare l'ascesa dell'uomo verso il ‘sommo bene’ di stampo platonico-religioso, deve, in sintesi, essere *teologia poetica*. Ne risulta che, se poesia è adesso quella che cela i più profondi misteri teologici, capace di descrivere le vicende intellettuali e morali dell'uomo, il percorso dall'irrazionalità del mondo sensibile alla contemplazione dell'assoluta perfezione, uno e uno solo appare il principale e massimo modello volgare: la *Commedia* di Dante. Diverso diventa quindi anche il criterio per valutare l'opera letteraria: al classicismo retorico-formale, si sostituisce il metodo allegorico-morale, l'unico che può riuscire a illustrare il messaggio ideologico soggiacente alla lettera¹⁹⁶. Tali

¹⁹⁴ Ivi, p. 225.

¹⁹⁵ Il testo del *Proemio* si può leggere in C. LANDINO, *Scritti*, cit., pp. 100-164. Per la datazione delle *Disputationes camaldulenses*, p. 60.

¹⁹⁶ Cfr. R. CARDINI, *La critica*, cit., pp. 192-193.

riflessioni passano per la prolusione e per i corsi sul poema dantesco, approdando alla *summa* e messa in opera della nuova lettura che è il grande commento alla *Commedia* del 1480-81. Il *Proemio* che apre allora l'esegesi landiniana se, da una parte, ha il compito di rispondere alle provocazioni sul primato del fiorentino (da poco mosse da Paolo Nidobeato nel proemio alla sua riproduzione-rifacimento del commento di Iacopo della Lana)¹⁹⁷, dall'altra ha anche quello di controbattere dunque alla *Prefazione* laurenziano-poliziana, alla sua visione storiografica e ai giudizi formali in essa formulati. Trattando delle origini e dello sviluppo della poesia volgare in Italia, Landino ripropone nei fatti il canone già descritto nella prolusione petrarchesca, proclamando pienamente Dante quale primo punto di arrivo, espressione stessa della 'vera poesia', Petrarca, «el quale nelle sue canzone e sonetti non dubiterò non solo agguagliarlo a' primi lirici ed elegiaci greci e latini poeti, ma a molti preporlo»¹⁹⁸, e salvando, dopo Boccaccio (comunque «molto inferiore a lui»¹⁹⁹), solo l'Alberti e il gruppo umanistico fiorentino di primo Quattrocento, ma con l'annessione di un altro, moderno, poeta in linea con i nuovi ideali platonici landiniani: il suo allievo Lorenzo. Sebbene non muti, nella sostanza, la prospettiva storico-letteraria del Landino, il reperimento e l'allargamento della tradizione effettuato dalla Raccolta Aragonese potrebbe aver in qualche misura giocato nel recupero, timido – ma questa volta compiuto – di Guido Cavalcanti. Parlando delle «tartaree tenebre» che avvolsero l'eloquenza dopo la morte di Claudiano, Landino scrive infatti:

Leggete priego e' coetanei di Guido Cavalcanti, e giudicherete in quegli essere insulsa infanzia e niente contenere che non sia vulgatissimo. Ma in Guido cominciorono apparire se non espressi almanco adombrati non pochi ornamenti oratori e poetici, e potea lui essere in prezo pel suo stilo sobrio e dotto se, sopravvenuto da maggior lume, non fussi divenuto tale quale diviene la luna al sole.²⁰⁰

La stroncatura della tradizione passata è dunque esplicita, ma lo stile «sobrio e dotto» di Guido in qualche misura se ne salva. Certo, siamo ben distanti dal calorosissimo elogio di Poliziano, ma non bisogna dimenticare che contro Cavalcanti si pongono i due principi cardine della concezione poetica di Landino: l'allegoresi e il rapporto con i classici latini, quest'ultimo non più unico metro di giudizio, ma comunque parametro fondamentale nella valutazione stilistica. E per ogni lettore della *Comme-*

¹⁹⁷ Ivi, pp. 206-207.

¹⁹⁸ C. LANDINO, *Scritti*, cit., p. 137.

¹⁹⁹ Ivi, p. 138.

²⁰⁰ Ivi, p. 119

dia la questione del rapporto di Guido con i classici era cosa stabilita da tempo. Per completare il quadro, si veda quindi quanto riportato da Landino su Cavalcanti in commento al famoso episodio infernale:

Di Cavalcante nacque Guido non solo nella vita civile eccellente; ma anchora in ogni spetie di speculatione exercitato; ma *precipue* acutissimo dialetico, et philosopho egregio, et non poco exercitato ne' versi toscani, e quali anchora hoggi vivono pieni di gravità et di doctrina; ma perchè datosi tutto alla philosophia non curò molto leggere e poeti latini, nè investigare loro arte et ornamenti, manchò di quello stile et leggiadria la quale è propria del poeta. Nientedimeno excepto Danthe vinxe di gran lungha tutti gli altri e quali insino alla sua età scripsono in rhima. Io ho veduto di Guido una morale el cui principio è "Donna mi priegha per ch'io voglio dire D'un accidente che è sovente fero Et è sì altero che è chiamato amore". In questa morale la quale è cinque stanze tracta dell'amore non secondo e divini chome Salomone, nè secondo e poeti gentili chome Ovidio, ma secondo e philosophi. Dimostra amore essere accidente et non substantia, chome è l'appetito nell'anima, et chome sono tutte le passioni. Dimostra che è accidente feroce et grande et che ha l'essere suo nella memoria, perchè la impressione della imagine della chosa amata è nella memoria, chome lume procedente da corpo luminoso si ritiene nel corpo diaphano. Dimostra anchora chome si crea l'amore, et molte altre chose chon tanta doctrina, che Egidio Romano nobilissimo phisico et methaphysico, et Dino del Gharbo fiorentino medico excellentissimo, la comentorono. [...] *Forse cui Guido vostro hebbe a disdegno*: quasi dica: perchè Guido vostro datosi tutto alla philosophia non degnò e poeti, la sua philosophia non gli è bastata a far simile poema, el quale poteva fare se havessi degnato di leggere Virgilio et imitarlo.²⁰¹

Scorrendo tale estratto risulta evidente che, nonostante gli venga riconosciuta una certa abilità compositiva, siamo di fronte a una forma di considerazione legata specificamente alle capacità filosofiche di Guido, dunque, volendo guardare agli autori incontrati finora, di impronta più ficiniana che poliziana. Segnalo però che Landino, nella sintetica ricapitolazione di alcuni dei contenuti di *Donna me prega*, non sembra in nulla rifarsi all'interpretazione di Ficino – di cui peraltro non cita nemmeno il capitolo dedicato a Guido nel suo *Commentarium*. Ad ogni modo, a differenza dell'armoniosa congiunzione di gravità e dolcezza celebrata dal Poliziano della *Prefazione* e, in seguito, da Lorenzo nel *Proemio* ai suoi sonetti, Guido è qui stimato unicamente per la dottrina, mentre è giudicato carente di «quello stile e leggiadria la quale è propria del poeta». La polemica di Landino sui giudizi formali pronunciati nell'*Epistola* alla Raccolta si acuisce quindi nei confronti di Cavalcanti rispetto al *Proemio* al

²⁰¹ *Inf.* X 52-54; 63. Cfr. ancora R. CARDINI, *La critica*, cit., pp. 215-216.

commento dantesco: se prima, in un discorso più generale e campanilistico, gli venivano comunque riconosciuti «non pochi ornamenti oratori e poetici», quando ne tratta specificamente con l'avallo del testo dantesco, il commentatore può usare l'esempio cavalcantiano per rimarcare la sua immutata posizione sulla questione stilistica e proclamarne, conseguentemente, la manchevolezza: «non curò molto leggere e poeti latini, nè investigare loro arte et ornamenti». La probabile allusione di Poliziano a *Inf.* X, quando appunta la ristretta eterogeneità tematica cavalcantiana («se in più spazioso campo si fusse esercitato»), in Landino è esplicitata («la sua philosophia non gli è bastata a far simile poema, el quale poteva fare se havessi degnato di leggere Virgilio et imitarlo») e resa emblematica della sua concezione di poetica. Per l'umanista, Cavalcanti è e continua a restare un 'superato', una pallida premessa allo splendore dell'opera dantesca:

Cavalcanti a petto a Dante è come «la luna al sole». Né si tratta di più e meno, si tratta di qualità. Giacché Cavalcanti, pur essendo «di gran lunga» il maggior poeta del Dugento, non avendo saputo né voluto intrattenere con i classici latini quel rapporto «vero e perfetto» che solo gli avrebbe garantito «quello stile e leggiadria» la quale è propria del 'vero' poeta, conseguentemente non poté che restare al di qua della linea 'progressiva' della letteratura volgare: e insomma, al contrario di Dante, primo e insuperato poeta 'moderno', irreparabilmente 'antico'.²⁰²

Ugolino Verino

De illustratione urbis florentiae (1487-92; 1507-12)

Per concludere la carrellata di ritratti cavalcantiani più noti del XV secolo si aggiunge quello composto da Ugolino Verino. Nonostante il diverso contesto che ne accoglie la versione definitiva (gli ultimi anni della repubblica soderiniana)²⁰³, quel che più conta è che il *De illustratione*

²⁰² Ivi, p. 216.

²⁰³ Le parentesi cronologiche indicate si riferiscono alla stesura delle due redazioni dell'opera. La prima ci è testimoniata, autografa, dal codice Lat. 10146 della Bibliothèque Nationale de France, il quale risulta essere un assemblaggio di due distinti volumi e che, soprattutto per il III libro, riflette una fase ancora provvisoria del lavoro. La seconda redazione è invece quella trasmessa da tutti gli altri esemplari del poema. Il confronto tra il ms. parigino e l'edizione del 1790 (*D'Ugolino Verino poeta celeberrimo fiorentino Libri tre in versi originali latini "De illustratione urbis Florentiae" con la versione toscana a confronto del poema in metro eroico*, Parigi), testimone della seconda redazione, non offre

nasce in ambiente ancora 'mediceo' e si inserisce all'interno di un genere letterario che trova la sua ragion d'essere in quella tradizione fiorentina encomiastico-propagandistica che tanta parte si è visto avere all'interno dei testi vagliati finora. L'opera di Verino contiene, nel secondo dei suoi tre libri, una rassegna di fiorentini illustri ispirata a Filippo Villani e al Landino, fonti principali della descrizione dei personaggi del *De illustratione*²⁰⁴. La sezione in cui è menzionato Cavalcanti è quella dedicata ai letterati, la più estesa (165 versi). Dopo aver trattato degli uomini di Chiesa, Ugolino, come Villani e Landino, utilizza Claudiano per introdurre il discorso sui poeti volgari, la cui presunta fiorentinità funge da *trait d'union* con i 'nuovi' rimatori. Scrive dunque Verino che, dopo la perdita del *nitor* della lingua latina, ci fu chi, guidato dalla *docta Thalia*, seppe riappropriarsi dell'arte delle Muse al pari degli antichi («Aequarunt veteres patrio sermone Poetas»²⁰⁵), ma tutti furono lasciati indietro dal fiorentino Dante, nuovo Omero e nuovo Virgilio, superiore a entrambi per dottrina («doctrina vincit utrumque»). Segue immediatamente Petrarca, «Hetrusci decus eloquii», non inferiore a Orazio o a Pindaro; Boccaccio, la cui sagacia è pari a quella di Plauto e Menandro; Fazio degli Uberti «non ultima gloria Gentis»; quinto Guido Cavalcanti: «Ipse Cavalcantum Guido de Stirpe vetusta, / Doctrina egregius numeris digessit Hetruscis / Pindarico versus». La serie di autori continua a lungo e sono significative le presenze e le assenze rispetto a Villani e soprattutto a Landino²⁰⁶. Limitandoci a Cavalcanti, ciò che importa è la sua posizione alta, vicina alle glorie, divenute ormai 'storiche', della lingua volgare; non si può non osservare che il suo nome compare dopo quello di Fazio degli Uberti, ma ciò si potrebbe spiegare con il comune rimando alla nobiltà delle famiglie d'origine insieme all'influenza del testo del Villani, nel quale il ritratto di Guido è appunto successivo a quello del *semipoeta* Fazio²⁰⁷. Cavalcanti, inoltre, go-

varianti per la sezione di Cavalcanti. Informazioni più puntuali sulla trasmissione e gli esemplari dell'opera in F. BAUSI, *I ritratti dei letterati fiorentini nel "De illustratione urbis florentiae" di Ugolino Verino*, in *Immaginare l'autore. Il ritratto del letterato nella cultura umanistica*. Atti del Convegno di Studi (Firenze, 26-27 marzo 1998), a cura di G. Lazzi e P. Viti, Polistampa, Firenze 2000, pp. 243-244. In generale, per le differenze tra le due redazioni e le loro analisi si rimanda all'intero saggio: pp. 243-257.

²⁰⁴ Cfr. Ivi, p. 244.

²⁰⁵ Questa e le cit. successive in *D'Ugolino Verino*, cit., p. 88; 90.

²⁰⁶ Per le quali cfr. F. BAUSI, *I ritratti*, cit., pp. 244-255; G. TANTURLI, *La Firenze laurenziana*, cit., pp. 539-541.

²⁰⁷ Quest'ultimo criterio non vale però, ad esempio, per Francesco da Barberino, posto da Villani prima di Fazio degli Uberti e qui invece posizionato di seguito a Guido. Non mi appaiono del tutto chiari i principi che regolano la successione autoriale adottata dal Verino: oltre a una direttiva cronologica, comunque piuttosto lasca, la disposizione sembra con-

de dello stesso paragone già adottato sulla scia di Landino per Petrarca²⁰⁸ («Non indignetur sibi Pindarus»²⁰⁹). Infine, si segnala quanto aggiunto su Brunetto Latini nella seconda redazione del poema²¹⁰:

Nam de fonte tua mansuras ebibit undas
Dantes et Guido praedocto carmine vates
Pimpleas potavit aquas de fonte Latini²¹¹

Guido allievo insieme a Dante di Brunetto sembra essere un'innovazione propria del Verino²¹²; potremmo dunque essere ancora una volta d'accordo con Tantarli e vedere in tale aggiunta la volontà di posizionare il Latini non solamente quale maestro della gioventù di Firenze, ma quale vera e propria *fons* d'insegnamento «che pone le basi e segna la direzione della cultura letteraria fiorentina»²¹³, di cui Guido dunque, insieme a Dante, rappresenta l'ideale punto d'avvio.

cordare in parte con quella villaniana, ma troppe sono le eccezioni per poterla considerare una regola esplicativa efficiente.

²⁰⁸ C. LANDINO, *Scritti*, cit., p. 137.

²⁰⁹ D'Ugolino Verino, cit., p. 88.

²¹⁰ Come appuntato già da Tantarli e Bausi, Brunetto in prima stesura era ricordato unicamente come l'autore del *Tresor* e maestro retorico della *thusca iuventus*.

²¹¹ D'Ugolino Verino, cit., p. 92.

²¹² Sul problema dell'irreperibilità della fonte cfr. F. BAUSI, *I ritratti*, cit., pp. 249-250.

²¹³ G. TANTURLI, *La Firenze*, cit., pp. 539-540.

Il Cinquecento

Tanta differenza è tra la felicità del comporre
e la sottigliezza del disputare*

Dopo la morte di Lorenzo (1492) e Poliziano (1494), la caotica situazione legata alle vicende politiche e religiose che investono Firenze fanno progressivamente perdere alla città toscana il suo ruolo di stabilizzatore degli equilibri di potere della Penisola e la sua simbolica centralità culturale¹. La discesa di Carlo VIII dà inizio alla lunga stagione delle guerre d'Italia e mentre si chiude l'illusione cosmopolita e universalizzante

* Tasso, *Discorsi del poema eroico*, IV.

¹ Quella che segue è una cursoria ricostruzione storico-culturale dei principali eventi che si legano alla presenza cavalcantiana nel XVI secolo; tale veduta d'insieme non pretende in alcun modo di soddisfare la contestualizzazione che richiederebbero le complesse evoluzioni politiche e culturali relative al periodo considerato, né tantomeno di illustrare l'articolata rete di influenze e relazioni che interessano i protagonisti e gli ambienti considerati; la sua presenza a inizio di questo capitolo ha una funzione prettamente orientativa per un primo inquadramento dei fenomeni di ricezione che verranno analizzati nelle prossime pagine. Di seguito una bibliografia critica preliminare, anche in questo caso ben lontana dall'eshaustività: C. DIONISOTTI, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1967; G. MAZZACURATI, *Conflitti di culture nel Cinquecento*, Liguori, Napoli 1977; ID., *Il Rinascimento dei moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*, Il Mulino, Bologna 1985; ROBERTO FEDI, *La fondazione dei modelli: Bembo, Castiglione, Della Casa*, in *Storia della letteratura italiana* diretta da E. Malato, IV. *Il primo Cinquecento*, Salerno, Roma 1996, pp. 507-94; A. QUONDAM, *Rinascimento e classicismi. Forme e metamorfosi della modernità*, Il Mulino, Bologna 2013; T. ZANATO in *Storia letteraria d'Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. Da Pozzo, Piccin, Padova 2007, pp. 337-444; G. ALFANO, C. GIGANTE, E. RUSSO (a cura di), *Il Rinascimento. Un'introduzione al Cinquecento letterario italiano*, Salerno, Roma 2016; per il contesto 'fiorentino', cfr. almeno: F. BRUNI,

dell'Umanesimo, con la parcellizzazione del territorio si fa sempre più marcata una tensione unificante nelle forme letterarie del volgare che accende un dibattito sulla lingua coinvolgente tutta l'area geografica italiana. In questo passaggio di secolo, al di là dell'attardato *De illustratione* di Ugolino Verino, le altre testimonianze che riportano il nome di Cavalcanti sono rade e poco significative, indice di come la fortuna dell'autore fosse rimasta ancorata all'esperienza culturale fiorentina pre-repubblicana. Anche nel primo quarto del Cinquecento, l'unica attestazione di una riflessione su Cavalcanti che merita di essere esaminata viene da Mario Equicola, un intellettuale estraneo alle riorganizzazioni politiche di Firenze e totalmente integrato nella dinamica realtà cortigiana. L'interesse che questi rivolge al poeta medievale non immette Guido all'interno della "questione della lingua" (la proposta linguistica equicoliana, almeno nella sua prima formulazione, è la cosiddetta "cortigiana romana"), ma la lettura che Equicola compie della poetica cavalcantiana rivela comunque una sua potenziale funzione esemplare: di Cavalcanti viene apprezzata la congruenza delle parole al soggetto trattato e si riconosce al suo linguaggio *naturale* (poiché sprovvisto di competenza 'artistica') la capacità di preservarsi dall'affettazione e da quel tipo di lirica d'amore priva di contenuto che il letterato vede in molta della produzione contemporanea. Se ne illustreranno più distesamente i presupposti e lo sfondo ideologico nella sezione dedicatagli, ma per continuare questa veloce premessa al capitolo è necessario ricordare che il panorama culturale che accoglie il *Libro de natura de amore* (1525) ne recepisce insieme l'anacronismo, ed è piuttosto intento a ricevere, vagliare e, nella maggior parte dei casi, accettare, la lezione bembiana delle *Prose* (uscite in quello stesso 1525) e delle *Rime* (1530). Con l'instaurarsi del canone imitativo proposto da Bembo, l'ideale coincidenza tra forma e contenuto espressa nel *Canzoniere* diviene quindi

Sistemi critici e strutture narrative (ricerche sulla cultura fiorentina del Rinascimento), Liguori, Napoli 1969; MARIO MARTELLI, *Firenze*, cit., pp. 25-201; MARCELLO FANTONI, *La corte del Granduca. Forma e simboli del potere mediceo fra Cinque e Seicento*, Bulzoni, Roma 1994; MICHEL PLAISANCE, *L'Accademia e il suo principe. Cultura e politica a Firenze al tempo di Cosimo I e di Francesco de' Medici*, Vecchiarelli, Manziana 2004; G. MAZZACURATI, *Dante nell'Accademia fiorentina*, cit.; per quello 'padovano': E. GARIN, *Storia della filosofia italiana*, III voll., Einaudi, Torino 1978; C. VASOLI, *Logica*, in *Storia della cultura veneta*, dir. G. Arnaldi, M. Pastore Stocchi, vol. III. *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, 3, N. Pozza, Vicenza 1981, pp. 31-73; VALERIO VIANELLO, *Il letterato, l'Accademia, il libro. Contributi sulla cultura veneta del Cinquecento*, Antenore, Padova 1988. Si segnala inoltre che i testi citati da edizioni cinquecentesche si adeguano secondo i criteri correnti di moderato aggiornamento grafico: si segue l'uso moderno delle maiuscole, dei diacritici, delle oscillazioni u/v, i/j, della punteggiatura; si trascrive *et* con *e*, *ph* con *f*, *tt* con *z*, *x* con *s*. Si riporta invece il testo invariato quando tratto da edizioni moderne.

molto presto un criterio cogente nella valutazione di un'opera poetica: lingua e stile devono sapersi modulare in modo eufonico intorno a un argomento adeguato all'espressione lirica. Tale principio, come suscita la progressiva percezione di una 'stonatura' nella *Commedia*, così entra immediatamente in atto nella considerazione di Cavalcanti, segnando uno iato profondo tra la filosofia che contraddistingue il suo pensiero e la validità dell'autore in quanto *poeta* (se ne vedrà un risvolto particolare nel Tasso della *Lezione* sul Della Casa). Nelle *Prose*, inoltre, Cavalcanti non gode di alcun tipo di elogio e le poche menzioni che lo riguardano ne biasimano il lessico arcaico e criticano la tessitura metrica di *Donna me prega*. Gli effetti di tale giudizio si vedono anzitutto a Padova, dove, intorno agli anni '40, si riaccende nei pressi dell'Accademia degli Inflammati una certa attenzione verso la canzone d'amore cavalcantiana. La stroncatura bembiana viene quindi recepita in un contesto che riconosce il magistero dell'umanista veneziano in fatto di lingua e poesia e che parallelamente aveva maturato, alla scuola del Pomponazzi e poi dello Speroni, il principio della divisione dei saperi e la necessaria differenziazione dei criteri ermeneutici. Questo sposalizio alimenta il progetto culturale degli Inflammati e, guardando a ciò che concerne il nostro studio, induce a considerare Cavalcanti e la sua *Donna me prega* unicamente secondo le norme che pertengono alla filosofia naturale (aristotelica), eliminando in forza del modello petrarchesco lo scrupolo di porre mente al suo aspetto formale. Se dunque Guido è riproposto nei *Ragionamenti* del Tomitano per attestare la capacità della poesia di trasmettere insegnamenti utili se opportunamente interpretata, non è d'altra parte considerato per quello che riguarda fatti di lingua, stile o *elocutio*. Si osserverà come queste direttive influiscono sull'esposizione a *Donna me prega* di Plinio Tomacelli, la prima esaminata per questo secolo, e come la formazione padovana potrebbe aver posto le premesse anche per quella composta da Iacopo Mini. Il progressivo impoverimento culturale di Firenze porta infatti molti studenti in cerca di nuovi orizzonti educativi a dirigersi verso altri poli didattici, e l'aspirante medico fiorentino Mini potrebbe aver seguito il medesimo itinerario dato che risulta concludere presso l'università patavina il suo percorso di studi. La città veneta accoglie inoltre, nello stesso periodo, molti dei fuoriusciti antimedicei costretti a lasciare Firenze dopo il fallimento della seconda Repubblica sancito dalla battaglia di Montemurlo (1537). Le tracce di un interesse verso la canzone filosofica cavalcantiana ci condurranno dunque, tra gli anni '30 e la metà del secolo, tra Firenze e Padova, all'interno del vivace scambio culturale che determina l'intera-

zione di differenti tipi di formazione e di schemi esegetici, ma che è distinto da una comune promozione della lingua volgare e dal principio di ampliamento degli ambiti che a questa devono competere. Continuando a seguire la rete di legami che associa più e meno direttamente i luoghi e le personalità implicati, lo studio si soffermerà qualche istante sulla figura di Benedetto Varchi, che, esule fiorentino fino al 1543, nel 1540 è tra i fondatori dell'Accademia degli Infiammati e intorno al quale gravita un buon numero di esponenti delle colonie toscane nel territorio. Al di là degli indizi biografici che lo coinvolgono, ma che non sono probanti a stabilire un suo intervento diretto nell'iniziativa del Mini, si noterà come, nel suo rientro a Firenze, il Varchi porti tra i frutti maturati alla scuola patavina anche la visione 'padovana' di Cavalcanti, percepibile dietro le menzioni che lo riguardano in alcune letture pubbliche tenute in Accademia. Se a Varchi si potrà dunque dare il merito di aver ricordato il nome di Cavalcanti nelle sue trattazioni *de amore*, la sua modalità di intendere l'apporto del poeta medievale non sarà l'unica adottata in seno all'Accademia Fiorentina: le successive esposizioni e lezioni che si dedicheranno al disvelamento dei versi di *Donna me prega* non mancheranno infatti di lodare anche l'abilità stilistica dell'autore e indirizzeranno il loro commento in senso variamente aristotelico o neoplatonico. Più nel dettaglio, nella seconda metà del secolo, la canzone cavalcantiana è oggetto di almeno due lezioni e due esposizioni al suo testo approntate dal Verino secondo, professore di logica e filosofia presso lo Studio pisano, nonché di un poderoso commento scritto da un ex-repubblicano fresco di condono come Paolo Del Rosso. Si tratterà nello specifico del differente apporto neoplatonico che caratterizza le *Lezioni* e gli altri scritti esegetici che il Verino dedica a *Donna me prega*, e della lettura totalmente aristotelica che vi impone invece il Del Rosso. In questa sede è significativo rilevare come, a Firenze, la rinascita di un interesse specificamente rivolto al nostro autore si attui contestualmente al riassetto degli equilibri politici conseguenti l'intervento di Carlo V e dunque, ancora una volta, in concomitanza con la manovra culturale e con l'espressione di un potere che fa capo ai Medici. Gli studi di Michel Plaisance dimostrano infatti dettagliatamente come l'Accademia Fiorentina, che nel 1541 prende il posto della giovanissima Accademia degli Umidi, diventi ben presto istituzione di Stato e segua le intenzioni e le direttive di Cosimo I. Questa si pone quale ideale prosecuzione dell'Accademia ficiniana, creando in tal modo una continuità simbolica di tradizione e prestigio culturale che porta, *ipso facto*, alla legittimazione della continuità del potere mediceo. Verso gli anni

'60, in quello che sarà il Granducato di Toscana, Cavalcanti torna quindi ad essere percepito come un autore emblematico della storia letteraria fiorentina e della famiglia che in forza di questa tradizione avalla la propria egemonia politica (eloquente in tal senso che Paolo Del Rosso, per sancire la sua nuova fedeltà al duca, scelga appunto di dedicargli il suo voluminoso commento a *Donna me prega*). L'ultima tappa di tale percorso, che segue in larga parte – come si sarà notato – le orme delle *esposizioni* alla canzone, ci condurrà infine a Roma, a casa di Luigi d'Este. Qui il giovane Girolamo Frachetta, anche lui non sprovvisto di educazione padovana, ed in particolare intriso dell'insegnamento di Francesco Piccolomini, mosso dai contatti con i letterati riuniti nel salotto del cardinale, si propone di aggiungere il suo nome alla lista ormai considerevole di esegeti. Il suo commento viene dato alle stampe nel 1585 e offre una peculiare dimostrazione di sincrasi di aristotelismo e platonismo; la sua testimonianza ci riporta inoltre che la canzone cavalcantiana viene letta e commentata all'interno del vivace circolo intellettuale riunito durante gli ultimi anni di vita di Luigi d'Este, e che la sfida alla sua decifrazione è ancora degna di costituire un omaggio nel quale certificare le proprie doti filosofiche (ma anche filologiche, linguistiche e metriche) in prospettiva di un auspicabile ingaggio (nel caso di Frachetta, nell'*entourage* di Scipione Gonzaga).

Mario Equicola

Nel manoscritto torinese del *Libro de natura de amore*, Mario Equicola² ci offre dunque la prima attenzione cinquecentesca nei confronti di Cavalcanti e l'unica testimonianza notevole per questo secolo di un discorso intorno al nostro autore precedente la promulgazione del canone bembiano.

La prima redazione del *Libro* è conservata nel codice N.III.10 della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino. È stata approntata, come ha dimostrato Gina Castagno, dallo stesso Equicola³, e redatta per la maggior

² Per le informazioni essenziali su Mario Equicola, cfr. almeno STEPHEN KOLSKY, *Mario Equicola. The real courtier*, Librairie Droz, Genève 1991; P. CHERCHI, *Equicola, Mario*, in *DBI*, vol. 43, 1993; PAOLO TROVATO, *Storia della lingua italiana. Il primo Cinquecento*, Il Mulino, Bologna 1994, pp. 100-104 con ampia bibliografia; ALESSANDRA VILLA, *Istruire e rappresentare Isabella d'Este. Il Libro de natura de amore di Mario Equicola*, M. Pacini Fazzi, Lucca 2006.

³ GINA CASTAGNO, *L'autografo del Libro de Natura de Amore di Mario Equicola*, in *Arte, pensiero e cultura a Mantova nel primo Rinascimento*, Sansoni, Firenze 1965, pp. 133-143.

parte tra il 1505 e il 1508, ma con interventi e aggiunte anche sostanziose protratte almeno fino al 1511⁴. Lo stadio elaborativo attestato da tale codice ha goduto a più riprese dell'attenzione della critica, concentrata prevalentemente sull'epistola dedicatoria a Isabella d'Este che premette appunto la redazione del *Libro*. In questa, un sedicente Francesco Prudenizio de Alvito afferma di riportare in volgare l'opera latina dello zio Mario, lavoro giovanile inizialmente destinato a giacere inedito tra i beni d'Ippolito d'Este. Attraverso lo schermo finzionale del nipote, nella lettera Equicola espone i principi che intende adottare nello scrivere in volgare e teorizza quella lingua «cortesiana romana» che proprio nella dedicatoria manoscritta vede la sua prima e univoca definizione. Crea ulteriore motivo di riflessione il fatto che tale prefazione risulti totalmente riscritta nell'*editio princeps* del 1525; nella versione data alle stampe, Equicola si assume infatti la diretta responsabilità della traduzione in volgare del *Libro*⁵, espunge tutti gli accenni polemici esplicitamente antitoscani presenti nella versione manoscritta e sostituisce il riferimento a una lingua di Roma con il rimando a una più neutra «commune italica lingua»⁶. Le differenti fasi di

⁴ Per quanto riguarda il corpo testuale; le aggiunte marginali o interlineari si protraggono anche oltre gli estremi cronologici indicati. Le varie fasi di sviluppo dell'opera attestate dal ms. torinese [da ora: *Libro ms.*] sono state accuratamente ricostruite da LAURA RICCI nell'*Introduzione* all'edizione critica della redazione del manoscritto torinese; si veda L. RICCI (a cura di), *La redazione manoscritta del Libro de natura de amore di Mario Equicola*, Bulzoni, Roma 1999, in particolare pp. 17-35. Il testo fornito da Ricci si considera di riferimento per la trascrizione delle parti del *Libro ms.* Si segnala inoltre l'ipotesi di datare agli anni 1506-8 i libri I-IV e all'anno 1509 la dedicatoria e i libri V-VI, avanzata da FABIO CIMAROSTI, *De Natura de Amore: il sesto libro*, Tesi di laurea inedita, Università degli Studi di Venezia, 1990-1 (citata in P. TROVATO, *Storia della lingua italiana*, cit., p. 101); si veda anche IVONNE ROCCHI, *Per una nuova cronologia e valutazione del Libro de Natura de Amore di Mario Equicola*, «Giornale storico della letteratura italiana», 1976, CLIII, pp. 566-585.

⁵ L'esistenza effettiva di un'iniziale redazione latina rimane dubbia. Dopo gli studi di Rocchi, si propende però per considerare la versione volgare quella originale, forse assemblata a partire da materiale preparatorio redatto in latino. Si veda I. ROCCHI, *Per una nuova cronologia*, cit., p. 569.

⁶ Per un'inquadratura storica e critica della lingua cortigiana e delle sue caratteristiche all'interno del dibattito linguistico primo-cinquecentesco si rinvia in modo particolare a CLAUDIO GIOVANARDI, *La teoria cortigiana e il dibattito linguistico nel primo Cinquecento*, Bulzoni, Roma 1998 e a RICCARDO DRUSI, *La lingua «cortigiana romana»*. Note su un aspetto della questione cinquecentesca della lingua, Il cardo, Venezia 1995; sulla lingua cortigiana di Equicola si veda anche L. RICCI, *Introduzione* cit.; PIER VINCENZO MENGALDO, *Appunti su Vincenzo Calmeta e la teoria cortigiana*, «La rassegna della letteratura italiana», 1960, III, pp. 446-469; CLAUDIO MARAZZINI, *Le teorie*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di L. Serianni, P. Trifone, I. I luoghi della codificazione, Einaudi, Torino 1993, pp. 249-256; P. TROVATO, *Il primo Cinquecento*, cit.; PIETRO PETTERUTI PELLEGRINO, *La fixa tramontana dell'imitazione. Equicola, il classicismo volgare e l'Epistola in sex*

elaborazione del *Libro* ci attestando dunque la volontà equicoliciana di posizionarsi all'interno del dibattito sul volgare e allo stesso tempo il mutamento culturale percepito dallo stesso Equicola durante i quindici anni di gestazione che precedono l'uscita della *princeps* (evidente nell'abbandono della proposta della lingua romana di corte come soluzione potenzialmente unificante). Oltre tale rapido quadro contestualizzante, non si esaminerà più a fondo l'ipotesi linguistica 'romana', né i suoi sviluppi, dal momento che il fiorentino 'antico' di Cavalcanti non riveste alcun ruolo fattivo nella lingua formulata e messa in opera dal letterato. Ciò che interessa è piuttosto lo statuto di testimonianza *mobile e aperta* dell'opera equicoliciana, in quanto, come anticipato, nel suo svolgimento diacronico non è ancora totalmente sottomessa alla necessità di definirsi in rapporto agli assunti (relativi alla lingua, ma anche, e soprattutto, agli autori) presenti nelle *Prose* bembiane.

Veniamo dunque alla descrizione che si compie di Cavalcanti e della sua poetica nel *Libro de natura de amore*: in entrambe le redazioni di cui si dispone, gli è riservato un capitolo nella parte iniziale del libro I, all'interno della rassegna dei più importanti autori che hanno trattato d'amore⁷. Equicola riassume le teorie amorose di ciascuno traendole dai testi che ritiene possano meglio esporne la definizione e crea così una panoramica, propedeutica alla disamina del fenomeno, che parte da Guittone e arriva fino ai trattatisti contemporanei.

Si riporta per intero la versione ultima attestata dall'edizione a stampa, ma si farà riferimento, quando necessario, anche a porzioni del medesimo passo presenti nel *Libro ms.*

§1. A molti così 'l semplice e natural parlare senza elocuzione piace, che la orazion orrida, como in bocca viene, senza arte, simile al cotidiano ragionare, summa eloquenza reputano, dove cosa alcuna non sia affectata, niente gli sia ficto, niente remoto dal uso volgare; Ennio poeta, Catone e Gracooratori, non se partivano dalla vulgar usanza de parlare; ché (secondo è la opinione de Socrate) ciascuno è assai eloquente in quel che sa. Como Polignoto pictore de simplici colori con grazia soleua proporre le tavole al populo, così costoro con semplice modo li lor concetti exprimevano.

linguis, in *Petrarca e Roma. Atti del convegno di studi* (Roma, 2-3-4 dicembre 2004), a cura di M.G. Blasio, A. Morisi, F. Niutta, Roma nel Rinascimento, Roma 2006, pp. 227-294, in part. pp. 236-249.

⁷ La scelta degli autori è piuttosto eterogenea in quanto comprende poeti, trattatisti e filosofi di varia fama, compositori di opere in volgare o in latino. La selezione, inoltre, si modifica nel passaggio tra la redazione manoscritta e l'edizione a stampa.

§2. Tra costoro se pò numerare Onesto Bolognese, Senuncio Binucci, Franceschin da Bizi e Cino Reminucci e (de questi il più culto) Guido Cavalcante. Il quale (non a guisa di torrente, ma di stagno in sé raccolto e placito laco) il vedemo quieto starsi e sol delle sue acque ricco.

§3. In costui ogni cosa è sincera e sana, senza adulterino colore. Abiamolo dunque in onore, como le antiche silvotte a Dei sacrate si soleano tenere, in le quali li arbori non erano tanto de utilità e bellezza, quanto di venerazione.

§4. Per far menzione di una canzone di costui Petrarca (e esso medesimo assai laudarla), me è parso non preterirla. Lo principio della quale è: «Donna mi prega per ch'io voglia dire». Ivi tracta de amore, non secondo poeti ma secondo filosofi; dimostra amor essere accidente e non substantia, como è l'appetito nell'anima. E tutte le passioni prova esser accidente feroce e grande; e che lo esser suo è in la memoria, perciocché in quella è la impressione della cosa amata, como lume precedente dal lume luminoso se retiene nel corpo trasparente. Di che ragiona con tanta doctrina, che Egidio Romano, fisico nobilissimo, e Dino del Bel Corbo fiorentino, medico eccellentissimo, la commentorno. Affirma crearse amore dalli sensi de volontà e del core per la vista. Prende loco como in subiecto nello intellecto possibile. Impedisce la razional virtù della sua possanza. Spesso ne sequita morte, perché tanto quanto ne è tolto del perfectio bene, tanto l'omo non se può dir aver vita, per non essere signori de noi medesimi. Subito ch'el nostro volere è fora del naturale, torna smisurato; e noi non avemo mai riposo. Amor ne cambia dal nostro essere, e spesso ne fa mutare colore; el riso converte in pianto. Questa nuova qualità move sospiri; constringe l'omo ad remirar l'amata, dal qual sguardo fa sentir certo piacere. Il viso è fuera d'ogni fraude. E solo da questo nasce mercede.⁸

Il capitolo si apre con una digressione di argomento stilistico che mette in relazione poeti e oratori latini arcaici, l'arte greca antica di Polignoto e l'opera di Onesto da Bologna, Sennuccio del Bene, Franceschino degli Albizzi, Cino Rinuccini e Guido Cavalcanti⁹, ovvero di una cinquina di poeti volgari operanti tra la seconda metà del XIII secolo e il principio

⁸ Il brano è tratto dall'edizione critica approntata da Musacchio; si è scelto però di non riportare i segni grafici che individuano le citazioni in quanto si propende, in taluni casi, per una diversa derivazione e dunque per una differente scomposizione del testo. Si veda ENRICO MUSACCHIO (a cura di), M. EQUICOLA, *Libro de natura de amore*, Aracne, Cante-rano 2018 [ed. MUSACCHIO], pp. 40-43. Nell'*editio princeps* (*Libro de natura de amore di Mario Equicola segretario del illustrissimo s. Federico II Gonzaga marchese di Mantua*, Lorenzo Lorio da Portes, Venezia 1525) il testo si trova alle cc. 4v-5v.

⁹ I cinque nomi corrispondono a quelli riportati in una giunta apposta in una fase ultima di revisione del paragrafo cavalcantiano nel *Libro ms* (c. 23r).

del XV. L'inizio del discorso si compone di un vero e proprio mosaico di citazioni tratte dalla retorica classica, in particolare da Cicerone e Quintiliano; si confronti §1. con:

Quint., *Inst.* XII 10 10: Sed fuere quaedam genera dicendi condicione temporum *horridiora*, alioqui magnam iam ingenii vim prae se ferentia. Hinc sint Laelii, Africani, *Catones etiam Gracchique*, quos tu licet *Polygnotos* vel *Callonas* appelles.¹⁰

Quint., *Inst.* XII 10 40: Adhuc *quidam nullam esse naturalem putant eloquentiam nisi quae sit cotidiano sermoni simillima*, [...] contento promere animi voluntatem nihilque arcessiti et elaborati requirente: *quidquid huc sit adiectum, id esse adfectionis et ambitiosae in loquendo iactantiae, remotum a veritate fictumque ipsorum gratia verborum*, quibus solum natura sit officium attributum servire sensibus.¹¹

Quint., *Inst.* XII 10 42: Denique antiquissimum quemque maxime *secundum naturam* dixisse contendunt.¹²

Cic., *Orat.* 36: *Ennio delector*, ait quispiam, *quod non discedit a communi more verborum*.¹³

Cic., *Brut.* 68: [su Catone] Antiquior est huius sermo et quaedam *horridiora verba*.¹⁴

Cic., *Brut.* 104: [su Carbone e Tiberio Gracco] Orationes *nondum satis splendidas verbis*, sed acutas prudentiaeque plenissimas.¹⁵

¹⁰ [Vi furono alcuni generi di eloquenza alquanto rozzi per le condizioni dei tempi, sebbene sotto altri aspetti rivelino una grande forza d'ingegno. Da questa parte sono oratori come Lelio, l'Africano, Catone e anche i Gracchi, che si potrebbero definire come i 'Polignoti' o i 'Calloni' dell'oratoria]. Per il testo dell'*Institutio oratoria* e la sua traduzione si fa riferimento a QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, vol. II, edizione con testo a fronte a cura di A. Pennacini, Einaudi, Torino 2001. Qui come nel resto del paragrafo si sono ripotate in corsivo le riprese lessicali e concettuali più rilevanti.

¹¹ [Vi sono inoltre alcuni autori che pensano sia eloquenza naturalmente spontanea solo quella che più somiglia al linguaggio ordinario della vita di ogni giorno, [...] un linguaggio che si limita ad esprimere ciò che noi vogliamo, senza ricercare nulla di artificioso e di elaborato: secondo loro, tutto ciò che si aggiunge a questa semplicità è frutto di affettazione e di pretenziosa ostentazione stilistica, lontana dalla verità ed elaborata per il solo gusto delle parole per le parole, sebbene il solo compito assegnato a queste dalla natura è di servire ad esprimere dei pensieri].

¹² [Insomma, essi affermano che tutti gli oratori più antichi hanno parlato seguendo a modello la natura].

¹³ [Mi piace Ennio, dice qualcuno, perché non si allontana dal linguaggio comune]. Le fonti ciceroniane sono segnalate in ed. MUSACCHIO.

¹⁴ [Il suo stile è ben antiquato e certi termini sono alquanto ruvidi].

¹⁵ [Orazioni che ancora non raggiungono un sufficiente splendore di stile, ma sono tuttavia acute e abbondanti di perizia].

Cic., *De orat.* I 63: Illud est probabilius neque tamen verum, quod Socrates dicere solebat, omnis in eo quod scirent satis esse eloquentis.¹⁶

Cic., *Brut.* 70: In qua [scil. in pictura] Zeuxim et Polygnotum et Timanthem et eorum, qui non sunt usi plus quam quattuor coloribus, formas et liniamenta laudamus.¹⁷

Quint., *Inst.* XII 10 3: Primi, quorum quidem opera non vetustatis modo gratia visenda sint, clari pictores fuisse dicuntur Polygnotus atque Aglaophon, quorum simplex color..¹⁸

L'identità concettuale e le riprese letterari che legano il passo equiciliano con le sue fonti classiche non lasciano, mi pare, dubbi intorno ai referenti che puntellano le premesse alla presentazione di Cavalcanti. La matrice ideologica del ragionamento equiciliano è da ricercarsi nel principio classico che lega la rozzezza e semplicità espressiva con uno stile percepito come 'arcaico', giacché i primi grandi autori dell'antichità – qui identificati in Ennio, Catone e Gracco per l'arte poetica e retorica, in Polignoto per quella pittorica – sono per l'appunto caratterizzati da uno stile *horridus*, elementare e 'naturale' precipuamente per *condicione temporum*. Gli autori volgari su cui si chiude il triplice parallelismo (§2) devono conseguentemente avere come presupposto alla loro selezione il fatto di essere percepiti come cronologicamente agli esordi dello sviluppo della letteratura volgare italiana¹⁹. Sorprende a questo punto la selezione

¹⁶ [Ed è più ragionevole, per quanto non vero, quello che era solito affermare Socrate, ovvero che tutti sono abbastanza eloquenti in ciò che fanno].

¹⁷ [In questa elogiavo Zeusi, Polignoto e Timante, come pure le figure e il disegno di quanti non usarono più di quattro colori].

¹⁸ [I primi grandi pittori, la cui opera merita di essere vista non solo per la sua antichità, si dice fossero Polignoto e Aglaofonte, la cui semplicità coloristica...].

¹⁹ Tale percezione rispetto alla lingua degli 'antichi' e il suo trapasso in ambito volgare era stata già segnalata da R. Drusi in riferimento a certe affermazioni sul «villan toscano» biasimato, nella dedicatoria del *Libro ms.*, in quanto *rusticus* (*Libro ms.*, c. 4v): «Risulta infatti che i retori romani stabilirono di frequente la coincidenza fra tratto arcaico e uso rustico [...]. Con ogni probabilità la fase primitiva e arcaica del latino era percepita da Cicerone o da Quintilino come svincolata dal freno dell'elaborazione artistica che si sarebbe acquisito soltanto in seguito e per gradi, e il latino 'originario' doveva apparire loro mero veicolo di necessità primarie entro una società di pastori e contadini, una lingua dal lessico fortemente tecnicizzato e perciò stesso lontano dalla libertà metaforica essenziale all'oratoria. La familiarità dell'Equicola con le teorie retoriche classiche sollecita a ipotizzare un trasferimento dell'equazione arcaismo-uso rustico dal dominio del latino a quello del volgare: i tratti noti come arcaismi fiorentini verrebbero attribuiti *ipso facto*, proprio in quanto arcaismi, al *sermo rusticus* toscano». Cfr. R. DRUSI, *La lingua «cortigiana romana»*, cit., pp. 64-65; per il ragionamento a sostegno di tale ipotesi e i suoi esiti nel rapporto di Equicola con il volgare toscano, si veda ivi, pp. 62-76. Cfr. inoltre P. PETTERUTI PELLE-

effettuata, poiché si tratta di un'associazione di autori sicuramente non canonica e piuttosto estesa temporalmente; considerando, come si assume, «Cino Reminucci» il poeta Cino Rinuccini, la scelta si imposta su un arco cronologico che copre quasi due secoli, arrivando a toccare i primi anni del Quattrocento. Per provare allora a definire i criteri che hanno guidato la selezione, è il caso di identificare anzitutto le fonti disponibili all'Equicola. Grazie ad alcune lettere inviate da Isabella d'Este alla cognata Isabella del Balzo (vedova di Federico d'Aragona) si è a conoscenza che il *Libro di Ragona* si trova a Mantova nel 1512. La raccolta è custodita con ogni cura proprio dalla marchesa, che la restituisce alla cognata nel marzo dell'anno seguente²⁰. È logicamente molto probabile che Equicola, fedele segretario di Isabella, abbia colto tale occasione per consultare direttamente il manoscritto, dal quale avrebbe perciò avuto modo di trarre una lista di autori e attingere al *corpus* dei testi tràditi, tra cui dunque le rime cavalcantiane e quelle degli altri poeti citati. A rendere tale probabilità quasi una certezza subentra il confronto con la stratificata fase redazionale dell'opera. Una postilla apposta nel capitolo cavalcantiano del *Libro ms.* (c. 23r), attestante un momento di scrittura precedente a quello che interessa la giunta che si ritroverà anche nella versione a stampa, rivela una lista di nomi più ampia di quelli poi selezionati per accompagnare il poeta²¹; questa rassegna di autori volgari si accresce confrontando le carte dedicate a Guittone e va a definire un solo gruppo di codici che hanno il merito di riportarla per intero: quello, appunto, dei discendenti della Raccolta Aragonese²². La lista di autori menzionati nella suddetta prima postilla 'cavalcantiana' ricrea parzialmente l'ordine di apparizione

GRINI, *La fixa tramontana* cit., pp. 239-240.

²⁰ Cfr. M. BARBI, *Studi*, cit., pp. 225-226. Si veda inoltre, in questo volume, il paragrafo dedicato alla Raccolta Aragonese.

²¹ Oltre a quello dei cinque menzionati, un altro elenco di autori si può leggere in un'annotazione, poi cassata, sul margine destro della medesima carta 23r: «guido guinicelli, dino frescobaldi. fra[n]co Sacchechi: M° nicolo cieco. Cino reminicci fiore[n]tino: Facio d[e] limberti: senuccio benuci. & Guido n[ost]ro Caulcante». Le aggiunte e le soppressioni di autori all'interno degli elenchi presenti nelle varie redazioni del *Libro* sono state ricollegate da De Robertis alle differenti fonti manoscritte a cui l'Equicola ha potuto attingere in tempi diversi della composizione della sua opera. Cfr. D. DE ROBERTIS, *La composizione del «De natura de amore» e i canzonieri antichi maneggiati da Mario Equicola*, «Studi di Filologia Italiana», 1959, XVII, pp. 189-220; ora in Id., *Editi e rari*, cit., pp. 66-87.

²² Un'ulteriore conferma testuale deriva dal libro V della versione a stampa, nel quale Equicola condensa una serie di *topoi* amorosi attingendo anche alla tradizione lirica toscana in forma di parafrasi o stralci di versi di alcuni suoi rappresentanti. Questi lacerti, oltre ad essere tutti presenti nei testimoni della Raccolta, lasciano trasparire, sotto i tanti rimaneggiamenti, «alcune lezioni caratteristiche di Ar [Raccolta Aragonese]». Cfr. ancora D. DE ROBERTIS, *La composizione del «De natura de amore»*, cit., pp. 76-87.

dei loro componimenti nella Raccolta ed è dunque ragionevole supporre che Equicola si sia inizialmente basato sulla loro posizione nella silloge per stilarne l'elenco. Nella fase di revisione successiva, però, la selezione si accorcia e modifica: mantiene dal gruppo iniziale, oltre certamente a Cavalcanti, i soli «Cino reminicci» e Senuccio Binucci/Benucci [del Bene], mentre a questi si affiancano Onesto Bolognese e Franceschin da Bizi [degli Albizzi]. Mi pare perciò ipotizzabile l'intervento di un'altra suggestione operante nella scelta di tali autori, rintracciabile in un testo che li riunisce e li accomuna in quanto poeti che 'ragionano' d'amore, ossia nella rassegna dei poeti volgari di *Triumphus Cupidinis* IV (34-38)²³. Riterrei insomma che Equicola, ignorando gli effettivi estremi temporali della maggioranza degli autori contenuti nel codice aragonese, si sia basato in parte sulla loro rappresentanza all'interno della silloge (da qui la presenza di Cino Rinuccini, ben attestato nella Raccolta) e in parte sulla citazione petrarchesca per la loro menzione al fianco di Guido; un richiamo dunque più simile a uno sfoggio di erudizione che al frutto di un'effettiva analisi storico-letteraria.

A tale corrispondenza stabilita tra fase esordiale delle arti e stile disadorno si associa nella seconda parte di §2 un terzo elemento caratterizzante. Equicola concentra ora la focalizzazione sul solo Cavalcanti, descritto tramite una similitudine idrica anch'essa di derivazione classica e anche in questo caso di stampo evidentemente quintiliano²⁴:

Quint., *Inst.* XII 10 18-19: genus Rhodium, quod velut medium esse atque ex utroque mixtum volunt: neque enim Attice pressi neque Asiane sunt abundantes [...]. Lenti ergo quidam ac remissi, non sine pondere tamen, neque fontibus puris neque torrentibus turbidis sed lenibus stagnis similes habentur.²⁵

²³ Petrarca, *TC* IV, 34-38: «ecco i duo Guidi che già fur in prezzo, / Onesto Bolognese, e i Ciciliani, / che fur già primi e quivi eran da sezzo, / Senuccio e Franceschin, che fur si umani / come ogni uom vide». La mancanza di Guinizzelli e di Cino da Pistoia può spiegarsi con la loro menzione in altri passi del *Libro*. In riferimento a Dante e Guittone il ragionamento è il medesimo in quanto per di più titolari di un capitolo. Equicola descrive e riporta dettagliatamente i nomi dei vinti d'amore di *TC* nel capitolo dedicato a Petrarca.

²⁴ Per l'immagine dell'acqua che scorre come metafora stilistica nella retorica classica cfr. WALTER WIMMEL, *Kallimachos in Rom. Die Nachfolge seines apologetischen Dichtens in der Augusteerkzeit*, Wiesbaden, 1960, p. 223; in modo più specifico su tale passo di Quintiliano e le sue fonti, ALESSANDRA ROLLE, *L'influsso dell'estetica callimachea nella polemica tra Asianesimo e Atticismo a Roma*, «Aevum Antiquum», n.s., 2023, XXIII, pp. 53-71, in part. pp. 65-66.

²⁵ [quello (*scil.* stile) rodiese, che essi pongono in una posizione intermedia e ritengono quasi una mescolanza di entrambi, dal momento che gli oratori di questa scuola non sono né concisi come gli Attici né ridondanti come gli Asiani [...]. Sono dunque considerati un po' lenti e fiacchi, sebbene non privi di un certo peso, e rassomigliano a placidi stagni piuttosto che alle limpide fonti attiche o ai torbidi torrenti dell'Asia].

Libro ms. (c. 23r): non simile a torrenti, non a limpidi fonti, ma a stagno in sé raccolto et placido laco.

Libro de Natura de Amore: Il quale (non a guisa di torrente, ma di stagno in sé raccolto e placito laco) il vedemo quieto starsi e sol delle sue acque ricco.

La citazione è letterale confrontandola segnatamente con quanto riportato nella fase compositiva attestata dal manoscritto torinese. Diventa dunque necessario chiedersi che interpretazione dare al riferimento. Quintiliano sta trattando del terzo genere dell'oratoria, il *genus Rhodium*, e riferisce che veniva considerato come intermedio tra la concisione dell'Atticismo e l'abbondanza dell'Asianesimo. Le «fonti pure» dell'oratoria attica sono contrapposte ai «torbidi torrenti» dell'eloquenza asiana, ma a queste due modalità se ne affianca una terza (i *lenia stagna*), dotata di una certa gravità e caratterizzata dall'indicazione piuttosto vaga di una tendenza alla 'lentezza' e alla 'mansuetudine'. Non è il caso di cimentarsi in un tentativo di sovrapposizione puntuale tra le tre correnti retoriche e lo stile di tal o talaltro autore volgare, ma è interessante focalizzare l'attenzione sulla contrapposizione tra il campo referenziale evocato dal termine 'torrente' e la caratterizzazione dello stagno/lago a rappresentanza cavalcantiana, dualità che prende il sopravvento nella versione ultima della stampa. L'impeto dell'eloquenza asiana è figurato spesso con le sembianze di un tumultuoso torrente²⁶, ma caratteristico del corso d'acqua di Quintiliano è il fatto di essere *turbidus* anche nell'accezione di "torbido", in opposizione diretta alla purezza della fonte attica. Poco prima il maestro di retorica riferisce allo stile asiano il vizio di usare delle circonlocuzioni per esprimere dei pensieri che si sarebbero potuti adeguatamente enunciare con il loro proprio significante, creando così un discorso ampolloso, vuoto e ridondante²⁷. Interpreterei allora l'impurità

²⁶ Cfr. A. ROLLE, *L'influsso dell'estetica callimachea*, cit., p. 65.

²⁷ QUINT., *Inst.* XII 10 16-17: «Et antiqua quidem illa divisio inter Atticos atque Asianos fuit, cum hi pressi et integri, contra inflati illi et inanes haberentur, in his nihil superflueret, illis iudicium maxime ac modus deesset. Quod quidam, [...] hoc putant accidisse, quod paulatim sermone Graeco in proximas Asiae civitates influente nondum satis periti loquendi facundiam concupierint, ideoque ea quae proprie signari poterant circumitu coeperint enuntiare ac deinde in eo perseverarint» [Risale a tempi antichi la divisione tra Attici e Asiani: i primi erano giudicati concisi e schietti, al contrario degli altri ridondanti e vuoti; nei primi non si riscontrava alcun elemento superfluo, agli altri invece mancavano soprattutto gusto e misura. Alcuni [...] ritengono che questa divisione si sia prodotta per il fatto che, mano a mano che la lingua greca si diffondeva nelle vicine città dell'Asia, alcuni uomini, non ancora sufficientemente esperti del linguaggio, ma che desideravano distinguersi come oratori, cominciarono ad esprimere con perifrasi concetti che avrebbe-

del torrente in quanto immagine della sovrabbondanza di elementi (lessicali, ma anche retorici in generale)²⁸, in consonanza con il famoso verso oraziano in riferimento a Lucilio: «cum flueret lutulentus, erat quod tollere velles»²⁹. Tale retroscena citazionale allarga il contesto evocativo che dà corpo alla similitudine che interessa Cavalcanti e chiude con coerenza la prima parte dell'interpretazione equicoliciana. In quanto 'antico', Guido non può che avere un modo di comporre semplice e 'senza arte', il che lo allontana sicuramente dall'eleganza e dall'ordito che servono a *delectare* e *movere* l'ascoltatore³⁰, ma, per altro verso, questo linguaggio simile al quotidiano lo sottrae al pericolo dell'affettazione e da uno stile torbido per sovrabbondanza retorica. Da un punto di vista prettamente teorico il ragionamento tiene e ha il merito di proporre i cinque autori volgari individuati da Equicola come i rappresentanti dei 'moderni' autori delle origini, secondo un principio di ciclicità della storia della letteratura che non è estraneo alla concezione del letterato³¹. Il problema si pone però non appena si provi ad applicare tale definizione – dunque implicante un certo grado di «ingenuità formale»³² – proprio a *Donna me prega*, la cui ricercatezza e cura stilistiche sono difficilmente misconoscibili. La soluzione che mi sembra essere più conforme con quanto finora messo in luce è quella di intendere la semplicità espressiva che viene indirettamente attribuita alla composizione di Cavalcanti come una sostanziale valutazione di aderenza al significato proprio dell'oggetto trattato, espo-

ro potuto dire con termini propri ed adeguati, e da allora questa pratica divenne costume abituale]. Sull'asianesimo e la sua definizione in Cicerone, cfr. CARLO M. LUCARINI, *I due stili asiani* (Cic. "Br." 325; "P. Artemid.") e *l'origine dell'Atticismo letterario*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», 193 (2015), pp. 11-24, al quale si rimanda anche per la bibliografia pregressa.

²⁸ Cfr. infatti QUINT., *Inst.* XII 10 12, dove si riporta il parere dei detrattori dello stile ciceroniano: «Quem tamen et suorum homines temporum incessere audebant ut tumidiorem et Asianum et redundantem et in repetitionibus nimius et in salibus aliquando frigidum et in compositione fractum, exultantem ac paene, quod procul absit, viro molliorem» [E nondimeno i suoi contemporanei osavano rimproverarne l'eloquenza come troppo gonfia, asiana, ridondante, eccessiva nelle ripetizioni, piuttosto insulsa nelle battute, sconnessa nella tessitura, eccessiva nel ritmo e perfino troppo effeminata – accusa questa da respingere con vigore].

²⁹ HOR., *Sat.* I 4 11 [Poiché scorreva fangoso, c'era materia che si sarebbe voluto togliere]. Cfr. ancora A. ROLLE, *L'influsso dell'estetica callimachea*, cit., p. 66.

³⁰ Per quanto contrario agli eccessi 'asiani', Quintiliano (*Inst.* XII 2 11) afferma chiaramente che il compito dell'oratore è saper *docere*, *delectare* e *movere*, e per compiere queste ultime due funzioni occorrono «impetu quoque ac viribus et decore» [slancio insieme a forza e eleganza] in modo da poter essere eloquente come un fiume in piena.

³¹ Cfr. MARCELLO AURIGEMMA, *Il gusto letterario di Mario Equicola*, in *Studi di letteratura e storia in memoria di Antonio Di Pietro*, Vita e pensiero, Milano 1977, pp. 91-92.

³² L. RICCI, *La redazione manoscritta*, cit., p. 50.

sto dunque senza l'uso di perifrasi, ridondanze o metafore: «sol delle sue acque» – ovvero del suo contenuto argomentativo – «ricco»; lo stile di Cavalcanti, dunque, è semplice e naturale soprattutto perché si limita a esprimerne il pensiero in modo quasi pragmatico, rimanendo a uno stadio basilico di corrispondenza tra il piano del significante e quello del significato³³. Equicola fa in sintesi interagire differenti aspetti dell'*elocutio* per suggerire, tramite il suo intertesto citazionale, l'idea di un passato dalle capacità artistiche rudimentali ma nutrito da una genuina aderenza alla realtà primaria dei concetti espressi. In Cavalcanti, inoltre, «ogni cosa è sincera e sana, senza adulterino colore» (§3), in quanto nella sua poesia espone l'essenza di amore in modo *dimostrativo*, dunque *filosofico*, e senza apporti esterni (retorici o argomentativi). Si veda l'inizio dell'ultimo capitolo del *Libro ms.*, nel quale sono riconoscibili alcune riprese lessicali e il medesimo campo semantico che interessa gli attributi riferiti al poeta:

Doi sono le vie di persuadere. L'una la quale demonstrativamente ne tira ad cognitione del vero; l'altra per coniecture veresimili li animi nostri induce ad credulità e si concilia. Il primo modo legitimo et philosophico, il secondo *adulterino* et adulatorio reputamo. [...] *La verità nuda et candida né colore né fuco* la exorna; non cerca con lenocinii di translationi, non con vario nitore di tropi, non copia di figure et circuitione di blande parole; non tenta con argute et grate sententie sé medesima fare conoscere; non vole con numerose clausule, con fare benivoli, docili et actenti li auditori, li animi loro subvertere. [...] essendo *la verità sempre stabile, lucida et ferma*, alla quale tempo non noce, non falsi testimonii, non coniecture, non contradictione et consuetudine, non achademica disputatione ponno al suo candore macchia imponere.
(*Libro ms.*, cc. 295v-296v)

Gli ultimi tratti di tale profilo sono definiti da una nuova similitudine presa ancora una volta da Quintiliano: come già per l'antico e onorevole Ennio, anche Cavalcanti, in definitiva, deve essere tenuto in considerazione per veneranda tradizione.

Quint., *Inst.* X 1 88: *Ennium sicut sacros vetustate lucos adoremus, in quibus grandia et antiqua robora iam non tantam habent speciem quantam religionem.*³⁴

³³ Tale interpretazione si accorda con quanto ipotizzato da Drusi e riportato *supra*.

³⁴ [Quanto ad Ennio, lo veneriamo come i santi boschi consacrati per antichità, nei quali le querce antiche e maestose ispirano non tanto un senso di bellezza quanto un senso di riverenza].

In §4, il fitto intreccio di citazioni classiche che compone la premessa alla definizione cavalcantiana della natura *de Amore* lascia infine il posto all'esposizione dei contenuti di *Donna me prega*. Il paragrafo si costituisce di una prima porzione che riassume in forma abbozzata le due stanze iniziali della canzone per poi dare spazio a una sintesi più distesa e più aderente al dettato testuale che interessa le stanze I-V, quindi la totalità del componimento senza la strofa finale di congedo. Vista la spiccata propensione di Equicola per la ripresa e la manipolazione delle fonti³⁵, non sorprende che anche questa parte del capitolo risenta dell'influenza di almeno un apporto esterno. In particolare, il primo segmento individuato – dunque quello che ha inizio subito dopo la menzione di *Donna me prega* in Petrarca: «Ivi tracta de amore...» fino alla segnalazione dell'esposizione che ne compiono Dino del Bel Corbo [*sic.*]³⁶ e Egidio Romano – è stato riconosciuto in quanto riscrittura di alcune righe del commento garbiano alla canzone nella versione volgarizzata dal Mangiatroia³⁷. Non è però necessario addentrarsi così indietro nel tempo per trovare l'origine del passo considerato, dal momento che un altro modello, ben più facilmente reperibile, si offriva all'analisi di Equicola: questo primo segmento è infatti trascrizione *mot pour mot* di quanto si legge nel commento del Landino alla *Commedia*, nella chiosa che accompagna i versi esordiali del famoso incontro con Cavalcante Cavalcanti³⁸.

L'ultima porzione del brano si costituisce infine di una serie di prelievi da *Donna me prega* volti a compendiarne l'argomento. Tale tecnica espositiva è una costante nella metodologia di lavoro di Equicola e si ripropone quasi senza eccezioni lungo tutta la sezione dedicata alla narrazione delle teorie erotiche del primo libro; medesimo procedimento si

³⁵ Il dialogo articolato che Equicola sviluppa con le sue fonti è descritto in ARMANDO MAGGI, *Il Libro de natura de amore di Mario Equicola e l'ibridismo rinascimentale*, «Bruniana & Campanelliana», 2017, XXIII, 2, pp. 473-482.

³⁶ Il *Libro ms.* riporta *Carbo*, dunque ci si sta palesemente riferendo al medico fiorentino Dino del Garbo. La lezione scorretta sarà quindi da imputare a un refuso incorso nel momento del passaggio alla stampa.

³⁷ Cfr. ed. MUSACCHIO, pp. 41-42.

³⁸ Il commento del Landino gode di plurime ristampe tra la fine del XV secolo e la prima metà del XVI. Per la sua fortuna editoriale, cfr. CARLO DIONISOTTI, *Cristoforo Landino*, in *ED*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1971, *ad vocem*. La dipendenza di Equicola da tale opera è stata inoltre minuziosamente provata da Pietro Petteruti Pellegrino in riferimento ad altre porzioni del *corpus* equicoliano: nei contatti tra l'*Introduttorio* alle *Institutioni* e il *Proemio* al commento alla *Commedia*, ma anche tra il capitolo dantesco nel *Libro de Natura de Amore* e vari passi dell'esegesi stessa. Cfr. P. PETTERUTI PELLEGRINO, *Tessere landiniane nelle Institutioni dell'Equicola. Annotazioni a margine di un caso di intertestualità dissimulata, ovvero di un accorto e misurato plagio*, in *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*, a cura di R. Gigliucci, Bulzoni, Roma 1998, pp. 161-217.

compie anche nel quinto libro dell'edizione a stampa, dove un elenco di *topoi* della poesia amorosa viene esemplificato tramite stralci prosastici di liriche degli autori volgari precedentemente menzionati. Tornando a Cavalcanti, si può constatare in conclusione come il suo capitolo sia generato e composto letteralmente *in toto* dall'assemblaggio di una rete di citazioni che ne detta la struttura logica e la conformazione lessicale, lasciando al solo confronto con il contesto più ampio dell'opera referenziale e al dialogo che si instaura tra le diverse fonti il compito di chiarificare il pensiero equicoliano. Prima di trarre le fila di quanto emerso e dare una forma più definita ai dati raccolti è necessario però affiancare un'ulteriore testimonianza a quelle raccolte finora.

Il *Libro de natura de amore*, infatti, non è l'unica opera a trasmetterci delle informazioni sul pensiero di Equicola nei confronti del nostro autore. Cavalcanti ricompare nella sezione introduttiva (il cosiddetto *Introdutorio*) delle *Institutioni al comporre in ogni sorte di rima della lingua volgare*, trattato di metrica e storia della poesia redatto da Equicola a una data ancora incerta e pubblicato postumo, probabilmente non ultimato, nel 1541³⁹. Guido è compreso all'interno del paragone tra i più notevoli pittori dell'antichità e i poeti due-trecenteschi «de' quali li scritti siano degni di lettione»⁴⁰. Risalta immediatamente l'analogia con la sua presentazione nel volume *de Amore*, se non fosse che in questo elogio della poesia il suo corrispettivo pittorico è mutato:

Come a Zeusi le ragioni de' lumi, et l'ombreggiare, così a Guido Cavalcanti le scintille poetice s'attribuiscono. Costui nitido, e più che quella età non ricercava, composito, donò al materno dir lume, e ben che inaffettato, quella quasi negligentia assai diletta.
(*Institutioni*, c. ciiv)

Cavalcanti non è dunque più associato alla semplicità e rudimentalità artistica di Polignoto (caratteristiche che vengono ora attribuite a Guittone)⁴¹, ma è il primo a cui si riconoscono le «scintille poetice», quindi la

³⁹ Si tratta di un libretto piuttosto breve, pubblicato a Milano per i tipi di Francesco Minizio Calvo. In mancanza di edizioni moderne, il testo di riferimento è quello della *princeps*: *Istitutioni al comporre in ogni sorte di rima della lingua volgare. Con uno eruditissimo Discorso della pittura et con molte segrete allegorie circa le Muse et la poesia*, Milano 1541. Ulteriori informazioni su tale scritto in P. PETTERUTI PELLEGRINO, *Tessere landiniane*, cit., provvisto di esauriente bibliografia (p. 162) e in MARCO GIORGI, «*Li più antiqui de' quali habia loro scripti possuto vedere*»: alcune fonti per le *Institutioni* di Mario Equicola, in *La metrica attraverso i trattati*, a cura di E. Coppo, F. Roncen, PUP, Padova 2024, pp. 31-51.

⁴⁰ M. EQUICOLA, *Institutioni*, c. Ciir.

⁴¹ Cfr. *Ibid.* Un'altra componente della sua caratterizzazione stilistica viene invece traslata su Guinizzelli, nel quale «ogni cosa è sana, e sincera».

genesì, nella letteratura volgare italiana, di un'attenzione verso la *compositio*, l'arte del disporre il materiale lessicale nella struttura del verso. Si ribadisce l'inutilizzo dall'artificio retorico (è «nitido») e si riconferma la sua lontananza da uno stile affettato. Tale 'slittamento' nella valutazione cavalcantiana verso la fase più 'luminosa' della poesia volgare della Penisola potrebbe essere stato dettato da un secondo influsso dell'opera del Landino e più in particolare del suo *Proemio*, massimamente attinto proprio nella composizione dell'*Introduttorio*⁴². Benché le riprese di Equicola non interessino direttamente il confronto tra poesia e pittura (non presente nel Landino), anche per il commentatore della *Commedia* in Cavalcanti cominciano per l'appunto a scorgersi i primi estri poetici:

[In Cavalcanti] cominciorono apparire se non espressi almanco adombrati non pochi ornamenti oratori e poetici, e potea lui essere in prezo pel suo stilo sobrio e dotto se, sopravvenuto da maggior lume, non fussi divenuto tale quale diviene la luna al sole.⁴³

Il lume che lo adombra e che lo relega al ruolo di 'premessa' – si è visto – è Dante per l'umanista fiorentino, mentre per Equicola il primato spetta incontestabilmente a Petrarca, nuovo Eufronore e nuovo Apelle. Ciò che conta però, al di là del soggetto modellizzante preferito dai due autori, è lo spostamento di Cavalcanti se non proprio dall'altra parte, quantomeno nei pressi della linea di demarcazione che separa gli autori venerabili ma irrimediabilmente 'passati', da quelli che possono invece venire presi in considerazione secondo i 'moderni' criteri di giudizio. Non è possibile dare una referenza cronologica precisa a tale cambiamento critico, ma questo può quantomeno attestarci un certo margine di mobilità nella caratterizzazione di Cavalcanti all'interno della 'storia della letteratura' immaginata da Mario Equicola. Non è a mio avviso un caso che, nella nuova presentazione, la mancanza di affettazione stilistica non sia più esplicitamente il presupposto di uno 'stato di natura' letterario, ma si posizioni quale corrispettivo a una tutta antica ed insieme più che mai attuale (*quasi*) *negligentia*. E che il letterato alvitano fosse ben cosciente della vitalità del principio ciceroniano della *neglegentia diligens* negli anni

⁴² P. Petteruti Pellegrino fornisce un prospetto testuale delle riprese letterali, concettuali e riecheggiamenti tra i due testi, in P. PETTERUTI PELLEGRINO, *Tessere landiniane*, cit., pp. 172-181. I debiti di Equicola verso il *Proemio* non riguardano in modo diretto il paragone tra poesia e pittura, il quale è derivato, si è visto, da QUINT., *Inst.* XII 10 3-6, ma anche da CIC., *Brut.* 70 e soprattutto da PLIN., *Nat.* XXXV 56-128.

⁴³ CRISTOFORO LANDINO, *Proemio al commento dantesco*, in C. LANDINO, *Scritti*, cit., vol. I, p. 119. Si veda ancora, in questo volume, il paragrafo dedicato al *Proemio* landiniano.

che accolgono l'uscita del *Cortegiano*⁴⁴ è confermato dall'ultima frase con la quale congeda il lavoro che lo ha accompagnato per almeno un ventennio; rivolgendosi ai futuri lettori del *Libro*, prega infatti che a giudicarne ortografia e stile siano solo coloro «li quali hanno molto e molto ben scritto, e è lor noto quel che importa *diligente negligenza*»⁴⁵.

Considerazioni

Alla luce dei dati raccolti si può innanzitutto far derivare la conoscenza di Cavalcanti da parte di Equicola da almeno tre diverse fonti: la prima è Petrarca con la menzione di *Donna me prega* in RVFLXX e quella di Guido in TC IV 34-38; la seconda è la silloge aragonese, la quale, benché non sembri aver influito nella sua valutazione poetica tramite l'epistola proemiale, è stata sicuramente la via di accesso al *corpus* delle rime; la terza è il commento alla *Commedia* del Landino, modello dirimente nella definizione della canzone cavalcantiana in quanto 'filosofica' e nella perpetuazione della memoria dei commentatori trecenteschi. Tutti e tre gli apporti contribuiscono a porre Guido Cavalcanti e la sua *Donna me prega* tra i tasselli che compongono lo *status quaestionis*⁴⁶ utile al lettore per avere una visione prospettica sulla 'moderna' trattazione erotica che si svolge nel *Libro de natura de amore*. Lo sguardo che il letterato cortigiano rivolge però in modo specifico alla poesia di Cavalcanti rimane a conti fatti piuttosto evasivo, nella misura in cui non è semplice definire i confini tra la volontà di aderenza al modello storico-culturale classico e il pensiero proprio all'autore che attraverso questo modello cerca di interpretare il panorama letterario volgare. La caratterizzazione che accompagna Guido e gli altri autori 'antichi' è infatti in parte dettata dalla necessità di rappresentare una tipologia di genere che può fungere alla critica di una certa lirica contemporanea: è anche per il loro ruolo emblematico di controparte oppositiva alla *gran turba* dei *versificatori* che «più presto de loro

⁴⁴ Il principio classico della diligente negligenza e la sua importanza nella formulazione della teoria della *sprezzatura* è argomento troppo articolato per essere trattato in questa sede. Per un agevole e puntuale intervento sulla questione si rimanda ancora a P. PETTERUTI PELLEGRINO, *La negligenza dei poeti. Indagini sull'esegesi della lirica dei moderni nel Cinquecento*, Bulzoni, Roma 2013, in particolare pp. 123-142.

⁴⁵ M. EQUICOLA, *Libro de Natura de Amore*, c. 239v. Se per quest'ultimo scritto «*Al lettore*» la data di composizione non deve essere troppo lontana dalla comparsa della *princeps*, è ancora dibattuto il momento di redazione delle *Institutioni*. Le più recenti indagini di Giorgi le vogliono sostanzialmente compiute nel maggio del 1520 e posteriori alla consultazione della silloge aragonese. Cfr. M. GIORGI, «*Li più antiqui*», cit., pp. 31-45.

⁴⁶ Cfr. A. VILLA, *Istruire e rappresentare Isabella d'Este*, cit., pp. 159-160.

accidenti che de natura di amore scriveno» e all'affettazione sentimentale e retorica che trapela dai loro scritti⁴⁷, che Cavalcanti e i poeti volgari 'delle Origini' sono distinti da una semplicità stilistica che rende il loro linguaggio totalmente aderente all'essenza delle cose trattate. Di fronte agli eccessi di un certo petrarchismo, Equicola porta in risposta l'esempio di un modo di poetare grezzo, *orrido*, ma degno di figurare per la sua antica e naturale fedeltà al contenuto; Pozzi aveva già riconosciuto in questo tratto uno dei segnali della predilezione equicoliciana della *res* sopra la forma, preludio alle istanze che animeranno lo Speroni e i suoi seguaci⁴⁸. Al di là del fine calibrato che sottende alla sua valutazione, non si può comunque negare all'umanista di aver colto, grazie all'innesto classico, una caratteristica nodale di *Donna me prega*, ovvero la sua effettiva precisione terminologica nell'esposizione della fenomenologia amorosa, la sua trattazione asciutta e *filosofica* della natura di Amore secondo l'interpretazione del poeta medievale; ricollegandosi alle considerazioni di Pozzi, non è in nulla fortuito il fatto che le attenzioni cinquecentesche per la canzone cavalcantiana si riaccenderanno – come si vedrà nelle prossime pagine – proprio in ambiente 'Infiammato'. Tale evidente funzione rappresentativa non esaurisce tuttavia il pensiero di Equicola su Cavalcanti; forse per tramite del Landino, e a dispetto delle diverse ragioni e finalità che animano i loro lavori, anche Equicola riconosce al linguaggio cavalcantiano una certa competenza poetica, quantomeno secondo i criteri che pertengono alla *compositio*. In aggiunta, la valutazione del suo stile *inaffettato* si accorda, certo, con la teorizzata mancanza di arte nel comporre data dalla primitiva età letteraria, ma si protende anche verso forme di giudizio che accolgono positivamente una trascuratezza stilistica 'naturale', la quale viene preferita a qualunque forma di artificiosità. In conclusione, Cavalcanti si affaccia nel primo Cinquecento come un autore antico e perciò venerabile per le implicazioni che si è visto desumere dalla retorica classica. Si riconosce inoltre a *Donna me prega* il merito di aver trattato d'amore rimanendo aderente alla natura del soggetto prefissato, ma la considerazione complessiva intorno alla capacità del suo compositore nell'arte poetica rimane oscillante tra quanto sostenuto nel *Libro* e quanto abbozzato nelle *Institutioni*. Se da una parte si possono quindi intrav-

⁴⁷ Cfr. *Libro ms.*, cc. 17v-18v, nelle quali si polemizza ironicamente contro una poesia d'amore che ripete *topoi* lirici stereotipati, ormai svuotati di ogni significato e valenza concettuale.

⁴⁸ MARIO POZZI, *Mario Equicola e la cultura cortigiana: appunti sulla redazione manoscritta del «Libro de natura de Amore»*, «Lettere italiane», 1980, XXXII, 2, pp. 149-171, in part, pp. 158-160; 168-171.

vedere i presupposti che animeranno l'attenzione cinquecentesca verso la sua canzone dottrinale, dall'altra già si percepisce una forma di prudente costrizione nel pronunciarsi sulla componente formale della sua poesia.

Le *Esposizioni* e le *Accademie*

Esposizione di messer Plinio Tomacelli sopra la Canzone di Guido Cavalcanti 'Donna mi prega'

Di recentissimo reperimento è la prima parte del commento di Plinio Tomacelli che inaugura dunque la serie delle 'esposizioni' dedicate a *Donna me prega*. Per lungo tempo considerato perduto, il trattato è riemerso tra le carte del fondo Malvezzi Campeggi dell'Archivio di Stato di Bologna grazie alla perizia di Daniele Conti⁴⁹, che lo identifica all'interno di un codicetto conservato con altre carte in un faldone (segnatura: ASBo, MC, s. IV, 22/682) e trascritto da due mani che si danno il cambio nella stesura del commento, interrotto però di colpo all'altezza del v. 23 della canzone. L'analisi di altri testi attribuibili alla prima delle due mani e ritrovati nello stesso fondo, rilevano il «forte intreccio tra divulgazione filosofica in volgare, attività accademica e interessi letterari»⁵⁰ che accompagna il lavoro di questo anonimo copista.

Sulla giovinezza e formazione di Plinio Tomacelli (nato sicuramente a Bologna a una data ancora imprecisata, morto nel 1593) le notizie si

⁴⁹ DANIELE CONTI, *Un commento padovano a Donna me prega di Guido Cavalcanti: la ritrovata Esposizione di Plinio Tomacelli*, «Medioevo e Rinascimento», 2019, XXX, pp. 205-243. Del lavoro di Tomacelli intorno al testo cavalcantiano porta testimonianza una lettera di Iacopo Bonfadio indirizzata all'autore (si veda *infra*); fa inoltre menzione di questa esposizione Girolamo Frachetta nel suo commento a Cavalcanti, che riporta il nome di «Plinio Tomacello» al fianco di quello di «Giacopo Mini» e «Paolo del Rosso» in quanto esegeti della canzone a lui contemporanei (si veda G. FRACHETTA, *La spositione di Girolamo Frachetta, sopra la canzone di Guido Cavalcanti [...]*, Gioliti, Venezia 1586, c. 7). Dalla *Istoria della volgar poesia* di Crescimbeni ha origine la notizia di una stampa cinquecentesca del commento, poiché nell'edizione del 1698 il Crescimbeni appunta che il testo del Tomacelli fu impresso al pari degli altri commenti cinquecenteschi a lui noti (c. 296), notizia che venne accolta anche da Bayle – cfr. FRANCESCO PASQUALIGO, *La canzone di Guido Cavalcanti "Donna me prega" ridotta a migliore lezione e comentata massimamente con Dante, L'Alighieri*, 1890-1891, II, pp. 248-249. Per la (scarsa) fortuna del ricordo del commento di Tomacelli, le informazioni biografiche reperibili sull'autore e alcune convincenti ipotesi sull'interesse riservato a *Donna me prega* in territorio veneto, si veda la sezione introduttiva del saggio di Conti.

⁵⁰ Ivi, p. 208.

riducono a quanto si può ricavare da una lettera di invito che gli rivolge Iacopo Bonfadio⁵¹, la quale ci rappresenta insieme la prima attestazione del lavoro di Tomacelli su *Donna me prega*. Nella missiva, Bonfadio incita il giovane amico a raggiungerlo sulle rive benacensi, dove si trova per alleggerire l'animo dal «gran nuvolo di neri pensieri» che lo stava opprimendo a Padova:

Se potete venir ancor voi, e tralasciare il metodo intorno il quale siete occupato dopo che illustraste l'oscurissima canzone di messer Guido, non dovete lasciar questa occasione in nissun modo, perché ancor che voi non siate così soggetto agli umori, come son io, pur mi pare avere alcuna volta compreso che raccolta n'abbiate dentro una particella voi ancora, e che bisogno vi sia di medicina. Ma posto ancor che ciò non fusse, essendo noi da dui anni addietro stati compagni ne gli studi di filosofia e nel servizio del signor Priore di Roma, congiunti in legami d'oro d'amor che non ha l'ale, ed avendoci sempre l'un l'altro concordissimamente compiaciuto [...] dovete compiacermi in questo ancora, e venire a partecipare i beni del vostro amico.⁵²

Dagli studi sull'epistolario del Bonfadio si desume che la lettera deve datare della fine di agosto-inizio di settembre del 1543 o, più probabilmente, dello stesso periodo del '44⁵³. La stagione di studi filosofici comuni e il servizio svolto presso il priore gerosolimitano Bernardo Salviati (il «signor Priore di Roma», a Padova per intraprendere studi di filosofia)⁵⁴ deve quindi aver avuto inizio intorno al 1541-42⁵⁵ e la stesura del trattato risalirà allora – concordando con Conti – agli anni compresi tra questa data e la scrittura della lettera, dunque, al più tardi, l'estate del 1544. Tali coordinate geografiche e temporali permettono di situare la composizione del commento in orbita padovana⁵⁶ e in ambiente con ogni probabilità

⁵¹ Il puntuale lavoro di Conti permette di esimersi dalla ricapitolazione delle notizie sulla genealogia della famiglia e la vita 'pubblica' di Tomacelli, per le quali cfr. ivi, pp. 211-215 e relativa bibliografia. In questa sede si riporteranno solo le ipotesi sugli anni formativi coincidenti con il presunto periodo di composizione del commento.

⁵² IACOPO BONFADIO, *Le lettere e una scrittura burlesca*, introduzione e commento di A. Greco, Bonacci, Roma 1978, pp. 93-94. Si è però preferito al *nostro* dell'edizione Greco, il *vostro* della versione Mezzuchelli (1746).

⁵³ P. TROVATO, *Intorno al testo e alla cronologia delle Lettere di Jacopo Bonfadio*, «Studi e problemi di critica testuale», 1980, XX-XXI, pp. 52-53.

⁵⁴ Cfr. ivi, p. 50.

⁵⁵ Cfr. ancora D. CONTI, *Un commento padovano*, cit., p. 215n. Si ritiene più probabile il 1542, almeno per quanto riguarda il Bonfadio, poiché fino a luglio di quell'anno questi era ancora impiegato presso il Bembo in veste di insegnante del figlio Torquato.

⁵⁶ È chiaro che in mancanza di ulteriori informazioni sui movimenti di Tomacelli questa resti una supposizione; la lettera in ogni caso non allude a nessun recente cambio di località del mittente, dunque pare più economico pensare che questi si trovasse ancora a Padova al momento della scrittura e che non dovesse essere passato molto tempo dall'illustrazio-

‘accademico’. Conti, sulla base della rete di conoscenze del Bonfadio e degli anni che circoscrivono l’opera di Tomacelli, ipotizza che questi abbia potuto godere del clima culturale patavino, caratterizzato da quella «genuina tradizione aristotelica d’impronta pomponazziana portata avanti da Vincenzo Maggi, Sperone Speroni, Bernardino Tomitano»⁵⁷ e che siano proprio le posizioni dell’Accademia – nella sua ultima fase o all’indomani dello scioglimento – ad aver fatto maturare nel Tomacelli l’interesse per il testo cavalcantiano⁵⁸.

È certo che un autore come Cavalcanti poteva ben rientrare all’interno delle speculazioni in seno al cenacolo degli Infiammati⁵⁹. Si pensi prima di tutto al programmatico incentivo del volgare in ambito scientifico che contraddistingue l’apporto speroniano alle direttive dell’Accademia o alla sistematica volgarizzazione dell’opera aristotelica intrapresa dal Varchi. E coerente sarebbe anche con il primato assegnato al ruolo della filosofia nella composizione poetica, visti i fini didattici ai quali questa deve assolvere. Contro *Donna me prega* pesava però un fattore di grande incidenza nella sua valutazione quale il giudizio stilistico del Bembo, che considera troppo spessa la sua tramatura di rime interne (*Prose* 2 XIII 15); in linea generale, all’interno delle *Prose della volgar lingua*, Cavalcanti non gode di alcun riconoscimento per la sua *elocutio*, requisito comunque necessario alla qualifica di poeta secondo quanto si legge nel Tomitano⁶⁰.

ne’ della canzone cavalcantiana.

⁵⁷ D. CONTI, *Un commento padovano*, cit., p. 216.

⁵⁸ *Ibid.* e ss.

⁵⁹ Si ricordano alcuni contributi fondamentali sulla formazione e gli indirizzi dell’Accademia degli Infiammati: F. BRUNI, *Sperone Speroni e l’Accademia degli Infiammati*, «Filologia e letteratura», XIII (1967), pp. 24-71; M. POZZI (a cura di), *Trattatisti del Cinquecento*, Ricciardi, Milano-Napoli 1978; V. VIANELLO, *Il letterato, l’Accademia, il libro*, cit.; JEAN-LOUIS FOURNEL, *Les dialogues de Sperone Speroni : libertés de la parole et règles de l’écriture*, Hitzeroth, Marburg 1990; Un recente stato degli studi in MARIA TERESA GIRARDI, *Accademia degli Infiammati e dintorni*, in *Letteratura e Scienze. Atti delle sessioni parallele speciali del XXIII Congresso dell’ADI* (Pisa, 12-14 settembre 2019), a cura di A. Casadei, F. Fedi, A. Nacinovich, Andrea Torre, Adi editore, Roma 2021 [<https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze-09/05/2023>].

⁶⁰ BERNARDINO TOMITANO, *Ragionamenti della lingua toscana di m. Bernardin Tomitano. I precetti della rhetorica secondo l’artificio d’Aristotile & Cicerone nel fine del secondo libro nuouamente aggiunti*, In Venetia per Giouanni de Farri & fratelli, al segno del Griffo, 1546 [da ora: *Ragionamenti*], p. 287. Compito del poeta è infatti insegnare e dilettere, e il diletto nasce dalla bella elocuzione. Ivi, pp. 287-286. Ma cfr. M.T. GIRARDI, *Il sapere e le lettere in Bernardino Tomitano*, Vita e Pensiero, Milano 1995, pp. 115-136. La scarsa presenza della poesia di Cavalcanti nelle *Prose* (come nella restante produzione bembiana) e il giudizio negativo – contrassegnato da un «insieme di silenzi e franche scortesie» – che di questa si compie sono stati analizzati dettagliatamente da PAOLO ZUBLENA in *Il disegno di Pietro. La poesia di Guido Cavalcanti nelle Prose del Bembo*, «Italianistica»,

E la sentenza bembiana traspare dalle prime righe del commento di Tomacelli:

Molte cose potrei dire intorno all'arte del comporre, et la spessa legatura delle rime di questa Canzone, ma non essendo questo mia intentione, né quel che mi è stato imposto, me ne passerò alla esposizione di essa [...] Di questo adunque parla messer Guido nella presente più dotta et artificiosa che dilettevole et leggiadra Canzone.⁶¹

In linea, dunque, con la posizione centrale che l'autorità del Bembo ricopre dalla fondazione dell'Accademia degli Infiammati⁶², Tomacelli precisa che non si occuperà della forma della canzone né della «spessa legatura delle rime» che la costituisce (il riferimento alle *Prose* è trasparente) e che la composizione di Cavalcanti manca di quelle qualità – leggiadria e piacevolezza – giudicate opportune alla buona poesia. L'esposizione di Tomacelli si concentrerà esclusivamente sulla dottrina trasmessa da *Donna me prega*, esaminata entro le dinamiche fisiologiche della passione e ricondotta in massima parte al pensiero di Aristotele⁶³ (in particolare al *De anima* e all'*Ethica Nichomachea*). La descrizione della porzione di testo di Tomacelli verrà affrontata in un paragrafo a parte dedicato al confronto tra le differenti letture cinquecentesche della canzone; per continuare con la sua contestualizzazione si può però osservare che l'impianto strutturale del commento ha molto in comune con quello delle varie lezioni dedicate all'esegesi di poesie in volgare proposte dai membri dell'Accademia patavina⁶⁴. Il commentatore apre infatti con una sezione proemiale volta a

2024, LIII/2, pp. 51-66. Si rimanda dunque a tale lavoro per un'esauriente panoramica del trattamento che il Bembo riserva al “secondo Guido”. L'incidenza e le conseguenze di tale ‘bocciatura’ si esprimeranno in forme e misure diverse lungo tutto il capitolo.

⁶¹ D. CONTI, *Un commento padovano*, cit., pp. 235-236 [da ora il testo del Tomacelli edito da Conti verrà citato come *Esposizione*].

⁶² Il peso della lezione bembiana nella fondazione e negli sviluppi dell'Accademia degli Infiammati in FRANCO TOMASI, *Le letture di poesia e il petrarchismo nell'Accademia degli Infiammati*, in *Petrarca, Petrarchismi. Modelli di poesia per l'Europa*, a cura di F. Calitti, R. Gigliucci, A. Quondam, vol. II – *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, Bulzoni, Roma 2006, pp. 229-250; a tale saggio si farà riferimento anche per il calendario e la definizione della struttura delle lezioni accademiche, pp. 237-250.

⁶³ Platone viene citato due volte, ma non per motivi che possono avere a che fare con la lettura neoplatonica ficiniana. Il primo è per l'etimologia di “amore”: «Et detto accidente è di tanto valore et altezza che si fa chiamare amore, perché deriva da una parola greca, secondo afferma Platone nel *Fedro*, che significa valore e potenza», il secondo per la posizione della parte appetitiva dell'anima nel cuore, lì appunto individuata dal filosofo. Cfr. *Esposizione*, pp. 237; 242.

⁶⁴ Si prende come riferimento l'impianto strutturale comune individuato nelle lezioni superstiti di Benedetto Varchi, Ugolino Martelli, Alessandro Piccolomini. Cfr. F. TOMASI, *Le letture di poesia*, cit., pp. 237-239. Si precisa però che l'*Esposizione* del Tomacelli manca

dare un quadro di riferimento filosofico per delimitare il soggetto dell'argomentazione («Onde venendo a quello ch'io mi ho proposto, dico che egl'è da presupporre, per intelligenza d'essa...»⁶⁵) e, solo una volta attuate queste precisazioni concettuali, inizia con la lettura del testo sviluppata per segmenti argomentativi («Di questo adunque parla messer Guido [...] dicendo come seguita: *Donna mi prega...*»⁶⁶). Ancora, come nelle lezioni accademiche, anche nell'estratto di Tomacelli agisce il confronto con i classici (vengono citati Plauto e Ovidio a sostegno della crudeltà e potenza di Amore), nonché, su tutti, prevale l'*auctoritas* petrarchesca, usata per chiosare un passo simile e per attestare un particolare uso linguistico.

Tali caratteristiche si riproporranno con poche eccezioni negli altri commenti cinquecenteschi a *Donna me prega*⁶⁷, ma sono indice di una tendenza a senso invertito rispetto alle passate esposizioni tre-quattrocentesche. A differenza di quanto poteva avvenire nel commento di Dino o nello Pseudo-Egidio, non è più questione di spiegare la canzone con gli strumenti della filosofia (naturale e morale) per apprendere la verità su amore, quanto piuttosto di trattare filosoficamente di amore usando l'espediente della canzone. I prodromi di questo scambio di focalizzazione si erano ben visti nel capitolo del *Commentarium* del Ficino, ma ora, diversamente anche dall'esperienza ficiniana, agisce allo stesso tempo una grandissima attenzione al testo, centro d'interesse linguistico oltre che concettuale e glossato attraverso il ricorso ai più autorevoli autori volgari.

Il contesto di ritrovamento, gli estremi cronologici, l'ambiente, l'argomento e la struttura stessa del commento di Tomacelli, sono tutti elementi che portano a considerare l'*Espositione* come un testo 'nuovo' rispetto alle pregresse esperienze esegetiche su *Donna me prega* e che lo avvicinano al clima e alle istanze 'infiammate'. Seguendo questa strada, tale esperienza di commento potrebbe interpretarsi come un esercizio svolto da un giovane studente di filosofia influenzato o coinvolto in prima persona all'interno del circuito culturale padovano legato all'Accademia, o ai suoi membri

delle formule cerimoniose legate alla declamazione pubblica e la trattazione appare più scarna ed essenziale.

⁶⁵ Da Aristotele ricava le tre differenti tipologie d'amore (ARISTOTELE, *Eth. Nic.* 1156b 17-20) e definisce quello inerente a *Donna me prega* in quanto amore del piacere volontario e desideroso del bene apparente, dunque amore sensuale. Sempre da Aristotele (*Cat.* 9a 28-10a 10) la definizione di cosa sia questo amore sensuale, ovvero una «qualità passibile dell'anima». Si veda *Espositione*, pp. 235-236.

⁶⁶ Ivi, p. 236.

⁶⁷ A seguito, probabilmente, del valore modellizzante assunto dalla struttura delle lezioni degli Infiammati nelle altre accademie. Cfr. F. TOMASI, *Le letture*, cit., p. 239 e ID., *Studi sulla lirica rinascimentale (1540-1570)*, Antenore, Padova 2012, pp. 148-176.

dopo lo scioglimento di questa⁶⁸. Il commento rappresenterebbe quindi un esito particolare del programma di promozione dello studio della filosofia in volgare e dell'idea del valore del sapere filosofico nella produzione di oratori e poeti. Inoltre, all'ipotesi di esercizio per testare la propria competenza possono ricondurre le prime righe del commento: «Molte cose potrei dire intorno all'arte del comporre, [...] ma non essendo questa mia intentione, né quel che mi è stato imposto, me ne passerò alla esposizione di essa»⁶⁹, che suggeriscono di attribuire il lavoro a una richiesta esterna, espressione di un interesse comune a più persone, piuttosto che a una iniziativa personale e autonoma.

Cavalcanti tra gli 'Infiammati': i *Ragionamenti della lingua toscana* di Bernardino Tomitano

Una conferma del fatto che Guido Cavalcanti non fosse un soggetto estraneo alle discussioni che animavano i soci accademici la può fornire il lavoro del Tomitano⁷⁰. Benché i cinque riferimenti che lo interessano non lo situino certo tra le principali autorità a cui ricorre il filosofo padovano all'interno dei suoi *Ragionamenti della lingua toscana*⁷¹, la loro presenza rivela che Cavalcanti è ancora riconosciuto come uno degli iniziatori della «toscana favella»⁷² e che almeno una parte delle sue liriche sono ricordate all'interno delle meditazioni in fatto di poesia. Nello spe-

⁶⁸ A sostegno, dunque, dell'ipotesi di Conti.

⁶⁹ *Espositione*, p. 235. Mio il corsivo.

⁷⁰ Per la riflessione retorica, poetica e linguistica di Bernardino Tomitano espressa nei *Ragionamenti della toscana lingua* (1545 e 1546) e in seguito nei *Quattro libri della lingua thoscana* (1570), cfr. il già citato studio di M.T. GIRARDI, *Il sapere*, cit. Per un resoconto bio-bibliografico provvisto di focalizzazione sul rapporto con lo Speroni e l'Accademia degli Infiammati, cfr. anche F. TOMASI, *Bernardino Tomitano. I quattro libri della lingua toscana, Padova, Olmo, 1570* (scheda critico-bibliografica), in *Petrarca e il suo tempo*, Skira, Milano 2006, pp. 537-538.

⁷¹ Si prende quale testo di riferimento l'ed. cit. del 1546 (*Ragionamenti*, pp. 54; 57; 183; 280; 424). Nulla cambia per quanto riguarda l'ed. del 1545, che di diverso rispetto all'edizione dell'anno successivo ha solo una cinquantina di pagine in meno riportanti un confronto tra la retorica di Aristotele e quella di Cicerone che non interessano le citazioni cavalcantiane. Nei *Quattro libri*, invece, i riferimenti a Cavalcanti scendono – a quanto mi risulta – a due, entrambi già presenti nelle precedenti edizioni. Per le varie edizioni di quest'opera cfr. ANTONIO DANIELE, *Sperone Speroni, Bernardino Tomitano e L'Accademia degli Infiammati di Padova, in Sperone Speroni*, Editoriale Programma, Padova 1989 («Filologia veneta», II), pp. 34-37.

⁷² B. TOMITANO, *Ragionamenti*, p. 280.

cifico, due delle citazioni che lo riguardano possono fornire una spia rilevante del pensiero sull'autore in seno all'Accademia patavina⁷³. Una si situa nel primo libro, dunque è compresa nella discussione sul rapporto tra filosofia ed eloquenza – argomento principale di tale sezione⁷⁴ – ma in riferimento alla possibilità di trovare all'interno dei testi poetici, opportunamente allegorizzati, contenuti filosofici e morali di benefica utilità. La discussione verte sull'esegesi del madrigale petrarchesco *Perch'al viso d'Amor portava insegna* (RvfLIV), esposto nelle sue declinazioni allegoriche dal maestro Sperone Speroni. Durante il disvelamento del significato del verso di apertura, vale a dire le ragioni naturali che hanno condotto il poeta a scegliere di abbandonarsi alla passione amorosa sensibile (giovinezza, indole vaga e delicata, personale predisposizione), si immette una seconda esegesi che si richiama ai primi tre versi di *Donna me prega*:

Di questo sensitivo amore ragionando il Cavalcanti mostrò l'istessa libertà nostra dicendo: *Donna mi prega perch'io voglia dire / D'un accidente che sovente è fero / Et è sì altero, che si chiama Amore*. Dove la voce *prega* ha forza di incitare e stimolare, più tosto che d'usar forza: similantemente per quello che è disse *accidente*, perciò che l'amor celeste è sustanza impermutabile, sì come il terreno [è] accidentale: e per quello altresì *fero*, essendo il divino amore beatissimo, tranquillissimo e in ogni parte di sé felice e dolce.⁷⁵

Il *trait d'union* tra l'*incipit* petrarchesco e quello cavalcantiano è tracciato dallo Speroni nella libertà della scelta di entrambi i poeti-amanti nel darsi all'amore sensitivo, una libertà che contraddistingue il solo amore terreno, poiché quello celeste – superiore e ragione – gode invece della virtù di *sforzare* e vincere la sfera del concupiscibile («perciò che essendo questo sì fatto amore sensitivo, non potea sforzarlo: il che bene posson fare gli amor celesti, li quali hanno virtù a forza di ritirare le potenze uma-

⁷³ L'opera si configura infatti, in tutte e tre le sue forme redazionali, come un dettagliato resoconto delle discussioni svoltesi tra i diversi membri dell'Accademia degli Infiammati nei giorni successivi all'incoronazione del nuovo principe Sperone Speroni (13 novembre 1541).

⁷⁴ La suddivisione per libro dei vari argomenti diventa più precisa nell'edizione del '70 (*Quattro libri*), mentre risulta ancora piuttosto vaga all'altezza dei *Ragionamenti*, dove nel primo libro viene trattata anche la poesia e nel secondo si torna ancora a parlare dell'arte oratoria. I rimaneggiamenti effettuati nei *Quattro libri* in un confronto con le precedenti edizioni in M.T. GIRARDI, *Il sapere e le lettere*, cit.; ma si veda anche, per l'analisi da un punto di vista linguistico, MICHELE COLOMBO, *Bernardino Tomitano e i Quattro libri della lingua thoscana*, in *Momenti del petrarchismo veneto: cultura volgare e cultura classica tra Feltre e Belluno nei secoli XV-XVI*. Atti del Convegno di studi (Belluno-Feltre, 15-16 ottobre 2004), a cura di P. Pellegrini, Antenore, Roma-Padova 2008, pp. 118-133.

⁷⁵ B. TOMITANO, *Ragionamenti*, cit., pp. 54-55.

ne al loro amore»⁷⁶). Lo Speroni del Tomitano fa proprio il ragionamento già espresso da Pico nel suo commento alla canzone del Benivieni; sembra prevalere quindi il pensiero che vede in Cavalcanti il cantore dell'amore esclusivamente sensibile, a dispetto dell'esegesi ficiniana che si è vista invece imporsi maggiormente in ambiente fiorentino. Nel discorso pronunciato da Speroni, per di più, l'immanenza del tipo di amore trattato da Guido viene ribadita tre volte: tramite Pico e la sua spiegazione del "prega", ma anche con le considerazioni sul senso di "accidente" e di "fero" impiegati a connotazione dell'*eros*, quest'ultime genuino apporto del Tomitano. Continuando a leggere la spiegazione dei versi petrarcheschi si può vedere come conferma del ruolo di modello 'fisiologico' della poetica di Cavalcanti il ricorso a *Voi che per li occhi mi passaste 'l core*, a riscontro di come «per gli occhi escono tutte le passioni e movimenti del cuore, e entrano altresì»⁷⁷. Tale richiamo a un'altra composizione di Guido segnala, in limine, che il suo nome non è più legato esclusivamente alla canzone dottrinale (merito dell'edizione Giunti del 1527 o di quella veneziana dei Fratelli da Sabio⁷⁸); il che viene confermato nel secondo libro dei *Ragionamenti*, dove si fa infatti riferimento a *Donna me prega*, ma anche a «tutti e suoi componimenti». In questa occorrenza la produzione di Cavalcanti è presa a esempio di come l'opera composta dai buoni scrittori debba mirare a fini didattici e dunque contenere quelle *sententie* che possono giovare al lettore rendendolo più sapiente. Si precisa però che quelli trasmessi da Cavalcanti sono tutti insegnamenti intellettuali che non rientrano nell'ambito dell'ammaestramento morale:

Avegnadio che tutto quello onde si scrive da buoni e ottimi scrittori, si fa affine di insegnarci e renderci saputi, ma perché il sapere si fa o per se stesso solamente, con il mezzo de gli abiti intellettuali, ovvero per dirittamente operare per aiuto de' morali ammaestramenti, per questa ragione etiandio le sententie secondo due loro maniere si possono variare: alcune seranno intellettuali e altre morali. Delle primiere ne

⁷⁶ Ivi, p. 54.

⁷⁷ Ivi, p. 57.

⁷⁸ Ci si sta ovviamente riferendo alla Giuntina e alla successiva ristampa veneziana dei suoi testi [*Sonetti e canzoni di diuersi antichi autori toscani in dieci libri raccolte. Di Dante Alaghieri libri quattro. Di M. Cino da Pistoia libro uno. Di Guido Caualcanti libro uno. Di Dante da Maiano libro uno. Di fra Guittone d'Arezzo libro uno. Di diuerse canzoni e sonetti senza nome d'autore. Libro uno*, eredi di Filippo Giunta, Firenze 1527; *Rime di diuersi antichi autori toscani in dieci libri raccolte. Di Dante Alaghieri lib. 4. Di m. Cino da Pistoia libro 1. Di Guido Caualcanti libro 1. Di Dante da Maiano libro 1. Di fra Guittone d'Arezzo lib 1. di diuerse canzoni e sonetti senza nome d'autore libro 1*, Giovanni Antonio e fratelli da Sabio, Venezia 1532]. Per la trasmissione testuale di Cavalcanti nel XVI sec., cfr. *infra*.

abbiamo infiniti esempî appresso Guido Cavalcanti, nella canzone *Donna mi prega perch'io voglia dire*, anzi per tutti e suoi componimenti.⁷⁹

In conclusione, i *Ragionamenti* di Tomitano ci attestano la presenza dell'opera cavalcantiana all'interno delle discussioni che coinvolgono le riflessioni sulla poesia e il sapere sviluppati nell'Accademia degli Infiammati, per lo meno quelli che si legano alla personalità dello Speroni. Cavalcanti non ricopre un ruolo centrale al loro interno, ma la sua fisionomia risulta comunque ben delineata: quello degli 'Infiammati' è un Cavalcanti letto alla luce del commento di Pico ma, mentre in questi veniva considerato il cantore dell'amore terreno ritenendo che «dell'amore vulgare tratta el filosofo naturale e el filosofo morale»⁸⁰, nei *Ragionamenti* si considera invece il suo apporto unicamente in termini speculativi. Il filosofo dell'amore sensitivo torna dunque ad essere il filosofo esclusivamente naturale; era dal commento di Dino del Garbo che l'immanenza del pensiero cavalcantiano non trovava così decisa espressione. Per quanto riguarda il suo essere insieme poeta è da rimarcare che, secondo quanto scritto dal Tomitano, il poeta non deve trattare di filosofia in ogni suo verso, ma deve conoscerla e utilizzarla per accompagnare la «bella elocutione» e dare così la giusta profondità concettuale⁸¹. Cavalcanti non è preso direttamente in causa all'interno di queste osservazioni (che invece coinvolgono il confronto Dante-Petrarca), ma se ne deduce che la sua poesia, come per Dante e probabilmente più di quella di Dante, dovesse essere tacciata di eccessivo intellettualismo⁸².

I 'Dubbi' e le 'Quistioni' d'amore di Benedetto Varchi

Si segue ora, per il passaggio tra Padova e Firenze, la figura di Benedetto Varchi⁸³. Non ci sono prove effettive che aiutino a definire il suo

⁷⁹ B. TOMITANO, *Ragionamenti*, p. 183.

⁸⁰ E. FENZI, *La canzone d'amore*, cit., p. 229.

⁸¹ *Ragionamenti*, pp. 286-287.

⁸² Cfr. anche M.T. GIRARDI, *Il sapere e le lettere*, cit., p. 126. Diversa la considerazione su Dante che emerge nei *Quattro libri*, più vicina alle posizioni filo-dantesche dello Speroni. Cfr. Ivi, pp. 128-136.

⁸³ L'analisi degli elementi di continuità tra l'esperienza varchiana presso l'Accademia degli Infiammati e presso l'Accademia Fiorentina in SIMON GILSON, *Appunti e considerazioni sulle lezioni petrarchesche e dantesche di Benedetto Varchi presso l'Accademia degli Infiammati e l'Accademia Fiorentina*, in *La cultura poetica di Benedetto Varchi*, a cura di S.M. Vatteroni, Schriften des Italienzentrums der Freien Universität Berlin, 2019, vol. III, pp. 6-15. Sulle lezioni di Varchi nelle due Accademie si veda il volume monografico di ANNALISA ANDREONI, *La via della dottrina. Le lezioni accademiche di Benedetto Varchi*, ETS, Pisa 2012.

ruolo nella rinnovata attenzione che la cultura cinquecentesca dedica a *Donna me prega*, ma la sua persona sembra costituire un ideale filo conduttore tra i vari commentatori che si dedicano all'esegesi della canzone cavalcantiana. Oltre alla sua presenza a Padova a ridosso del commento di Tomacelli⁸⁴, per mediazione del Varchi si è giustificata la dedica ad Annibal Caro che Iacopo Mini premette alla sua esposizione al testo di *Donna me prega*, unica testimonianza di una forma di rapporto tra il medico e commentatore fiorentino e il ben più celebre letterato marchigiano. Il Varchi, legato al Caro a partire dal soggiorno di questi a Firenze⁸⁵, potrebbe infatti essere il collegamento con i giovani studenti fiorentini iscritti all'Università di Padova, tra i quali figura, appunto, anche il Mini⁸⁶. Inoltre, a un familiare di Iacopo, Luca Mini, sono indirizzati vari componimenti all'interno delle raccolte poetiche varchiane. Appare quindi plausibile, se non probabile, che il Varchi fosse almeno a conoscenza dell'operazione esegetica compiuta sul testo di *Donna me prega* da una personalità appartenente o molto vicina al suo *entourage* e dedicata all'amicissimo Caro. Una conoscenza che potrebbe aver poi trasmesso a qualcun altro a lui prossimo e interessato a redigere un commento alla canzone. Senza avanzare troppo nelle congetture, è un fatto che ad avere per certo notizia del lavoro di Iacopo Mini è Paolo Del Rosso, letterato i cui legami con il Caro

⁸⁴ Benedetto Varchi lascia infatti Padova e l'Accademia degli Infiammati nel marzo del 1541 per trasferirsi a Bologna. Cfr. voce curata da A. ANDREONI in *DBI*, vol. 98, 2020.

⁸⁵ Il primo incontro tra Varchi e il Caro avviene nel 1527 nella villa degli Stufa a Bivigliano. Cfr. GIOVAN BATTISTA BUSINI, *Vita di messer Benedetto Varchi cittadino fiorentino*, edita in S. Lo Re, *Biografie e Biografie cinquecentesche*, in Id., *Politica e cultura nella Firenze cosmiana. Studi su Benedetto Varchi*, Vecchiarelli, Manziana 2008, p. 101.

⁸⁶ Come messo in luce ancora da Conti, Iacopo Mini fu iscritto all'ateneo patavino per concludere il suo corso di studi dopo la chiusura di quello pisano nel 1528, e a Padova conseguì il titolo di laurea *in artibus et medicina* superando l'esame finale il 6 febbraio 1533 (1532 *m. v.*). I testimoni che assistettero alla prova erano tutti giovani studenti fiorentini, di cui uno, Bernardo del Bene, era fratello maggiore dell'Alberto discepolo del Varchi (conosciuto anche dal Caro, si veda ANNIBAL CARO, *Lettere familiari*, 3 voll., a cura di A. Greco, Le Monnier, Firenze 1957-1961, vol. I, 27-28 *bis*; 39-40 *bis*) e un secondo, Antonio Lapini, verrà in seguito accolto tra i membri dell'Accademia degli Infiammati su istanza del Varchi. Cfr. D. CONTI, *Un commento padovano*, cit., pp. 226-228. Un legame tra il Mini e il Varchi tramite il quale il commentatore avrebbe cercato un rapporto con il Caro è ipotizzato anche da Giancarlo Alfano, «Guido filosofo». *I commenti cinquecenteschi a Donna me prega nel loro contesto culturale*, «Filologia e critica», 2010, XXXV, 1, p. 12 e n. Un'altra spiegazione, sempre avanzata da Conti (p. 227), è supporre una frequentazione diretta tra il Mini e il Caro durante il soggiorno del Caro a Firenze in veste di precettore di Antonio e Lorenzo Lenzi (1525-30). Il Mini sarebbe piuttosto giovane a tale altezza, considerando che nel 1533 è definito ancora *iuvenis* (cfr. *infra*, dialogo *Barbaromastix*), ma tutto sommato non distante dal Caro, nato nel 1507.

e il Varchi sono largamente attestati⁸⁷. Questi, nell'estate del 1566, si rivolge a Luca Mini per chiedere copia del commento di Iacopo, in quanto venuto in «altri tempi» a sapere dell'inizio della sua impresa, rimasta senò pressoché sconosciuta e a diffusione molto limitata⁸⁸. Paolo Del Rosso che viene infine liberato giusto qualche mese prima dell'inizio della stesura del suo commento a *Donna me prega* e che deve con ogni probabilità la sua scarcerazione, nonché la ripresa delle attività letterarie durante la prigionia, all'intermediazione con Cosimo operata dal Varchi e dal Beccadelli⁸⁹. Si aggiunge che il Del Rosso comincia a scrivere la sua esposizione alla canzone nel luglio del 1566, vale a dire qualche mese prima delle due *Lezioni* su *Donna me prega* tenute da Francesco de' Vieri (detto il Verino Secondo) all'Accademia Fiorentina, e che Verino pronuncia le sue lezioni sotto il consolato di Lionardo Salviati, di cui il Del Rosso era consigliere dal 1565, cioè dall'anno della sua ammissione all'Accademia Fiorentina. Si può allora ipotizzare che sia stata proprio l'influenza di Del Rosso ad agire sulla scelta della tematica sviluppata nella lettura del filosofo⁹⁰. Ma tornando al Varchi, per quanto riguarda il Verino Secondo, Vasoli parla di «diretti rapporti» tra i due⁹¹; quello che è certo è che il nonno del Verino,

⁸⁷ PAOLO SIMONCELLI, *Il cavaliere dimezzato. Paolo del Rosso «Fiorentino e letterato»*, Franco Angeli, Milano 1990, pp. 59, 164-169, 174; G. ALFANO, «Guido filosofo», cit., pp. 26-27.

⁸⁸ Il commento di Iacopo ci è tramandato solo dalla “raccolta Manetti” (ms. plut. XLI 20) alla quale è stato aggiunto da un anonimo in epoca cinquecentesca. L'analisi delle citazioni che il Del Rosso riprende dal commento del Mini lascia però immaginare che l'esemplare da questi consultato fosse un altro, visto che non sempre le lezioni corrispondono con il testo del manoscritto (cfr. G. ALFANO, «Guido filosofo», cit., p. 15n); sembra inoltre molto improbabile che il Del Rosso, disponendo di un tale codice, non ne faccia mai riferimento nella sua esposizione (cfr. D. CONTI, *Un commento padovano*, cit., pp. 225-226). L'episodio della richiesta a Luca riportato dal Del Rosso recita: «Venuto poi in Firenze mi abbattei in Luca Mini, e avendo già per altri tempi saputo che il suo m. Iacopo Mini, ottimo filosofo e medico, aveva preso a comentare la medesima canzone, il richiesi che me ne accomodasse e egli amorevolmente me ne fece cortesia» – cfr. PAOLO DEL ROSSO, *Comento sopra la canzone di Guido Cavalcanti*, in Firenze, appresso Bartolomeo Sermartelli, 1568 [da ora: *Comento*], p. 50.

⁸⁹ P. SIMONCELLI, *Il cavaliere*, cit., p. 164. Per le informazioni successive sulla sua entrata in Accademia, pp. 169, 172.

⁹⁰ G. ALFANO, «Guido filosofo», cit., p. 27.

⁹¹ Cfr. C. VASOLI, *Benedetto Varchi e i filosofi*, «Rivista di Storia della Filosofia», 2007, LXII, 1, p. 1. ANNA SIEKIERA, *Fare in modo che s'intenda. La scienza tradotta di Benedetto Varchi*, «L'Ellisse», 2019, XIII, 1, p. 87, individua come “Verino Secondo” il Verino di cui si parla nella lettera di Varchi a Vettori del 29 novembre 1540, ma sembra piuttosto che sia da riferirsi all'avo, come per tutte le altre occorrenze nell'epistolario (cfr. B. VARCHI, *Lettere 1535-1565*, a cura di Vanni Bramanti, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2008).

Francesco de' Vieri – detto ‘il Vecchio’ per distinguerlo appunto dal nipote – fu suo stimatissimo maestro di filosofia⁹².

Questo intreccio di personalità e congruenze rappresenta una prova forse troppo circostanziale per attribuire il prodursi di tali commenti all'intervento diretto del Varchi o anche solo per affidargli un ruolo di mediazione determinante. Ciò che si può però certificare è che il testo di *Donna me prega* e la sfida alla sua esposizione passano dai dintorni dell'Accademia degli Infiammati di Padova alle sedute dell'Accademia Fiorentina, sotto la penna di medici e letterati che si cimentano nell'esegesi di una canzone filosofica in lingua volgare. Se anche questo non fosse per iniziativa del Varchi, le traiettorie e gli esiti prodotti a Firenze ne riflettono l'assunto divulgativo filosofico *lato sensu* e il suo sostenimento alla poesia filosofica in lingua volgare in modo specifico⁹³.

Passando ora direttamente al vaglio le lezioni e i trattati del Varchi ad oggi editi, bisogna però riconoscere che il risultato è piuttosto scarso. Cavalcanti compare di rado nei testi varchiani e sempre trasversalmente al discorso principale. La sua menzione più significativa avviene nei preamboli di un ragionamento volto a porre in confronto la poesia amorosa di Dante e di Petrarca, nell'ultima lezione fiorentina prima di una (forzata?) pausa decennale⁹⁴. Il 3 giugno 1554, davanti al pubblico dell'Accademia, il letterato ragiona *Sopra sette dubbi d'amore*⁹⁵, e il primo dubbio che si pone è intorno a quale artista pertenga di più il trattare la tematica amorosa. Varchi è intenzionato, dunque, a confrontarsi con il problema scottante del rapporto fra poesia e filosofia che attraversa larga parte delle discussioni accademiche cinquecentesche⁹⁶ e che passa in primo luogo per la valutazione della poesia dantesca. Dopo aver elencato i diversi modi in

⁹² Il più importante insieme al Boccadiferro, come ricorderà nella quarta lezione sul primo canto del *Paradiso* (pronunciata presso l'Accademia Fiorentina nel 1545). Per la formazione filosofica del Varchi si rimanda a C. VASOLI, *Benedetto Varchi*, cit.; sul Verino “il Vecchio”, cfr. FRANCO PIGNATTI, *Per Francesco de' Vieri, detto il Verino Primo. Con uno sconosciuto epitaffio latino di Agnolo Firenzuola*, «Schede umanistiche», 2010/2011, XXIV/XXV, pp. 143-177.

⁹³ Per le tappe dello sviluppo del pensiero di Varchi sul rapporto tra poesia e filosofia cfr. la “questione dantesca” in A. ANDREONI, *La via della dottrina*, cit., pp. 181-203.

⁹⁴ Dopo quella tenuta sui *Sette dubbi d'amore*, le pubbliche letture accademiche sembrano infatti interrompersi bruscamente in un silenzio che perdura fino al 1564. Cfr. Ivi, p. 308.

⁹⁵ Le testimonianze manoscritte delle lezioni varchiane in EAD., *Questioni e indagini per l'edizione delle Lezioni Accademiche*, «Studi e problemi di critica testuale», 2006, LXXIII, pp. 117-138.

⁹⁶ Non si intende affrontare in questa sede un argomento tanto vasto e articolato. Per una visione sulla questione specificamente focalizzata su Varchi e Tasso, cfr. STEFANO JOSSA, *Poesia come filosofia: Della Casa fra Varchi e Tasso*, in Giovanni Della Casa. *Un seminario per il centenario*, a cura di A. Quondam, Bulzoni, Roma 2006, pp. 229-240.

cui si può scorrere d'amore, arriva a parlare dei poeti, assidui frequentatori della materia amorosa. Dante e Guido si differenziano però da tutti gli altri poiché non hanno mostrato solo le ricadute del fenomeno, ma ne hanno analizzato la natura e la sostanza: hanno descritto l'amore *poeticamente*, ma da filosofi.

E a chi mi domandasse dove io ho lasciato i poeti, i quali più d'amor trattano che tutti gli altri, risponderei che niuna materia si truova della quale non si possa scrivere se non da poeti, almeno poeticamente; onde trattano d'amore, non perché l'amore sia propriamente soggetto loro, ma perché è materia tanto comune e tanto non solamente manifesta ma dilettevole. E a chi dicesse che non pur Guido Cavalcanti nella sua oscurissima canzone, ma ancora Dante ne favellarono diversamente degli altri, raccontando non gli accidenti ed effetti di lui solamente, ma ancora la natura e sostanza sua, direi che ne favellarono poeticamente e non come poeti, ma come filosofi. E se bene io conosco dove entro e a qual rischio mi metto, non perciò voglio tacere quello di che molti dubitano e tenzonano, ciò è chi abbia meglio d'amore scritto o Dante o Petrarca, dicendo che se per quella parola *meglio* intendono più dottamente e più veramente e in somma più da filosofo, io per me non dubito punto che Dante n'abbia il meglio; ma se per *meglio* intendono o più⁹⁷ o più leggiadramente, senza dubbio il Petrarca, a mio giudizio, starà di sopra, se bene Dante nelle canzoni e sonetti suoi dice molte volte molte cose con tanta non solo dottrina, ma eloquenza e con tal forza, che egli me non solamente muove quanto il Petrarca, ma alcuna volta assai più, se più muovere si può che il Petrarca si faccia.⁹⁸

Nella riflessione varchiana agisce quindi in superficie ancora la lezione del Bembo, sviluppata in un compromesso quasi obbligato su un soggetto così profondamente proprio al Petrarca cinquecentesco come la poesia d'amore; ma in questo brano si percepisce anche, in sottofondo, la volontà di modificare la visione dei generi letterari, decostruendo il metro di giudizio sulla poesia e andando a parificare il peso di 'dottrina' e 'leggiadria'. Si avverte, in ultima istanza, come Varchi «pur non volendo togliere la palma di poeta d'amore a Petrarca, stesse ormai scivolando inesorabilmente dalla parte di Dante»⁹⁹. La qual cosa lo avvicina di rimando anche alla poesia-filosofia di Cavalcanti.

⁹⁷ Lacuna del testo.

⁹⁸ BENEDETTO VARCHI, *Opere, ora per la prima volta raccolte, con un discorso di Antonio Racheli intorno alla filologia del secolo XVI e alla vita e agli scritti dell'autore, aggiuntevi le lettere di Gio. Battista Busini sopra l'assedio di Firenze*, 2 voll., Sezione letterario-artistica del Lloyd Austriaco, Tipografia del Lloyd Austriaco, Trieste 1858-59 [da ora: *Opere*], p. 527.

⁹⁹ A. ANDRONI, *La via della dottrina*, cit., p. 193.

Tornando indietro di qualche mese (al 29 aprile 1554), un altro accenno a Guido è presente all'interno del ciclo di quattro lezioni che il Varchi dedica allo stesso tema dei di poco successivi *Dubbi*, ovvero nelle *Venti quistioni d'amore*. Questa volta Cavalcanti è schierato insieme al Petrarca dei *Trionfi*, in quanto entrambi hanno parlato dell'amore non regolato da ragione, ovvero dell'amore carnale. Notabile il fatto che il discorso vada prima a includere quasi tutti i poeti – classici e moderni – all'interno della categoria di coloro che hanno cantato di questo tipo di amore, andando poi a mettere in risalto i soli Petrarca e Cavalcanti:

E di questo [amore] favellano quasi sempre tutti i poeti, così Greci, come Latini e Toscani ancora molte volte; dandogli bene spesso tutti quei biasimi che egli merita, e alcuna volta quelli, che meno se gli convengono; e di questo stesso intese il Petrarca nel Trionfo dell'Amore, e M. Guido Cavalcanti nella sua dottissima ed oscurissima Canzone;¹⁰⁰

Altri riferimenti a Cavalcanti nella sesta delle lezioni sulle 'Canzoni degli occhi' (11 giugno 1545)¹⁰¹, dove è impiegato per certificare sulla fenomenologia amorosa che parte dallo sguardo dell'amata e arriva al cuore dell'amante tramite processo spiritale:

[*Vaghe faville angeliche beatrici* (RvfLXXII 37)]: Ed è pur vero che tutti gli amori hanno l'origine e cominciamento loro dal vedere, e massimamente quando per altissima ventura si riscontrano gli occhi insieme ciò è gli spiriti, che mediante gli occhi vengono dal cuore [...] Chiamansi ancora spiriti d'Amore, come disse gentilissimamente il dottissimo M. Guido Cavalcanti in una sua leggiadrissima ballata in questo modo: *Ella mi fiere sì [...] che soffrir nol poria*. Ed alcuna volta spirito semplicemente, come il medesimo M. Guido in quel suo sonetto spiritosissimo: *Per gli occhi fiere [...] uno spirito che 'l vede*.

[*Quando tanta dolcezza in lui discende* (Rvf LXXII 43)]: E M. Guido, allegato di sopra da noi, grandissimo maestro d'Amore, benché maggior filosofo che poeta, cominciò una sua ballata: *Veggio negli occhi [...] d'allegrezza vita*.¹⁰²

Per concludere i riferimenti, Varchi lo riconosce in quanto «loico grandissimo e filosofo»¹⁰³ nella quarta lezione sopra il primo canto del *Paradiso* dantesco (Accademia Fiorentina, maggio 1545), all'interno di una reminiscenza tirata da *Inf* X 67-69, e lo ricorda attraverso il motto fatto-gli pronunciare da Boccaccio nella novella dedicatagli: «E questo è quel-

¹⁰⁰ B. VARCHI, *Opere*, p. 556.

¹⁰¹ A. ANDREONI, *La via della dottrina*, cit., p. 239. I riferimenti a Cavalcanti in questa lezione sono stati trascritti dalla studiosa a p. 266.

¹⁰² B. VARCHI, *Opere*, pp. 470-471.

¹⁰³ Ivi, p. 366.

lo, che M. Giovanni Boccaccio non meno con dottrina e giudizio, che con arguzia e leggiadria fece dire a M. Guido Cavalcanti, singolare filosofo e poeta di quei tempi»¹⁰⁴.

Da quanto si può allora ricavare dai documenti conservati, anche per il Varchi Cavalcanti ha connotazione totalmente individualizzata sul versante filosofico-scientifico. Guido è l'autore del testo che tratta *poeticamente* argomenti di filosofia naturale poiché si cimenta nella descrizione dell'amore sensuale, raccontandone «la natura e la sostanza sua». La piacevolezza e il diletto che possono derivare da alcune sue composizioni sono messi in secondo piano rispetto alla nomea di filosofo rafforzata dalle immagini della tradizione (*InfX*; *Dec* VI 9). Diversamente da come poteva essere per il Bembo o, per altre ragioni, diversamente da come sarà anche per il Tasso della *Lezione* sul Della Casa, l'apporto filosofico alla poesia è però apprezzato e incentivato, considerando che il Varchi, sull'utilità della filosofia nell'opera poetica, fa convergere le motivazioni non solo della rivalutazione di Dante dopo gli assunti bembiani, ma anche dell'eccellenza dell'opera dantesca non più penalizzata dal confronto con Petrarca. Nella sua visione, la 'grandezza' della poesia si crea nella compresenza dei massimi sviluppi di *inventio* filosofica ed *elocutio*, e Dante ne incarna il supremo esempio¹⁰⁵. Cavalcanti non gode di tale duplice riconoscimento e, benché la ballata *Gli occhi di quella gentil foresetta* si meriti il titolo di «leggiadrissima», resta comunque «maggior filosofo che poeta».

In parallelo, notiamo che il Varchi porta con sé la visione 'padovana' di *Donna me prega*, quella derivata dunque dal commento di Pico che esclude nettamente la presenza di riferimenti platonico-ficiniani al tipo di amore esaminato.

Expositione di messer Iacopo Mini medico fiorentino

Iacopo Mini è il secondo autore cinquecentesco a misurarsi direttamente con l'esposizione del testo di *Donna me prega*. Si conosce molto poco di lui e ancor meno del suo commento, i cui ampi estremi cronologici non permettono nemmeno di appurare se sia effettivamente da conside-

¹⁰⁴ Ivi, p. 721. Il ricordo si trova nella quarta lezione *Della Poetica* (Accademia Fiorentina, 11 febbraio 1554).

¹⁰⁵ Cfr. ancora A. ANDREONI, *La via della dottrina*, cit., pp. 181-238. Ma anche ANDREA AFRIBO, *Teoria e prassi della 'gravitas' nel Cinquecento*, Franco Cesati, Firenze 2001, pp. 57-60.

rarsi posteriore a quello di Tomacelli. Questi sono infatti il 1527, data di pubblicazione della Giuntina da cui il Mini ricava alcune lezioni¹⁰⁶ e il già citato recupero dell'esposizione da parte di Paolo Del Rosso nel 1566. Per la sua biografia si rimanda a quanto scoperto da Conti, al quale si deve anche il rinvenimento della laurea a Padova tra gli *Acta graduum academicorum* e dunque l'ipotesi di un suo rapporto con il Varchi (e tramite questi con il Caro)¹⁰⁷; altre informazioni si desumono dal dialogo *Barbaromastix*, d'anonimo autore, ma inserito all'interno della raccolta di opuscoli della *Nuova Accademia* (*Novae Academiae Florentinae opuscula*) e scritto tra il 1531 e 1532¹⁰⁸. Da questo si evince la sua posizione di giovane medico (è indicato come *iuvenis* nel testo), allievo del celebre medico e botanico ferrarese Giovanni Manardi, impegnato nella restaurazione della medicina galenica 'ortodossa' contro i presunti errori causati dalle sovrainterpretazioni avicenniane¹⁰⁹. Iacopo è nominato tra i medici più conosciuti di questa nuova 'scuola galenica' fiorentina insieme a Pietro Francesco Paolo, Leonardo Giachini e un certo Athanasius¹¹⁰; viene anche menzionata una

¹⁰⁶ D. DE ROBERTIS, *L'Appendix aldina e le più antiche stampe di rime dello Stilnovi*, «Giornale storico della letteratura italiana», 1954, CXXXI, p. 486; poi in ID., *Editi e rari*, cit., pp. 42-43.

¹⁰⁷ D. CONTI, *Un commento padovano*, cit., pp. 223-227. In aggiunta a quanto già segnalato nel paragrafo dedicato a Benedetto Varchi, Conti fa discendere Iacopo da una famiglia fiorentina che tra il Quattrocento e il primo Cinquecento ottiene una certa importanza nell'Arte dei Medici e Speziali; individua poi in Luca di Alessio di Luca Mini il padre di Iacopo, fratello di Girolamo padre di Luca Mini amico del Varchi e dedicatario dei sonetti. Lo studioso indica però Luca come nipote di Iacopo, ma i due dovrebbero piuttosto essere cugini se la ricostruzione genealogica è corretta. Cfr. Ivi, p. 224.

¹⁰⁸ Cfr. ALFREDO PERIFANO, *Un aspect du dialogue scientifique dans les années 1530 : le Barbaromastix contenu dans le Novae Academiae Florentinae Opuscula (1533)*, in *Les années trente du XVI^e siècle italien*, Actes du Colloque, Paris, 3-5 juin 2004, réunis et présentés par D. Boillet, M. Plaisance, Centre interuniversitaire de recherche sur la Renaissance italienne (CIRRI), Paris 2007, p. 301. Per le informazioni a seguire si rimanda all'intero saggio, pp. 301-313. Cfr. inoltre ID., *Académiciens et barbares dans les Novae Academiae Florentinae Opuscula (1533 et 1534). Aspects d'une polémique médicale au XVI^e siècle*, in *Les académies dans l'Europe humaniste : idéaux et pratiques*, textes édités par Marc Deramaix [et al.], préface de Marc Fumaroli, Droz, Geneve 2008, pp. 163-186.

¹⁰⁹ *Novae Academiae Florentinae Opuscula. Adversus Avicennam, et medicos neotericos, qui Galeni disciplina neglecta, barbaros colunt*, Lyon, Sebastianus Gryphius, 1534, cc. 4r e 6r (ma segnata come c. 9 nella stampa). La prima edizione (1533) è edita con lo stesso titolo a Venezia per le cure di Lucantonio Giunti. Cfr. anche D. CONTI, *Un commento padovano*, cit., pp. 223-224; G. ALFANO, «*Guido filosofo*», cit., p. 12; ma già GIULIO NEGRI, *Istoria degli scrittori fiorentini*, Pomatelli, Ferrara 1722, pp. 328-329.

¹¹⁰ Al fine di aggiungere qualche altro possibile orizzonte di indagine intorno a questi quattro giovani promotori della medicina galenica, si segnala che GIOVANNI TARGIONI TOZZETTI – medico, naturalista e botanico toscano, prefetto della Biblioteca Magliabechiana di Firenze dal 1739 – nel suo *Prodromo della corografia e della topografia fisica della Toscana* [...] (Stamperia imperiale, Firenze 1754), li menziona quali istitutori dell'*Ac-*

sua lettera ad Alessandro Ripa, un altro *medicus* che fu uditore di Francesco Cattani da Diacceto. Ulteriore conferma dello svolgimento della professione a Firenze e della stima accordatagli è il resoconto di Bernardo Segni sulla malattia e morte della madre, Camilla di Pietro Capponi, che vede il Mini tra i professionisti chiamati in aiuto e consultazione¹¹¹. Queste le informazioni più certe su Iacopo, riconosciuto «medico fiorentino» anche nella rubrica che accompagna il commento nel codice Laurenziano (ms. pl. XLI 20), cc. 97r-118v, dove una mano cinquecentesca aggiunge la sua esposizione al *corpus* messo insieme da Antonio Manetti¹¹². Come anticipato, l'esegesi del Mini ci è tramandata in copia unica, ma è molto probabile che esistesse almeno un altro esemplare del commento (corrispondente, forse, all'autografo) e posseduto da Luca Mini dato poi in consultazione a Paolo Del Rosso. Il numero limitatissimo di esemplari di cui è rimasta traccia effettiva o presunta, porta a supporre una modesta circolazione dell'opera, dovuta probabilmente all'uscita a stampa dell'imponente commento di Del Rosso nel 1568. Il fatto però che l'esposizione del Mini sia stata ricopiata proprio all'interno di un codice così importante per la trasmissione dell'opera e per la fortuna di Cavalcanti come la "raccolta Manetti", rivela che per un certo periodo deve aver goduto di buona considerazione, tanto da essere aggiunta al materiale 'storico' e autorevolmente ivi conservato¹¹³.

Il commento, si è visto, apre con una dedica ad Annibal Caro. Questa rivela un particolare interesse che il Caro avrebbe manifestato nei confronti dell'interpretazione della canzone e conferma la reputazione di 'oscuro filosofo aristotelico' di Cavalcanti («un altro Eraclyto nelle parole et un altro Aristotile nelle sentenze»). Informa inoltre che quello prodotto

cademia fiorentina medica e ricorda un loro erbario dipinto. Li cita inoltre insieme a Guidone Anterigolo e Andrea Pasquali in quanto toscani che hanno girato per la regione in cerca di piante. Si veda ivi, pp. 84-85.

¹¹¹ Il brano è tratto dalle *Ricordanze di Bernardo di Lorenzo Segni*, possedute dal Senatore Alessandro di Tommaso Segni e riportate al cap. 47 delle sue *Memorie della famiglia de' Segni [...]*, rinvenute da TOMMASO TONELLI tra i manoscritti della Biblioteca Riccardiana. Tonelli trascrive l'episodio alla fine della *Vita di Donato Acciaiuoli descritta da Angiolo Segni e per la prima volta data in luce dal cav. avv. Tommaso Tonelli [...]*, L. Marchini, Firenze 1841, pp. 76-90. Bernardo racconta dunque che il settimo giorno di malattia arrivarono alla loro villa di Prato il medico Niccolò della Vacchia e Iacopo Mini con una lettiga per portare la madre a Firenze, dove sarebbe stato più comodo curarla. Ai due si affiancano nei tentativi di guarigione – principalmente tramite flebotomia – Giovanguilberto Paoli, Leonardo da Empoli e Niccolò di messer Luca, ma nessun intervento riesce a salvare l'ammalata che muore il 25 ottobre 1534.

¹¹² Cfr. E. FENZI, *La canzone d'amore*, cit., p. 181. Cfr. inoltre *supra* il paragrafo dedicato. La mano appare la stessa che appone anche l'indice del contenuto ad inizio codice.

¹¹³ Cfr. ancora G. ALFANO, «Guido filosofo», cit., p. 14.

è solo un aspetto del commento, una sorta di 'esposizione letterale' del testo, mentre rimanda per l'approfondimento di specifici punti critici a una parte dedicata alle *dubitazioni* e volta all'analisi *della verità* delle affermazioni di Guido; di questa seconda sezione, però, non è rimasta traccia e si dubita sia mai stata scritta.

A messer Annibal Caro.

Eccovi, messer Annibal mio, l'expositione sopra la Canzone di Guido Cavalcanti già molto desiderata da voi. Avvertendovi ch'io ho atteso solamente alle sentenze e parole del Poeta, lasciando da parte per hora le dubitationi che ci accaggiono e l'opinione degli altri. Voi vedrete un altro Eraclyto nelle parole et un altro Aristotile nelle sentenze: leggetela adunque, che la merita d'esser letta da chi ha voglia e dottrina come havete voi. E se ella vi sodisfarà, mi sarà occasione d'attendere a ordinare le quistioni che vi occorrono, e state felice. Il vostro Jacopo Mini.¹¹⁴

Veniamo ora alle tendenze generali che informano il lavoro. Il Mini sembra non smentire la promessa fatta al Caro: l'esposizione del testo di Cavalcanti è sostenuta da una solida impalcatura aristotelica alla quale la trattazione rimane per la maggior parte aderente, concentrata sugli aspetti fisiologici del fenomeno amoroso (si riconoscono nozioni ricavate principalmente da *Physica*, *Metaphysica* e *De Anima*). Il Mini è infatti consapevole che Cavalcanti «tratta d'Amore come filosofo naturale, investigando le cagioni et effetti di quello»¹¹⁵ e non come filosofo morale, al quale si richiede invece di moderarlo. Per l'espositore, *Donna me prega* è tale a un trattato filosofico¹¹⁶ che indaga lo sviluppo e le conseguenze della passione amorosa sensibile, quella che scaturisce dunque dalla visione della bellezza umana e terrena. È pur vero che, al momento di commentare il passaggio problematico della seconda stanza (vv. 21-28: «*Vien da veduta forma...somialianza*»), questi si allinea alla visione ficiniana di un amore separato dalle realtà fisiologiche, e interpreta i vv. 24-28 come espressione delle proprietà e degli effetti dell'amore intellegibile prodotto nella volontà¹¹⁷; ciò nonostante, il Mini non trascende mai nel tentati-

¹¹⁴ E. FENZI, *La canzone d'amore*, cit., p. 237 [il testo del commento del Mini è alle pp. 237-254, da ora: I. MINI, *Expositione*].

¹¹⁵ I. MINI, *Expositione*, p. 240.

¹¹⁶ Il cui inizio risponde però ai principi della retorica: la prima stanza è vista come il proemio alla canzone, nel quale l'autore svolge i tre *officia* per persuadere l'ascoltatore e renderlo docile, benevolo e attento (cfr. Cic., *De orat.* II 80; *De inv.* I XV 20; *Rhet. Her.* I IV 6; I IV 7; I VII 11; etc.).

¹¹⁷ Scrive che dalla bellezza immateriale, ovvero dalla *specie* contemplata dall'intelletto agente ricevuta dall'intelletto possibile, può nascere il grado più perfetto di amore di bellezza, quello dato dal fruire dell'intellegibile tramite la contemplazione.

vo di convogliare le parole di Cavalcanti in direzione dell'amore celeste. Le considerazioni intorno al 'vero lume', al quale l'amore contemplativo della bellezza sublimata dovrebbe condurre, sono riservate alla parte delle questioni e rimangono conseguentemente ignote¹¹⁸. La caratteristica più peculiare che si può rilevare nell'esegesi è piuttosto lo sguardo 'medico' che vi traspare in più punti¹¹⁹, non necessariamente e non solo legati alla descrizione delle conseguenze psico-fisiologiche della passione amorosa; considerazioni come, ad esempio, lo stato dell'autore al momento della scrittura della canzone, non nuove nella tradizione esegetica di *Donna me prega*, ma esposte – si direbbe – con 'occhio clinico':

E in tale stato [servile] era il poeta nel tempo passato nel quale e' non poteva, per essere appassionato, trattare convenientemente d'Amore [...]. Ma quando la parte intellettuale è superiore alla sensuale, il che avviene o per moderanza dell'affetto o per l'habito virtuoso, ella governa [...]. Et è verisimile che e' fussi più presto nello stato di temperanza che di continenza, considerando la qualità dell'huomo, cioè la dottrina, l'esperienza, l'età e simili.¹²⁰

L'attenzione alle dinamiche naturali è evidente nella descrizione scientifica dei processi corporei¹²¹, dei quali il Mini discorre agevolmente e che si propone di approfondire nella parte riservata alle 'questioni'; appare invece piuttosto stringato nei passaggi che potrebbero dare adito a ben più ampie divagazioni di carattere speculativo (ad esempio in quello che tocca la non *virtute* di amore: «se amore è virtù o no: e risolve di no»¹²²). Il principio di limitarsi all'esposizione letterale del testo¹²³, inol-

¹¹⁸ I. MINI, *Expositione*, p. 245: «[non ha diletto, ma consideranza / sì che non può là gir sua somiglianza]: Il diletto s'intende nelle cose corporee, e la consideranza nell'astratte: e' soggiugne che ell'è tale che là nell'intelletto non può passar somiglianza di cosa sensibile che la pareggi, per ciò che la bellezza è più propinqua al vero lume ch'altra cosa sensibile. Occorrono dubitationi, le quali riserbiamo alle questioni».

¹¹⁹ Anche G. ALFANO, «Guido filosofo», cit., p. 14: «Mini, in effetti, pur richiamandosi alla dottrina pichiano-ficiniana, affermava con chiarezza di aver scelto un'altra specola attraverso cui osservare il testo cavalcantiano, optando per la medicina (la quale, poiché inserita nel complesso della filosofia naturale, si apparentava alla filosofia morale) e non per il pensiero speculativo o la teologia».

¹²⁰ I. MINI, *Expositione*, pp. 238-239.

¹²¹ Ivi, pp. 248-250: «figura che storna, per la ritirazione che si fa nel timore del sangue al core»; «il pensiero continuo [...], il quale tiene occupati gli spiriti di maniera che e' non possono servire al bisogno della vita del respirare, di modo che, forzata la natura dalla necessità, scaccia fuori in un subito e con impeto quel calore soverchio»; «gli spiriti piglion l'impressione dell'offesa et agitano il sangue onde e' s'infiama e si scuopre nella faccia degli adirati, nelle parole, negli occhi, nella lingua».

¹²² Ivi, p. 246.

¹²³ Certo nei limiti di una esposizione che comunque origina da un secolo amante delle dissertazioni.

tre, rende problematica la conciliazione di alcuni enunciati cavalcantiani con la fama di ottimo filosofo che di lui si tramanda: senza un oculato approfondimento che «salvi il Poeta», il quesito che questi pone intorno alla visibilità di amore appare assolutamente inane al suo commentatore:

e se huomo per veder il può mostrare. Questa dubitazione proposta e risolta dal Poeta non pare che sia a proposito, e maxime ragionando il Poeta con persone dotte, perciò che nessuno è che dubiti se l'accidente dell'anima, o vogliamo dire le passioni di quella [...] sieno visibile o no per se stessa, concioè sia che il senso lo manifesta, dal quale comincion tutte le nostre notitie. Dall'altra parte, essendo l'autore un de' migliori loici del mondo et ottimo filosofo naturale, come dice il Boccaccio, non è verisimile che e' parli senza fondamento ponendo cose leggieri. Ma poiché l'intentione nostra [...] è di sporre solamente le sentenze e non di esaminare la verità di quelle, per tanto seguiremo l'ordine cominciato e nelle quistioni vedremo in che modo l'intenda e si salvi il Poeta.¹²⁴

È probabile che sia tale difficoltà a cogliere la storicità del testo cavalcantiano a trasmettere l'impressione che il Mini sia 'distante' dalla canzone che espone. Questa è rispettata nella sua autorità e letta attenendosi al piano di immanenza originario, ma né il contenuto, né tantomeno la forma di *Donna me prega* sembrano costituire agli occhi del commentatore elementi di attrazione o di ammirazione particolari. Certo, nella dedica Cavalcanti è paragonato a Eraclito e Aristotele, ma se si va oltre l'elogio intrinseco all'identificazione con i due filosofi, si può appuntare che l'oscurità stilistica non rappresenti in sé un pregio, quanto piuttosto un limite alla divulgazione. Nulla di ciò che è scritto può rivelare al medico cinquecentesco alcuna verità sconosciuta in ambito fisiologico sul fenomeno amoroso, di cui anzi si propone di parlare più distesamente nelle questioni, né credo che la canzone possa interessare al Mini in quanto mezzo per attuare una volontaria conciliazione tra l'aristotelismo cavalcantiano e l'atmosfera platonizzante fiorentina. I versi della seconda stanza letti seguendo la visione neoplatonica possono infatti agilmente discendere dall'interpretazione del processo conoscitivo aristotelico secondo la lettura promossa dall'insegnamento del Genua, professore alla prima cattedra di filosofia durante il periodo padovano del Mini¹²⁵. L'illustrazione 'ficiniana' dell'amore contemplativo sarebbe dunque il naturale sviluppo della conoscenza della bellezza umana, dato che il percorso che porta al-

¹²⁴ I. MINI, *Expositione*, pp. 252-253.

¹²⁵ Cfr. TULLIO GREGORY, *Aristotelismo. Introduzione*, in *Grande antologia filosofica*, dir. da M.F. Sciacca, coord. da A. M. Moschetti, M. Schiavone, Marzorati, Milano 1964, vol. IV, pp. 627-628. Per le diverse versioni e letture aristoteliche tra Quattro e Cinquecento cfr. l'intera introduzione con annessa bibliografia, pp. 608-641.

la conoscenza altro non è che «un'ascesa che comincia aristotelicamente dai sensi, ma si compie platonicamente colla liberazione dalla sensibilità e col ritorno alla contemplazione del mondo intelligibile»¹²⁶. In altre parole, il duplice utilizzo di Aristotele e Platone nell'interpretazione dei meccanismi dell'anima, e in particolare nel processo intellettuale evocato da Cavalcanti quando parla della forma *intesa* nel *possibile intelletto*, non dipenderebbe tanto dal Mini, quando dalla cultura padovana che lo ha in parte formato. Anche l'interesse linguistico è limitato a un pugno di occorrenze, diversamente dall'approfondita ricerca storico-etimologica che invece caratterizzerà il lavoro di Del Rosso e del Frachetta. Per quanto riguarda le *auctoritates* volgari citate, ritroviamo soprattutto Petrarca con vari estratti dal *Canzoniere* e Dante, con due *Rime* (XXV; XCI) e ben tre riprese da *Purg.* XVIII, in linea con la crescente attenzione che Firenze stava mostrando nei confronti dei canti dottrinali del secondo regno¹²⁷.

Si pone a questo punto il problema di spiegare le motivazioni che hanno indotto l'operazione esegetica del Mini. Si potrebbe accettare l'ipotesi che questa sia scaturita da una forma di municipalismo, solo che l'esistenza del commento del Tomacelli ci indica che l'esposizione di *Donna me prega* non rappresenta più, necessariamente, un omaggio al patrimonio culturale fiorentino, ma che questa fa ormai parte anche delle riflessioni e degli esercizi filosofici 'padovani'. Per di più, quello che emerge dall'esposizione del Mini è un filosofo aristotelico che agisce entro i confini della sola filosofia naturale: il profilo è di un Cavalcanti molto più 'Infiammato' che 'neoplatonico'. La tesi che appare allora meglio accordarsi con i dati raccolti è che l'esposizione sia stata compiuta esclusivamente per soddisfare la richiesta di un committente (direttamente il Caro o forse il Varchi per l'amico), per poter magari beneficiare di una forma di ingaggio o di un altro tipo di favore. Il che verrebbe confermato dallo stesso Mini in chiusura della composizione: «E questo basti quanto all'expositione, ancora che in questa parte io non resto soddisfatto né ancora interamente nell'altre, rapportandomene a miglior giudicio, *havendo fatto per exercitio e svegliamento d'altri più che per altro*»¹²⁸. Anche in questo caso l'esegesi di *Donna me prega* è vista dunque come un esercizio volto a il-

¹²⁶ B. NARDI, *Saggi sull'aristotelismo padovano dal secolo XIV al XVI*, a c. del Centro per lo studio della tradizione aristotelica nel Veneto e del Comitato per la storia dell'Università di Padova, Sansoni, Firenze 1958, p. 393.

¹²⁷ Ce lo attestano le lezioni accademiche tenute da Francesco de' Vieri ("il Vecchio") su *Purg.* XVII 91-102 il 17 febbraio 1541 e dal Varchi, sempre su *Purg.* XVII 91-105, il 27 agosto e 3 settembre 1564. Cfr. A. ANDREONI, *La via della dottrina*, cit., pp. 316-325.

¹²⁸ I. MINI, *Expositione*, p. 254. Mio il corsivo.

luminare un testo considerato irrimediabilmente oscuro¹²⁹. Il fatto che il lavoro sia stato affidato e compiuto da un medico ci riporta alle origini della sua tradizione esegetica e insieme lo allontana dalla visione neoplatonica che caratterizza invece buona parte della trattatistica d'amore contemporanea¹³⁰. Tale divergenza troverà comunque presto, e a Firenze, la sua risoluzione.

Le Lezioni e le Esposizioni di Francesco de' Vieri

Su Francesco de' Vieri detto il Verino Secondo (Firenze, 1524 – Ivi, 1591) si dispone di un maggior numero di notizie rispetto ai due precedenti commentatori¹³¹: come il nonno paterno (il Verino *maior*), si forma sui testi di Aristotele e Platone e diviene professore di logica e in seguito professore straordinario (1554-1559) e ordinario (1559-1591) di filosofia presso lo Studio pisano; per gran parte della sua carriera si prodiga per introdurre l'insegnamento universitario di Platone, riuscendo a far istituire un corso speciale nel 1576 che è però costretto a interrompere dopo soli tre anni. Molti degli scritti rimastici portano testimonianza di tale affezione al platonismo e del tentativo di dimostrare la sua uniformità alla fede cristiana. Le *Vere conclusioni di Platone conformi alla Dottrina Christiana et a quella d'Aristotile* (1589) sono aperta espressione della sua ricerca di un «triplice accordo di Platone con la fede, di Aristotele con Platone, di Ippocrate con Platone»¹³². La concordia tra Platone e Aristotele è infatti un assunto costante dei suoi scritti filosofici; non sorprende quindi di ritrovare all'interno della sua vasta produzione la celebrazione di un

¹²⁹ Cfr. MARIE-MADELEINE FONTAINE, *La lignée des commentaires à la chanson de Guido Cavalcanti* Donna me prega : *Évolution des relations entre philosophie, médecine et littérature dans le débat sur la nature d'Amour (de la fin du XIII^e siècle à celle du XVI^e)*, in *La folie et le corps*. Études réunies par Jean Céard, avec la collaboration de P. Naudin, M. Simonin, Presses de l'Ecole normale supérieure, Paris 1985, p. 175. Si ritiene però che il discorso della studiosa sulla ricerca di conciliazione tra platonismo e aristotelismo tramite l'esegesi della canzone cavalcantiana non si applichi nei termini di un'operazione volontaria, almeno per quanto concerne il commento del Mini.

¹³⁰ Cfr. *passim* M. Pozzi, *Aspetti della trattatistica d'amore*, in *Lingua, cultura, società. Saggi della letteratura italiana del Cinquecento*, Ed. dell'Orso, Alessandria 1989, pp. 57-100.

¹³¹ Per le informazioni che seguono, si veda scheda a cura di LAURA CAROTTI per il *DBI*, vol. 99, 2020, a cui si rimanda anche per la bibliografia pregressa. Cfr. inoltre C. VASOLI, *Ficino, Savonarola, Machiavelli. Studi di storia della cultura*, Aragno, Torino 2006, pp. 275-282.

¹³² E. GARIN, *L'umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel Rinascimento*, G. Laterza, Bari 1952, p. 165.

pensatore come Pico. Nelle *Vere conclusioni*, Verino riferisce che è proprio la lettura del *Commento* alla canzone del Benivieni ad aver suscitato in lui l'interesse per la filosofia platonica e non è peregrino supporre che il medesimo testo abbia contribuito a far scaturire anche l'attenzione per la tematica amorosa che coinvolge la produzione rivolta a *Donna me prega*.

Alla canzone di Cavalcanti il filosofo dedica due lezioni (in continuità l'una con l'altra, ma divise su due giornate) pronunciate nel settembre del 1566 presso l'Accademia Fiorentina (sotto il consolato di Lionardo Salviati)¹³³, giunte a noi grazie a una mano seriore che le trascrive all'interno del ms. Magl. VII 1207 (BNC); riportata di seguito dalla stessa mano anche una sua *Esposizione* alla canzone, priva però di riferimenti cronologici e «cavata d'un libro antico»; un brogliaccio autografo con gli appunti utili per la preparazione delle lezioni ci è attestato dal ms. Magl. VII 1098 (BNC) e ancora un'altra *Esposizione* autografa, più tarda e di lunga gestazione (1581-1590) dal ms. Magl. VII 379 (BNC)¹³⁴. L'impostazione strutturale e il contenuto dottrinale mutano nelle tre opere che presentano una fase definitiva del lavoro [da ora: *Lezioni* (*Lezione prima + seconda*); *Prima esposizione* (*Esposizione*); *Seconda esposizione* (*Esposizione*)], il che permette di analizzare il cambiamento di approccio del Verino al testo di *Donna me prega*, spiegabile in parte attraverso i differenti fini di fruizione (declamazione pubblica o sola lettura), ma anche nei termini di un'influenza e di un inevitabile confronto con il commento di Paolo Del Rosso dato alle stampe nel 1568, dunque tra le *Lezioni* e la *Seconda esposizione*.

Prima di iniziare il raffronto tra i tre scritti del Verino, si vorrebbe però discutere l'ipotesi di Fenzi che vede la *Prima esposizione* come appartenente a una fase precedente la stesura delle *Lezioni* e quale base per il trattato letto poi in Accademia¹³⁵. Si sa per certo che Paolo Del Rosso entra a diretto contatto con uno scritto del Verino poiché, oltre a fare il nome del filosofo tra coloro che hanno 'ragionato' della canzone di Cavalcanti in una missiva a Francesco Nasi (datata 21 luglio 1566, dunque precedente le letture pubbliche)¹³⁶, ne cita una lezione testuale all'inter-

¹³³ Cfr. quanto scritto sulla coincidenza temporale con la carica di consigliere di Del Rosso, *supra*, paragrafo su B. Varchi.

¹³⁴ Le due *Lezioni* e l'*Expositione* del manoscritto Magl. VII 1207 si leggono in FRANCESCO DE' VIERI, *Lezioni d'amore*, edited with an introduction by John Colaneri, Fink, Munchen 1973. Si citerà da questa edizione specificando di che opera si sta trattando. Il testo dell'ultima *Esposizione* è edito in E. FENZI, *La canzone d'amore*, cit., pp. 262-285. Si rimanda all'introduzione che Fenzi premette all'opera del Verino (ivi, pp. 255-261) per una descrizione più dettagliata dei testimoni.

¹³⁵ Ivi, p. 258. L'ipotesi è stata accettata, in mancanza di ulteriori riscontri, anche da Alfano.

¹³⁶ PAOLO DEL ROSSO, *Comento*, p. 153: «e più modernamente ci ha ragionato ancor sopra

no del suo commento («e tanto più avendo alcuni testi, e massimamente quello del gran Filosofo Verino “perché *da* qualitate non discende”»¹³⁷), la quale però non compare come tale né nelle *Lezzioni*, né nel testo tradito della *Prima esposizione* che si trova nel Magl. VII 1207; questo ed altri elementi hanno condotto De Robertis a presumere che il Del Rosso avesse sottomano un esemplare del Verino a noi sconosciuto¹³⁸. Tale supposizione verrebbe confermata dal fatto che nella *Prima esposizione* il Verino cita e riporta in apertura il sonetto di Guido Orlandi *Onde si muove, e donde nasce Amore*, ma il Del Rosso viene a conoscenza dell'esistenza di tale sonetto solo nell'estate del 1566 – a scrittura inoltrata – grazie a Guid'Antonio Adimari, come ci riferisce la lettera di ringraziamento che gli invia. Se ne ricava che il Verino doveva aver già trattato della canzone *Donna me prega* prima del 21 luglio del 1566 e, considerato che la lettera all'Adimari data del 30 luglio dello stesso anno, sappiamo conseguentemente che il Del Rosso non poteva riferirsi alla cosiddetta *Prima esposizione*, visto che a quell'altezza non la conosceva¹³⁹; ciò porta a credere che il Verino abbia effettivamente 'ragionato' sul testo di Cavalcanti prima delle due *Lezzioni* (come infatti postula Fenzi), ma che tale ragionamento si sia espresso in una forma ancora diversa da quelle che ci sono pervenute¹⁴⁰. Ricapitolando: o la *Prima esposizione* precede effettivamente le *Lezzioni*, coesiste con un ulteriore lavoro su *Donna me prega* ed è rimasta sconosciuta al Del Rosso almeno fino all'estate del 1566, o questa è stata scritta nell'agosto di quell'anno, quindi solo un mese prima delle *Lezzioni*, le quali appaiono però nelle fattezze e nei contenuti piuttosto diverse, o ancora, come si crede, la *Prima esposizione* ci attesta una fase elaborativa del pensiero del Verino successiva a quella delle lezioni accademiche. Questa nuova ipotesi sarebbe avvalorata anche da alcune interpretazioni che compaiono nella *Seconda esposizione*, le quali, davanti a divergenza di lettura tra le

il gran Filosofo Verino».

¹³⁷ Ivi, p. 65. Mio il corsivo.

¹³⁸ Cfr. D. DE ROBERTIS, *L'Appendix*, cit., p. 488.

¹³⁹ Potrebbe averne avuto notizia senza averla letta personalmente, ma ciò non spiegherebbe la citazione testuale «del gran Filosofo Verino». Visto che il commento è stato interamente scritto tra luglio e agosto del 1566 (cfr. P. DEL ROSSO, *Comento*, p. 160), sembra inverosimile che nel giro di un mese questi sia entrato in possesso della *Prima esposizione*, abbia deciso, nonostante l'autorità del Verino, di non portare a testo la poesia dell'Orlandi e abbia infine confuso la lezione “*la* qualitate” con “*da* qualitate”, proprio in un passaggio volto ad attestare la particolarità della lezione. Infatti, benché il testo tradito dal Magl. VII 1207 non sia autografo, il senso del commento impone la lezione “*la* qualitate”.

¹⁴⁰ I lavori preparatori attestati dal brogliaccio trasmesso dal ms. Magl. VII 1098 non esplicano comunque il «da qualitate», visto che non è segnalata da De Robertis tra le lezioni di Ver.

Lezzioni e la *Prima esposizione*, seguono il senso di quest'ultima¹⁴¹. Inoltre, l'illustrazione delle potenze dell'anima che all'interno della *Prima lezione* il Verino ammette di dover fare, salvo poi desistere a causa della divagazione che comporterebbe («La qual cosa volendo fare fa di bisogno vedere quante et quali son le potenze della anima [...]. Ma perché questo sarebbe un discostarsi troppo dal nostro primo intendimento, perciò io lascerò questo ragionamento»¹⁴²), nella *Prima esposizione* viene invece compiutamente assolta: «Ma egli è tanto necessario intender come la memoria in una delle parti dell'animo et come lo amore habbi signoria sopra ciascuna di esse et del corpo [...]. Per queste cagioni siami lecito l'havere fatto qui questa breve digressione»¹⁴³.

Si considererà dunque la successione cronologica: *Lezzioni*, *Prima esposizione* e *Seconda esposizione* per le osservazioni in merito allo svolgersi del pensiero di Verino sul testo di *Donna me prega*. È necessario anzitutto prendere in conto la diversa finalità ricettiva delle tipologie testuali in causa. La forma più discorsiva delle *Lezzioni*, nella quale i versi di Cavalcanti si mescolano alla trattazione che avanza per dubbi e soluzioni, si accompagna a un tono vivace e immaginifico, tutto a beneficio della forte istanza didattico-moraleggiante che è distintamente percepibile lungo l'intera orazione. Nella *Prima esposizione*, il discorso rimane invece più aderente all'illustrazione del dettato cavalcantiano, che si vede di volta in volta strutturato in una prima esegesi testuale, seguita dalle considerazioni che ne derivano ed infine dalla ricapitolazione di quanto esposto. Tale rigidità nella trattazione è funzionale al maggior grado di meticolosità impiegato nelle descrizioni psico-fisiologiche del fenomeno amoroso, esaminato distesamente nei suoi risvolti 'naturali'. Più significativa anche l'attenzione all'uso dei vocaboli del testo, analizzati nella correttezza del loro utilizzo e con metodologia intertestuale¹⁴⁴. Ancora diversa la fisionomia della *Seconda esposizione*, che dopo la prefazione in lode di Guido dichiara nel dettaglio i punti che andranno a costituire il suo trattato: si ve-

¹⁴¹ La *Seconda esposizione* riporta l'eventualità che per donna Cavalcanti possa intendere anche una donna reale; sceglie la lezione *possibile* intelletto invece che lasciare valida anche l'opzione *passibile*; intende il 'vizio amico' nel senso che amore non lascia vedere il vizio nella persona amata. Più dettagliatamente, cfr. *infra* Tavola comparativa delle interpretazioni.

¹⁴² F. DE' VIERI, *Lezzioni*, p. 90.

¹⁴³ *Id.*, *Exposizione*, p. 141.

¹⁴⁴ Cfr. ad esempio *ivi*, p. 166: «*non ha talento*, cioè voglia di voler stare. Questa voce medesima usò ancora di sopra nella prima stanza di questa canzone [...]. Questa istessa voce 'talento', cioè volontà, in questo medesimo significato usò Dante nel X canto dell'*Inferno*, parlando di Messer Cavalcante».

dranno le considerazioni intorno al modo di affrontare il soggetto rispetto ad altri autori, l'adeguatezza del proemio e dei dubbi posti su amore, i principali nodi esegetici, l'invio finale e, in conclusione, alcune questioni ancora bisognose di risoluzione. È evidente come questa esposizione rappresenti l'ultima fase di un processo ragionativo sulla canzone, nella quale l'autore non ha più necessità di ricorrere al testo, ma l'obiettivo è fornirne una presentazione globale, complessiva dei suoi meriti e dei suoi nuclei portanti; le parole di *Donna me prega* si trovano infatti totalmente assorbite nella coscienza critica e riemergono solo quando interessano nodi concettuali ed interpretativi comprovati da una solida tradizione esegetica. È una fase di analisi filosofica e letteraria alla quale il Verino è potuto giungere solo dopo «non picciole fatiche e non poche osservazioni», come lui stesso ammette nel suo *Discorso* su madonna Laura¹⁴⁵.

Per quanto riguarda più specificamente il contenuto, una costante individuabile in tutti e tre i commenti è la grande considerazione che il loro autore dimostrata nei confronti di Cavalcanti, variamente elogiato in quanto 'eccellentissimo' filosofo naturale e poeta. Tale ammirazione si esprime, ad esempio, nell'affermazione che questi «merita di essere annoverato tra i più eccellenti filosofi peripatetici»¹⁴⁶ o, tramite semi-citazione da *Inf.* X, che «per altezza di ingegno et di dottrina è da agguagliarsi a Dante»¹⁴⁷, nella lode dell'intento morale che gli si riconosce nell'utilizzo dell'allegoria poetica («la favola de' poeti»¹⁴⁸), nell'elogio della «grazia del verso con maestà convenevole»¹⁴⁹. Diverso nei tre testi è invece il tenore dottrinario che il Verino vi esprime. Confrontandoli si assiste infatti a una drastica riduzione dei contenuti neoplatonici particolarmente rimarcabile tra il gruppo: *Lezzioni* + *Prima esposizione* e la *Seconda esposizione*. Bisogna però specificare che le considerazioni 'platonizzanti', legate principalmente alla teoria amorosa pichiana espressa nel *Commento* al Benivieni, investono solo in minima parte l'esegesi diretta dei versi cavalcantiani, infoltendo piuttosto il discorso 'intorno' al testo trattato. Nelle *Lezzioni*, l'intento precettistico è evidente fin dal proemio e la canzone di Guido agisce come sottotraccia utile al commentatore per sviluppare il ragionamento sull'amore sensibile, quello dal quale il poeta parte poiché «lo amor sensibile et obliquo [...] è più manifesto a noi che quel-

¹⁴⁵ Id., *Discorso della grandezza et felice fortuna d'una gentilissima e graziosiss. Donna qual fu M. Laura*, Firenze, Marescotti, 1581, p. 28.

¹⁴⁶ Id., *Esposizione*, p. 167.

¹⁴⁷ Id., *Lezzioni*, p. 91.

¹⁴⁸ Ivi, p. 98.

¹⁴⁹ Id., *Esposizione*, p. 280.

lo retto e intellegibile»¹⁵⁰. La vera natura dello scritto è però la dissertazione 'amorosa' in direzione di una definizione univoca, che si risolve in una conciliazione tra le più discusse nominazioni di amore: Cavalcanti si trova associato a Pico e Dante (rispettivamente: «amore è un desiderio di possedere, e godere la bellezza dalla quale egli è nato»; «amore è un piegare alla cosa che piace con desio che mai non posa finché la cosa amata il fa gioire»¹⁵¹), a loro volta al fianco di Francesco da Diaccetto e del 'primo' Verino («che "l'amor sia un desiderio di generar nel bello"»¹⁵²), nonché di Donato Acciaiuoli («furor divino, che ci spinge a ricordarci di quella bellezza, la quale in Dio riluce»¹⁵³); tutte le definizioni sono validate dalla diversa tipologia di uomo e di fascia d'età che si confronta all'amore di bellezza: dedito al piacere del corpo (il volgo e i giovani), ben inserito nella vita civile attiva (i padri e i 'maestri') o coloro che vivono di vita contemplativa. È, in ogni caso, solo l'amore contemplativo che può innalzare alla divina verità teologica. L'intento ultimo delle *Lezzioni* è quindi squisitamente dottrinario: l'uomo deve seguire la vera bellezza verso l'amore di Dio; lo stesso Cavalcanti acquista le vesti di precettore morale che, descrivendo dettagliatamente le conseguenze della passione amorosa sensibile, spinge il lettore a «non fermarsi a mirar la bellezza come in quel corpo, ma spogiarla dalla materia et per quella salir di grado in grado all'alta cagion prima»¹⁵⁴. Lo stesso principio agisce nella *Prima esposizione*, anche se in questa, poiché strutturalmente più dipendente dal dettato cavalcantiano, l'apertura alla celebrazione della bellezza «che ci scorge il cammino al cielo et alle nobili e gentili creature»¹⁵⁵, trova uno spazio più ridotto. In entrambe le opere, comunque, tali enunciati in direzione dell'amore teologico si accompagnano principalmente all'autorità di Dante (*Purg.* XVIII) e Petrarca. L'esposizione del contenuto dei versi cavalcantiani veri e propri si sviluppa sulle solidissime basi aristoteliche di cui dispone il commentatore e tutti i processi fisiologici che descrivono l'origine e l'evoluzione della passione restano entro i confini della filosofia naturale. Il Verino se ne discosta solo in due specifici passaggi interpretativi: alla fine della quarta stanza, dove individua come scopo precipuo della poesia cavalcantiana l'ammaestramento morale ai suoi lettori, e a conclusione della successiva, quando l'amore *senza fraude*, di cui Guido

¹⁵⁰ Id., *Lezzioni*, p. 82.

¹⁵¹ Ivi, p. 109.

¹⁵² Ivi, p. 110.

¹⁵³ Ivi, p. 111.

¹⁵⁴ Ivi, p. 94.

¹⁵⁵ Id., *Exposizione*, p. 155.

parlerebbe, è inteso come il modo ‘retto’ e razionale di amare che porta a godere della bellezza «con certo e vero piacere»¹⁵⁶. L'impronta neoplatonica che comunque accompagna la definizione di amore in entrambi i testi si stempera nell'ultima ‘esposizione’, la quale accenna solo in apertura che il soggetto scelto da Guido è «nobilissimo e potentissimo, poi che ha per oggetto la bellezza, et all'increata ci può guidare»¹⁵⁷ e che questi «dal ragionamento suo filosofico e naturale e dallo stile poetico alcuni vertuosi e morali ammaestramenti darà agl'amanti»¹⁵⁸, ma per il resto non esce dall'indagine dell'amore esclusivamente umano tramite categorie aristoteliche. Addirittura, il Verino rimanda al commento di Pico per una dissertazione sulla Venere celeste, poiché riconosce che «non fa qui a proposito»¹⁵⁹. A far cambiare così drasticamente impostazione del lavoro e finalità, possiamo ipotizzare abbia agito l'opera di Paolo Del Rosso che, reduce dalla lunga prigionia e dalla traduzione del *Trattato dell'anima* di Aristotele, nella sua esposizione a *Donna me prega* sostiene in modo perfino pletorico la natura terrena dell'amore cavalcantiano.

Comento sopra la Canzone di Guido Cavalcanti di F. Paolo Del Rosso

Paolo Del Rosso è dunque il quarto autore cinquecentesco a consacrare un intero scritto – e il più corposo – all'esposizione del testo di *Donna me prega*. Alle frammentarie informazioni su di lui apparse attraverso i protagonisti delle pagine precedenti, si aggiungono qui alcuni tratti salienti della sua vicenda storica e letteraria ricavati dal profilo modernamente delineato da Simoncelli e da Foà¹⁶⁰. Il Del Rosso nasce a Firenze nel 1505 da una famiglia di orientazione repubblicana appartenente alla media borghesia cittadina; l'avversione condivisa verso il regime mediceo lo porta a unirsi al gruppo di letterati fuoriusciti nel 1530 (lui: esule volontario) e a muoversi tra Napoli, Gaeta e Roma al servizio di Anton Francesco Albizzi. Rimane agli ordini del ‘procuratore della libertà fiorentina’¹⁶¹

¹⁵⁶ Ivi, p. 166.

¹⁵⁷ Id., *Esposizione*, p. 262.

¹⁵⁸ Ivi, p. 268.

¹⁵⁹ Ivi, p. 272.

¹⁶⁰ Cfr. voce del *DBI* a cura di SIMONA FOÀ, vol. 38, 1990; e P. SIMONCELLI, *Il cavaliere dimezzato*, cit.

¹⁶¹ Si veda voce del *DBI* a cura di ALBERTO MEROLA, vol. 2, 1960.

fino alla decapitazione di questi in seguito alla battaglia di Montemurlo (1537), scontro al quale anche il Del Rosso aveva preso parte riuscendo però a scampare alle armi e alla repressione di Cosimo I. Passa quindi al servizio degli Strozzi, divenendo cavaliere gerosolimitano e viaggiando sulle galee al seguito di Leone (sotto gli ordini del re di Francia) attraverso il Mediterraneo. In terra francese, traduce e dà ai torchi lionesi di Guglielmo Rovilio il *De viris illustribus Romae* attribuito a Plinio il giovane (1546). Questa è l'ultima sua opera pubblicata prima dell'incarcerazione del 1553, avvenuta per volere di Cosimo con l'accusa di aver partecipato a una congiura antimedicca. I suoi scritti precedenti ci attestano dell'impegno poetico anticlassico e antiflorentino con il gruppo di poesie edite nella raccolta *Versi et regole de la nuova poesia toscana* (Roma, Antonio Blado, 1539), la sua occupazione di traduttore dal latino al toscano¹⁶² e l'attenzione per le norme della 'buona scrittura' testimoniata dalle *Regole, osservanze et avvertenze sopra lo scrivere correttamente la lingua volgare Toscana in prosa et in versi* (Napoli, Matteo Cancer, 1545, ma pubblicate sotto nome d'altri). Dopo quasi un decennio dall'incarcerazione, la condanna iniziale di reclusione a vita nella torre di Pisa comincia ad ammorbidirsi (siamo nei primi anni '60), complici le suppliche al duca dello stesso Del Rosso e la mediazioni di esponenti vicini alla corte medicea come il Beccadelli e il Varchi¹⁶³. Con il rinnegamento delle antiche posizioni repubblicane, il prigioniero acquisisce infine la possibilità di ricevere libri e corrispondenza durante la prigionia, il che gli permette di rimanere al corrente degli avvenimenti più notevoli della vita fiorentina e di approfondire lo studio degli autori toscani e dei classici, di scrivere poesie, di tradurre i *Salmi* di Davide, il *De Anima* di Aristotele e di ridurne in terza rima la *Fisica*. Come si è detto, nel 1565 è già membro dell'Accademia Fiorentina, cooptazione avvenuta qualche tempo prima della sua totale liberazione nel gennaio del '66.

Tale veloce ricostruzione delle vicende che hanno segnato la vita di Del Rosso può fornire un'idea dell'importanza che doveva avere, per un ex-fedelissimo repubblicano in dovere di provare la sua avvenuta 'redenzione', la scelta dell'opera da dedicare a Cosimo dopo la concessione della grazia. Significativo è dunque che la preferenza ricada su un testo come il *Commento sopra la Canzone di Guido Cavalcanti: Donna me prega*, che ve-

¹⁶² Sono edite le traduzioni che compie delle *Antiquitates Urbis* di Andrea Fulvio: *Opera di Andrea Fulvio delle antichità della Città di Roma et delli edifici memorabili di quella [...]*, M. Torrentino, Venezia 1543 e del *De vita Caesarum* di Svetonio: *Le vite de dodici Cesari [...]*, Antonio Blado, ad istanza et a spese di Francesco Priscianese, Roma 1544.

¹⁶³ Cfr. *supra*, paragrafo su B. Varchi.

de la luce già nell'estate dello stesso anno della scarcerazione e il cui manoscritto originale viene donato al duca poco tempo dopo. La decisione di Del Rosso è indovinata: Cosimo, da quanto racconta lo Zampalochi, loda il lavoro, lo fa rilegare in oro e lo accoglie nella sua libreria (oggi: Bibl. Laur., ms. plut. XLIII 9); l'esegesi di Cavalcanti inserisce quindi a pieno titolo il Del Rosso tra gli autori 'di regime' concedendogli, per quei suoi ultimi anni di vita, un periodo di relativa fama¹⁶⁴. Si deve conseguentemente pensare che forte è rimasta a Firenze, e soprattutto in casa Medici, la considerazione verso la canzone e il suo autore, e che Cavalcanti venisse ancora reputato – vuoi per consolidata tradizione, vuoi per il rinnovarsi di questa – *auctoritas* 'medicea' per antonomasia. Il testo del commento si legge dunque nella sua versione originale nel manoscritto donato a Cosimo con dedica autografa («Humilissimo servitore et vassallo F. Paul Del Rosso») e in quella a stampa, edita per i torchi di Bartolomeo Sermartelli (Firenze, 1568), dalla quale si cita [*Commento*]. Le lettere poste in conclusione nella versione a stampa confermano l'attenzione e insieme la preoccupazione del commentatore verso il contenuto del suo scritto che, redatto in soli due mesi, tiene a corroborare con la validazione di amici e accademici prima di procedere effettivamente alla pubblicazione, che infatti avviene due anni dopo la stesura (il testo non risulta comunque mutato rispetto alla versione originale). Purtroppo, non si dispone ancora di una moderna edizione critica né di uno studio al commento, che si rivelerebbe molto utile per una più precisa individuazione delle fonti e del *modus operandi* di Del Rosso commentatore.

Alla dedica «Al gran Cosmo Medici. Illustrissimo et Eccell. S. Duca di Fiorenza et di Siena», fa seguito un sonetto introduttivo¹⁶⁵:

Poi che lo stile, ond'orna il Cavalcante
 La sua gradita e nobile Canzone
 È tale; e 'l senso è tal, che l'un il pone
 Par'al Petrarca, e l'altr'egual a Dante;

Vostr'alto cor tra l'alm'effigie, e sante
 Memorie, il suo ritratt'ha con ragione
 Posto, o gran Cosmo, e da l'unghie il leone
 Scerne, el Teban da le formose piante:

¹⁶⁴ Cfr. P. SIMONCELLI, *Il cavaliere*, cit., pp. 172-173. Il Del Rosso muore a Firenze il 13 gennaio 1569.

¹⁶⁵ Il sonetto è riportato anche nell'*Introduzione* di ed. ARNONE, p. XIV.

Ond'a tal opra già più Lune intento
 Del suo cor, chiuso in pur diamante, il bello
 Sembiante ho (parmi) sculto e vel presente;

Perché da questo interno ammiri huom quello
 Esterno, e scorga il molto accorgimento
 Vostro, e 'l saver di lui stimi a 'l modello.

Donna me prega, pari a una composizione del Petrarca per lo stile e a una di Dante per il contenuto, esprime la grandezza di Cavalcanti intravista già dallo stesso Cosimo: «come da un'unghia si può dedurre la grandezza di un leone o la corporatura di Ercole dalle piante dei suoi piedi»¹⁶⁶; il duca di Firenze aveva infatti già posto *il suo ritratto* tra «l'alm'effigie, e sante / Memorie». Probabilmente il Del Rosso si sta qui riferendo al ritratto di Guido della cosiddetta serie "gioviana", ovvero la tavola ad olio presente nella collezione di ritratti fatta costituire appunto da Cosimo per opera del pittore Cristofano dell'Altissimo, che dal 1552 comincia a copiare le immagini degli 'uomini illustri' raccolti dal vescovo Paolo Giovio. Le varie effigie venivano a mano a mano esposte nella "sala del Mappamondo" di Palazzo Vecchio¹⁶⁷. Il duca di Firenze quindi – a dire di Del Rosso – aveva saputo scorgere, dietro la proverbiale oscurità della canzone, la nobiltà delle parole e l'altezza dei concetti, dunque il valore di Cavalcanti.

Questa valutazione viene confermata e riconosciuta a più riprese nel corso dell'esposizione. Di Cavalcanti si loda l'*artificio* stilistico¹⁶⁸, la verità dei concetti¹⁶⁹ e viene posto al vertice della sapienza stilnovista in materia amorosa: in un confronto tra Cino (*L'uom che conosce è degno c'haggia ardire*, 9-22), Dante (*Purg.* XVIII 19-27) e appunto il testo cavalcantiano (*Donna me prega*, 57-58), si afferma:

¹⁶⁶ *Ex ungue leonem*: proverbio latino che deriva probabilmente dall'*Ermotimo* di Luciano. Per il «Teban da le formose piante», cfr. GELL., *Noct. Att.* I 1 dove si riporta che Pitagora seppe ricavare la corporatura di Ercole dalle sue piante e dai suoi passi. Cfr. LUDOVICO PASSARINI, *Modi di dire proverbiali e motti popolari italiani. Spiegati e commentati da Pico Luri Di Vassano*, Tip. Tiberina, Roma 1874, pp. 554-555.

¹⁶⁷ La pittura ad olio che rappresenta Cavalcanti era stata sicuramente esemplata prima del 1568, poiché compare nell'elenco stilato dal Vasari dei ritratti già presenti nel «Museo dell'Illustriss. et Eccellentiss. S. Cosmo», nella seconda edizione *Delle vite de' piu eccellenti pittori, scultori et architettori scritte da m. Giorgio Vasari pittore et architetto aretino. Secondo, et ultimo volume della Terza Parte* (Firenze, Giunti, 1568). L'elenco è edito per esteso in ETTORE ALLEGRI, ALESSANDRO CECCHI, *Palazzo Vecchio e i Medici. Guida storica*, SPES., Firenze 1980, pp. 310-312. Per la scheda completa della pittura si veda il Catalogo generale dei Beni Culturali online del Ministero della Cultura, all'indirizzo: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900294063> [21/06/2023].

¹⁶⁸ Cfr. P. DEL ROSSO, *Commento*, p. 97; pp. 147-151; etc.

¹⁶⁹ Cfr. Ivi, p. 115; 151.

Pare adunque che questi tre si vadano sponendo e comentando l'un l'altro e che Guido, il quale primo di alcuno di loro disse il suo parere, fusse l'ultimo; e come ape, o pecchia che noi ce la chiamiamo, esaminato bene l'un e l'altro, ne scegliesse il buono e la sustanza, e nel suo piccolo fiale, tutto sapore e dolcezza, lo raccogliesse e serrasse.¹⁷⁰

Il commento è impostato seguendo la logica dell'accuratezza e dell'eshaustività interpretativa. A livello macroscopico, il lavoro si articola in una premessa che riassume gli assunti fondamentali del testo («Prima che si venga al comento, acciochè più agevolmente si comprenda l'intenzione del Cavalcante sopra questo amore per lo quale ci diciamo huomo e donna innamorati l'un de l'altro, è da sapere in somma che...»¹⁷¹) e la definizione di amore che se ne ricava, seguite dalla descrizione della metodologia adottata: la parafrasi dei versi, indi l'esposizione dettagliata del testo. Ciò si compie una prima volta su tutta la canzone ed in seguito il medesimo procedimento è usato per la spiegazione di ogni verso o gruppo di versi; la trattazione minuziosa di ciascuna stanza è inoltre conclusa da un riassunto di quanto rinvenuto. A livello microscopico di analisi del dettato poetico, il Del Rosso presenta e discute tutte le varie letture divergenti di cui si trova a conoscenza, tanto interpretative¹⁷², quanto semantico-lessicali¹⁷³ o derivate da una diversa lezione testuale¹⁷⁴. Il tutto accompagnato da una folta schiera di citazioni e riferimenti ad altri autori (classici e volgari) presi per fornire attestazione linguistica, per somiglianza concettuale o ancora come fonte di autorità in ambito scientifico o grammaticale¹⁷⁵. Per quanto riguarda nello specifico i poeti volgari è da segnalare che, oltre all'ingente e prevedibile presenza di prelievi dal *Canzoniere* e dall'opera di Dante (quasi esclusivamente la *Commedia*, con

¹⁷⁰ Ivi, p. 127.

¹⁷¹ Ivi, p. 8.

¹⁷² Si ravvisa la lettura del commento dello Pseudo-Egidio, di Iacopo Mini, di un qualche testo del Verino Secondo, nonché delle interpretazioni alla canzone date dal Ficino, da Pico e dall'Equicola.

¹⁷³ Cfr. ad esempio ivi, p. 25: «altero»; pp. 82-84: «intenzione»; pp. 129-130: «sperto».

¹⁷⁴ Cfr. ivi, p. 48: «Ora avendo quanto a Marte detto quello che ci è paruto a proposito, non vogliamo trapassare con silenzio una interpretazione che ci è caduta nel animo sopra le dette parole [...] *La qual d'amar te viene*»; p. 55: «*Egli è creato e ha sensato nome* ma correggendolo come legge il Mini e dicendo *Egli è creato da sensato Nome*»; p. 65: «Non mi pare da tacere ancora per coloro che pure affermassino la gravezza e leggerezza essere qualità, l'opponione del nostro Giorgio Bartoli cio è che 'l testo dovesse dire *Perché tal qualitate non discende* e tanto più avendo alcuni testi, e massimamente quello del gran Filosofo Verino *Perché da qualitate non discende*»; etc.

¹⁷⁵ Per quest'ultimo gruppo, il Del Rosso si affida ai contemporanei Alessandro Piccolomini, Giuseppe Nozzolino, Giorgio Bartoli, Giovan Francesco Venturini, Alfonso di Cambi Importuni.

più apporti da *Purg.* XVIII), nella gamma citazionale di Del Rosso trovano spazio i 'moderni' Poliziano, Bembo e Della Casa, ma anche gli 'antichi' Cecco d'Ascoli, Guittone, Cino, Pier delle Vigne e Buonaccorso da Montemagno il Giovane. In linea generale, il Del Rosso presta grande cura al lessico usato nella canzone e il largo ricorso agli autori due-trecenteschi, come individuato da Alfano, appare funzionale alla ricostruzione di una sorta di «“dizionario dei termini filosofici” della lirica d'amore»¹⁷⁶, utile per decifrare e contestualizzare il dettato cavalcantiano.

Nell'analisi della canzone, la competenza tecnica del traduttore del *De Anima* e l'attenzione filologico-ermeneutica del grammatico sono quindi simpatetici all'animo del commentatore e agiscono all'unisono all'interno dell'esegesi. È evidente in sottofondo lo sforzo volto alla comprensione precisa del significato, fondamentalmente interpretato come estraneo ad ogni anacronismo o sovrasenso: «e crediamo che si debba credere a le sue parole come elle suonano, poi che in questa canzone per lo più fa professione di filosofo e non di poeta, né procede come fanno essi poeti sotto velami o finzioni»¹⁷⁷. Il Del Rosso si rivela molto critico nei confronti dei precedenti commentatori alla canzone i quali, afferma nelle prime pagine, «l'hanno o appena tocca, o più tosto oscurata che dichiarata», mentre lui intende occuparsi di dimostrare «qual sia l'opinione di Guido in questa canzone contenuta, sopra questo tale amore, non di trattare d'amore e dirne l'opinion nostra o d'altra persona alcuna»¹⁷⁸. Se infatti si riconosce quale dato di fatto che l'amore giusto e veridico è quello «che risolve Diotima nel convito di Platone, e l'amore del Creatore verso le sue creature e de le creature verso lui»¹⁷⁹, non sussiste alcun dubbio sul fatto che Guido stia trattando dell'amore volgare, tutto terreno, «per lo quale ci diciamo huomo e donna innamorati l'un de l'altro»¹⁸⁰.

L'immanenza alla base dell'analisi di Del Rosso è in gran parte debitrice del *De Anima* aristotelico, dal quale si ricava anche la descrizione di amore secondo la prospettiva della filosofia naturale, ovvero non rivolta al fine a cui tende amore (la bellezza), ma ciò che è nell'uomo che lo prova: affetto lascivo – 'forma' e 'specie' di questo amore di bellezza¹⁸¹. L'indagine di Del Rosso, nonostante il giudizio iniziale, non rinnega comunque *in toto* gli apporti dei precedenti commenti, ma li discute e ne accetta

¹⁷⁶ G. ALFANO, «*Guido filosofo*», cit., p. 29.

¹⁷⁷ P. DEL ROSSO, *Commento*, p. 20.

¹⁷⁸ Ivi, p. 16.

¹⁷⁹ Ivi, p. 24.

¹⁸⁰ Ivi, p. 8.

¹⁸¹ Cfr. Ivi, p. 42.

alcune interpretazioni: il Mini, soprattutto, è molto apprezzato e la sua lettura viene seguita in più di un'occorrenza. Il commentatore si avvale inoltre degli strumenti della logica, di nozioni di astrologia e medicina, arricchisce la trattazione con racconti mitologici e osservazioni personali. Non esita poi a proporre, ogniqualevolta lo ritenga opportuno, una 'versione' migliore di quella riportata dai testimoni¹⁸² – libertà che non mancherà di venire derisa e aspramente criticata dal Frachetta.

In conclusione, il Del Rosso apporta una lettura filosofica che programmaticamente si vuole distante dalla tradizione dei trattati che hanno utilizzato *Donna me prega* per parlare dell'amore in forma generale seguendo la dottrina propria al commentatore, dunque di quella corrente che ha il suo affluente principale nel *Commentarium* ficiniano e la sua fonte primigenia nell'apertura moraleggiante dello Pseudo-Egidio. Ciò non significa certo che il nostro autore non si sia concesso ampie divagazioni: la scrupolosa analisi di tutte le esplicazioni rende l'esegesi inevitabilmente prolissa e in certi passaggi la volontà di far quadrare il testo cavalcantiano – magari latore di lezioni erranee – porta a delle arzigogolate derive interpretative che spesso confondono il lettore. Indubbiamente, però, il commento di Del Rosso segna la linea di demarcazione oltre la quale non sarà più possibile riportare pacificamente Cavalcanti nell'alveo della filosofia neoplatonica e ritrovare nell'amore da lui trattato una forma di trascendenza: l'amore 'vero' (teologico) e l'amore di *Donna me prega* – rende chiaro il Del Rosso – sono ontologicamente diversi, anzi, solo al primo spetterebbe davvero tale denominazione, visto che l'altro non è che un *accidente* che «per grandezza e maestà [...] s'ha appropriato il nome di amore»¹⁸³.

¹⁸² Cfr. ivi, pp. 61-62 (su *possibile/passibile*): «perciò che e' par dico che ogniuno legga e scriva *possibile* e non *passibile*, il che io tengo errore e scorrezione assoluta e affermo che egli habbia a dire *passibile* e non *possibile* [...], con la nostra sposizione si vedrà scritto *passibile*, e non *possibile*»; p. 66: «*Risplende in sé perpetuale effetto*, il qual verso forse starebbe meglio e più secondo il nostro comune uso del parlare, togliendo via quel perpetuale, quando dicesse: *Risplende in sé perpetuo l'effetto* [...]. Noi adunque (affermando come di sopra) diciamo parerci che più tosto debba dire affetto»; riscrive anche l'invio finale, stabilendo che per rispettare le regole del ritornello debba leggersi (p. 143): «*Canzon mia tu puoi gir sicuramente o / Ve ti piace, ch'assai sarai lodata / (Ornata così ho la tua ragione) / Da le persone c'hanno intendimento, / Di star con l'altre tu non hai talento*»; ma i suggerimenti coinvolgono anche il Petrarca (p. 35): «*Ei nacque d'ozio e di lascivia humana*. Dice il Petrarca, che forse non era mal detto dicendo: *Ei di lascivia e beltà nacque humana*».

¹⁸³ Ivi, p. 24.

La spositione di Girolamo Frachetta, sopra la canzone di Guido Cavalcanti

L'ultimo commentatore considerato in questa indagine è il rodigino Girolamo Frachetta (Rovigo, 1558 – Napoli, 1619)¹⁸⁴. Per il suo profilo biografico ci si atterrà solamente alle notizie relative agli anni della formazione e alle opere composte prima della *spositione*: allievo giovanissimo di Antonio Riccoboni nella città natale, è da questi incentivato ad intraprendere gli studi liberali e filosofici e ad iscriversi a Padova alla facoltà delle arti. Grazie ai contatti con Vincenzo Querini e Luigi Lollino, entra in relazione con la cerchia d'intellettuali patavini, divenendo parte del gruppo di alunni privati di Francesco Piccolomini. La sua prima opera, il *Dialogo del furore poetico* (Padova, L. Pasquati, 1581), è frutto di tali influenze e coronamento del suo percorso di studi universitari. Il *Dialogo* tratta, come preannuncia il titolo, della natura dell'ispirazione poetica, tema particolarmente in voga nel Cinquecento e chiaro indice di come il pensiero platonico fosse ben vitale e attivo anche in territorio veneto¹⁸⁵. Sulla scorta del maestro Piccolomini, il Frachetta non cerca una sintesi tra Platone e Aristotele, ma piuttosto «di riconoscere la validità e coerenza interna di entrambe le indagini filosofiche attraverso ciò che le diversifica»¹⁸⁶, analizzando in tal modo l'essenza del furore divino per i due filosofi e la sua congruità nella concezione di poesia platonica. I dubbi di cui discutono i tre interlocutori del *Dialogo* si costituiscono infatti, in buona misura, come una replica a quanto sostenuto dal Castelvetro intorno alla falsità della teoria platonica dell'origine sovrumana dell'ispirazione dei poeti¹⁸⁷. Poco tempo dopo il superamento dell'esame dottorale, il Frachetta lascia Padova e si trasferisce quindi a Roma al servizio del cardinale Luigi d'Este; per provare al nuovo protettore le sue capacità in ambito filosofico, pubblica nel 1583 una raccolta di ottocento tesi

¹⁸⁴ Per le notizie biografiche riportate, cfr. voce a cura di ENZO BALDINI in *DBI*, vol. 49, 1997; e ID., *Per la biografia di Girolamo Frachetta, La famiglia e gli anni di Rovigo e di Padova (1558-1581)*, «Atti e memorie dell'Accademia patavina di scienze, lettere ed arti», 1979-1980, vol. XCII, parte III, pp. 17-45.

¹⁸⁵ Cfr. ad esempio E. GARIN, *L'umanesimo italiano*, cit., pp. 163-169.

¹⁸⁶ GIORGIO FORNI, *Utile politico o diletto conoscitivo? Il "Dialogo del furore poetico" di Girolamo Frachetta*, «Lettere Italiane», 2008, LX, n. 4, p. 574.

¹⁸⁷ Nel suo commento alla *Poetica* aristotelica, il Castelvetro riduceva l'ispirazione divina dei poeti a semplice espediente autocelebrativo e conseguentemente leggeva lo *Ione* e la teoria dell'entusiasmo come uno 'scherzo' di Platone, un ironico racconto a supporto delle false opinioni circolanti. Un argomento centrale a sostegno del pensiero del Castelvetro è il fatto che Platone, nella *Repubblica*, escluda i poeti dallo stato ideale. Sul *Dialogo* del Frachetta e il confronto con il commento del Castelvetro, cfr. G. FORNI, *Utile politico o diletto conoscitivo?*, cit., pp. 572-580; RAOUL BRUNI, *Il divino entusiasmo dei poeti. Storia di un topos*, Aragno, Torino 2010, pp. 109-111. Si vedrà presto come la vena polemica nei confronti del filologo sarà ancora ben presente al momento del commento a *Donna me prega*.

sull'universo (*De universo assertiones octingentae*, Roma, B. Bonfadino e T. Diano) di cui però una buona parte (112 tesi) sarà oggetto di censura a causa del troppo pronunciato influsso platonico, cabalistico ed ermetico che traspare in mezzo agli assunti aristotelici e teologici. A questo scritto segue allora la più 'ortodossa' *Spositione sopra la canzone di Guido Cavalcanti* (Venezia, I Gioliti, 1585) [*Spositione*]. L'opera è dedicata a Scipione Gonzaga, sotto il quale prenderà servizio alla morte di Luigi d'Este (1586).

La prefazione alla *Spositione* si apre con le motivazioni che hanno indotto il lavoro: riavvicinatosi alla poesia per incentivo delle personalità gravitanti intorno alla casa del cardinale («huomini letterati [...] li quali e trovatori e critici sono»), il Frachetta assiste alla lettura di *Donna me prega* e giudica la canzone troppo «dura e malagevol da intendere»; da qui la decisione di 'esporla'. Prima di iniziare l'esegesi vera e propria del testo, il commentatore si concede però una breve dissertazione sulla correttezza dell'utilizzo del termine "canzone" per designare l'opera di Cavalcanti in quanto scritta in versi¹⁸⁸. L'appunto si basa sulla differenza che intercorre tra l'arte poetica e l'arte del verseggiare, ed introduce il primo nucleo polemico contro il Castelvetro, direttamente tirato in causa in quanto sostenitore della tesi dell'inscindibilità di arte versificatoria e materia poetica. Il confronto con il Castelvetro si sviluppa in conseguenza della fluttuazione aristotelica tra una poetica della forma e una poetica del contenuto¹⁸⁹, ma arriva fino a toccare il dibattito sul metro usato nella *Canace* dallo Speroni e la considerazione da adottare nei riguardi delle opere di Empedocle, Silio Italico e di chi altro abbia scritto in versi contenuti non poetici. Dopo essersi in tal modo espresso su alcuni tra i principali temi 'caldi' nati dalla ricezione della *Poetica* aristotelica nel Rinascimento, il Frachetta si rifà infine all'autorità di Dante per spiegare le norme metriche che pertengono alla canzone *propriamente*, ne identifica l'inventore in Guiraut de Borneill grazie a un manoscritto antico¹⁹⁰, si richiama ad Orazio (*Epistula ad Pisones*) e Platone (*Ione*)

¹⁸⁸ «Canzone [...] se si riguarda al suo primo significato, non solo si più allargare ad ogni componimento poetico, pur che egli sia in versi descritto, ma si può imporre etandio a que' componimenti, che quantunque non siano poetici per difetto di materia, sono nientedimeno dettati in versi» – FRACHETTA, *Spositione*, p. 2.

¹⁸⁹ Cfr. LUIGI RUSSO, *La tragedia nel Cinque e Seicento*, «Belfagor», 1959, XIV, 1, pp. 14-17.

¹⁹⁰ Si ipotizza che potrebbe trattarsi del celebre ms. provenzale K (Parigi, Bibliothèque Nationale de France, ms. fr. 12473), per il quale cfr. la scheda a cura di GIOSUÈ LACHIN in *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, prog. e coord. scientifico G. Canova Mariani, catalogo a cura di G. Baldissin Molli, G. Canova Mariani, F. Toniolo, F. C. Panini, Modena 1999, pp. 67-68. Il manoscritto, chiosato dal Bembo e appartenuto a Fulvio Orsini, presenta la notazione: «Poesie di cento venti poeti provenzali tocco nelle margini di mano del Petrarca e del Bembo in perg. in fogl.» e il Frachetta segnala proprio che trae la notizia da un libro antico, scritto a mano, veduto e chiosato dal Bembo e ora appartenente all'Orsini, dove si trovano «poemi più di cento e venti poeti provenzali» (p. 5). Nella *vida*

per la classificazione degli Inni e delle Odi. Arriva quindi alla conclusione che *Donna me prega*, al pari della composizione sull'amore celeste e divino del Benivieni, può chiamarsi a buon diritto 'canzone', ma non poema, poiché «contien materia troppo più oscura che si richiegga a poema»¹⁹¹.

In queste pagine che fanno da prologo al commento è possibile rinvenire molti degli aspetti peculiari che emergeranno nel corso dell'esegesi: lo spirito critico che sarà rivolto verso i precedenti espositori, la formazione aristotelica padovana e in modo particolare la fedeltà alla lettura del Piccolomini (sulle tematiche relative alla *Poetica*, ma anche su alcuni passaggi interpretativi del *De Anima*), l'attenzione alla lezione dei più 'antichi', classici e soprattutto volgari, che si esprime in un'impostazione filologica molto pronunciata accompagnata da un'intelligente riflessione linguistica e metrica¹⁹². L'obiettivo è «illuminare una cosa oscura», ma di chiara fama, come certificano la citazione del Petrarca (*Rvf* LXX 20), l'apprezzamento di Pico e di Ficino, la fatica di Egidio Romano, «Dino del bel corbo [sic]», Iacopo Mini, Plinio Tomacelli e Paolo Del Rosso¹⁹³. Si segnala che, inaspettatamente, nella lista stilata dal Frachetta non viene fatta menzione né della familiarità di Cavalcanti e Dante, né delle plurime e varie 'sposizioni' compiute dal Verino Secondo¹⁹⁴. È sicuramente conosciuta e riportata invece la lettu-

di Peire d'Alvergne (f. 1r) è effettivamente riportato che Guiraut fu il primo a comporre una canzone.

¹⁹¹ FRACHETTA, *Spositione*, p. 7.

¹⁹² Gli estratti volgari portati a commento sono ricavati principalmente dalla Giuntina. Per il dettato di *Donna me prega*, Frachetta segue la lezione dell'ed. Aldina (prob. ed. del 1514), confrontandola con quella della Giuntina o con il testo di Del Rosso; nel commento vengon attentamente segnalati tutti i punti in cui ci si discosta dal «testo d'Aldo» preferendone un'altra lezione – Cfr. D. DE ROBERTIS, *L'Appendix*, cit., pp. 489-490.

¹⁹³ FRACHETTA, *Spositione*, p. 7; per l'identificazione di questo Dino con Dino del Garbo si veda *supra*, paragrafo su M. Equicola.

¹⁹⁴ Di queste pare però possibile rintracciare qualche ricordo all'interno del tessuto testuale. Una esclusiva: cfr. VERINO, *Exposizione*, p. 133: «egli "è sì altero", cioè nobile e grande, che egli è chiamato assolutamente Amore»; FRACHETTA, *Spositione*, p. 12: «Io so che alcuni spongono in altra guisa e intendono per "altero": "nobile e grande", ma so anco che essi s'ingannano». Altre coinvolgono più commentatori, come ad esempio VERINO, *Lezioni*, p. 89: «L'amore adunque nasce [...] come da cagione finale che muove e non è mossa, dalla bellezza di fuori della cosa amata»; FRACHETTA, *Spositione*, p. 24: «Ma s'altri volesse dire, che la bellezza è cagion finale d'amore, noi non lo riprenderessimo»; ma anche MINI, *Expositione*, p. 243: «Pone la cagione finale, che è soggetto bello desiderato, come ultimo fine dell'amante»; ancora, FRACHETTA, *Spositione*, p. 38: «Adunque nel primo verso, in scambio di "pesanza", certi testi hanno "posanza" e certi altri "possanza"»; VERINO, *Expositione*: "possanza"; MINI, *Expositione*, : "possanza". Non sono chiari i testi di commento con cui il Frachetta si è confrontato prima o durante la stesura. Oltre alla sicura familiarità con quello di Del Rosso (di cui critica a più riprese l'esegesi), non escluderei che sia entrato in contatto anche con il commento del Tomacelli, ma la limitata porzione di testo rinvenuta non permette di appurarlo con certezza. Vero è che la menzione del commento del Tomacelli da parte del Frachetta risulta, insieme alla lettera del Bonfadio, l'unica testimonianza più o meno coeva della sua esistenza. Per quanto riguarda il Verino Secondo

ra ficiniana della duplicità degli amori (celeste e volgare) trattati da Guido, esplicitamente rifiutata nonostante l'ammirazione per il filosofo di Valdarno¹⁹⁵. Fin dall'inizio il commentatore esprime infatti la sua posizione sulla tipologia di amore trattato da Cavalcanti:

Adunque io son di parere che lo 'ntendimento dell'autore in questa canzone sia ragionar dell'amor volgare solamente: ma perché questo nome d'amor volgare si può peravventura prendere in vari significati, acciocché altri intenda quello che io voglio dire, mi farò alquanto da largo e dirò così: l'amore di un huomo verso l'altro (quanto s'attiene a questo proposito) può esser primieramente di due maniere, o sensuale, o ragionevole. Il sensuale è una passione dell'appetito concupiscibile, nascente da obietto sensibile, dilettevole al tocco, e movente esso appetito a desiderio di tale obietto. E è questo l'amore che alcuni chiamano amor bestiale, o ferigno, come il Pico e 'l Ficino, e altri lussuria, come il Politiano. Il ragionevole (di quello parlando che riguarda la bellezza corporea conciosiacosa che quel che riguarda le bellezze dell'animo non sia a nostro proposito) è una inclinatione della volontà verso la cosa amata, che origina da cognition di bellezza di corpo, in cui si diletta. E notisi che non senza ragione io dico che l'amor ragionevole nasce da cognition di bellezza, e non ho detto ciò dell'amore sensuale; imperoché lo 'ntelletto è giudice di essa bellezza, e non il senso. [...] Hora di questi due amori, cioè del sensuale e del ragionevole, uniti insieme, ne nasce un terzo amore, che si chiama volgare, il quale è quello di cui favella l'autore nella presente canzone, e si può diffinir così: amor volgare è un desiderio nell'huomo di goder della cosa amata, per unione corporea, nascente da cognitione di bellezza di corpo.¹⁹⁶

In *Donna ma prega* si discute dunque dell'amore volgare esclusivamente, il quale, secondo il Frachetta, si compone di una forma di doppio appetito di matrice scolastica: appetito sensitivo o concupiscibile e appetito razionale ovvero 'volontà'. Il primo è l'amore 'bestiale', il desiderio rivolto al bene indicato dai sensi, mentre il secondo scaturisce dalla cognizione della bellezza della cosa amata, in conseguenza dall'azione dell'intelletto che giudica e inclina la volontà verso ciò che è bello. Questi due appetiti creano quello che secondo il Frachetta dovrebbe chiamarsi "amore umano"¹⁹⁷ e

si sono esposti gli indizi più rilevanti e di Ficino si dirà tra poco. Sul Mini si esprimono riserve: le occorrenze di similarità rinvenute non sono mai esclusive e il suo nome legato all'esposizione di *Donna me prega* è ricordato anche dal Del Rosso, dunque il Frachetta avrebbe potuto benissimo ricavarlo per via indiretta.

¹⁹⁵ Cfr. FRACHETTA, *Spositione*, pp. 7-8.

¹⁹⁶ Ivi, pp. 8-9.

¹⁹⁷ Anche Pico parla di "amore umano", ma in riferimento al solo amore di bellezza intellettuale, dunque quello guidato dalla ragione che «conosce quel corpo materiale non solo non essere fonte e principio di bellezza, ma essere in tutto natura avversa e corruttiva d'essa bellezza; e cognosce che, quanto più da quello corpo si separa e in sè si considera, tanto più ha della sua natura e propria dignità e prestantia, e però cerca non di passare da

che comunemente è detto, appunto, “amore volgare”. Benché venga negata ogni trascendenza, quindi, la ricostruzione della genesi di amore è ancora diversa rispetto a quella che si attiene alla lettura fisiologica dello scaturirsi della passione quale viene esposta, ad esempio, nel commento di Del Rosso. Frachetta parla dell’unione di due forme di amore, ma più che una comprensione, la situazione descritta sembrerebbe sviluppata secondo una consequenzialità di eventi: il desiderio ha inizio dalla vista dell’oggetto, dunque dal senso visivo, ma il ruolo precipuo della sua nascita pertiene all’intelletto, in quanto è la facoltà intellettuale che giudica e stabilisce ciò che è bello, e che dunque comprende la bellezza dell’oggetto che si sta guardando. Tale cognizione va a operare sull’appetito che si volgerà verso la bellezza seguendo il giudizio della ragione (creando *volontà* di bellezza). Il senso è lo strumento, l’intelletto è la causa principale della genesi di tale accidente¹⁹⁸. A questo punto sembrerebbe – ma il testo non vi si sofferma più di qualche riga – che la volontà di bellezza derivata dall’appetito ragionevole soccomberebbe all’appetito sensuale¹⁹⁹, che «soggioga e sforza quello dell’intelletto e dirizza la cognizione della bellezza al godimento carnale»²⁰⁰, facendo sì che il fine ultimo dell’amore volgare sia «goder della cosa amata, per unione corporea»²⁰¹. Amore risulterebbe quindi essere una passione che risiede principalmente nell’appetito concupiscibile, che si sviluppa come desiderio il cui fine è la soddisfazione sensuale, scaturita per opera dell’intelletto che esamina e ha continua cognizione della bellezza (e non della *specie* sensibile!) impressa nella memoria. Ne consegue che il momento del passaggio fenomenologico dell’apprensione dell’immagine all’interno dell’anima sensitiva e della sua permanenza, nonché dell’astrazione di tale immagine in universali, vengono messi in secondo piano in quanto tutta la focalizzazione è posta sul ruolo dell’intelletto all’interno di tale processo.

Alla fine di questa parabola di commenti quattro-cinquecenteschi, riassumendo, la *figura* della donna sparisce perché totalmente identificata con l’attributo che va a definire lo statuto ontologico dell’amore neoplatonico, cioè la bellezza. La *intentio intellegibilis* spogliata delle sue caratteristiche

quella specie ricevuta negli occhi ad esso corpo, ma di depurare questa specie quanto più può, se in lei vede rimasta qualche infezione di natura corporea e materiale». Cfr. Pico, *Commento sopra una canzone d’amore di Girolamo Benivieni*, III, 2.

¹⁹⁸ Cfr. FRACHETTA, *Spositione*, p. 52.

¹⁹⁹ Il Frachetta non chiarifica come si crei l’appetito sensuale. Si deve supporre che dalla percezione visiva dell’oggetto si sviluppi una doppia azione: la componente ‘sensibile’ va a infiammare l’appetito sensuale, mentre la bellezza corporea viene intesa nella sua *essenza* dall’intelletto generando dunque l’amore razionale.

²⁰⁰ Ivi, p. 16.

²⁰¹ Ivi, p. 9.

specifiche, ovvero il *phantasma* che, ridotto alla sua essenza, può venire inteso dall'intelletto, viene paradossalmente a coincidere con quelle specifiche caratteristiche che trasmettono il 'bello' e che dunque creano il desiderio. In questo risiede il cortocircuito ermeneutico a cui giunge il Frachetta cercando di tenere valida la definizione di amore come 'desiderio di bellezza' senza farlo trascendere verso il sentimento di bellezza universalizzante, ma attenendosi al piano d'immanenza fisiologica. La 'doppia via' di Ficino può, infatti, funzionare solo se si contrappone all'amore sensuale del particolare l'astrazione assoluta oltre la singolarità dell'oggetto, che dunque corrisponde alla bellezza in quanto Idea. Per riuscire a definire la bellezza corporale del singolo è invece necessario basarsi sugli attributi specifici che gli pertengono, ma l'intelletto aristotelico non ragiona per particolari bensì attraverso astrazione della specie intellegibile. La passione che si crea nell'anima sensitiva e che solo qui può agire, in quanto solo nella memoria sono impresse le immagini provviste dei loro attributi sensibili, deve necessariamente essere 'altro' rispetto all'amore razionale che si genera dalla cognizione di bellezza e che compete all'intelletto. La bellezza corporale *intesa* dall'intelletto è quindi il risultato di questo tentativo di validare Platone tramite Aristotele, nel quale la *veduta forma* finisce per essere sinonimo di *bellezza*: «Segue egli adunque [...] che amore vien da veduta forma, e dice che *s'intende*, cioè che si comprende dallo 'ntelletto, il che è come se egli dicesse, amore si crea dallo 'ntelletto, in quanto comprende la bellezza, che gli vien porta avanti dal sentimento visivo»²⁰².

Il Frachetta non è certo il primo commentatore a trovarsi di fronte a questo vicolo cieco interpretativo nei confronti della canzone – sul quale, di fondo, si basa tutta la tragicità della poetica cavalcantiana – e che si può tradurre negli interrogativi: com'è comprensibile la singolarità dell'oggetto d'amore? E, legando il problema all'estetica: come si riconosce la bellezza che fa scaturire il processo amoroso e che è propria alle caratteristiche individuali dell'amata e non alla specie intellegibile? Prima dell'intervento ficiniano, i commentatori avevano risolto la questione spostandone i termini sul piano esclusivamente fisiologico e facendo corrispondere all'apprensione della *veduta forma* l'accendersi del 'piacimento' che crea quindi appetito. Che cosa facesse scaturire tale 'piacimento' veniva risolto in qualche misura ricorrendo alla *simile complessione* (una comprensione fatta secondo i criteri di somiglianza e convenienza per Dino, una corresponsione di disposizioni per lo Pseudo-Egidio), ma come questa similarità venisse *riconosciuta* non era esplicitato. Con il dualismo ficiniano il problema veniva

²⁰² Ivi, p. 30.

a modularsi in modo da far corrispondere alla bellezza singolare l'appetito sensibile privo del controllo razionale e alla bellezza universale l'appetito razionale (dunque la volontà). Tale bipartizione aveva il merito di tralasciare il momento della *comprensione* della bellezza del singolo poiché questa – di fatto – veniva considerata solo nei termini di apprensione dell'immagine, per poi risolversi in una soluzione monistica tutta volta al trionfo dell'universale sull'individuale empirico²⁰³. Ma tramite Ficino e il platonismo si instaura la corrispondenza di bellezza e immagine dell'oggetto d'amore, come se la bellezza stessa non fosse accidente dell'oggetto, ma sua propria sostanza, ed è dunque questa ad essere percepita sensibilmente attraverso la *visio*. Con Pico tale corrispondenza è sussunta, tanto che è proprio l'immagine della bellezza a far riconoscere al senso che tale bellezza deriva da un corpo e dunque a causare il desiderio *bestiale* di ricongiungersi ad esso. La ragione, al contrario, allontanerà il più possibile tale immagine dalla materialità, in quanto «conosce quel corpo materiale non solo non essere fonte e principio di bellezza, ma essere in tutto natura avversa e corruttiva d'essa bellezza»²⁰⁴. La consustanzialità di '*veduta forma*' e '*bellezza individuale*' persiste in sfondo a tutti i successivi commentatori a *Donna me prega* – indipendentemente dal grado di fascinazione neoplatonica che agisce nei loro scritti – ma non è accompagnata da una riflessione sul momento in cui la bellezza individuale viene riconosciuta in quanto tale: tutte le esposizioni mancano di una considerazione gnoseologica sulla bellezza che vada ad esplicitarne il 'primo giudice'; piuttosto, la bellezza individuale percepita può venire distinta in due tipologie, bellezza del corpo e bellezza dell'anima/spirituale. Il Frachetta individua questo nucleo problematico e prova a dargli risposta cercando «qual sia giudice della bellezza corporea, o lo 'ntelletto o 'l senso visivo»²⁰⁵. La risposta viene a configurarsi come espressione del compromesso tra l'unione di estetica ed erotica neoplatonica e la fisiologia aristotelica:

²⁰³ Cfr. OSCAR MEO, *Eros e corporeità nel De Amore di Marsilio Ficino*, in *Storiografia filosofica e storiografia religiosa. Due punti di vista a confronto. Studi in onore di Luciano Malusa*, a cura di P. De Lucia et al., F. Angeli, Milano 2020, pp. 144-158. Ruolo di 'mediatrice universale' tra i particolari e i concetti è affidato all'ambigua "immaginazione"/"fantasia", facoltà che acquisisce significativa importanza nelle teorie estetiche ed epistemologiche rinascimentali. L'argomento meriterebbe ben altro spazio e più approfondite competenze, ma si veda almeno il fondamentale ROBERT KLEIN, *La forme et l'intelligible. Écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, Paris, Gallimard, 1970, in particolare pp. 45-74; e E. GARIN, *Phantasia e imaginatio fra Marsilio Ficino e Pietro Pomponazzi*, in *Phantasia-imaginatio. V Colloquio internazionale del lessico intellettuale europeo (Roma, 9-11 gennaio 1986)*, a cura di M. Fattori, M. Bianchi, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1988, pp. 3-20.

²⁰⁴ PICO, *Commento sopra una canzone d'amore di Girolamo Benivieni*, III, 2.

²⁰⁵ FRACHETTA, *Sposizione*, p. 30.

Adunque da un lato par che si debbia dire che al senso visivo s'attenga cotal giudicio. E prima, perciocché la bellezza consiste [...] né colori e nella figura; e i colori, in cui consiste precipuamente, sono oggetto proprio e particolare del senso visivo, e la figura, come sensibil commune, è appresa pur anco da questo senso. [...] Ma d'altro lato par che dobbiamo affermare, che allo 'ntelletto s'aspetta. Senza che se ad altri, che allo 'ntelletto aspettasse cotal giudicio, gli animali etiandio irragionevoli amerebbon la bellezza corporea. La qual cosa nondimento da huomo di intiero giudicio non si direbbe. [...] Hora risolviamo la quistione e diciamo che 'l conoscer la bellezza corporea imperfettamente può convenire al senso visivo, in quanto conosce i colori, che sono fondamento primiero di essa, e conosce etiandio la figura, come che assai imperfettamente. Ma il conoscere la bellezza corporea compitamente, e come ella è, non può convenire ad altra potenza che allo 'ntelletto, perciocché consiste nella concinnita de' colori e nella proportion delle membra; e il conoscer la concinnita de' colori e la proportion de' membri e l'accompagnamento d'amendue queste cose, non può che appartenere che al solo intelletto.²⁰⁶

Il processo che coinvolge la genesi della passione amorosa è per il Frachetta, in conclusione, una sorta di platonismo 'sostanziato' nella fisiologia aristotelica che costituisce la base strumentale dell'intera trattazione. Lungi dall'esprimere la tragica conclusione dell'impossibilità di far coincidere amore e conoscenza, il filosofo – di scuola padovana e sostenitore di un aristotelismo averroistico²⁰⁷ – tramite il neoplatonismo recupera la nozione di illimitatezza dell'intelletto, in quanto la *forma veduta* (sia che si intenda quella particolare o l'intellegibile) è considerata – come ella è – in quanto risultato di un'elaborazione intellettuale²⁰⁸.

Per finire con le informazioni intorno alla fortuna di Cavalcanti ricavabili da quest'ultimo commento, si aggiunge che la sua memoria biografica, così pazientemente recuperata dal Manetti, appare all'altezza del Frachetta persa e totalmente assorbita dal racconto boccacciano, considerato alla stregua di testimone storico; l'unica altra fonte che gli si affianca per la presentazione del personaggio e della sua poetica è infatti la lettera prefatoria alla Raccolta Aragonese²⁰⁹.

²⁰⁶ Ivi, p. 31.

²⁰⁷ Ivi, p. 35: «noi pogniamo appo Aristotile due intelletti ragionevoli senza più, cioè Operante e Possibile [...] là ove Agente e Possibile dinominano lo 'ntelletto in se stesso e, come dir, da natura. E per dirlo in una parola, o significano due intelletti, come vuole Alessandro, o significano due differenze sostanziali d'un'istesso intelletto, come credono altri, alla cui opinione io m'accosto».

²⁰⁸ Sull'«intellettualizzazione» dell'esperienza percettiva del Frachetta, cfr. ancora G. ALFANO, «Guido filosofo», cit., pp. 41-43.

²⁰⁹ Cfr. FRACHETTA, *Spositione*, pp. 9-10.

Tavola comparativa delle interpretazioni di *Donna me prega* per loci notevoli

1. *Donna* (v. 1)²¹⁰

Tomacelli <i>Donna</i> è allegoria della volontà, in quanto la donna è signora dell'uomo.	Mini <i>Donna</i> è rappresentazione della parte sensuale dell'uomo, poiché inferiore alla parte intellettuale (come il sesso femminile è inferiore al virile).	Verino Secondo <i>Donna</i> è rappresentazione dell'anima razionale [Lezzioni]. Con <i>donna</i> si intende una donna reale, per la quale l'Orlandi compose il sonetto <i>Onde si muove</i>, ma può anche rappresentare 'ogni anima generosa e nobile' poiché l'anima è signora del corpo e, come la donna, può partorire buona prole, cioè bei concetti e buoni costumi [Prima esposizione]. Con <i>donna</i> si intende una donna reale (qualunque essa sia) o la parte razionale che si trova nelle persone di valore, la quale desidera avere conoscenza di questo feroce accidente per governarsi con nobiltà e prudenza [Seconda esposizione].
Del Rosso Con <i>donna</i> si intende una donna reale amata da Guido.	Frachetta Con <i>donna</i> si intende una donna reale di cui Guido è invaghito o comunque una donna di valore.	

²¹⁰ Si riporta una versione sintetica dei luoghi individuati. Per i commenti dello Pseudo-Egidio e Dino del Garbo, cfr. F. PASQUALIGO, *La canzone di Guido Cavalcanti*, cit.; nella tavola comparativa stilata a conclusione dello studio, i commenti dei due autori trecenteschi si trovano in raffronto con quelli di Del Rosso e di Frachetta.

2. Ch'è chiamato “amore” (v. 3)

Tomacelli Si tratta di un accidente di tale valore e potenza che acquisisce il nome di “amore” poiché questo termine deriva da una parola greca che significa “valore” e “potenza”, secondo quanto affermato da Platone nel <i>Fedro</i> [Platone fa derivare <i>eros</i> da <i>rhome</i> (forza) (238c)]	Mini Si tratta di un accidente tanto superiore agli altri che viene chiamato “amore”, in quanto questo termine implica un grande desiderio.	Verino Secondo Si tratta di un accidente altero, cioè nobile e grande, e per tale motivo viene chiamato “amore”, in quanto con il termine “amore” si designa l'accidente più eccellente e il più degno [<i>Prima esposizione</i>].
Del Rosso Si tratta di un accidente che per la sua grandezza e maestosità rispetto agli altri accidenti si è appropriato del nome di “amore”, pur non essendolo.	Frachetta L'autore pensa che il nome di “amore” sia stato attribuito a torto a questo accidente così altero. Benché venga dunque chiamato “amore”, non ne merita il titolo.	

3. In quella parte dove sta memora / prende suo stato (vv. 15-16)

Tomacelli Amore prende il suo stato in quella parte dell'anima sensitiva dove si trova la memoria.	Mini L'accidente amoroso si posa nell'anima ed è composto di immagine e di anima.	Verino Secondo La bellezza è ricevuta nella memoria e di lì si riverbera nell'appetito accendendo il fuoco d'amore. L'amore per consideranza regna dove si trova la virtù conoscitiva, ma gli effetti risiedono nel cuore (dove sta l'appetito) [<i>Lezzioni</i>]. L'amore prende il suo stato in quella parte dell'anima dove sta la memoria perché è dove si ferma e si conserva la bellezza. La memoria è un senso interno che si trova nella parte posteriore della testa [<i>Prima esposizione</i>].
--	---	---

		Amore si ferma e si conserva nella memoria (uno dei quattro sensi interni) in quanto per generare amore c'è bisogno che la facoltà cogitativa stimi l'amata graziosa e fonte di piacere e la memoria deve confermare tale estimazione in quanto il suo ruolo è conservare le immagini delle cose e tramite queste conoscerle [Seconda esposizione].
Del Rosso Amore prende il suo stato nell'intelletto possibile, perché è lì che risiede la memoria; se la cosa amata si toglie dalla memoria, si toglie anche lo stato d'amore.	Frachetta Amore non prende suo stato nella memoria, ma in quella parte dell'uomo dove sta la memoria, ovvero nel cuore. Più precisamente: Amore, in quanto all'oggetto conservante (la bellezza) si posa nella memoria, in quanto appetito (inclinazione) della ragione si trova nell'intelletto, in quanto appetito del senso (passione) ha il suo luogo nella virtù appetitiva che segue la fantasia.	

4. *Sì formato [...] / [...] D'una scuritate / la qual da Marte vène, e fa demora* (vv. 16-18)

Tomacelli Amore viene <i>d'una scuritate</i> per similitudine con la luce riflessa da un corpo diafano (la quale sarà meno luminosa rispetto alla luce stessa). L'amore sensuale, infatti, non ha origine da sé, ma da un oggetto amabile, che è oscuro e imperfetto come il lume riflesso dal diafano.	Mini Come il lume che proviene dal pianeta Marte nel diafano è meno chiaro rispetto al sole e agli altri pianeti (è 'torbido'), così l'accidente amoroso nell'anima sensitiva prodotto dalla bellezza sensibile è meno tranquillo rispetto agli altri accidenti intellettuali.	Verino Secondo L'autore dice che l'oscurità del diafano viene da Marte perché è un pianeta che fa gli uomini caldi e atti all'innamoramento; inoltre, nel cambiamento del diafano dall'oscurità al lume vi si nota una certa opposizione e battaglia.
---	--	---

La ragione per la quale questo amore si forma nella memoria è che viene dal desiderio ardente di libidine (Marte è un pianeta caldo, pungente e incitativo; le persone nate sotto il suo segno sono ardenti di libidine immoderata). Oppure: Amore prende il suo stato nella memoria, come il diafano <i>d'un'oscuritate</i> prende la sua essenza dal lume (la memoria dell'amante è oscura e non vi si imprime amore perché vi è Marte – pianeta feroce e crudele – mentre amore si genera nel vedere una cosa buona e dolce).	Questo a causa della natura degli oggetti: Marte non ha vero lume e il corpo umano non ha vera bellezza; come Marte tra i pianeti è il meno chiaro, così il corpo umano tra le intelligenze è il meno bello.	Si può intendere anche che l'oscurità dell'innamoramento viene da Marte in quanto la bellezza viene da Venere e dunque, se l'innamorato non fosse in parte di contraria disposizione rispetto alla cosa bella, non vi sarebbe privazione di bellezza né, di conseguenza, tanto desiderio di conseguirla [<i>Prima esposizione</i>]. La memoria desiderosa di amore è di quelli che hanno uno spirito marziale e appetiti impetuosi (che l'autore chiama <i>gente di valor</i>, ovvero gli animosi in guerra; l'amore è infatti una continua guerra di passioni che gli innamorati valorosi devono superare). Inoltre, interpretando la favola di Marte e Venere in senso filosofico-naturale, si può intendere per "Venere" il decoro e la grazia che risultano da più cose contrarie che hanno però ordine proporzionale e numero debito, così da suscitare unione e ripugnanza insieme. Poiché l'oggetto muove ciò che gli è simile, c'è bisogno che l'amante abbia animo marziale e insieme inclinazione all'amore. [<i>Seconda esposizione</i>]
--	---	--

Del Rosso La luce che viene da Marte è oscura rispetto al sole, per questo l'autore la chiama <i>oscuritate</i>, proprio come la bellezza corporale rispetto alla bellezza intellettuale o spirituale si potrà definire "bruttezza". Ma ci sono altri motivi per i quali l'autore nomina Marte: seguendo gli antichi filosofi, Marte vuol dire discordia e Venere amicizia; la discordia porta disunione e molteplicità, l'amicizia invece unione e concordanza. La bellezza che viene percepita è un insieme di materia (forma corporea) e spirito. L'uomo che ama la forma corporea si piega a Marte e dunque il suo appetito sarà rivolto a cose discordanti in quanto la forma corporea consiste in cose molteplici e diverse. Ancora: dall'unione di Marte e Venere deriva l'amore lascivo (per effetto dei pianeti in cielo); Marte informa il nostro appetito di oscurità e lo rivolge alle cose terrene, poiché Marte ha valore pungitivo, caldo e incitativo e muove a sfrenata concupiscenza. Ciò non è del tutto negativo in quanto è funzionale alla perpetuità della specie.	Frachetta L'autore intende per "oscurità di Marte" l'appetito concupiscibile; secondo l'opinione degli astrologi, infatti, Marte è un pianeta caldo e secco (considerando la sua virtù produttiva) e se al momento della nascita questo pianeta si trova congiunto in una certa costellazione con Venere, il nascituro sarà di sfrenata concupiscenza; per la qual cosa, forse, qualcuno ha detto che amore è figlio di Marte e Venere. Essendo dunque Marte un pianeta caldo, secco e inclinativo alla lussuria, non c'è da meravigliarsi se viene preso per l'appetito concupiscibile e se viene nominato <i>oscuritate</i> – è una cosa turpe e perciò traslativamente può dirsi 'oscura'.	
--	--	--

Si può anche interpretare l'oscurità di Marte come contrarietà delle passioni che derivano dall'amore sensuale. [Smentita dell'opinione di Cecco d'Ascoli in polemica con Cavalcanti]: l'autore parla dell'affetto che usurpa il nome di amore, non dell'amore vero, dunque è corretto affermare che questo derivi da Marte. Venere (la bellezza) è causa materiale di amore, mentre Marte (affetto lascivo) è causa efficiente, ciò che ne dà la forma. Amore sarà dunque formato da quella oscurità che deriva da Marte.		
--	--	--

5. [Elli è creato] da sensato nom'è (v. 19)

Tomacelli <i>Egli è creato et ha sensato nome</i> L'autore vuole esplicitare che amore non è un dio, come raccontano le favole, ma che è <i>creato</i> e ha <i>sensato nome</i> , il quale nome deriva dal greco e significa "essere forte e robusto" ed è dato a proposito in quanto ogni innamorato può constatarne la forza, che non si riesce a mandar via né con la ragione né con il consiglio.	Mini <i>Egli è creato, è da sensato nome</i> L'autore dichiara la prima causa di amore (causa efficiente) che si esplica in due modi: l'universale e il particolare. L'universale è l'immagine della bellezza sensuale, chiamata da Cavalcanti <i>nome</i> o "idolo" sensato e immaginato.	Verino Secondo <i>Egli è creato et ha sensato nome</i> L'autore dice che amore è <i>creato</i> e che <i>ha sensato nome</i> . [Prima esposizione]
--	---	--

Del Rosso <i>Egli è creato e da sensato Nome</i> Interpretazione che si rifà a quella che si legge nel commento del Mini: per <i>Nome sensato</i> si intende Nume sensato, ovvero “sensata divinità”: bellezza corporea (sensata) unita alla bellezza intrinseca dell’anima (nume/divinità: poiché l’anima umana partecipa del divino). La bellezza dell’anima si percepisce dallo sguardo, che è come un cenno (<i>numen</i>) di cosa spirituale.	Frachetta <i>Egli è creato ed ha sensato nome</i> L’autore dimostra che l’amore volgare è <i>creato</i> dicendo che <i>ha nome sensato</i>, ovvero è una cosa sensibile o il suo nome rappresenta una cosa comprensibile dal senso. Visto che tutte le cose sensibili dipendono da qualcosa, si può dire conseguentemente che sono prodotte, dunque l’amore volgare, che è un accidente sensibile, viene in tal modo ad essere prodotto.	
--	--	--

6. *Vèn da veduta forma che s’intende* (v. 21)

Tomacelli Amore si crea per la vista di una forma che si crede buona, ovvero che il senso conosce e giudica essere buona e bella. L’autore usa <i>forma</i> per intendere la bellezza del corpo e la bellezza dell’animo.	Mini In questa stanza il poeta parla dell’ultimo grado della bellezza, ovvero della bellezza immaginata e intesa. La bellezza umana veduta viene resa intellegibile grazie all’azione dell’intelletto agente che illumina l’immagine ricevuta dall’anima sensitiva e la purifica di corpo e condizione corporea; viene così intesa dall’intelletto possibile.	Verino Secondo La ragione esterna di amore è la <i>veduta forma</i>, poiché, visto che la forma è perfezione del soggetto, la bellezza si desidera come perfezione. Prima si vede la cosa bella e <i>si intende</i>, poi l’appetito consente che questa gli piaccia, dopo di che si abitua a considerarla e a mirarla e così, infine, si genera l’amore sensibile [<i>Prima esposizione</i>]. Tra le cause produttrici di amore c’è la <i>veduta forma intesa</i>, cioè la bellezza veduta e intesa come oggetto proporzionato e grazioso [<i>Seconda esposizione</i>].
--	--	--

Del Rosso Il Nume sensato è la <i>veduta forma</i>; l'amore si crea in noi per la visione della bellezza e della benignità e amorevolezza della donna. Il corpo rappresenta Marte (per la moltitudine e diversità delle parti), la forma rappresenta l'unità, dunque Venere. L'immagine che viene veduta e che si imprimerà nell'anima sensitiva porta con sé una forma che può essere soggetta al senso o alla ragione; noi diamo a questa immagine una forma sensuale, forma oscura e marziale che porta a un amore carnale e lascivo.	Frachetta Per <i>veduta forma</i> si intende la bellezza che viene vista. La bellezza è ragione materiale, ma anche finale di amore. Il senso visivo è la ragione strumentale. L'intelletto e la fantasia sono il subietto. La bellezza <i>si intende</i>, ovvero si comprende tramite l'intelletto, che è la ragione principale di amore. L'intelletto è il principio produttivo di amore in quanto la virtù appetitiva segue il suo giudizio e non amerebbe se l'intelletto non le dicesse che la cosa bella è amabile. Il senso visivo conosce la bellezza corporea in modo imperfetto, solo l'intelletto può conoscerla compiutamente.	
---	---	--

7. *Che prende nel possibile intelletto / come in subietto loco e dimoranza* (vv. 22-23)

Tomacelli Per <i>possibile intelletto</i> bisogna intendere l'immaginativa, in quanto la potenza dell'anima razionale non riceve in sé forma singolare. L'immaginativa è spesso chiamata <i>possibile intelletto</i> dai filosofi.	Mini La bellezza veduta è intesa perché prende luogo nell'<i>intelletto possibile</i> come in proprio soggetto; il modo viene spiegato da Aristotele nel <i>De Anima</i>.	Verino Secondo La veduta forma prende il suo stato nel <i>passibile intelletto</i>, ovvero in quella facoltà che gli antichi chiamano "intelletto" e che da Aristotele è chiamato "intelletto passivo e corruttibile" [Arist., <i>De Anima</i> 430a]; se si vuole invece leggere <i>possibile</i>, bisogna interpretarlo come quello che intende i particolari rivolgendosi ai fantasmi [Lezzioni]. Con <i>intelletto possibile</i> l'autore vuole indicare il senso interno, come Aristotele l'intende nel terzo libro del <i>De Anima</i> [429a-430a; 431a-431b], ovvero il possibile intelletto che può sia intendere gli universali, sia, quando si piega verso i fantasmi, intendere i particolari [Prima esposizione]. L'amore, giunto tramite il senso della vista, dimora 'per consideranza' nel <i>possibile intelletto</i>, ma questi non ne patisce l'effetto, in quanto l'intelletto è sopra la materia [Seconda esposizione].
--	---	--

Del Rosso La forma veduta prende come soggetto il <i>passibile intelletto</i>, e li dimora, ovvero in quella parte dove sta la memoria e l'immaginazione, come si legge nel trattato del <i>De Anima</i>. Benché tutte le lezioni riportino "<i>possibile</i>" e gli altri espositori passino ora a descrivere l'amore divino, il poeta vuole parlare del solo amore umano, dunque di quello cha ha origine dai sensi e che altro non è che desiderio, affetto e appetito di fruire principalmente della bellezza corporea. Si ritiene dunque la lettura "<i>possibile</i>" un errore e si instaura la lezione "<i>passibile</i>". Se proprio si volesse mantenere "<i>possibile</i>", si dovrebbe intenderlo per una delle potenze dell'anima razionale, ovvero la più alta dell'anima sensitiva, in quanto l'intelletto possibile – essendo facoltà dell'anima razionale – contiene in sé tutte le altre potenze.	Frachetta Si sta trattando dell'<i>intelletto possibile</i> e non del <i>passibile</i>, benché l'autore sembri smentire l'insegnamento di Aristotele in quanto il possibile intelletto non riceve alcuna cosa come soggetto e conservatore di tale cosa. La lettura "<i>passibile</i>" è ragionevole, ma non strettamente necessaria, in quanto, che si legga "<i>passibile</i>" o "<i>possibile</i>", bisogna considerarlo come intelletto ragionevole e non come la facoltà immaginativa (il poeta scrive <i>s'intende</i>, dunque sta parlando dell'intelletto ragionevole). Ma l'intelletto possibile non riceve le forme e il poeta, se ritiene diversamente, si sbaglia. L'intelletto possibile, infatti, può ricevere le forme solo <i>intendendo</i>: mentre la virtù conoscente conosce, l'intelletto si unisce con l'oggetto conoscibile e viene ad essere una medesima cosa con lui. Il nostro intelletto non riceve dunque gli intellegibili come soggetto, ma come virtù conoscente.	
--	--	--

8. *Resplende in sé perpetual effetto: / non ha diletto ma consideranza*
(vv. 26-27)

Tomacelli -----	Mini <i>Resplende in sé, perpetua l'effetto...</i> L'amore di bellezza astratta (intelligibile) è una forza dell'intelletto e visto che l'intelletto è una potenza che si riflette in se stessa, anche questa specie di amore <i>risplende in sé</i>, cioè intende se stessa. Il suo godimento <i>non ha diletto</i> perché è una specie astratta ed è sempre allo stesso modo (<i>perpetua l'effetto</i>). Tale godimento non deriva da uno scambio tra corpi, ma da <i>consideranza</i>, dal piacere di aver raggiunto tale specie di amore, ovvero la contemplazione della cosa astratta.	Verino Secondo <i>Resplende in sé perpetuale effetto...</i> Le immagini delle cose risplendono nell'intelletto come effetti e concetti eterni, in quanto vi risplendono come forme universali, perciò amore non è nel possibile intelletto in quanto agli effetti, ma solo per considerazione [<i>Prima esposizione</i>]. Amore dimora nel possibile intelletto per <i>consideranza</i> della bellezza veduta e intesa; l'intelletto non patisce l'effetto amoroso. Gli effetti si provano nella parte sensitiva [<i>Seconda esposizione</i>].
Del Rosso Si preferisce la lezione: <i>Risplende in sé perpetuo l'affetto</i>; con "perpetuo affetto" si intende l'abito e il costume. Amore <i>non ha diletto</i> poiché non ha qualità corporali e solo le cose corporali danno diletto; dunque, l'autore vuole esplicitare che amore non è corpo. Può essere considerato, quindi ha <i>consideranza</i>, poiché le cose sensibili possono essere considerate.	Frachetta Bontà della lezione "<i>perpetuale</i>". L'amore è un effetto perpetuale della bellezza, ovvero dura quanto permane l'immagine della bellezza nella memoria. Amore <i>risplende</i> perché si mostra in tutti i modi e l'amante risplende <i>in sé</i>, cioè in lui sono visibili tutti i segni della presenza di amore. Nonostante ciò, amore non è visibile, perché <i>non ha diletto</i>, ovvero non è qualcosa che piace al senso, <i>ma consideranza</i>: amore consiste nella disamina e nel discorso dell'intelletto.	

9. *Non è vertute, ma da quella vène* (v. 29)

Tomacelli -----	Mini Amore non è virtù, ma è causa di virtù morale (può essere ragione di virtù come di vizio). Si dovrebbe dunque leggere: “[Amore] non è vertute, ma <i>da qual</i> [da Amore] <i>la</i> [vertute] <i>viene</i>”.	Verino Secondo L’amore non è una virtù, cioè non è una potenza dell’anima, ma <i>da quella viene</i>, dunque l’amore viene da una virtù che è perfezione sensibile [<i>Prima esposizione</i>]. Amore non è virtù, cioè non è una potenza dell’anima, ma viene dalla virtù sensitiva – infatti il pensiero è una virtù sensitiva conoscitrice della bellezza particolare [<i>Seconda esposizione</i>].
Del Rosso Amore è un effetto (costume), ma non è virtù; deriva però dalla virtù sensuale. Se si considera la parte razionale, quindi, amore non è virtù, ma se invece si considera la parte sensitiva, allora amore deriva da virtù sensitiva.	Frachetta Amore è e insieme non è virtù: amore in sé non è virtù, ma visto che deriva da virtù si può dire che sia anch’esso virtù. Se “virtù” viene intesa <i>lato sensu</i>, inoltre, può significare qualunque perfezione o potenza ed in questo senso amore è virtù in quanto ragione di trasmutamento e dunque potenza. <i>Stricto sensu</i>, invece, “virtù” significa perfezione del corpo o dell’animo ed in questo caso amore non è virtù, poiché non è né perfezione del corpo, essendo nell’anima, né abito dell’intelletto, né virtù morale perché spesso è accompagnato da vizi. Sul fatto che amore derivi da virtù: amore non nasce da virtù morali o intellettuali, ma da <i>veduta forma</i>, quindi viene da perfezione sensibile, ovvero dalla bellezza.	

10. *Fuor di salute giudicar mantene, / che la 'ntenzione per ragione vale; / discerne male in cui è vizio amico* (vv. 33-35)

Tomacelli -----	Mini Amore può essere causa di virtù come di vizio, prova ne è che quando il concetto e la intenzione sensuale sono superiori alla ragione, si forma un giudizio dannoso contrario alla salute che fa ritenere buono ciò che buono non è; il vizioso, infatti, ha il vizio amico.	Verino Secondo Amore fa sì che la virtù sensitiva, per l'intenzione e la voglia di godere del bello che ha l'appetito, giudichi male e allontani l'uomo dalla sua salute, seguendo dunque il desiderio e non la ragione. Sebbene il senso unito all'intelletto conosca il vizio dove egli è amico, nondimeno al peggiore si rivolge [<i>Lezzioni</i>]. Amore fa sì che il senso giudichi ragionevole la <i>intenzione</i>, ovvero il suo desiderio, e che ritenga quindi la bellezza sensibile e particolare una cosa buona, forzando l'intelletto a pensare a come poterla godere; la persona innamorata si lascia infatti governare dal senso. Il senso giudica <i>fuor di salute</i>, in quanto la salute dell'uomo consiste nella vita e nella ragione (che comporta il vivere secondo virtù); inoltre, amore non lascia vedere i vizi dell'amata, poiché colui che è amico a qualcuno, non vede bene i suoi vizi [<i>Prima esposizione</i>]. Amore fa sì che il senso si rivolga al particolare che gli appare come bene e giudichi dunque <i>fuori di salute</i>, ovvero contro ciò che ritengono le potenze razionali. La parte sensitiva si inganna e quindi distrae la potenza razionale che valuta male e non vede se ci sono vizi nella cosa amata [<i>Seconda esposizione</i>].
-----------------------------------	---	---

Del Rosso Per provare che amore non sia una virtù l'autore pone tre assunti: il primo è che <i>fuor di salute giudicar mantene</i>, ovvero che l'amore sensuale detiene il giudizio nell'uomo, ma che non gli crea giovamento, infatti nessuna cosa può dirsi virtù se mantiene il giudizio fuori di salute. Il secondo è che <i>l'intenzione per ragione vale</i>, cioè che l'intenzione che spinge ad operare condiziona la natura dell'operazione. <i>Intenzione</i> si può intendere come "sembianza", dunque immagine di bellezza carnale, il che significa che la ragione di questo amore è carnale; oppure <i>intenzione</i> può valere per "opinione", dunque la nostra opinione – che è che fruire della bellezza carnale sia un bene – viene presa per una cosa ragionevole; o ancora, come si ritiene, <i>intenzione</i> significa "fine". L'amore sensuale ha fine vizioso che condiziona la sua natura, dunque non è virtù. Il terzo è che <i>discerne male in cui è vizio amico</i>, ovvero che l'animo applicato al vizio non può giudicare correttamente.	Frachetta L'autore dimostra che amore non è in sé virtù, ma piuttosto vizio in quanto non permette alla ragione di giudicare correttamente. L'<i>intenzione</i>, ovvero il proponimento, prende infatti il posto della ragione. Una peculiarità di amore è che <i>mantiene</i>, cioè che è persistente. Si può dire che amore sia vizio poiché allontana l'uomo dalla sua perfezione naturale, ma anche che non lo sia perché non si oppone a nessuna virtù corporale o spirituale (se amore fosse vizio si opporrebbe all'odio che diverrebbe così una virtù). L'autore non ha dunque parlato <i>propriamente</i>, ma piuttosto <i>latamente</i>.	
--	---	--

11. *Di sua potenza segue spesso morte / se forte la virtù fosse impedita*
(vv. 35-36)

Tomacelli -----	Mini La potenza di amore è tale che porta alla morte della ragione, in quanto la ragione è impedita dal senso e non governa più l'uomo come dovrebbe. Infatti, chi vive seguendo il senso non può dirsi davvero vivo non avendo fermo controllo di sé.	Verino Secondo La potenza di amore è tale che uccide la virtù vegetativa, poiché per causa sua il calore e lo spirito naturale che servono alla nutrizione sono impegnati a soccorrere le virtù conoscitive (che si trovano nel capo) e l'appetito (nel cuore) [<i>Lezzioni</i>]. La potenza di amore è tale che impedisce la virtù naturale, e maggiormente la nutritiva, la quale è a fondamento di tutte le altre potenze essendo lo strumento del calore naturale che si mantiene grazie al nutrimento. Poiché l'innamorato non si riposa mai e non riesce a dormire, non può compiere una buona nutrizione e ciò può condurre alla morte della virtù nutritiva [<i>Prima esposizione</i>]. La potenza di amore è tale che impedisce la virtù ragionevole che conduce al bene, dunque l'amante ne consegue spesso morte [<i>Seconda esposizione</i>].
Del Rosso Il verso può leggersi in due modi: "l'uomo conseguita spesso morte", cioè muore spesso di tale amore; oppure "la morte segue spesso l'uomo", cioè la sua forza è tale che uccide spesso l'uomo.	Frachetta Dalla potenza di amore deriva la morte, in quanto la virtù è vita e il vizio è morte. Colui che è privo delle virtù morali non può dirsi uomo poiché è morto spiritualmente.	

In ogni caso l'autore non intende la morte fisica, ma quella morale e intellettuale. La <i>virtù impedita</i> è quella che mantiene l'uomo in vita e che lo distingue dai "bruti", ovvero la ragione e la virtù morale.	Per la potenza di amore <i>segue uom spesso morte</i> , ovvero "l'uomo segue la sua morte", oppure "la morte segue l'uomo". Il poeta ha parlato a proposito dicendo che amore è un 'impedimento' della virtù, poiché amore non è propriamente vizio; se lo fosse infatti sarebbe un 'distruggimento' della virtù.	
---	---	--

12. *A simil può valer quand'om l'oblia* (v. 42)

Tomacelli -----	Mini <i>A simil può valor quand'huom s'oblia</i> Amore perviene al medesimo <i>valore</i> di far morire l'amante perché questo <i>s'oblia</i> , ovvero dimentica se stesso e non si cura più della sua salute, tutto intento alla cosa amata.	Verino Secondo <i>A simil può valor quand'huom l'oblia</i> Ci accorgiamo di essere in pieno possesso di amore quando non riusciamo a ricordarci di noi stessi; ciò porta alle medesime conseguenze già esposte, ovvero alla morte. L'innamorato infatti non pensa mai ad altro che alla cosa amata e <i>s'oblia</i> [<i>Prima esposizione</i>]. Il poeta vuole fornire un ammaestramento morale dicendo che il valore di amore è tale che può condurre a morte quando <i>huom l'oblia</i> , cioè quando si dimentica della sua natura feroce [<i>Seconda esposizione</i>].
Del Rosso <i>Assimil può valor quand'huom l'obblia</i> Il valore dimenticato ha lo stesso effetto di amore, ovvero può portare alla morte dell'uomo valoroso.	Frachetta <i>A simil può valor quanto huom l'oblia</i> Come non si può dire di avere vita se non si ha il controllo della ragione, allo stesso modo non si può dire di avere valore se non lo si ricorda.	

12. *La figura [...] storna* (v. 47)

Tomacelli -----	Mini La paura si manifesta sul volto che impallidisce, poiché il sangue si ritira verso il cuore per il timore.	Verino Secondo Amore si mostra in varie parti del corpo e soprattutto nel volto dell'amante che <i>con paura storna</i> , ovvero lo rende pallido e smorto, poiché il calore, il sangue e gli spiriti si ritirano verso il cuore [Lezzioni]. Gli effetti di amore si vedono principalmente sul volto, quando <i>con paura storna</i> [Prima esposizione]. Un effetto di amore è far stornare la faccia con paura e renderla smorta, per timore di perdere la grazia della cosa amata [Seconda esposizione].
Del Rosso Amore crea un moto di 'scemazione', poiché 'stornare' significa "tornare indietro" e quando qualcosa 'scema' significa che "torna indietro"	Frachetta Amore <i>con paura storna</i> , cioè insieme alla paura fa tornare indietro, dunque venire meno, <i>la figura</i> , ovvero la bellezza. Amore, infatti, causa dimagrimento e pallore.	

13. *Poco soggiorna* (v. 48)

Tomacelli -----	Mini Un effetto di amore è che non crea molte speranze. <i>Soggiorna</i> è da intendersi come "speranza", poiché chi soggiorna, aspetta, e chi aspetta, spera. Amore porta infatti con sé poche speranze di possedere la cosa amata.	Verino Secondo Amore <i>poco soggiorna</i> , cioè fa sì che l'amante muti da un contrario all'altro, come mostra l'esperienza e come si legge nei poeti [Lezzioni] Una sola sorta di passione e di movimenti <i>poco soggiorna</i> in noi, poiché se ne possono susseguire molte [Prima esposizione].
---------------------------	--	---

Del Rosso Amore comporta anche un moto locale, in quanto l'animo appassionato <i>poco soggiorna</i>, ovvero l'uomo innamorato muove da un luogo all'altro, passeggia frettolosamente, corre o scappa verso dove o da dove pensa si possa trovare la cosa amata.	Frachetta L'autore intende che l'amore <i>poco soggiorna</i> nella maggior parte degli uomini, ovvero che l'amore, il più delle volte, non dimora a lungo negli uomini del volgo.	
---	---	--

14. *La nuova qualità* (v. 50)

Tomacelli -----	Mini La <i>nuova qualità</i> è il pensiero continuo dell'amata, non consueto all'anima.	Verino Secondo La <i>nuova qualità</i> è quella causata dalla bellezza [Lezioni + Prima esposizione]. La <i>nuova qualità</i> è l'amore, poiché è una passione della terza specie ed essendo principio di tante altre passioni può dirsi <i>nuova</i> [Seconda esposizione].
Del Rosso Amore è un affetto nuovo, ovvero una <i>nuova qualità</i>, meravigliosa e strana.	Frachetta Amore può soggiornare poco per due ragioni: la <i>nuova qualità</i> e lo sdegno. Se non si è fortemente innamorati, infatti, sarà facile che alla vista di una nuova bellezza venga scacciata l'immagine della prima e ci si innamori della nuova; è naturale che piacciono di più le cose nuove. Se ad alcuni non sarà sufficiente la vista di una nuova bellezza, servirà allora lo sdegno per disinnamorarli. Lo sdegno ha infatti la capacità di rompere ogni legame.	

15. *E vol ch'om miri in un formato loco* (v. 51)

Tomacelli -----	Mini Amore impone anche un altro movimento: la mente è forzata a mirare in un solo <i>luogo formato</i> poiché l'oggetto bello è ristretto in un individuo particolare e sensibile, che dunque si trova in un luogo specifico.	Verino Secondo Amore impone un movimento agli occhi, ed è che <i>uom miri in non fermato loco</i>; alcuni testi leggono <i>in un fermato loco</i>. Entrambe le lezioni sono vere poiché la bellezza fa sì che l'amante sia sempre rivolto in un luogo fermo, dove si trova l'amata corporalmente, ma poiché questa si sposta, l'amante andrà in luoghi diversi per mirarla [<i>Lezioni</i>]. La nuova qualità della bellezza <i>vuol c'huom miri</i> in un luogo, dunque un <i>fermato loco</i>, dove questa bellezza si trova; ma si può dire anche che sia <i>in non fermato loco</i>, poiché se l'amata si muove, l'amante la segue per mirarla [<i>Prima esposizione</i>]. Questa nuova qualità che è amore può considerarsi nei movimenti che naturalmente provoca: uno di questi è il moto reale corporale e può essere di moto locale o di alterazione; l'autore esprime il moto locale causato da amore quando dice che questi fa sì che l'amante <i>miri in luogo non fermo</i>, cioè nell'amata, che è mutabile tanto di volontà quanto di luogo: questa si trova infatti 'or quinci or quindi' (in varie chiese, da varie vicine, a varie feste per farsi vedere) [<i>Seconda esposizione</i>].
-----------------------------------	--	--

Del Rosso <i>E vuol ch'huom miri non fermato loco</i> Amore fa sì che l'uomo non tenga ferma la vista, ma ora la volge di qua, ora di là.	Frachetta <i>E vuol c'huom miri non fermato loco</i> La nuova bellezza fa sì che l'uomo la miri; ma visto che ci sono bellezze sempre nuove che hanno il potere di attirare lo sguardo, l'uomo non guarda mai in un luogo fermo e determinato, ma ora di qua, ora di là. Alcuni testi hanno la lezione: <i>in un formato</i>, ma appare scorretta, in quanto "formato" dovrebbe prendersi per "formoso" o "bello" e appare macchinoso. <i>Non fermato</i> sta per "non determinato".	
---	--	--

16. *Né mova già, però ch'a lui si tiri, / e non si giri per trovarvi gioco*
(vv. 54-55)

Tomacelli -----	Mini Il poeta avverte del grande pericolo di restare presi da amore. Nonostante amore <i>tiri</i>, ovvero alletti con dolcezza, non è il caso di aggirarvisi intorno sperando di trovarvi piacere, poiché ciascuno ne rimane ingannato.	Verino Secondo Il poeta ammonisce quelli che sono di grande come di poco sapere affinché non si muovano verso la cosa bella e non vi si aggirino, sebbene questa li spinga ad amare. Il poeta ha trattato dell'amore come filosofo naturale e come poeta (avendo scritto in versi); ne tratta ora come filosofo morale avvertendo che non dobbiamo fermarci a mirare la bellezza corporale, ma dobbiamo invece spogiarla della sua materialità e, grazie a questo processo, trascendere di grado in grado fino alla ragione prima [Lezione].
-----------------------------------	---	--

Del Rosso <i>Né muova già però che lui si tiri</i> Il <i>saper</i>, ovvero il savio, non si muova benché tirato da amore, e non vi si aggiri, perché non vi troverà né molto né poco <i>gioco</i>, cioè riposo e consolazione.	Frachetta L'autore vuole avvertire il lettore di non entrare dentro al labirinto di amore, poiché non ne troverà piacere. Il lettore <i>né mova già</i>, cioè non si muova, <i>perché a lui si tiri</i>: con l'intento di accostarsi, <i>e non si giri per trovarvi gioco</i>: e non vada aggirandosi per trovarvi diletto e piacere.	L'autore, come poeta, ci ammaestra e avverte affinché ognuno si guardi dall'amore: <i>non muova</i> se stesso nonostante amore lo <i>tiri</i> ad amare, non vi si aggiri intorno sperando di avervi gioco [<i>Prima esposizione</i>]. Il rimedio morale ad amore è resistervi: benché amore ci <i>tiri</i> con dolci promesse, non dobbiamo per questo credere di trovarvi gioco o qualche piacere [<i>Seconda esposizione</i>].
--	--	--

17. *De simil tragge compressione sguardo / che fa parere lo piacere certo* (vv. 57-58)

Tomacelli -----	Mini Il poeta espone la ragione più prossima, immediata ed effettiva della nascita di amore: lo sguardo della cosa bella deve rivelare a chi lo guarda un piacere sicuro – deve dunque allettarlo e tirarlo –, il che avviene quando le complessioni di chi guarda e di chi è guardato s'affanno l'una con l'altra. Il piacere della cosa bella è ragione di amore solo quando è accompagnato dalla complessione e dalla facilità o promessa di possedere; solo così amore, che prima risiedeva in potenza nell'anima, diventa in atto.	Verino Secondo L'autore descrive quale sia la disposizione che fa sì che il piacimento e il desiderio di bellezza ci spingano ad amare. Questa è il piacimento che nasce dagli sguardi della persona bella che è di <i>simile complessione</i> alla nostra e, di conseguenza, di simili costumi. Questo movimento spirituale nato dallo sguardo soave della persona che è di simile complessione è detto "tirare", perché descrive quel moto con il quale chi muove accosta a se stesso la cosa che muove, proprio come i dolci sguardi della cosa bella muovono e fanno accostare a lei.
--	--	--

		Quel tirare è un desiderio che <i>fa parere</i> all'amante il <i>piacer certo</i> [Lezzione]. L'autore espone quale piacimento del bello ci faccia dire di amare ed è quello che nasce dalla bellezza di chi è simile a noi per complessione, ovvero che ha costumi simili (dalla complessione, cioè dalla temperatura, derivano i costumi). Quando la persona bella di simile complessione ci guarda, allora il suo sguardo <i>tragge</i>, cioè tira, perché ci si fermi ad amarla; questa deve guardarci in modo che lo sguardo ci faccia provare la speranza di unirsi alla persona, e questa speranza <i>li fa parere</i> (nel senso di apparire – quindi può attuarsi, come non attuarsi) il <i>piacer</i> futuro certo [Prima esposizione]. Il poeta descrive quale piacimento faccia giudicare l'atto di amore come tale ed è quello che nasce da simile complessione con l'amata, il cui sguardo fa ritenere certo il piacere futuro. Come dimostrato da Galeno, la complessione determina in noi le inclinazioni (nobili o ignobili) [Seconda esposizione].
--	--	--

Del Rosso Il piacimento che crea amore è quello che trae complessione da uno sguardo simile tra due persone che si guardano con benignità e amorevolezza; per <i>complexione</i> si intende unione e concordanza di diverse parti. Lo sguardo simile della persona desiderata, <i>fa parere il piacere certo</i>, ovvero non fa dubitare di possedere quel piacere. È dunque lo sguardo simile da parte della bellezza desiderata che mi promette tanto amore quanto io a lei quel piacimento che ‘fa dire amare’, perché fa parere il piacere certo.	Frachetta Il piacere che dà il nome ad amore <i>tragge complessione di simil sguardo</i>, cioè trae natura da uno sguardo simile al proprio o nel quale si trova simile piacevolezza. Amore è generato principalmente dagli occhi e, benché tutte le bellezze siano atte a risvegliare amore nella mente, è soprattutto la bellezza dello sguardo cortese che fa sì che ci si innamori, in quanto è speranza di gioia e piacere futuri. Il termine <i>complexione</i> viene usato dall'autore per descrivere la natura d'amore. È usato impropriamente poiché “complexione” vuol dire “temperamento” e il temperamento è quella qualità che deriva dall'unione delle quattro qualità primarie, che non hanno nulla a che fare con amore; tuttavia, non è del tutto sbagliato, in quanto “complexione” è accidente, e insieme qualità, e nasce dall'unione di più cose, così come la natura d'amore è di essere accidente, e insieme qualità, e nascere dal congiungimento di sguardi.	
--	--	--

18. *For di colore, d'essere diviso, / assiso in mezzo scuro, luce rade* (vv. 67-68)

Tomacelli -----	Mini L'accidente che è amore non è visibile in quanto si trova in un luogo oscuro per natura (la fantasia) e poiché non è un <i>mezo</i> percepibile dal senso della vista; nonostante ciò, si può dire che amore veda gli altri perché muovendo l'appetito si muovono anche gli occhi verso la cosa bella; perciò, amore <i>rade</i> , cioè rapisce, luci e sguardi. L'autore si sta forse qui riferendo all'amore intellettuale, nel qual caso potrebbe intendere che l'immagine, che si trova impressa nella fantasia, grazie all'illuminazione dell'intelletto agente, produce luci nella mente, ovvero crea la specie astratta che assomiglia a una luce. <i>Rade</i> significherebbe allora "raggia", "manda", "illustra".	Verino Secondo L'amore sta in mezzo tra l'oscurità dell'amante e tra le <i>luci rade</i> , cioè le luci rare, per grazia e dolcezza, dell'amata. Amore, infatti, essendo un movimento spirituale, è potenza e atto del bello e del brutto [<i>Lezzioni</i>]. Amore ha l'essere <i>diviso</i> , cioè separato, <i>fuori di colore</i> – dunque non si può vedere con la vista. Sta <i>assiso nel mezzo</i> , tra le luci oscure dell'amante e le <i>luci rade</i> – cioè rare per la loro grazia – dell'amata. Amore è infatti desiderio nell'amante creato dall'amata ed è perciò movimento; essendo ogni movimento in mezzo tra la potenza e l'atto, ovvero tra il paziente e l'agente, amore è assiso tra le luci dell'uno [amante – paziente] e dell'altro [amata – agente] [<i>Prima esposizione</i>]. Amore è posto nel mezzo fra le luci oscure dell'amante e le rare, a ragione, dell'amata [<i>Seconda esposizione</i>].
---------------------------	--	--

Del Rosso Amore non è visibile in quanto deriva dall'immagine della donna piaciuta che va a porsi nell'animo, la quale è senza colore e fuori dall'essenza dell'oggetto corporeo dal quale proviene. L'autore aggiunge che tale sembiante (l'immagine) è <i>assiso mezo oscur la luce rade</i>, ovvero che sta nell'anima come un'oscurità, o meglio una trasparenza priva di luce, poiché l'oscurità di Marte è la forma di questo accidente e la sua materia – che possiamo descrivere come un diafano – è il <i>mezo</i>, cioè il sembiante.	Frachetta Amore non è visibile poiché il suo essere è in tutto separato dai colori: non è colorato e non è una cosa sensibile che possa essere vista per mezzo dei colori. Ma amore è in qualche modo visibile tramite i suoi effetti, perciò l'autore specifica che <i>for di colore, d'essere diviso</i>, dunque la sua essenza è separata dai colori e che dunque è <i>mezo oscuro</i>, cioè metà oscuro in quanto all'essenza, metà chiaro in quanto agli effetti. La sua essenza <i>luce rade</i>, ovvero toglie la luce e non permette di essere vista. L'autore usa <i>assiso</i> perché amore, in quanto all'essere, è seduto nella memoria (chi prende stato, si posa, e chi si posa, sta assiso).	
---	---	--

19. *For d'ogni fraude dico, degno in fede, / che solo di costui nasce mercede* (vv. 69-70)

Tomacelli -----	Mini <i>Fuor d'ogni frode dice degno in fede...</i> Amore, come accidente nella fantasia, rassicura l'amante tramite discorsi, persuadendolo che in amore non ci siano frodi o inganni, ma che è degno di fede e di credibilità e che solo da lui <i>nasce mercede</i>, ovvero contentezza e quiete. Forse l'autore si sta riferendo all'amore intellettuale.	Verino Secondo <i>Fuor d'ogni fraude dice degno in fede...</i> In questi ultimi due versi il poeta innalza il discorso passando dal parlare dell'amore che viene dai sensi a quello che dipende dalla ragione e che si avvicina al divino: l'uomo che è <i>degnò in fede</i> – come sono quelli che per costumi e intelletto sanno e vogliono giudicare bene le cose – quando è <i>fuori di ogni fraude, nasce mercede</i>, ovvero nasce pietà nella persona amata.
-----------------------------------	---	---

		Chi ama una bella donna e desidera godere della sua bellezza con il mirarla, l'ascoltarla e godere delle bellezze del suo animo, merita che questa abbia pietà di lui e lo lasci fare, poiché patisce per oneste ragioni. L'amore umano e retto è, quindi, un desiderio dell'appetito, principalmente razionale e onesto, che si distingue dall'amore sensibile perché è <i>senza fraude</i> [Prima esposizione]. L'atto amoroso è degno di mercede e di premio, infatti il fin è quel bene per ragione del quale l'agente opera [Seconda esposizione].
Del Rosso <i>Fuor d'ogni fraude dice huom degno in fede...</i> L'autore dice – facendone egli stesso fede in quanto persona con esperienza e autorità – che se nella cosa amata si risente un certo spirito benigno nei confronti dell'amante, ciò non deve essere scambiato per amore reciproco, poiché si tratta solo di compassione, ovvero <i>mercede</i>. Da questo scambio non nasce dunque 'Anteros' (cioè amore reciproco) perché affinché ci sia questo tipo di amore non basta il riscontro favorevole degli occhi, ma bisogna possedere la cosa amata.	Frachetta <i>Fuor d'ogni fraude dice degno in fede...</i> L'autore vuole rispondere a coloro che pensa lo biasimino per essere innamorato poiché, non conoscendo amore, non possono avere pietà degli amanti. L'autore, dunque, <i>fuor d'ogni fraude</i>, cioè senza inganno, <i>dice degno in fede</i>, dice quindi da uomo a cui si può credere, <i>che solo di costui</i>, ovvero solo da amore, <i>nasce mercede</i>, cioè pietà verso gli amanti.	

Torquato Tasso

Gli studi che si sono occupati di indagare il rapporto di Torquato Tasso con la tradizione poetica volgare due-trecentesca²¹¹ non hanno potuto evitare di rimarcare un generale disinteresse dall'autore per la sostanza teorica della poesia stilnovistica e, più latamente, per la componente concettuale di tutta la poetica precedente a Petrarca, con la sola e parziale eccezione dantesca. Il Tasso poeta sembra infatti considerare la lezione dei 'più antichi' prevalentemente nei termini di analisi di tecnica compositiva e di prelievo lessicale, in un confronto oscillante tra accettazione e scarto utile a definire la normativa più corretta e aggiornata da applicare alla poesia 'moderna'. Le teorie che ne derivano vengono quindi elaborate e ritrasposte all'interno dei ragionamenti prosastici (si pensi, in primo luogo, al dialogo *La Cavaletta overo de la poesia toscana*, ma anche alle considerazioni formulate già nella *Lezione sopra un sonetto di Monsignor Della Casa*). Metri di giudizio di tale confronto sono principalmente Dante e Petrarca: il primo, pienamente associato agli autori 'antichi', ne è il principale rappresentante lirico²¹² e viene preso a titolo normativo per il confronto con le tesi espresse nel *De vulgari eloquentia*; il secondo, la cui poetica è generalmente più apprezzata di quella dantesca, trova invece posto sul versante dei 'moderni' e la sua autorità non viene mai messa in discussione²¹³. Arrivando alle conclusioni: ciò che emerge in maniera evidente nella riflessione tassiana sugli antichi poeti volgari è che l'attenzio-

²¹¹ Le seguenti considerazioni si ricavano principalmente da: EMILIO RUSSO, *Tasso e gli antichi dicitori*, in ID., *Studi su Tasso e Marino*, Antenore, Roma-Padova 2005, pp. 39-67; FRANCESCO DAVOLI, *Le auctoritates volgari nei commenti tassiani: alcuni rilievi sulla 'Lezione', le 'Considerazioni' e 'La Cavaletta'*, in *Leggere, commentare, postillare nel Rinascimento. I classici in versi della modernità*, a cura di E. Olivadese, N. Volta, I Libri di Emil, Città di Castello 2023, pp. 81-96. Per lo studio di Dante effettuato da Tasso ricavabile dalle annotazioni alla cosiddetta 'Giuntina Zeno', cfr. anche MARIKA INCANDELA, *Annotazioni tassiane a margine dei versi danteschi*, in *Oltre la Commedia. Dante e il canone antico della lirica (1450-1600)*, a cura di L. Banella, F. Tomasi, Carocci, Roma 2020, pp. 157-170.

²¹² Una sintesi dell'incidenza del linguaggio dantesco nell'opera di Tasso in RENZO NEGRI, MARIO FUBINI, *Tasso, Torquato*, voce in *ED*, 1970.

²¹³ Il *De vulgari eloquentia* viene inizialmente affrontato in maniera cursoria per smentirne la classificazione stilistica riservata al sonetto (si veda TORQUATO TASSO, *Lezione sopra un sonetto di Mons. Della Casa*, in *Le prose diverse di Torquato Tasso*, nuovamente raccolte ed emendate da C. Guasti, I-II, Le Monnier, Firenze 1875 [da ora: *Lezione*] II, in part. pp. 119-120), in seguito, nel dialogo sulla poesia toscana, diventa vero e proprio «propulsore della riflessione», ma sempre in un'ottica non priva di polemica (si veda T. TASSO, *La Cavaletta overo de la poesia Toscana*, in ID., *Dialoghi*, a cura di B. Basile, Mursia, Milano 1991, pp. 183-244 [da ora: *La Cavaletta*]) – Cfr. F. DAVOLI, *Le auctoritates*, cit., p. 90, ed in generale l'intero saggio.

ne che l'autore vi pone non è finalizzata a una loro globale riscoperta o indice di un interesse squisitamente storico-filologico, ma è piuttosto uno studio che si proietta verso la contemporaneità, che mira alla canonizzazione dei 'nuovi autori' e in particolare alla convalida della linea poetica seguita da Tasso stesso.

Dato tale quadro di riferimento non sorprenderà scoprire che Cavalcanti non ricopre un ruolo di primo piano all'interno della produzione tassiana; ciononostante, le occorrenze che lo riguardano riescono a emblemizzare modi differenti di ricezione e riutilizzo della sua lezione e risulta quindi interessante analizzare la varietà e la modalità con la quale si sviluppano queste esperienze²¹⁴.

L'esatta dottrina: Lezione sopra un sonetto di Monsignor Della Casa

Nella *Lezione* sul sonetto dellacasiano *Questa vita mortal*, Tasso riversa quelli che sono i temi maggiori del suo pensiero estetico²¹⁵. Tra questi, l'aspetto che coinvolge in maniera particolare Cavalcanti si lega – ancora una volta – al problema della permeabilità del confine che separa poesia e filosofia; insoliti sono però i tratti che accompagnano tale riflessione.

In primo luogo, nuovo è il contesto in cui Guido viene coinvolto. La sua prima menzione lo vede infatti presente come autorità per confutare la validità della teoria degli stili e dei generi poetici all'interno del *De vulgari eloquentia*²¹⁶.

²¹⁴ A lavoro ultimato si è avuto modo di confrontare quanto rilevato con il saggio dedicato alla ricezione cavalcantiana in Tasso di DAVIDE COLUSSI, *Tasso, Cavalcanti e gli antichi ammaestramenti*, «Italianistica», 2024, LIII, 2, pp. 67-76. Non si sono rimarcate divergenze sostanziali con quanto messo in luce dallo studioso e tale consultazione ha reso possibile l'aggiunta di alcune precisazioni circa il riutilizzo in differenti opere di Tasso di alcuni lessemi e schemi metrici cavalcantiani. Tali integrazioni si trovano debitamente espresse in nota.

²¹⁵ Lezione recitata presso l'Accademia Ferrarese verso la fine degli anni '60. Cfr. ANGELO SOLERTI, *Vita di Torquato Tasso*. I. *La vita*, Loescher, Torino-Roma 1895, pp. 121-23. Per un commento alla *Lezione*, cfr. almeno HERMANN GROSSER, *La sottigliezza del disputare. Teorie degli stili e teorie dei generi in età rinascimentale e nel Tasso*, La nuova Italia, Firenze 1992, pp. 160-173; ENZA BIAGINI, *Torquato Tasso e la 'Lezione recitata nell'Accademia Ferrarese sopra il sonetto Questa vita mortale ecc., di Monsignor Della Casa'*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, II, Olschki, Firenze 1999, pp. 457-96.

²¹⁶ Si ricorda che Cavalcanti appare menzionato nell'opera dantesca per la sua *Poi che de doglia cor conven ch'io porti*, esempio di grado eccellente di costruzione di canzone (*gradum constructionis excellentissimum*) in *DVE* II VI 6 e per *Donna me prega*, a esemplificazione dell'adeguatezza dell'uso dell'endecasillabo nelle canzoni (*DVE* II XII 3).

Ma, prima che cominciamo ad investigare se tutte queste condizioni nel sonetto si trovino, non sarà forse fuor di proposito che si consideri, s'egli è pur lecito che 'l sonetto nella forma di parlar altissima si compona; che intorno a ciò non picciol dubbio ci muove l'autorità di Dante. Perché egli, in quel suo volume che della *Vulgare Eloquenza* intitolò, tutti i poemi in tre specie divide [...].

Ma che i concetti gravi e sublimi possano ne' sonetti aver luogo, Dante istesso ce 'l dimostra in quel suo,

Là nella sfera che più larga gira;

e l'approvato da lui Guido Cavalcanti:

*Senz'alcun moto da la man di Dio
Uscir le stelle e le sfere celesti.*

Nel qual sonetto si tratta materia assai conforme a quella che nel presente sonetto del Casa veggiamo.²¹⁷

In questo passaggio, Tasso si sta interrogando sulla possibilità di utilizzare uno stile 'grave e magnifico' anche in una forma metrica breve come il sonetto, in contraddizione, dunque, con la nota classificazione dantesca che lo vede forma propria a uno stile 'umile' e adatto all'elegia (*Lezione*, p. 118). L'argomentazione su cui si basa il ragionamento tassiano è lineare: postulata, sulla scorta della *Retorica* aristotelica, la congruità di concetti e parole, ne risulta di necessità che argomenti nobili siano espressi con lessico nobile; essendo poi il verso una forma d'arte del parlare, ed essendo il parlare subordinato al concetto che si desidera esprimere, «chiara cosa è, che i concetti siano il fine e conseguentemente la forma dell'orazione; e le parole, e la composizione del verso, la materia o l'istrumento» (*Lezione*, p. 119). Normale, dunque, che lo strumento sia subordinato al fine e la materia alla forma. A questo punto, per dimostrare l'infondatezza della tripartizione dantesca, basterà notare che concetti «gravi e sublimi» si trovano espressi nella forma del sonetto anche nella tradizione – è proprio lo stesso Dante a certificarlo²¹⁸ insieme, appunto, all'ulteriore conferma data da Cavalcanti – e che dunque «l'errore» nella

²¹⁷ T. TASSO, *Lezione*, p. 119.

²¹⁸ Smentire quanto affermato nel *De vulgari eloquentia* con esempi tratti da Dante stesso è una pratica che verrà riproposta anche ne *La Cavaletta* e che è in qualche misura funzionale all'implicita affermazione della libertà individuale del poeta di potersi assumere a modello normativo (anche in opposizione alle proprie stesse regole) – cfr. E. BIAGINI, *Torquato Tasso e la 'Lezione'*, cit., p. 468; F. DAVOLI, *Le auctoritates*, cit., p. 82. Si segnala che nel testo tassiano il sonetto di Dante viene citato tramite *incipit* letto secondo una lezione non altrimenti attestata.

composizione di *Oltre la sfera* è quello di aver sottoposto lo stile alla metrica invece che all'argomento²¹⁹. Ora, se l'*incipit* dantesco (anche nella lezione scorretta *Là nella sfera*) non pone problemi circa l'identificazione dell'alta 'materia' ivi affrontata, il distico 'cavalcantiano' si presenta invece come un grande interrogativo: a dispetto di più di due secoli di tradizione esegetica e di riferimenti quasi obbligati, non è *Donna me prega* a venire presa ad esempio di composizione a contenuto nobile, ma bensì un presunto sonetto (se così vogliamo considerarlo prestando fede a Tasso) di cui non si conoscono altre attestazioni se non quelle menzionate in quest'opera. Certo, la canzone non avrebbe potuto fornire un esempio calzante in quanto rispettosa del rapporto tra genere metrico e stile, ma è da sottolineare il fatto che, forse per la prima volta, la poesia 'dottrinale' di Cavalcanti non viene menzionata in un discorso che ne riguarda l'autore, tanto più in un ambito che, si vedrà tra pochissimo, mette direttamente in gioco la questione dei contenuti filosofici in poesia²²⁰.

Per quanto riguarda nel dettaglio i due versi riportati, non mi è stato finora possibile identificarne la fonte²²¹: difficile dunque stabilire se Tasso li abbia volutamente inventati o se, probabilmente come avvenuto

²¹⁹ T. TASSO, *Lezione*, p. 120: «Ma l'error di Dante da la falsità de' suoi principi dipende. Pone egli per essenza della poesia, non i concetti, o la favola, come Aristotele, ma il verso e la corrispondenza delle rime, dalle quali vuole che tutte l'altre cose prendino legge e si determinino: però, giudicando egli la forma del sonetto esser poco atta a l'altezza dello stile, se bene i concetti erano nobili, bassamente nondimeno gli spiegava».

²²⁰ Ancor più notevole il fatto che in nessun'opera tassiana si troverà un riferimento a *Donna me prega* ad accompagnare le occorrenze cavalcantiane. Si consideri che nella quasi contemporanea *Arte poetica* del Minturno, una delle fonti principali per il Tasso del dialogo sulla poesia toscana (cfr. A. AFRIBO, *Teoria e prassi*, cit., p. 138 e *passim*), la prima menzione di Cavalcanti è appunto in merito allo schema di *Donna me prega* (cfr. ANTONIO SEBASTIANI MINTURNO, *L'arte poetica [...] Con le postille del dottor Valuassori [...]*, per Gio. Andrea Valuassori, Venezia 1564, pp. 220-221) e così pure nella *Poetica* del TRISSINO, c. XXIIII.

²²¹ Oltre ad aver naturalmente consultato tutte le moderne edizioni delle *Rime* del poeta (ed. ARNONE; ed. RIVALTA; SALVADORI, *La poesia giovanile e la canzone d'amore di G. C.*; ed. RIVALTA; *Rimatori del Dolce Stil Novo* a cura di L. Di Benedetto; ed. FAVATI; ed. REA-INGLESE), si è effettuata la ricerca all'interno del *corpus* OVI; nell'*Archivio della tradizione lirica: da Petrarca a Marino*, a cura di A. Quondam; all'interno dei commenti alla *Commedia* dantesca tramite il database DDP e dei commenti esegetici a Petrarca attraverso PERI; si sono inoltre considerati i due esemplari dell'edizione di *Sonetti & canzoni di Antichi Autori Toscani in dieci libri raccolte* (Giunta, 1527) postillati da Tasso (Firenze, BNC, Nuove Accessioni 332; Venezia, BNM, 52 D 218 – per quest'ultima consultazione si ringrazia la collega Carolina Truzzi). A livello stilistico si è rilevato che nessuno dei sintagmi presenti nei due versi sembra portare tracce autoriali evidenti; per «sfere/spere celesti», le occorrenze nella lirica delle Origini sono molto rare, mentre il sintagma è più diffuso nel Cinquecento ed è ben presente in Tasso (si veda e.g. *Rinaldo* XII 28; *Rime* 1373 3; 1394 51; 1503 76; 1677 57; *Ottave estravaganti* XVII³¹ 6; etc.).

per l'*incipit* dantesco, si tratti di una svista frutto di una citazione a memoria o, ancora, se avesse effettivamente a disposizione o fosse venuto a conoscenza di un tale componimento circolante sotto il nome di Cavalcanti²²². Dalle sue parole riguardo al sonetto si ricava che questo affronta una 'materia' molto simile a quella trattata da *Questa vita mortal*, dunque, guardando al distico, la tematica sembrerebbe rispecchiare quella delle terzine dellacasiane sulla celebrazione del creato; la qual cosa rende quantomeno improbabile l'attribuzione di una tale composizione a Cavalcanti, ben lontano – per quanto ci è dato sapere – da esperienze poetiche di quest'indole. Si può forse aggiungere che la riflessione sulla Genesi e le differenti tesi sulle modalità della creazione e sull'eternità del mondo, sono argomenti che affascinano Tasso già in questa fase 'esordiale' del suo percorso critico e filosofico. Ce lo certificano le attente e fitte postille che ripone ai margini dell'esemplare da lui posseduto del *De Caelo* di Aristotele con il commento di Lucillo Filalteo²²³, la sua conoscenza del commento simpliciano alla medesima opera²²⁴, nonché il dialogo che intrattiene con il *Timeo* platonico e con gli assunti tomistici in questa stessa *Lezione*. Illustrando il lessico della prima terzina del Della Casa, Tasso dà infatti sfoggio di sottigliezza filosofica nel puntualizzare l'utilizzo impreciso del verbo *trarre* per descrivere l'operato divino. Nel farlo, il riferimento autorevole è ancora al distico 'cavalcantiano' (*Lezione*, pp. 133-134).

[...] *E questa luce
Chiara, che 'l mondo a gli occhi nostri scopre,
Traesti tu d'abissi oscuri e misti.*

²²² Colussi propende per quest'ultima ipotesi, anche in virtù della presenza di codici primo-cinquecenteschi che tramandano rime spurie attribuite a Cavalcanti. Viene segnalata in particolare la canzone *O primo amore immobile che movi* (si veda ed. ARNONE, p. CXXIII) per l'affinità incipitaria data dalla designazione di Dio in quanto motore immobile, quindi a testimonianza di una tradizione di rime circolanti sotto il nome di Cavalcanti non necessariamente distanti dalla tematica evocata dal presunto sonetto riportato nella *Lezione*; cfr. D. COLUSSI, *Tasso, Cavalcanti, cit.*, pp. 71-72. Si potrebbe forse appuntare a tale segnalazione il fatto che proprio il *non* movimento implicato nella Creazione viene sottolineato da Tasso poco più avanti (cfr. *infra*) e che la canzone spuria in questione si sviluppa configurandosi come un'invettiva contro i costumi del tempo. Benché l'esistenza di un codice perduto non sia da escludere, non sono inoltre emersi riscontri tematico-lessicali decisivi in nessuna delle rime apocrife recensite nell'ed. CICCIAPORCI e nell'ed. ARNONE.

²²³ Lettura non di molto posteriore al 1565, a parere del curatore dell'edizione – cfr. *Note di Torquato Tasso a «De Caelo» di Aristotele*, a cura di Luciano Capra, G. Corbo, Ferrara 1993, pp. 24-25.

²²⁴ Cfr. *ivi*, p. 14.

Questa voce *traesti* importa movimento, e nella persona traente, e nella cosa tratta: però si può dire che non sia usata qui nel suo proprio significato, ma traslativamente in difetto; che, come dice san Tomaso e gli altri Scolastici, il mondo non fu prodotto con movimento alcuno, ma per sua semplice creazione uscì da le mani dell'eterno Produttore. Onde Guido Cavalcanti:

*Senz'alcun moto da la man di Dio
Uscir le stelle*

Pone da un lato l'abito, e da l'altro la privazione; che per abissi oscuri e misti si deve intendere non la materia informata di simili qualità, ma la privazione di luce e di purità. Così parimente, ove Platone dice nel *Timeo*, che Dio prese ciò che sotto la vista non tranquillo e quieto, ma era a caso agitato ed ondeggiante, e quello da un disordinato raggiramento ad ordine ridusse; così vogliono alcuni interpreti suoi, e Simplicio del Cielo, che egli non della disordinata materia, ma della privazione dell'ordine intendesse.

Tasso associa Cavalcanti al pensiero tomista di un mondo creato consapevolmente e liberamente da Dio *ex nihilo* (e conseguentemente senza alcun moto), correggendo dunque l'inesattezza del Della Casa che, con l'utilizzo di un verbo di movimento, sembrerebbe invece avvicinarsi alle posizioni platoniche del *Timeo* che vedono il Creatore riorganizzare – ed in tal modo realizzare – la materialità sensibile.

Il rigore dogmatico riconosciuto a Cavalcanti non deve però trarre in inganno circa l'opinione che Tasso nutre nei confronti del 'sonetto' attribuitogli, biasimato poco prima proprio per la sua troppo «esatta dottrina» espressa in maniera affettata, che lo allontana quindi dalla dilettevole chiarezza e semplicità che contraddistingue invece la poesia²²⁵. Il poeta, per Tasso, deve infatti evitare le durezza e le oscurità scientifiche per poter trasmettere della filosofia solo ciò che di «bello e meraviglioso» vi si trova. Benché la poesia possa esprimere concetti gravi e magnifici – dunque anche filosofici – il suo fine non dev'essere istruire, ma godere del «consenso universale di tutti gli uomini e di tutti i secoli»; il linguaggio non dovrà allora essere quello rigoroso e specialistico, portatore di un'esauritiva complessità, ma lo stile *poetico*: chiaro, facile, puro, e insieme grande e magnifico per gli ornamenti e i concetti che vi sono racchiusi²²⁶.

²²⁵ Cfr. *Lezione*, pp. 122-123.

²²⁶ Cfr. *ivi*, p. 125. Oltre al Della Casa, l'altro autore volgare ad aver saputo giungere alla *gravitas* stilistica senza l'oscurità e 'orrore' è il Petrarca. Cfr. anche ERMINIA ARDISSINO, *Commento ed autocommento in Tasso: la lirica*, in *Il Canone e la Biblioteca. Costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria italiana*, a cura di A. Quondam, Bulzoni, Roma

Cavalcanti e Dante costituiscono di rimando due modelli negativi per la profondità dei loro assunti filosofici e la conseguente difficoltà interpretativa nella loro resa poetica (*Lezione*, p. 122)²²⁷:

Io per me, come che sommamente ammiri la dottrina e l'altezza d'ingegno di Guido Cavalcanti, e di Dante in particolare, e di molti che nel poetare sono loro simili più tosto che a niuno delli antichi Greci o Latini scrittori, o pur al Petrarca istesso; e come ch'io stimi che s'alcun poeta si trova fra quell'anime che sono cittadine del Cielo, d'altra qualità non siano i suoi concetti; stimo nondimeno che la strada tenuta da loro, sì come è più nova e men calcata dell'altre, così non sia quella che ci conduce a quell'eterna gloria, che dal consenso universale di tutti gli uomini e di tutti i secoli a li eccellenti poeti è apparecchiata. Però che quei concetti, che dal più intimo seno della filosofia e dell'altre scienze nella poesia sono trasportati, se bene hanno del sacro e del venerabile (ch'io no 'l niego), non tanto recan seco di novità quanto di difficoltà, né tanto di maestà quanto d'oscurità e d'orrore, e più tosto sono come nemici aborriti dagli uomini comuni, che come stranieri o peregrini guardati o rimirati;

Con quest'ultima testimonianza, il Cavalcanti che si profila nella *Lezione* tassiana torna ad assumere il suo aspetto più tradizionale: sotto l'inedita veste che lo vede trattare tematiche teo-cosmologiche, le considerazioni che ne derivano hanno carattere abituale. L'oscurità delle sue parole è ancora limite all'apprezzamento della poesia, l'altezza d'ingegno fa di lui un 'maestro', ma non un poeta da canonizzare in quanto tale²²⁸. Guido si trova così ad essere l'autorità perfetta per esemplificare tutta una serie di problematiche che Tasso sente nei confronti della lirica delle Origini, e in particolare di quella dantesca: la rigidità nelle formulazioni teoriche, i contenuti troppo filosofici, l'«ostentazione di una esatta dottrina» (*Lezione*, p. 122); e lo fa tramite un componimento che per di più si inquadra esattamente all'interno della discussione sul sonetto del Della Casa. Anche volendo concedere a Tasso il beneficio del dubbio circa l'autenticità dell'attribuzione dei due versi (ponendo dunque che egli li asse-

2002, pp. 231-244.

²²⁷ Si noti l'implicito dialogo con gli assunti varchiani sul medesimo argomento, per il quale si rimanda ancora a S. JOSSA, *Poesia come filosofia*, cit.

²²⁸ L'eccessivo intellettualismo di Cavalcanti e di Dante era stato già criticato all'interno dei *Ragionamenti* del Tomitano, (cfr. *supra*, paragrafo dedicatogli e M.T. GIRARDI, *Tasso, Speroni e la cultura padovana*, in *Formazione e fortuna del Tasso nella cultura della Sere-nissima. Atti del Convegno di studi nel IV centenario della morte di Torquato Tasso (1595-1995)* (Padova-Venezia, 10-11 novembre 1995), a cura di L. Borsetto, B.M. Da Rif, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, Venezia, 1997, pp. 71-72.

gni per convinzione o per involontario errore), bisogna però ammettere che questi rispondono perfettamente a molte finalità dell'opera.

La forma: *Rime CXXIII, La Cavaletta, Apologia in difesa della Gerusalemme liberata, Discorsi del poema eroico*

Tutt'altre le considerazioni sulla poetica di Cavalcanti in riferimento invece alla *forma* di *Perch'ì no spero di tornar giammai*. Nel suo autocommento, Tasso, a proposito di *Rime CXXIII* [147]²²⁹: *Io mi sedea tutto soletto un giorno* (Wxxyyz ABABBccddz), riconosce:

La ballata è fatta ad imitazione d'una di Guido Cavalcante, antico poeta toscano, per la sua forma humile e dimessa molto, atta nondimeno a ricevere ogni dolcezza, ogni soavità e ogni gratia de la poesia amorosa.²³⁰

E da una sua postilla alla *Poetica* di Trissino, si evince appunto di che ballata si tratti²³¹. La 'ballatetta' «humile e dimessa molto», fornisce dunque a Tasso lo scheletro su cui impostare il contenuto di *Io mi sedea*, racconto del poeta che assiste a un dialogo sull'amore tenuto da due ninfe, le cui voci testimoniano delle dolcezze e delle sofferenze del sentimento amoroso. Il tema è quindi ben diverso dal tragico 'addio' su cui si costituisce *Perch'ì no spero*, ma è riavvicinabile, per varie vie, a due altre rime cavalcantiane: *In un boschetto trova' pasturella* (XLVI) e *Era in penser d'amor quand'ì trovai* (XXX)²³². Di *In un boschetto*, la famosa ballata a modello oitânico, si può rinvenire traccia dell'ambientazione boschiva, suggerita in Tasso dagli «ombrosi crini / Di palme, abeti e pini» dei primi versi della ripresa, a cui è possibile forse accostare gli «aurei capelli» delle due ninfe

²²⁹ Si è riportata la numerazione derivata dell'Edizione nazionale delle opere di Tasso, che riproduce l'edizione del 1591: T. TASSO, *Rime. Rime d'amore con l'esposizione dello stesso autore (secondo la stampa di Mantova, Osanna, 1591)*, a cura di V. De Maldé, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2016, p. 315, da cui si cita testo e commento. Tra parentesi quadre la numerazione tratta dall'edizione Maier: T. TASSO, *Opere* vol. I, a cura di B. Maier, Rizzoli, Milano 1963.

²³⁰ T. TASSO, *Rime*, cit., p. 315. La segnalazione, provvista di qualche utile osservazione, in E. RUSSO, *Tasso e gli antichi*, cit., pp. 63-64.

²³¹ Si veda GIAN GIORGIO TRISSINO, *La Poetica*, Per Tolomeo Ianiculo, Vicenza 1529, c. XXXIXV; ANNA MARIA CARINI, *Le postille del Tasso al Trissino*, «Studi tassiani», 1957, VII, p. 58.

²³² Ancora E. RUSSO, *Tasso e gli antichi*, cit., p. 64, nota che, in aggiunta al modello di *In un boschetto* (segnalato già nell'edizione curata da B. BASILE: T. TASSO, *Le rime*, vol. I, Salerno, Roma 1994), «può intravedersi la memoria dell'altra ballata delle foresette *Era in penser d'amor quand'ì trovai* [...], ma la confluenza dei due testi (con l'aggiunta, nobilitante, di *Purg.*, XXVII 97-108) dà origine in Tasso a una aggraziata *questio de amore*, canto e controcanto, dolcezza e sofferenza, che non sorprende vista la catena di prove tassiane in questa direzione».

(*Rime* CXXXIII 11) a XLVI 3: «Cavelli avea biondetti e ricciutelli», ma è soprattutto l'intonazione piana data dalle rime dolci in comune (-elli; -ia; -ente; -ore) e l'utilizzo del diminutivo -etto in *incipit* (*Rime* CXXXIII 1: «Io mi sedea tutto soletto»; XLVI 1: «In un boschetto») ad avvicinare i due componimenti. Da *Era in penser d'amor*, Tasso potrebbe invece aver attinto lo spunto dell'incontro/visione delle «due foresette nove» (XXX, v. 2), divenute quindi «due vaghe ninfe» (*Rime* CXXXIII 7), che cantano e si alternano nel dialogo che dà corpo alla composizione (*Rime* CXXXIII 9, 17, 27: «Ambo a cantare», «L'una diceva», «E l'altra gli rispose»; Cavalcanti XXX 3, 18, 21-23: «L'una cantava», «disse l'una», «L'altra [...] / [...] / disse»); anche il nome di una delle due divinità naturali, Lauretta, potrebbe far da eco alla misteriosa Amandetta/Mandetta della poesia cavalcantiana (v. 33), unita chiaramente al modello petrarchesco, mentre l'altra, Lia, è richiamo a *Purg.* XVII 97-108. In ultimo, condivise con *Era in penser d'amore*, le parole-rima *riso* : *viso*; la rima -anto con rimante *pianto*; la rima -ave con rimante *soave*. Trascinati insieme alla forma di *Perch' i' no spero*, si immettono dunque nella ballata tassiana altri ricordi cavalcantiani accomunati dal medesimo genere metrico, dai quali Tasso, forse inconsapevolmente, attinge immagini e tonalità. Oltre a questo prelievo più diffuso, sono però minime o non univocamente caratterizzanti le riprese lessicali emerse nel resto del *corpus* lirico²³³.

Anche nel dialogo *La Cavaletta ovvero de la poesia Toscana*, nonostante il soggetto trattato, le allusioni alla poesia cavalcantiana non sono affatto numerose²³⁴. Guido è nominato tramite il sonetto *Deh, spiriti miei, quando mi vedete*, in quanto esempio di schema di terzine a testura temperata: CDC CDD (schema che costituisce, tra l'altro, un *unicum* nella lirica cavalcantiana)²³⁵, di cui Tasso non «ricorda aver udito esempio fra' moderni» (*La Cavaletta*, pp. 208-209) e per *Era in penser d'amor*, che dunque conferma la sua presenza all'interno dell'immaginario poetico tassiano.

²³³ L'apparato di commento a disposizione, salvo mio errore, non risulta fornire elementi significativi in tal senso. Colussi rivela l'utilizzo della voce *spiritello* ad esempio in *Rime* [253], 8; [298], 3 e della dittologia *dolente e sbigottita*, (*Rime* [26], 10), frequente in Cavalcanti ma probabilmente da rinviare a Dante, *Tre donne intorno al cor mi son venute* 9. Si prova inoltre che tali tasselli sono da riportare agli anni della postillatura della Giuntina Zeno, ma una testimonianza per retrodatare la lettura delle rime cavalcantiane potrebbe essere fornita dall'utilizzo del lemma *forosetta* (forma corrotta di *foresetta*), scelto per la sua connotazione arcaica in *Aminta* II II, 892-897. Cfr. D. COLUSSI, *Tasso, Cavalcanti*, cit., pp. 73-75.

²³⁴ Sul reimpiego delle autorità volgari 'antiche' ne *La Cavaletta* e sui suoi legami con le annotazioni alla Giuntina Zeno, cfr. bibliografia sopracitata.

²³⁵ Ed. REA-INGLESE, p. 64.

Per quest'ultima menzione, l'attenzione è focalizzata sull'*envoi* finale, nel quale «si volge il parlare a la ballata» (*La Cavaletta*, p. 214) e l'intero componimento viene definito di forma umile (cfr. *La Cavaletta*, pp. 213-214), medesima considerazione fatta per *Perch'i' no spero*²³⁶.

Ed è ancora *Perch'i' no spero* a fare le veci di Cavalcanti nei più tardi *Discorsi del poema eroico*²³⁷. La ripresa della 'ballatetta' viene posta stavolta a certificare della bellezza dei piccoli componimenti poetici e della grazia che si cela nella brevità del verso (*DPE* VI, p. 231):

Assai graziosi sogliono esser per la medesima cagione i piccioli poemi,
e ne' piccioli poemi i piccioli versi, come quelli di Guido Cavalcanti:
Perch'io no' spero di tornar giamai, / [...] / ti farà molto onore.

Per concludere la panoramica di menzioni, un ultimo rinvio si trova all'interno dell'*Apologia in difesa della Gerusalemme liberata*, nel quale vengono ancora affidate a Cavalcanti parole che non trovano riscontro nelle sue opere: questa volta è il sintagma *minuti crinti*²³⁸ (*Ger. Lib.* XVI xxiii 5) a godere dell'autorità del poeta duecentesco²³⁹.

Considerazioni

Il rapporto che Tasso intrattiene con la produzione lirica di Cavalcanti è quindi definibile nei termini di una dicotomia piuttosto marcata. Assunto il fatto che la sua presenza è di gran lunga inferiore a quella dantesca (e restando al di qua dello spartiacque petrarchesco), rimane comunque il secondo autore volgare 'antico' più citato, se non fosse che le menzioni più interessanti, dunque quelle funzionali alla teorizzazione della 'materia' poetica e alla definizione del rapporto tra generi e stili, riportano un testo che molto probabilmente non è a lui riferibile. Quello che tuttavia è possibile ipotizzare è che la fama cavalcantiana abbia agito in sfondo al momento della stesura della *Lezione*, condizionando il giovane Tasso che, volontariamente o meno, ha risemantizzato le caratteristiche più note di Cavalcanti (il legame con Dante, l'«altezza d'ingegno», la

²³⁶ *Deh, spiriti miei* è presente per la medesima peculiarità anche nel Minturno (p. 244), mentre *Perch'i' no spero* si trova nella *Poetica* del Trissino come esempio di senario nella ripresa (cc. xxvii-xxviii; xxxvi).

²³⁷ Si cita da T. Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, G. Laterza, Bari 1964 [da ora: *DPE*]; ma si veda anche T. Tasso, *Discorsi del poema eroico*, in *Id.*, *Prose*, a cura di E. Mazzali, Ricciardi, Milano-Napoli 1959.

²³⁸ T. Tasso, *Apologia della Gerusalemme liberata*, in *Id.*, *Prose*, cit., p. 483.

²³⁹ Per il breve *chioma* portato insieme a testimonianza del suo uso nella tradizione, il riferimento a Petrarca è corretto e si ritrova in *TC* III 28.

difficoltà concettuale di *Donna me prega*, etc.) traslandole dall'ambito della psicofisiologia amorosa a quello del creazionismo di matrice tomistica. Da un lato, quindi, troviamo un Cavalcanti 'nuovo', ma con le tradizionali limitazioni date da un'erudizione e una resa stilistica male accolti dalla sensibilità poetica tassiana; dall'altro, invece, un Cavalcanti che viene apprezzato per la testura metrica delle sue ballate, in particolare di quella della 'ballatetta dell'esilio', definita adatta allo stile 'umile', dunque ad accogliere piacevolezza e dolcezza²⁴⁰, nonché esempio virtuoso di grazia nella brevità del verso. Sembrerebbe inoltre da attribuire proprio alla riscoperta della forma ballata tramite la rilettura delle rime cavalcantiane nella Giuntina la «tarda fioritura» di tale genere metrico in Tasso²⁴¹. Le riprese tonali e lessicali di *In un boschetto* e *Era in penser d'amor* ci indicano infine che la sua preferenza è rivolta alla produzione più 'lieta' di Cavalcanti, nella quale l'esperienza d'amore si estrinseca al di fuori del poeta e raccoglie suggestioni più antiche e d'oltralpe²⁴².

La fortuna editoriale

L'Appendix aldina

Dopo le esperienze uniche rappresentate dalla "silloge Manetti" e dalla Raccolta Aragonese, il panorama a cavallo tra il XV e il XVI secolo appare meno favorevole alla tutela dell'opera cavalcantiana, nella misura in cui la spinta al reperimento di *tutto* il materiale disponibile si involge, in buona parte dei casi, nella scelta di uno spicilegio²⁴³. Un esempio a proposito ce lo fornisce la famiglia di manoscritti a suo tem-

²⁴⁰ Benché il corrispettivo umile-piacevole non sia privo di ambiguità nel Tasso de *La Cavaletta* e ponga problemi interpretativi intorno alla nozione di 'piacevolezza'; cfr. H. GROSSER, *La sottigliezza*, cit., pp. 255-256.

²⁴¹ Si veda ancora D. COLUSSI, *Tasso, Cavalcanti*, cit., pp. 75-76.

²⁴² Sulla struttura 'arcaizzante' di *Perch' i' no spero* e la sua natura di 'esperimento' metrico nella produzione cavalcantiana, cfr. LINDA PAGNOTTA, *Repertorio metrico della ballata italiana. Secoli XIII e XIV*, Ricciardi, Milano-Napoli 1995, pp. XLVIII-LI.

²⁴³ Eccezione fanno le copie superstiti di Ar e alcune raccolte celebri come quella fatta allestire dal Delminio su commissione del Bembo (Va) o il perduto codice "Beccadelli", per i quali cfr. almeno M. BARBI, *Studi*, cit., pp. 154-172; un buon riassunto bibliografico in DANIELE PICCINI, *Un amico del Petrarca: Sennuccio del Bene e le sue Rime*, Antenore, Roma-Padova 2004, pp. LXXIX-LXXX e LUIGI MANZONI, *Il canzoniere vaticano 3214*, «Rivista di filologia romanza», 1872, I, pp. 71-90, con tav. ff. 86v-167v.

po individuata dal Barbi e siglata N&c, la quale costituisce una larga fetta dei testimoni di fine Quattrocento e primo Cinquecento che riportano un quantitativo importante di liriche cavalcantiane²⁴⁴. Questa dipende, per una delle sue fonti, dalla silloge aragonese tramite un antigrafo comune oggi perduto (indicato come β da Favati)²⁴⁵; la ricostruzione della tavola di tale presunto capostipite mostra una drastica riduzione degli autori e dei componimenti selezionati rispetto all'Aragonese, nonché un riordinamento nella posizione dei poeti e delle loro rime. Per Cavalcanti ciò significa che il grande lavoro di recupero compiuto da Manetti, così come quello degli allestitori della raccolta del Magnifico, si perde, lasciando la tradizione delle sue rime a uno stato di parcellizzazione che dunque solo momentaneamente era riuscita a superare. Secondo l'ipotesi di lettura approntata da Camboni, inoltre, la selezione del florilegio superstite dell'Aragonese (che chiameremo con lei "silloge napoletana"), è effettuata attraverso il filtro petrarchesco dettato dagli autori ricordati in *RVF LXX* e *TC 31-34*²⁴⁶.

Tali osservazioni si rispecchiano in modo coerente negli intenti che hanno portato alla prima apparizione a stampa di Cavalcanti a noi attestata e pubblicata sotto suo nome: la cosiddetta *Appendix aldina*, la famosa appendice di testi che accompagna la riedizione del Petrarca volgare curata da Aldo Manuzio nel 1514 [A¹]²⁴⁷. La composizione di A¹ e le differenze che intercorrono tra la prima apparizione del Petrarca vol-

²⁴⁴ M. BARBI, *Studi*, cit., p. 232 ss. Per le rime di Cavalcanti tale gruppo comprende, seguendo Favati (vedi *infra*): ms. AG, XI, 5 della Bibl. Naz. (Brera), Milano [Br]; ms. XIII, C, 9, della Bibl. Naz. di Napoli [Nap²] (Favati, p. 41 segna Nap¹ – ms. XVI, D, 16 della Bibl. Naz. di Napoli, ma deve trattarsi di un errore, come si evince dallo schema poi riportato a p. 51); ms. 1050 della Bibl. Trivulz., Milano [Tr]; ms. D, 51 della Bibl. dell'Università Cornell, Ithaca [It].

²⁴⁵ Cfr. ed. FAVATI, pp. 41-51. Favati ritiene esatta la tavola delle composizioni stilata dal Barbi per quanto concerne i testi cavalcantiani.

²⁴⁶ Si rimanda al saggio di Camboni per gli elementi a supporto di tale interpretazione e la datazione sicuramente antecedente al 1509: M.C. CAMBONI, "Quelli altri antichi da don Federico". Su alcuni rimatori della Raccolta Aragonese e i "Sonetti et canzoni" di Sannazaro, in "Sonetti et canzoni" di Sannazaro, a cura di G. Baldassari, M. Comelli, Università degli Studi, Milano 2020, in partic. pp. 405-417.

²⁴⁷ La notizia di una stampa veneziana del 1498 contenente *Donna me prega* e il commento garbiano (Guidonis de Cavalcantibus, *De natura et motu amoris venerei cantio cum enarratione Dini de Garbo*, Venetiis, apud Octavianum Scotum, 1498) non ha infatti finora trovato alcun riscontro materiale a suo supporto. La ballata *Era in penser d'amor* era invece stata pubblicata anonima all'interno dell'edizione delle opere di Serafino Aquilano (Besicken, Roma 1501); la probabile spiegazione dell'errore in S. AQUILANO, *Le rime di Serafino de' Ciminelli dall'Aquila*, a cura di M. Menghini, Romagnoli – Dall'Acqua, Bologna 1894, p. 38. Si veda inoltre D. DE ROBERTIS, *L'Appendix*, cit., p. 478. La lettera di Aldo ai lettori è ritrascritta per intero alle pp. 497-500.

gare aldino del 1501 (senza *Appendix*) e le successive ristampe del 1521 [A²], 1533 [A³], 1546 [A⁴], nonché i rapporti da queste intrattenuti con le varie edizioni dei Giunti, si trovano ben delineati nello studio condotto ormai più di mezzo secolo fa da De Robertis²⁴⁸; si eviterà dunque di ripetere qui le sue acquisizioni. Ai fini del nostro discorso è interessante piuttosto soffermarsi su quanto messo in luce ancora da Camboni²⁴⁹ in riferimento alla lettera di «Aldo agli lettori» (secondo quaderno dell'appendice: B^r), nella quale, tra le altre cose, si manifesta il bisogno sentito dal pubblico di recuperare le canzoni citate in *RVFLXX*:

Le tre canzoni di Guido Cavalcanti, Dante e Cino, li principii delle quali son citati in la canzone:

Lasso me, ch'io non so in qual parte pieghi,

mi persuado siano da molti desiderate; perciò anco quelle vi ho voluto dare a leggere.

La studiosa compie un'attenta ricerca mirata a individuare gli antecedenti dell'iniziativa aldina, dunque a isolare quei commenti al *Canzoniere* dai quali si può evincere il riconoscimento delle citazioni in quanto tali (si ricorda, nell'ordine: la pseudo-danielina *Drez et rayson es qu'ieu ciant e-m demori*, *Donna me prega*, la dantesca *Così nel mio parlar voglio esser aspro* e la ciniana *La dolce vista e 'l bel guardo soave*), ma rileva pochissime testimonianze che mettono in risalto tale aspetto della poesia²⁵⁰. Al di là di queste e della prova indiretta fornita dalla "silloge napoletana" dunque, prima dell'edizione aldina, le poesie citate in *RVF*

²⁴⁸ D. DE ROBERTIS, *L'Appendix*, cit.

²⁴⁹ M.C. CAMBONI, *Da molti desiderate. Le canzoni citate in Rerum vulgarium fragmenta 70 a Venezia prima dell'Appendix aldina*, «Carte Romanze», 2021, IX, 1, pp. 225-248.

²⁵⁰ Segnalano il riconoscimento della citazione il ms. Pluteo XLI 20 (Firenze, BML) appartenuto a Coluccio Salutati e il ms. Laur. Strozzi 178 (Firenze, BML); il codice "Mazzatosta" (Ithaca, NY, Cornell University Library Rare Bd. MS. 4648 n. 22), riporta una *manicula* accanto all'*incipit* di Arnaut e di Cavalcanti, probabilmente in seguito al ritrovamento e alla trascrizione di *Donna me prega*, lasciata adespota, mentre non indica né Dante, né Cino; il ms. it. 262 (alfa.u.7.24) (Modena, Biblioteca Nazionale Estense) riconosce invece la sola citazione dantesca. Camboni si sofferma principalmente sul commento petrarchesco di Antonio da Canal (per il quale cfr. anche GINO BELLONI, *Antonio da Canal e polemiche aldine*, in Id., *Laura tra Petrarca e Bembo*, Antenore, Padova 1992, pp. 96-119), dove si palesa il riconoscimento delle citazioni e la volontà di ritrovare i testi in questione, senza però arrivare al risultato sperato. Per Cavalcanti si cita come fonte *InfX* con il commento del Landino (che riporta i primi tre versi di *Donna me prega*) e, su *RVF CV*, si aggiunge che Petrarca ha composto una canzone con dei «bischici» alla maniera del Cavalcanti (f. 181r). Non è però chiaro a quale poesia di Cavalcanti si stesse riferendo Antonio, non disponendo del testo di *Donna me prega* se non per i tre versi recuperati dal commento del Landino. Il commento di Antonio da Canal è noto tramite i due manoscritti autografi It. IX 285 (6911) e It. IX. 286 (6912) della BNM.

LXX non godono di fama o circolazione, tanto che nella maggior parte dei casi le *auctoritates* si perdono nella *cantio*.

La situazione cambia radicalmente con l'avvento di A¹, la cui novità apportata dall'appendice viene immediatamente fatta propria anche dalla ristampa che Filippo Giunta compie nel 1515 all'edizione che nel 1510 aveva ospitato le *Cose volgari* di Petrarca (*Canzoniere et Triumph di messer Francesco Petrarca*, Firenze, aprile 1515), riprodotta poi a Venezia nel 1521 ad opera di Zopino, mentre l'aldina del '14 aveva già visto la sua riproduzione integrale a Milano per i torchi di Alessandro Minuziano nel febbraio del 1516. Considerando poi tutte le successive ristampe, si arriva a contare ben dodici edizioni che riportano per intero le canzoni di Cavalcanti, Dante e Cino prima della Giuntina del 1527, canzoni che dunque, grazie alla buona intuizione del Manuzio, arrivano a «condividere la fortuna di uno dei *best sellers* più cospicui del '500»²⁵¹.

Tale successo editoriale ha immediata correlazione con lo slancio esegetico intorno al testo cavalcantiano che si è visto svilupparsi – al più tardi – dal secondo ventennio del XVI secolo; non è certo un caso, infatti, che tutti e cinque i commenti cinquecenteschi a *Donna me prega* facciano capo in modo diretto o parziale proprio alla lezione aldina (compresa delle sue varie edizioni e ristampe), che assume quindi un ruolo fondamentale nella definizione della tradizione di Cavalcanti in questo secolo²⁵². Oltre a reinserire *Donna me prega* all'interno dei dibattiti culturali, l'autorevolezza della curatela del Manuzio ne certifica il dettato testuale, essenziale per un testo così particolarmente propenso all'equivoco; quella dell'Aldina sarà appunto la lezione preferita financo l'ultimo quarto del secolo, e a riprova si vedano le attenzioni che gli riserva il Frachetta. Si potrebbe anche supporre che la grande disposizione del testo cavalcantiano in territorio veneto sia uno dei motivi per i quali sono proprio i dintorni di Padova a veder risorgere, forse per primi dopo la Firenze laurenziana e ficiniana, l'interesse per la canzone di Guido e la sua dottrina.

La Giuntina di Rime antiche

Dopo l'*Appendix*, l'altro grande esito editoriale cinquecentesco per quanto riguarda i poeti volgari pre-petrarcheschi è sicuramente la rac-

²⁵¹ D. DE ROBERTIS, *L'Appendix*, cit., p. 475; per la ricostruzione dell'albero genealogico delle stampe, pp. 471-476.

²⁵² Si veda Ivi, p. 490. De Robertis non conosceva il commento del Tomacelli, la cui derivazione dalla seconda aldina del 1521, o da una delle stampe veneziane su essa copiate, è stata dimostrata da D. CONTI, *Un commento padovano*, cit., p. 233.

colta di *Sonetti e canzoni di diversi antichi autori toscani* compiuta «per li eredi di Filippo di Giunta». L'opera, come si sa, è nota sotto il nome di "Giuntina di Rime antiche" e vede la luce a Firenze il 6 luglio del 1527. La Giuntina è il più importante testimone di lirica due-trecentesca nella storia della trasmissione della poesia delle Origini in epoca moderna e rappresenta l'*editio princeps* di buona parte delle liriche ospitate (nonché, ad oggi, unica fonte 'antica' per le rime di Dante da Maiano). Si tralasceranno in questa sede tutte le altre notizie che la interessano a fronte dell'eminente tradizione critica che l'accompagna²⁵³, limitandosi dunque a fornire qualche informazione tecnica sulla presenza di Cavalcanti al suo interno. Guido occupa il sesto libro della Giuntina, dopo i primi quattro consacrati a Dante, il quinto a Cino, i restanti a Dante da Maiano (VII), Guittone (VIII) e gli ultimi tre collettanei. Sulle 289 poesie distribuite tra i 23 diversi autori certi, Cavalcanti ne conta 26 nella sezione dedicatagli²⁵⁴, molte meno delle composizioni dantesche (76) o ciniane (48), ma meno anche di Dante da Maiano (47) e di Guittone (34), tutti considerati conteggiando anche le dubbie o scorrette attribuzioni. Stessa cosa dicasi per il numero di facciate conferitogli, inferiore a tutti gli altri autori a cui spettano uno o più libri. Ricostruita l'attenta trafilatura di testimoni che, in maniera parziale e tramite attestazione di varianti, hanno portato a un'idea del metodo di formazione della silloge, Favati arriva a ipotizzare una primigenia raccolta di componimenti cavalcantiani approntata come 'bozza' per la stampa dei Giunti, da identificarsi forse con il perduto manoscritto da cui Francesco Sadoletto ha tratto delle varianti per la sua copia Giuntina (la famosa "Giuntina Suttina")²⁵⁵.

²⁵³ Alcuni più e meno recenti interventi: SANTORRE DEBENEDETTI, *Nuovi studi sulla Giuntina di rime antiche*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 1907, L, pp. 281-340; D. DE ROBERTIS, *Introduzione e indici*, in *Sonetti e canzoni di diversi antichi autori toscani* [Rist. anast. ed. 1527], Le Lettere, Firenze 1977; G. GORNI, *Di qua e di là dal dolce stile. (In margine alla Giuntina)*, in *Il nodo della lingua e il verbo d'amore*, Olschki, Firenze 1981, pp. 217-241; NADIA CANNATA SALAMONE, *L'Antologia e il canone: la Giuntina delle Rime Antiche*, «Critica del testo», 1999, II, 1, pp. 221-246; PAOLA VECCHI GALLI, *Dalla Raccolta Aragonese alla Giuntina di Rime antiche: riflessioni sul canone lirico italiano fra Quattro e Cinquecento*, in *Il canone e la biblioteca. Costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria italiana*, a cura di A. Quondam, Bulzoni, Roma 2002, vol. I, pp. 193-207; PASQUALE STOPPELLI, *La Giuntina di rime antiche*, in *Antologie d'autore. La tradizione dei florilegi nella letteratura italiana. Atti del Convegno internazionale di Roma (27-29 ottobre 2014)*, a cura di E. Malato, A. Mazzucchi, Salerno, Roma 2016, pp. 157-171.

²⁵⁴ Il conto sale a 31 conteggiando *Fresca rosa novella* attribuita a Dante (libro II c. 13r); *Io non pensava* tra gli autori incerti (libro X cc. 125r-126r); *Vedeste, al mio parere* (libro XI cc. 133r-v) ma attribuita a Cino; *Se vedi Amore e l'vegno 'l giorno* (libro XI, cc. 135r-v) tra i sonetti di corrispondenza.

²⁵⁵ Ipotesi accettata e riproposta anche da DE ROBERTIS, *Introduzione*, cit., p. 54.

Questa raccolta preparatoria risulterebbe più ricca di testi rispetto a quelli poi effettivamente pubblicati, il che induce a credere che Bardo Segni, il presunto allestitore, abbia selezionato solo una parte dei testi cavalcantiani lì contenuti – «non *il tutto*, ma *il meglio* (e *il certo*)»²⁵⁶ – e li abbia infine dati alle stampe dopo averne emendato alcune lezioni. La minore rappresentanza di Cavalcanti all'interno dell'antologia giuntina non è dunque univocamente imputabile alla disponibilità testuale, ma è piuttosto frutto di una cernita, proprio come quella all'origine della "silloge napoletana". Potendo contare solo su testimonianze indirette e forse parziali è però difficile distinguere i criteri che hanno dettato tale selezione; si può unicamente rendere conto di una certa cautela nell'attribuzione a Cavalcanti di testi di contesa paternità²⁵⁷, della mancata individuazione della stanza di canzone *Poi che di doglia*, inserita invece tra le ballate e della coincidenza numerica, ma probabilmente casuale, del gruppo 'sonetti' (13) e 'ballate + canzone' (12+1).

A titolo indicativo si fornirà la successione dei componimenti cavalcantiani²⁵⁸, ritrascritti seguendo la dicitura della stampa e normalizzati secondo le indicazioni già descritte per i testi cinquecenteschi; si sono lasciati inalterati gli accenti in virtù della loro peculiarità²⁵⁹.

cc. 61r- 71r: SONETTI E BALLATE | DI GUIDO | DI MESSER CAVALCANTE |
CAVALCANTI.
LIBRO SESTO.

- *Voi, chè per gli occhi miei passaste a 'l core*
- *I vidi gli occhi dove Amor si mise*
- *O' Donna mia non vedestú colui*
- *S'io priego questa Donna, chè pietate*
- *Gli miei folli occhi, che'n prima guardaro*
- *Tú m'hai sí piena di dolor la mente*
- *Chi é questa chè vien, ch'ogn'huom la mira*
- *Perchè non foro à mé gli occhi miei spenti*
- *À mé stesso di mé gran pietá viene*
- *Deh' spiriti miei, quando voi mè vedite*

²⁵⁶ Ed. FAVATI, p. 95. La ricostruzione della formazione della Giuntina alle pp. 87-102.

²⁵⁷ Cfr. Ivi, p. 101.

²⁵⁸ Tale successione è in gran parte dettata dalle fonti da cui il manoscritto andato poi in tipografia ha tratto i testi. Cfr. ivi, pp. 96-102 e D. DE ROBERTIS, *Introduzione*, cit., pp. 54-56.

²⁵⁹ Si veda lo studio di ALESSANDRO PARENTI, *Acuti e gravi nella Giuntina di rime antiche*, «Medioevo e Rinascimento», 2010, XXIV, n.s. XXI, pp. 311-336. Questa scelta si è tenuta solo per gli *incipit* cavalcantiani, per il resto delle trascrizioni dalla Giuntina si è normalizzato seguendo le regole dell'accentuazione moderna.

- *Sè mercé fosse amica a' miei desiri*
- *Una giovane Donna di Tolosa*
- *Per li occhi fiere un spirito sottile*

BALLATE.

- *Poi chè di doglia cuor convien ch'io porti*
- *Io vidi donne con la Donna mia*
- *Sè m'hai de'l tutto obliato mercede*
- *Vedete, ch'io sono un, chè vò piangendo*
- *Veggio nè gli occhi dè la Donna mia*
- *La forte, è nuova mia disavventura*
- *Era in pensier d'Amor, quand'io trovai*
- *Gli occhi di quella gentil forosetta*
- *In un boschetto trovai pastorella*
- *Posso dè gli occhi miei novella dire*
- *Perch'io nò spero di tornar già mai*
- *Quando di morte mi convien trar vita*

CANZONE.

- *Donna mi priega, perch'io voglio dire*

IL FINE.

Si noterà che *Donna me prega* gode di un titolo interno al macrogruppo “sonetti e ballate” dell’occhiello, privilegio non accordato alle ballate presenti invece nel libro di «SONETTI | E CANZONI DI DANTE ALAGHIERI» (II, c. 13r) o in quello di «SONETTI E CANZONI | DI MESSER | CINO GIUDICE DA | PISTOIA» (V, c. 47r). Ciò è spiegabile con la fama che la canzone dottrinale di Guido stava riacquisendo tra il largo pubblico lettore di Petrarca grazie all’appendice aldina, da poco riproposta in più edizioni anche dai Giunti; e a conferma basti rilevare come pure le canzoni di Dante e di Cino presenti in *Rvf LXX* siano messe in posizione rilevante: come per Cavalcanti, anche per Cino l’unica canzone a lui espressamente assegnata – a dispetto della rubrica che ne apre il libro – è *La dolce vista e’l bel guardo soave*²⁶⁰, posta sempre in conclusione di sezione e con titolo divisore (cc. 58v-59v), mentre *Così ne’l mio parlar voglio esser aspro* apre alle cc. 23v-24v il terzo libro dantesco delle «CANZONI AMOROSE | E MORALI». Un altro indizio da mettere sul piatto della bilancia

²⁶⁰ La cui lezione dipende direttamente dall’Aldina. Sulla base dell’unicità di questa canzone nella sezione ciniana (altre ne compaiono, ma nel X libro, tra le rime di autori incerti), De Robertis esclude la conoscenza diretta di un testimone come il ms. “Mezzabarba” (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, it. IX 191). Si veda D. DE ROBERTIS, *Introduzione*, cit., pp. 52-53.

nel valutare il supposto antipetrarchismo dell'iniziativa dei Giunti, ben sensibili, quantomeno, alle dinamiche di mercato. Si aggiunge che *Donna me prega* vanta, come per i quattro libri di Dante, di una raccolta di *varia lectio* a fine volume (da ricondurre per la maggior parte proprio al testo aldino)²⁶¹; ne consegue che un merito da attribuire al curatore è anche quello di aver intercettato e risposto alla domanda di varianti in via di formulazione: il confronto di lezioni per l'interpretazione dei passi più travagliati della canzone cavalcantiana sarà infatti pratica comune a tutti i commentatori dal Mini in poi. La primissima analisi testuale di *Donna me prega* in epoca cinquecentesca si compie quindi grazie all'attenzione filologica di Bardo Segni, portato a selezionare tra i «molti altri luoghi [...] i quali variamente si potevano leggere» quelli «che più di importanza ci sono paruti» (c. 147v).

Un'ultima considerazione va alle premesse che accompagnano il lavoro editoriale e che tanto hanno fatto discutere intorno alle intenzioni all'origine della selezione della silloge di autori. Senza entrare nel merito di un dibattito che vanta una tradizione critica di nomi illustri e interventi ben noti e autorevoli, ci si limiterà a rimarcare quanto già fatto presente sulla disposizione delle tre canzoni volgari citate in *RVF LXX*, la quale, salvo mio errore, non aveva ancora beneficiato di rilievo critico. Non è però la volontà polemica o meno nei confronti del canone bembiano e dell'egemonia petrarchesca ad incidere più profondamente nel nostro discorso. Al di là delle finalità che hanno guidato l'operazione di Segni, infatti, non si può evitare il confronto tra l'introduzione che accompagna l'antologia di rime della Giuntina e quella del suo grande e imprescindibile precedente che è la prefazione poliziana alla Raccolta Aragonese²⁶². Per Cavalcanti, tale raffronto sancisce in modo netto ed inequivocabile la sua retrocessione tra gli autori 'passati' insieme a Cino, a questo fundamentalmente interscambiabile: «né qual de duoi vi vogliate, o Cino, o Guido degni saranno già mai di dispregio tenuti» (c. AA2r). Siamo ben lontani dall'elogio completo e puntuale di Poliziano, ma non poteva essere altrimenti: nel cinquantennio che separa l'operazione laurenziana e l'edizione dei Giunti, si era riversata una discussione che aveva attraversato buona parte del secolo precedente e che ora

²⁶¹ Id., *L'Appendix*, cit., p. 485.

²⁶² Una comparazione volta a rendere conto delle notevoli somiglianze, anche terminologiche, tra le due premesse in N. CANNATA SALAMONE, *L'antologia e il canone*, cit., pp. 227-232.

esplodeva sotto la forma delle *Prose* del Bembo. In un clima di così forte modellizzazione, la poetica cavalcantiana non può trovare un suo proprio spazio perché non accentra sufficientemente su di sé la polarità. Tale funzione è invece rivestita da Dante, l'unico a poter essere posto in diretto confronto con Petrarca: uno dei «due lucidissimi occhi de la nostra lingua» (c. AA2r). Anche nella Raccolta Aragonese Dante e Petrarca sono i «due mirabili soli», ma Guinizzelli, Cino e soprattutto il secondo Guido si distinguono anch'essi per la 'delicatezza' e soavità dello stile che li accompagna e che li contrappone alla rozzezza dei predecessori, tutti comunque stimabili per gravità e dottrina. In generale, nella prefazione all'Aragonese, lo sguardo del redattore passa in rassegna e formula un giudizio sulla maggior parte dei 'campioni' della poesia volgare delle Origini. Nella Giuntina, invece, non esistono tali considerazioni critiche poiché il discorso è per lo più mirato alla giustificazione della necessità della 'riscoperta' di questi autori *in toto*, visto che di tutti si stava perdendo memoria e, soprattutto, interesse, dopo l'esponenziale crescita della fortuna petrarchesca (c. AA2r):

Onde che lasciando voi questi tali da così lunghe ed oscure tenebre offuscati giacersi omai a la loro ultima morte assai ben presso che vicini, non picciolo segno in verità di estrema ingratitudine ne dimostravate. [...] Né meriteranno oltre a ciò (se bene in qualche parte più leggiadria ed ornato in loro avreste tal volta desiderato) di essere a'l tutto sepolti molti altri nobili ed antichi scrittori, i quali, se bene si considereranno, quanti e quali concetti, quante poetiche figure ed ornamenti sotto un poco di oscurità, che loro solamente arrecò la rozza povertà de' primi tempi, non solo degni di essere letti da ciascheduno gli troveremo, ma ancora di essere insieme con gli altri di non poco conto e stima onoratamente collocati.

Com'è stato osservato anche in tempi recenti da Pasquale Stoppelli²⁶³, la grande differenza che intercorre tra questi due monumenti all'antica poesia volgare non sta tanto nella rassegna dei poeti selezionati, che di fatto in molti casi si sovrappone, quanto piuttosto nella direzione sulla quale si imposta il canone prescelto. La Raccolta del Magnifico appare ancora proiettata verso il futuro, volta all'affermazione del primato della lingua toscana e dei suoi autori, selezionati, per quanto riguarda i due-trecenteschi, in quanto esemplificazione del meglio del passato ed insieme carica propulsiva di una storia letteraria in divenire.

²⁶³ P. STOPPELLI, *La Giuntina*, cit., pp. 166-168.

Nella Giuntina la visione è presa invece dalla specola del Petrarca ed è rivolta all'ingiù: rende conto della tradizione che si stava ingiustamente dimenticando, ma la percorre a ritroso (tra Dante e Cino la cronologia lascia il posto al merito) per *gratitudine* nei confronti di quelle reliquie che sono state necessarie a rendere il volgare toscano degno di fama e di gloria. Esiste certo qualche 'moderno' grazie al quale si conferma tale primazia linguistica, ma questa era stata già sancita *in aeternum* dall'autore del *Canzoniere*. La logica che si esprime nella prefazione è infatti quella del progressivo ingentilimento del linguaggio poetico, fino all'apice rappresentato sì da Dante, ma soprattutto dal grande escluso dalla silloge che è, appunto, Petrarca (c. AA2v):

Così, a poco, a poco, questo nostro modo di scrivere toscano rozzamente da i primi trovato per molte mani tutta fiata più gentile, più leggiadro, scegliendo sempre i moderni quello che i loro passati di ornamento e bello avevano; ed a quello, de' loro insieme nuovamente aggiugnendo, scostatosi di mano in mano più da il rozzo ed antico costume, ne' copiosissimo seno de' Petrarca, quasi ne' suo intimo centro finalmente pervenuto, largamente le sue ricchezze e preziosi ornamenti, con grandissima sua pompa discoverse.

Che la salvaguardia dei precursori sia o meno la risposta per «ri-temprare nel fuoco della tradizione toscana» un gusto e un modo di fare poesia²⁶⁴, ma soprattutto un mezzo per riportare al centro dell'attualità culturale la sua editoria, non influisce sul presupposto che «il Petrarca molto più che ciascuno altro toscano autore lucido e terso sia da giudicare» (c. AA2r). La rivalutazione non porta uno sconvolgimento gerarchico, al massimo un accostamento per il solo Dante amoroso. Cavalcanti è quindi accolto all'interno della rassegna degli 'ascendenti del Petrarca', senza una particolare presentazione e con la rappresentanza ridotta di cui si è già parlato; è però tale presenza che gli permette, come forse mai prima d'ora, di entrare nel grande bacino della cultura comune²⁶⁵. La Giuntina può essere dunque considerata il punto d'arrivo che segna l'ingresso di Cavalcanti nella 'modernità', consegnandolo nel contempo racchiuso in un canone 'antico' che è quello appunto stabilito dall'iniziativa dei Giunti. La sua poetica verrà quindi analizzata in un'ottica fondamentalmente repertoriale, ma, per quanto scarse, le

²⁶⁴ C. BOLOGNA, *Tradizione e fortuna*, cit., p. 266.

²⁶⁵ Cfr. la riflessione di CLAUDIO VELA, *Poesia del Duecento nel primo Cinquecento: istruzioni per l'uso*, in *La filologia in Italia nel Rinascimento*, a cura di C. Caruso, E. Russo, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2018, pp. 97-100.

menzioni delle sue poesie rinvenute nei paragrafi precedenti ci attestano anche che quella all'interno dei glossari e dei regesti metrici non è l'unica modalità tramite la quale le liriche cavalcantiane entrano all'interno delle riflessioni cinquecentesche. Tutt'altro discorso, si è visto, quello che riguarda *Donna me prega*.

Ricomposizione

Giunti alla fine di tale percorso non resta che provare a dare una forma coesa alle immagini di Guido Cavalcanti fin qui delineate e coniugarla alle diverse modalità attraverso le quali il nostro autore ha lasciato traccia nella tradizione letteraria nei tre secoli considerati; si tratterà dunque di mettere in relazione le manifestazioni affiorate dagli autori e dai rappresentanti della trasmissione individuati, nell'intento di ricostruire un profilo quanto più unitario dato dalla somma e dalla interazione delle sue parti. Considerando i rapporti spesso consequenziali intrinseci alla tradizione, si procederà secondo la scansione cronologica finora seguita, saldando tra loro i secoli che per praticità si sono posti a paratia dei capitoli.

La storia della fortuna e della ricezione di Cavalcanti nel Trecento inizia dunque con il riconoscimento del posto eminente che gli è riservato all'interno della realtà pubblica fiorentina e che gli deriva dalla fama acquisita in vita. Guido è ricordato come una personalità d'eccezione per il suo *status* sociale, per una serie di caratteristiche legate al suo carattere e alla sua prestantza fisica, per le relazioni intrattenute con importanti esponenti letterari e filosofici del tempo e per la considerazione ricevuta da parte di entrambi i *milieux* culturali. È visto e ammirato come uno dei più significativi portavoce del 'nuovo' modo di fare poesia, un movimento che si identifica in motivi e precetti di cui lui stesso ha esposto alcuni presupposti¹; in aggiunta, Guido si caratterizza anche in quanto autore di *Donna me prega*, la sola canzone volgare a poter vantare ben due espo-

¹ Per la storia della costruzione del concetto di "Stilnovo" e le sue definizioni, cfr. D. PIROVANO, *Il dolce stil novo*, cit., pp. 15-38.

sizioni al suo testo composte anteriormente lo scoccare del primo quarto del secolo.

Tutte queste diverse qualità coesistono e si relazionano con il contesto che ne accoglie e ne rielabora il lascito, lasciando indizi più e meno evidenti a testimonianza della loro immissione nell'immaginario legato alla sua figura e alla sua opera. Va e Ca, i due manoscritti presi a rappresentanza della diffusione delle rime cavalcantiane in ambiente toscano, rendono espressione del 'gruppo' nel quale Cavalcanti viene incluso, quindi nel novero di quei poeti che era giunto a condizionare il gusto letterario tra la seconda metà del Duecento e l'inizio del secolo successivo. Va, più nel dettaglio, attraverso la sua raccolta di testi 'estravaganti', trasmette un'idea del carattere comunitario che contraddistingue l'esperienza poetica dei principali autori rappresentati, tramandando un'immagine 'sociale' di Cavalcanti e insieme l'impressione del dinamismo culturale in cui è immerso e al quale contribuisce. Il manoscritto rivela inoltre che Guido è uno dei rimatori più apprezzati del momento, e che molto gradita è anche la ballata, la forma metrica che meglio lo rappresenta. Spostando invece lo sguardo su Ca, questo attesta la sua consacrazione tra i principali diramatori del *nuovo stile*, in quanto lo riconosce apertamente come uno degli esponenti del famoso canone che riporta e che viene dunque a cristallizzarsi intorno alla quaterna 'dantesca' (Guinizzelli, Cavalcanti, Dante, Cino); dall'ordine dei suoi componimenti si ricava inoltre che, anch'esso, riconosce nella ballata la forma metrica peculiare alla sensibilità poetica cavalcantiana.

Il ruolo di eminenza lirica volgare che emerge da tali antologie viene confermato dal ricorso a Cavalcanti compiuto da una personalità quale Francesco Petrarca. Le menzioni esplicite nei contesti metaletterari analizzati ne riferiscono l'inserimento tra i maestri della lingua volgare e il ruolo formativo che questi gli attribuisce nella costruzione della propria poetica. La presenza estesa e radicata di tessere cavalcantiane all'interno del *Canzoniere* ne certifica inoltre l'influenza lungo tutto l'arco della raccolta, espressa sia a livello di riproposizione di elementi formali, sia in quanto nucleo genetico immaginifico. Con Petrarca si assiste pertanto all'investitura di Cavalcanti tra i modelli riconosciuti, ma anche alla proclamazione del suo superamento, reso manifesto attraverso la ripresa formale spesso ostentata utilizzata stravolgendone e, il più delle volte, ribaltandone apertamente, il significato originario. Questa appare infatti la modalità attraverso la quale Petrarca vuole segnalare l'innovazione data dalla propria, personale, riflessione, e allo stesso tempo consegnare all'i-

naturalità di un confronto già avvenuto il riferimento cavalcantiano di partenza. In particolare, tale atteggiamento sembra radicalizzarsi quando viene coinvolto il presupposto teorico alla base di buona parte della trattazione erotica cavalcantiana, quando si tratta cioè di dichiarare la natura esiziale intrinseca al momento della visione della donna a causa degli effetti della sua immagine nella mente dell'amante. Il poeta laureato pare infatti voler esplicitare che la sua intelligenza d'amore ha proceduto ben oltre quella deterministica tradizionale e ne esprimerebbe il distacco anche attraverso l'inserimento del primo verso di *Donna me prega* in RVF LXX. Ironia della sorte, sarà proprio per merito di tale controversa citazione che, quasi due secoli più tardi, si creeranno i presupposti utili a riaccendere l'interesse e a permettere l'analisi del contenuto filosofico del testo cavalcantiano.

Non deve invece rispondere alle medesime necessità Giovanni Boccaccio, grande promotore e catalizzatore della fama di Guido nella tradizione successiva; grazie alla sua opera Cavalcanti vede infatti sovrapporsi alla sua biografia i connotati icastici della novella di cui è protagonista e che prenderanno presto statuto di verità storica. Il racconto di *Dec.* VI 9 è senza dubbio tra i principali responsabili della creazione del 'mito' popolare di un Cavalcanti esperto di filosofia e di logica, il che verrà variamente considerato un fattore discriminante o meno all'espressione poetica; il ritratto compiuto dal novelliere trova inoltre risonanza e avallo nei commenti esegetici ad *Inf* X 61-63, i quali hanno appunto la tendenza a polarizzare i soggetti di devozione dei *duo lumina Florentiae*: quanto Dante si è dedicato allo studio di Virgilio, ovvero, nella sua accezione più vasta, alla poesia, tanto Cavalcanti l'ha 'disdegnato', eleggendo come sua propria guida la filosofia. L'essenza della trasmissione boccacciana della 'memoria' cavalcantiana – anche materiale – risiede quindi primariamente nel riconoscimento del suo potenziale iconico in quanto *litteratus* volgare, attualizzato secondo diverse finalità all'interno della sua produzione: Guido è autorità legittimante per la trattazione di un soggetto come l'amore sensuale, ma è anche uno dei rappresentanti a fondamento della nascente letteratura italiana – se si segue la lettura che vede nelle pagine del manoscritto Chigiano L V 176 l'espressione della volontà di fissare e ratificare tale tradizione. Il che si confermerebbe poiché, seppure fin dagli esordi non indifferente all'insieme delle rime cavalcantiane (tra le quali è possibile distinguere alcune poesie di particolare presa come la ballata *Perch'ì' no spero*), è *Donna me prega* esposta dal commento di Dino del Garbo che concentra l'ammirazione di Boccaccio e che lo spinge a rende-

re Cavalcanti emblema dei valori intellettuali immanenti, nonché il referente teorico principale per la disamina dell'amore sensibile. È il fatto che una canzone volgare si sia distinta per la sua dottrina tanto da beneficiare di un'esegesi latina, composta per di più da uno dei medici più celebri del tempo, che porta quindi Boccaccio a innalzare Cavalcanti tra gli autori incaricati di segnare il canone della nostra letteratura.

Tornando invece agli inizi del secolo e passando alle riflessioni che scaturiscono dall'analisi dei codici allestiti al di fuori dei confini fiorentini, gli esempi più significativi della migrazione delle rime cavalcantiane provengono dal territorio veneto e danno espressione di una tradizione settentrionale del *corpus* che si sviluppa per merito dell'affermazione stilnovista, ma che trova spazio all'interno di collettanee 'aperte', dunque che contemplano anche – sulla scorta dei codici toscani – rimatori contemporanei e un'eterogeneità di registri. All'interno di tali sillogi l'individualità cavalcantiana appare subordinata in un primo momento alla sua appartenenza alla novità poetica proveniente da Firenze e, in seguito, contestualmente all'instaurarsi del culto dantesco, al suo essere parte dell'*'entourage'* del poeta. Per il "frammento stilnovista" del manoscritto Escorialense, Guido è uno dei rappresentanti della cerchia degli autori 'd'avanguardia', al quale si accostano per medesimo prestigio Dante e Cino; tale gruppo è percepito secondo una coralità nella quale non figurano criteri posti a identificare la singolarità dei suoi esponenti, ma piuttosto è sottesa la loro uniformità nella trattazione della casistica legata alla materia amorosa. È il tema che si impone nella scelta e nella disposizione dei rimatori, sia nell'ordinamento attuale sia, in forma ancora più accentuata, in quello previsto seguendo la ricostruzione data dai marcatori marginali. Il codice Ba mostra invece chiaramente l'emergere del canone dantesco, benché su uno strascico arcaico ancora fedele alla tradizione romanza; i testi scelti per rispondere all'intento dottrinario che presiede all'allestimento antologico approntato da Nicolò de' Rossi riflettono tale stratificazione ma, per quanto riguarda quelli che si occupano del fenomeno amoroso, rivelano anche la percezione della novità stilnovista e il tentativo derossiano di riprodurne le caratteristiche. In modo particolare, Ba fornisce ulteriore testimonianza dell'affermarsi della canzone cavalcantiana come testo didattico, trasmettendoci allo stesso tempo la prova della circolazione alta ed extra-fiorentina del commento pseudo-egidiano che le si accompagna. Nonostante il disaccordo ideologico di fondo tra la concezione erotica di *Donna me prega* e quella di de' Rossi, infatti, il testo cavalcantiano trova posto di riguardo all'interno della silloge e viene pre-

so quale esempio formale e modello 'scientifico' per la poesia derossiana. In ultimo, il manoscritto veronese (Vr), più tardo rispetto a tutti i considerati, chiude il percorso di Cavalcanti nel Trecento attestando la perdita della sua specificità autoriale e la progressiva assimilazione alla 'coda' dantesca, restringendolo dunque all'interno di una dinamica di trasmissione che dipende in massima parte dalla fama di cui gode quest'ultimo.

L'itinerario della ricezione cavalcantiana riprende verso la metà del secolo successivo e le testimonianze reperite individuano con chiarezza come il proseguo della sua fortuna torni a legarsi in maniera pressoché esclusiva alla città di Firenze, alle personalità che la animano e che ne alimentano e orientano i programmi politici e culturali. Il dato in sé non sorprende: la memoria di un autore è da sempre soggetta alle varie istanze che spingono una comunità ad introdurlo o confermarlo (ma anche, all'opposto, a escluderlo) entro la cerchia di personaggi che vuole assurgere ad esponenti della sua storia culturale; rimarchevole è però la congruità che lega gli sviluppi e gli obiettivi della Firenze medicea – e più specificatamente laurenziana – con la riscoperta e la rivalorizzazione di Guido.

Dalla *Notizia* del codice allestito da Antonio Manetti risulta che le informazioni sulla vita di Cavalcanti, a un secolo e mezzo dalla sua morte, sono già «oscurate» e «quasi in tutto perdute». Si deve supporre dunque un graduale scemare della considerazione nei confronti del nostro autore coerentemente con l'instaurarsi del primo umanesimo, che riduce il nome del "secondo Guido" alla forma di ricordo sotterraneo e monopolio di un circolo di specialisti per il quale non rappresenta una conoscenza da mettere a frutto. Per tale ragione, guardando al lavoro di Manetti, si può con coscienza parlare di *riscoperta*, dunque di un deciso e mirato intento di recupero di un autore di cui si stava perdendo memoria, quantomeno biografica. Che cosa abbia messo in moto tale curiosità ce lo rivela in parte lo stesso Manetti, in parte lo si può ricavare dai successivi sviluppi. Sicuramente, nella scelta di Cavalcanti, ha agito in primo luogo il riflesso dell'autorità storicamente riconosciutagli e il prestigio conferitogli dalle tre corone, in particolare quello ricavato dalle menzioni dantesche (Manetti confessa che è dal ricordo di VNII 1 che ha origine la sua attenzione verso l'autore); a renderlo però di interesse attuale, quindi a permettere di rinverdire le conoscenze su di lui, agiscono in felice convergenza diversi fattori: l'innata propensione del copista per lo studio dell'antichità, la sua efficacia nel reperimento delle fonti, il peso della committenza e, soprattutto, l'attenzione particolare che quest'ultima rivolge a Cavalcanti.

L'intento celebrativo della famiglia di appartenenza che soggiace alla richiesta di Giovanni, effettivo beneficiario dell'opera, è difatti un presupposto sufficiente, ma non l'unico. A ciò bisogna senza dubbio aggiungere lo stretto rapporto di questi con Ficino, complice non indifferente nella sollecitazione del lavoro manettiano; con ogni probabilità è difatti proprio il filosofo neoplatonico il principale movente del recupero di Manetti, il quale doveva sentirsi obbligato dall'eminenza dell'indiretto destinatario e dai *benefici* da questo ricevuti. La ragione di tale interesse da parte di Ficino si può allora capire guardando all'utilizzo di Cavalcanti nel *Commentarium*. Al filosofo, il poeta duecentesco forniva la perfetta matrice per innestare la sua visione neoplatonica sull'amore e saldarla così alla migliore tradizione culturale di Firenze; ma non solo: la grande considerazione riservata a Cavalcanti da Dino del Garbo e da Egidio Romano si somma alla reputata solidarietà di Guido con Dante, l'autore il cui poema corrispondeva al meglio, nella struttura e nella sostanza, agli ideali neoplatonici. La silloge manettiana, con la sua raccolta di testimonianze, fornisce dunque al filosofo la premessa perfetta per poter sfruttare nella sua opera l'*auctoritas* cavalcantiana, ora pienamente (ri)certificata. La personalità che affiora dalle pagine del manoscritto laurenziano è infatti un eminentissimo esponente dell'*élite* di Firenze: di stirpe nobile e ancora al centro del dinamismo intellettuale (almeno per merito dell'affetto di Ficino nei confronti di Giovanni), partecipe della storia civile della città, "primo amico" di Dante e da questi più volte ricordato, così come viene menzionato da Petrarca e da Boccaccio nelle loro opere più celebri; gode inoltre del pubblico riconoscimento di uomo virtuoso («ornato di dignità di costumi memorabili e degno d'ogne laude e onore»²) e, sopra ogni cosa, di ottimo logico e grandissimo filosofo d'amore, il più illustre del suo tempo. Niente di meglio che affidarsi allora alla rinnovata considerazione verso un tale, splendido, esempio di poeta-filosofo³ per rivendicargli un sapere amoroso a carattere plesiomorfo (Cavalcanti è il "nuovo Socrate") e modulare su una parte della sua canzone più celebre la propria fenomenologia dell'azione amorosa. La poetica cavalcantiana, riscoperta grazie

² Cfr. *supra* estratto di Filippo Villani.

³ «Philosopho poetico» viene chiamato Dante nel proemio ficiniano al volgarizzamento della *Monarchia* dedicato al Manetti e a Bernardo del Nero (si veda PRUDENCE SHAW, *La versione ficiniana della 'Monarchia'*, «Studi danteschi», 1978, LI, pp. 289-408; proemio pp. 327-328). Entrambi, Dante e Cavalcanti, incarnano l'ideale ficiniano di connubio poetico e filosofico. Per una panoramica sulla concezione poetica di Ficino e l'influenza esercitata da questi e Pico della Mirandola nelle vicende culturali fiorentine, si rimanda ancora a M. MARTELLI, *Firenze*, cit., in particolare pp. 61-68.

al Manetti, offre infatti un solidissimo sfondo pneumatologico armonizzabile con la dottrina ficiniana, mentre la seconda stanza di *Donna me prega* fornisce, nello specifico, la 'scientifica' – ma sufficientemente ermetica – rappresentazione del passaggio del *phantasma* amoroso all'interno dell'anima sensitiva. Poco importa che a questo si limiti la consonanza tra la dottrina cavalcantiana e quella di Ficino, e ancor meno che il poeta abbia analizzato la passione amorosa in termini aristotelici (siano o no averroisticici) e dunque secondo i principi della filosofia naturale; il commento pseudo-egidiano può supplire fornendo un'interpretazione in chiave morale più consona al sincretismo filosofico-religioso di Ficino. Tale stravolgimento nell'esegesi della canzone e, in particolar modo, l'investitura teologica data ai versi di Guido, non mancherà di venire segnalata e polemizzata dal giovane Pico della Mirandola.

Ma le vicende di Cavalcanti all'interno della cerchia intellettuale fiorentina non restano esclusiva espressione dell'interesse filosofico sviluppato dal circolo ficiniano: la trasformazione di Guido in filosofo neoplatonico, con la sua annessione tra le autorità dell'Accademia, si sovrappone ad altre questioni politico-culturali in atto, segnatamente con l'ascesa e i progetti del protagonista della *res publica* di Firenze e con i suoi non meno noti collaboratori: Lorenzo de' Medici e il gruppo di letterati medicei, Poliziano *in primis*. Guido Cavalcanti assume infatti un posto di rilievo tra gli autori coinvolti nel discorso sulle modalità, gli indirizzi e le personalità che devono guidare la moderna lingua volgare, che si vede dibattuta tra la spinta a una sua radicale rifondazione su basi umanistiche e il bisogno di riappropriarsi della tradizione volgare passata per darle autorevolezza in quanto lingua certo perfettibile, ma con alle spalle un patrimonio culturale in grado di assicurarle l'assoluta primazia sulle altre. Se, infatti, il volgare fiorentino, in virtù dell'indiscutibile preminenza di Dante e Petrarca (ai quali si può accostare, all'occorrenza, anche Boccaccio), ha in sé tutte le qualità per essere considerato al pari della lingua dei classici, il problema degli altri suoi degni rappresentanti, antichi come moderni, si impone prepotentemente per capire in che modo questa lingua vada ora sviluppata. Quello che ne risulta è un altalenante elenco di retrospettive storico-letterarie (Tanturli parla di un'espressione particolarmente acuta di quella «autocoscienza [...] innata alla letteratura fiorentina»⁴) che esclude o include sulla base della predilezione di stile o contenuto, non sempre e non necessariamente contrapposti tra loro. In questo risvegliato interesse per la tradizione volgare nell'ottica di fornir-

⁴ G. TANTURLI, *La Firenze laurenziana*, cit., p. 517.

re a Firenze le direttive per la sua egemonia linguistica, Cavalcanti vede la sua fama riaccendersi in maniera globale sulla sua persona e sulla sua produzione, non più esclusivamente limitata all'erudizione filosofica di *Donna me prega*. Tale riscoperta avviene però attraverso vari passaggi graduali e profondamente legati alle direttive culturali del potere medico. Quanto affiora ancora all'altezza del codice manettiano è infatti il ritratto di un Cavalcanti 'filosofo' e, nonostante agisca in sfondo la volontà di un reperimento complessivo della sua poesia, su questa viene comunque formulato un giudizio stilistico limitativo e in linea con la visione umanistica della ridotta competenza artistica medievale sopraggiunta con la perdita dell'*elegantia* classica. Se però, nella prolusione petrarchesca del Landino, il metro di giudizio per la selezione autoriale si basava ancora, in maniera pressoché esclusiva, sull'imitazione della 'classicità' – e Cavalcanti risultava dunque pacificamente estromesso dalla cernita degli autori esemplari – in Manetti si avvertono già le premesse della predilezione per la componente contenutistica poi teorizzata dal Ficino. Tramite l'influenza del neoplatonismo si assiste infatti a una generale affermazione della supremazia dantesca sugli altri autori nell'ottica di quella "filosofia poetica" che coincide, nelle sue massime espressioni, con la teologia, e che trova dunque nella *Commedia* il suo magistrale esempio. Senza entrare nel merito delle discussioni che coinvolgono il rapporto tra poesia e scrittura che interessano un dibattito in verità risalente già ad inizio del secolo, ciò che questo comporta nell'ottica della rivalutazione cavalcantiana – e, più in generale, dell'intera tradizione volgare – è la traslazione focale sul significato del testo, sul messaggio in esso contenuto, a discapito dunque del giudizio riguardante la cura retorico-stilistica. L'apertura alla *gravitas* e alla concettosità degli autori più antichi, che si può vedere espressa nell'*Epistola* prefatoria alla Raccolta Aragonese, è indice chiaro di questo mutamento. Certo, i limiti formali amputati alla maggior parte degli autori presenti nella prefazione poliziana non mancano di venire segnalati, ma a questi rimatori della tradizione viene riconosciuto il merito di essere i fondatori, i primi «venerabili poeti» che hanno cominciato a coltivare «el deserto campo della toscana lingua»⁵. Resta fermo che, nel recupero della tradizione letteraria della penisola che si compie nella Raccolta, tale apertura è ricercata e sostenuta poiché inclusa nel disegno politico-culturale mirato da Lorenzo, dunque per il suo apporto nel rilancio della «toscana lingua». E la Raccolta, nella prefazione come nella sezione antologica che la compone, porta evidenti i segni della frizione tra queste

⁵ Si veda G. BRESCHI, *L'epistola dedicatoria*, cit., p. 218.

molteplici istanze concomitanti: funzionalità celebrativo-dimostrativa, ideale definizione di poesia di stampo neoplatonico e ritorno all'attenzione (mai davvero scomparsa) ai fatti di stile, ai valori formali di eleganza e melodia del dettato. Per quanto riguarda nello specifico Cavalcanti, questi tre elementi eccezionalmente si accordano e portano a un suo elogio pieno e totale. Nella prefazione, Guido è descritto come l'autore nel quale si racchiudono le migliori doti fisiche ed ereditarie («come del corpo fu bello e leggiadro, come di sangue gentilissimo»), intellettuali («sottilissimo dialettico e filosofo del suo secolo prestantissimo») e, soprattutto, compositive («ne li suoi scritti non so più che li altri bello, gentile e peregrino rassembra, e nelle invenzioni acutissimo, magnifico, ammirabile, gravissimo nelle sentenzie, copioso e rilevato nell'ordine, composto, saggio e avveduto; le quali tutte sue beate virtù d'un vago, dolce e peregrino stile, come di preziosa veste, sono adorne»⁶). La 'riscoperta' cavalcantiana partita dal Manetti e giunta fino ai fautori della silloge aragonese arriva verso il suo globale compimento: al *prestantissimo* filosofo adesso fa testa anche il poeta dallo stile «vago, dolce e peregrino» (l'uno e l'altro riflessi in forma e misura diverse anche nelle manifestazioni poetiche, rispettivamente, di Lorenzo e Poliziano), il che, unito alle virtù fisiche e civili, alla stima dei contemporanei e alla rinnovata fama filosofica, lo rendono il perfetto 'campione' da mettere in prima fila tra i vanti che rendono Firenze «immensae [...] praeconia laudis»⁷; nonostante la freddezza tenuta ancora dal Landino nel suo *Proemio al Comento sopra la Commedia* – così tenacemente legato all'imperdonabile 'disdegno' cavalcantiano nei confronti dei classici – Guido sembrerebbe dunque affacciarsi alle soglie del Cinquecento come totalmente integrato nel canone degli autori 'coronati': tale è l'immagine che riportano i *Nutricia* di Poliziano e il *Proemio al Comento* di Lorenzo.

Spostando lo sguardo al di fuori della città toscana, ben diversa è però la portata delle conoscenze sulla poesia volgare prima del Petrarca. Sul finire del Quattrocento i commenti ai *Triumphs* petrarcheschi rivelano un sapere quantomeno sommario riguardo le personalità menzionate nella rassegna di poeti (TC IV, v. 31 e ss.), oblio dal quale si salva essenzialmente il solo Dante⁸; ma anche scavallando il secolo, il primo quarto del Cin-

⁶ Ivi, p. 219.

⁷ A. POLIZIANO, *Silvae*, ed. cit., p. 248 (v. 726). In proposito si veda anche il ritratto che ne fa il Verino.

⁸ Il commento dell'Ilicino riporta come manifesta la fama di Dante e la conoscenza delle opere di Cino, dei due Guidi, di «Senutio» e di «Piero di Alvernia», ma confonde il Guinizzelli con Guido Bonatti e nomina Cavalcanti «philosopho naturale e theologo doctissi-

quecento è generalmente carente di testimonianze sugli antichi poeti volgari, se si pensa che pure un letterato del calibro di Angelo Colocci, per le informazioni riguardo a Cavalcanti, può contare unicamente sulla novella boccacciana e su poche altre notizie piuttosto confuse⁹.

La situazione cambia radicalmente negli anni a ridosso della discussione che accompagna l'edizione delle *Prose*, con l'uscita di altri due successi editoriali che rendono accessibile a un pubblico sempre più vasto la produzione cavalcantiana, prima limitatamente al testo della sola *Donna me prega* trasmesso in appendice all'edizione del Petrarca volgare di Aldo Manuzio (1514), poi compresa di una buona percentuale delle sue liriche con la raccolta di *Sonetti e canzoni di diversi antichi autori toscani* edita dai Giunti nel 1527. Benché l'interesse che origina l'apparizione a stampa dell'opera di Guido risponda ad istanze non miratamente dedicate alla sua rivalorizzazione – configurate piuttosto all'interno dell'ottica repertoriale a seguito della menzione petrarchesca o della spinta alla riscoperta degli autori della tradizione –, tali lavori forniscono il testo sul quale si impostano i commenti cinquecenteschi alla dottrinale, nonché la possibilità di una più ampia riflessione sulla poetica dell'autore entro e fuori i confini fiorentini. Se infatti, per l'Equicola, la migliore possibilità

mo»; ammette inoltre di non avere alcuna informazione riguardo a tutti gli altri personaggi menzionati da Petrarca. Anche le chiose anonime pubblicate a Parma (presso Andrea Portilia, 1473) e a Napoli (1475) riflettono la medesima incertezza nell'identificazione dei poeti, ad eccezione di Socrate e Lelio, che la stampa Portilia riconosce in quanto amici del Petrarca. Cfr. M.C. CAMBONI, *La formazione*, cit., pp. 13-17; sulla fortuna del commento dell'Ilicino tra la fine del XV secolo e l'inizio del Cinquecento, si veda S. STROPPA, *Relazioni editoriali. L'impatto del commento Ilicino sull'esegesi petrarchesca del primo Cinquecento*, in *L'esegesi petrarchesca e la formazione di comunità culturali*. Freie Universität Berlin, (Berlino, 18-19 febbraio 2021), a cura di B. Huss, S. Stroppa, Schriften des Italienzentrum, Berlino 2022, pp. 49-60.

⁹ Come si ricava da quanto trascritto nel suo zibaldone (ms. Vat. lat. 4831), sicuramente compilato prima del 1515. Il paragrafo dedicato a Cavalcanti riporta alcune note sparse e di cui non è facile distinguere la provenienza. Di seguito il testo trascritto da N. CANNATA SALAMONE, *Alle origini della trattatistica sul volgare nel primo Cinquecento: Le Annotationi sul volgare ydioma di Angelo Colocci (ms. Vat. lat. 4831)*, «The Italianist», 2006, XXVI, 2, p. 203: «quella canzona nobile che cita el petrarca artificiosa docta comentata da [non segue nome] cecco dascoli la repretende. *Non canuit heresi in operibus suis credebant enim animam cum corpore interire sicut lucretius vide historiarum*. Con p. de capalla tolosano poi cardinale prenestino. Tolosa allora episcopato non eretto. Tenne amicitia coi conti di provenza che furon re de scicilia [...] Costui sol guinicelli dice al petrarca esser stato in prezzo et non di poca stima. | Costui fu dopo guido guinicelli. | Guido Cavalcanti fu mandato in exilio dal magistrato de danti et vide ficino nella vita atque tu poi extendere della baptaglia et vide leonardo aretino. et danti venne ad campo cum arrigo 7. | Vide landino anchora nel capitolo della eloquentia». Per la contestualizzazione, la datazione del manoscritto e le fonti del Colocci, cfr. pp. 197-222.

per incrementare le sue conoscenze sulla poesia delle Origini è ancora richiedere tramite la marchesa di Mantova la consultazione diretta del *Libro di Ragona*, il Tomitano e il Varchi possono citare le rime cavalcantiane attingendo senza difficoltà dal *corpus* antologico presente nella Giuntina.

Il facile reperimento di buona parte della sua produzione non condiziona però il fatto che è ancora *Donna me prega* a catalizzare le attenzioni su Cavalcanti anche nel XVI secolo: la parabola della fortuna della canzone si apre con il *Libro de natura de amore* dell'Equicola e si conclude con il *Secondo commento* del Verino, con il quale tocca l'ultimo decennio del Cinquecento. Nel mezzo, altre sei esegesi sono dedicate al disvelamento dei suoi versi e vari discorsi la coinvolgono all'interno di ragionamenti in seno all'Accademia degli Infiammati e delle letture tenute all'Accademia Fiorentina. L'interesse per la canzone cavalcantiana arriva quindi a coinvolgere differenti poli culturali e investe molteplici aspetti che la definiscono. Per Mario Equicola, *Donna me prega* rappresenta un tassello obbligato nella ricostruzione della storia della trattatistica *de amore*; la sua poetica viene inoltre reputata semplice e naturale poiché – per l'antichità dei tempi – priva di competenza 'artistica', ma proprio perciò non artificiosa e aderente al contenuto che vi viene espresso. È una lettura che si fonda su presupposti attinti dalla retorica classica, ma che, nei suoi principi teorici, non potrebbe essere più distante dal "classicismo volgare" del Bembo. Con l'esposizione del Tomacelli si inaugura invece l'utilizzo della canzone in quanto intelaiatura di supporto per la stesura di articolati trattati d'amore sotto le spoglie di commento, che in alcuni casi limitano alla sola forma di accenno i riferimenti al dettato originario. Il frammento del Tomacelli rappresenta inoltre il primo indizio della conoscenza di Cavalcanti nei dintorni di Padova e della sua Accademia sul finire della prima metà del secolo e porta perciò a credere che siano proprio le istanze 'infiammate' a spingere il giovane commentatore a cimentarsi nell'esegesi di un testo filosofico scritto in versi toscani, coerentemente con la rivalutazione del volgare e del ruolo della filosofia nella composizione poetica che caratterizza gli indirizzi dell'Accademia a partire dalla reggenza speroniana. L'aristotelismo alla base della concezione erotica cavalcantiana trova inoltre a Padova un terreno addestrato e ricettivo, che riporta l'orizzonte della sua speculazione nella dimensione tutta immanente dell'amore sensibile (prova ne sono le menzioni di Guido nei *Ragionamenti* del Tomitano). Padova è però anche, allo stesso tempo, la patria adottiva di Pietro Bembo: la sua valutazione negativa dell'aspetto stilistico della canzone interagisce dunque con il principio 'padovano' di differenziazione delle

parti del sapere. Bellezza espressiva e verità sono vagliabili separatamente, e visto che *Donna me prega* non costituisce un modello valido per la prima componente, viene di conseguenza analizzata solo per la dottrina che veicola. Se la canzone può insomma essere portata a esempio di come la poesia sia capace di trasmettere insegnamenti utili se corredata da un'attenta esegesi, nullo è invece l'interesse per ciò che concerne il suo aspetto stilistico.

Verso la seconda metà del Cinquecento, in corrispondenza con il rafforzamento del potere di Cosimo I, *Donna me prega* lascia momentaneamente i dintorni patavini e torna ad appassionare il territorio fiorentino; un possibile ponte di passaggio per il rinnovamento dell'impulso esegetico nella città potrebbe individuarsi in Benedetto Varchi, personalità che con diversi rapporti legherebbe tra loro il Tomacelli e i tre successivi commentatori al testo di *Donna me prega*. Al di là del suo ruolo effettivo nel rilancio delle discussioni basate sulla canzone, la visione che il Varchi porta con sé e che espone davanti al pubblico dell'Accademia Fiorentina è quella di un Cavalcanti 'padovano', ovvero di un autore che ha esposto poeticamente argomenti di filosofia naturale e che si è dedicato alla disamina dell'amore carnale; la piacevolezza e il diletto di alcune composizioni passano in secondo piano rispetto alla sua indole di 'filosofo', nomea rinforzata dall'immagine tramandata da *Dec.* VI 9 e dalla tradizione dei commenti a *Inf.* X. Ma pure l'esegesi del fiorentino Mini non è esente da suggestioni provenienti da Padova e dalla sua Università; il medico vi ha difatti transitato negli anni della formazione e l'apporto ivi ricevuto è attestato dalla solida base aristotelica su cui si regge l'intero commento e sulla quale si innesta l'attenzione riservata agli aspetti fisiologici del fenomeno erotico. Si potrebbe inoltre intravedere, dietro la descrizione degli effetti dell'amore intellegibile compiuta nell'esegesi alla seconda stanza, la tendenza alla fusione di aristotelismo e platonismo in riferimento specifico alla teoria dell'anima e al processo conoscitivo, anche questa componente non estranea all'impostazione filosofica padovana e dunque, probabilmente, causa prima di tale lettura. Per assistere alla ripresa consapevole della tradizione neoplatonica fiorentina basta comunque rivolgere lo sguardo verso il «gran filosofo Verino», il quale, nelle due *Lezioni* del settembre del '66 e nella '*Prima esposizione*' tradita dal ms. Magl. VII 1207, cerca scientemente di armonizzare la dottrina di *Donna me prega* con il pensiero platonico sull'amore. I versi della quarta stanza della canzone vengono così rivestiti di intenti moraleggianti in quanto si individua, nella narrazione delle conseguenze della passione amorosa

sensibile che vi viene compiuta, l'ammaestramento cavalcantiano a perseguire esclusivamente l'amore intellettuale. L'intento didattico che presiede alle *Lezioni* infoltisce inoltre di considerazioni sulla 'vera bellezza' il discorso intorno al testo trattato, anche se queste scemano già nell'analisi meticolosa del contenuto e del lessico della poesia che si compie nella *Prima esposizione* e arrivano fin quasi a scomparire nella *Seconda*. Ad ogni modo, al di là di tale recupero neoplatonico, l'impostazione aristotelica di cui il Verino dispone è sempre presente e messa in evidenza nello svolgimento dei commenti, strumento imprescindibile per la descrizione dei fenomeni fisiologici che dettano l'origine e l'evoluzione della passione. Altra caratteristica che rimane invariata nelle sue tre esperienze esegetiche è la grande ammirazione nutrita nei confronti dell'autore, lodato come eccellentissimo filosofo naturale e poeta dai versi maestosi, ma allo stesso tempo capaci di conservare la grazia. Questa globale valutazione elogiativa viene condivisa dall'altro commentatore fiorentino, il repubblicano Paolo del Rosso, grande estimatore di Cavalcanti e autore della più corposa esposizione alla canzone. Nel sonetto che precede la trattazione vera e propria, Guido si vede fregiato della comparazione a Petrarca per lo stile e a Dante per il senso racchiuso nelle sue parole, mentre, tramite la dedica a Cosimo I e l'accoglienza che quest'ultimo riserva all'opera, si profilano ancora forti i legami tra il poeta fiorentino e il potere mediceo. Il Del Rosso compie un commento che si dilunga in un'analisi minuziosissima di *Donna me prega*, non disdegnando di portare ad esemplificazione lessicale e semantica una nutrita schiera di citazioni tratte da altri autori (classici e volgari) e dimostrando una rimarchevole attenzione di tipo filologico-ermeneutico; a questa si aggiunge la buona competenza 'tecnica' dei precetti aristotelici coinvolti, acquisita grazie all'opera di traduzione attuata sul *De Anima*. L'esegeta si esprime criticamente nei confronti delle sovrainterpretazioni effettuate sulla canzone ad opera degli altri commentatori e si pone come obiettivo dichiarato il riportare nella sua esposizione l'esatto e genuino pensiero di Cavalcanti sull'amore; nonostante alcune fantasiose digressioni, sarà proprio l'interpretazione di Del Rosso a imporsi in grazia del successo di pubblico, rendendo così netta la distinzione tra l'amore 'vero' – dunque quello teologico – e quello invece di cui tratta *Donna me prega*. La lunga schiera di espositori si conclude infine con un autore che riporta l'esperienza di *Donna me prega* in orbita patavina: Girolamo Frachetta, allievo a Padova di Francesco Piccolomini, prende da questi fascinazione e familiarità con il pensiero platonico, nonché l'impulso a leggere e interpretare Aristotele cercandone la conciliazione

con alcune tematiche platonizzanti. Benché nel suo commento alla canzone il Frachetta rifiuti apertamente l'interpretazione compiuta da Ficino, la visione dell'amore 'volgare' di cui Cavalcanti tratterebbe in maniera esclusiva è, non a caso, segnata proprio dal tentativo di 'sostanziare', tramite la fisiologia aristotelica, la funzione dell'intelletto nella cognizione della bellezza di stampo neoplatonico. Come quello di Del Rosso, comunque, anche il commento di Frachetta può vantare un'impostazione filologica molto pronunciata e un'intelligente riflessione linguistica e metrica, entrambe volte al recupero della lezione testuale originaria e dell'autentica significazione che le si accompagna. Lo scopo è 'illuminare' una canzone ancora irrimediabilmente 'oscura', ma il cui valore appare al Frachetta certificato dal riconoscimento petrarchesco, dalla menzione di Pico e dall'ammirazione di Ficino, nonché dalla lunga tradizione esegetica che la distingue fin dalla sua composizione. La testimonianza del Frachetta ci attesta inoltre, nella sua dedica a Scipione Gonzaga, la lettura di *Donna me prega* all'interno del circolo intellettuale riunito alla corte di Luigi d'Este.

Il contenuto dei commenti esaminati mostra che il proliferare delle esposizioni a *Donna me prega* nel Cinquecento si inquadra come un fenomeno interno alla fiorente tradizione della trattatistica su amore, ma anche che la dissertazione sull'*eros* non è l'unica spinta che incentiva la riflessione su Guido e la sua opera. Se la 'dottrina' si concede come terreno fertile per provare la propria capacità filosofica mostrando formazione e orientamenti ideologici, insieme alla restante produzione si offre parimenti quale repertorio per soddisfare l'interesse erudito che matura intorno al lessico e alle forme metriche arcaici; in aggiunta, l'impostazione 'scientifica' e l'erudizione filosofica che definiscono *Donna me prega*, rendono il suo autore un caso su cui deliberare quando si tratta di affrontare il problema della 'giusta relazione' tra poesia e filosofia, il quale è legato a filo doppio con la valutazione della poetica dantesca poiché passa prima di tutto per Dante la possibilità di offrire un'alternativa da affiancare o da implementare alla lezione petrarchesca. In altre parole, Cavalcanti si trova coinvolto all'interno del dibattito in corso sulla definizione del dire poetico e sul valore da attribuire alla tradizione volgare pre-petrarchesca; dibattito che a Firenze è vissuto come una questione personale visto che proprio negli esiti di tale giudizio risiede la convalida dei classici che formano l'immaginario mitico del suo passato culturale. I presupposti della questione sono in parte da ricercarsi nelle riserve nutrite da Bembo sulla resa poetica (fondamentalmente dantesca) di contenuti troppo dottrinari e realistici; ma una declinazione personale di tali principi critici

la si può ritrovare anche nelle menzioni di Guido formulate da Torquato Tasso nella *Lezione* sul sonetto del Della Casa. In coppia con la dantesca *Oltre la sfera*, un inedito distico cavalcantiano viene infatti segnalato per la sua accuratezza filosofica, ma allo stesso tempo biasimato per il suo carattere troppo erudito e la risultante oscurità nella resa stilistica. Medesimamente il suo autore, lodato per «dottrina e altezza d'ingegno», non costituisce modello teorico funzionale per l'impostazione della linea poetica tassiana a causa della *troppo* «esatta dottrina» che ne sostanzia la lirica. Di Cavalcanti, Tasso apprezzerà piuttosto la testura metrica delle ballate, in particolare quella 'umile e dimessa' sulla quale si distende *Perch'i' no spero*, insieme alla produzione più lieta e arcaizzante.

Concludendo, anche in quest'ultimo secolo analizzato, il ritratto di Cavalcanti si configura attraverso le diverse finalità che determinano l'approccio alla sua opera. Questa è fondamentalmente esclusa dal regime imitativo bembesco e dagli influssi sul canone emergente sul finire del Rinascimento, ma persiste in sottotraccia lungo tutto il secolo come apporto erudito ed insigne, notevole di un'attenzione esegetica come mai prima di allora e di una trasmissione testuale che assicura a Guido Cavalcanti, quale autorità antica variamente considerata, il proseguo all'interno delle discussioni sugli sviluppi della 'moderna' letteratura italiana.

Bibliografia

1. *Manoscritti*

Bologna

Archivio di Stato

MC, s. IV, 22/682

Città del Vaticano

Biblioteca Apostolica Vaticana [BAV]

Chig. L VIII 305 [Ca].

Chig. L V 176.

Vat. lat. 7705.

Vat. lat. 4823.

Vat. lat. 3213.

Vat. lat. 3196 [V²].

Vat. lat. 3793.

Vat. lat. 3214 [Va].

Urb. lat. 300.

Urb. lat. 154.

Barb. lat. 2610.

Barb. lat. 3953 [Ba].

Cologne

Bibliotheca Bodmeriana (Fondation Martin Bodmer)

131.

El Escorial

Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial

e.III.23 [E].

Firenze

Biblioteca Medicea Laurenziana [BML]

Plut. XLI 20 [Raccolta Manetti].

Plut. LXXVI 73.

Plut. XLII 36.

Plut. XC inf. 37 [Laur].

Plut. XLIII 9.

Conv. Soppr. 122.

Ashb. 942.

Strozzi 178.

Acquisti e Doni 325.

Redi 9.

Biblioteca Nazionale Centrale [BNC]

Conv. Soppr. G II 1501.

Fondo Nazionale II i 33.

Magl. VII 1076.

Magl. VII 1108.

Magl. II IV 27.

Magl. VII 1208.

Magl. VII 1207.

Magl. VII 1098.

Magl. VII 379.

Panc. 24.

Palat. 708.

Palat. 204 [Pa].

Banco Rari 50 [Zibaldone Magliabechiano].

Banco Rari 217.

Biblioteca Riccardiana

1142.

2558.

1870.

2770.

2723.

1651.

Accademia della Crusca

53 [Raccolta Bartoliniana].

Biblioteca della Società Dantesca Italiana

4.

Ithaca (NY)

Cornell University Library

D 51 [gruppo N&c].
Rare Bd. MS. 4648 n. 22.

Milano

Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana
Triv. L 1144 [Giuntina Bartolini].
Triv. 1050 [gruppo N&c].
Biblioteca Nazionale Braidense (Brera)
AG XI 5 [Br; gruppo N&c].

Modena

Biblioteca Estense Universitaria
K i 16.
It. 262 (alfa.u.7.24).

Napoli

Napoli, Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III»
XIII C 9 [gruppo N&c].

Paris

Bibliothèque Nationale de France
It. 554 [Par].
Lat. 10146.
Fr. 12473 [K].
Fr. 856 [C].

Siena

Biblioteca Comunale degli Intronati
I VIII 36.
C VI 16.

Venezia

Biblioteca Nazionale Marciana [BNM]
It. IX 285 (6911).
It. IX 286 (6912).
It. IX 191 (6754) [Mc¹ Mezzabarba].
It. IX 364 (7167) [Mc²].

Verona

Biblioteca Capitolare [BCV]
445 (288) [Vr].
820 (824) [Cap].

2. Edizioni e stampe

Miscellanee

Giuntina 1527: *Sonetti e canzoni di diuersi antichi autori toscani in dieci libri raccolte. Di Dante Alaghieri libri quattro. Di M. Cino da Pistoia libro uno. Di Guido Caulcanti libro uno. Di Dante da Maiano libro uno. Di fra Guittone d'Arezzo libro uno. Di diuerse canzoni e sonetti senza nome d'autore. Libro uno*, Impresso in Firenze per li heredi di Philipppo di Giunta.

[Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Nuove Accessioni 332]

[Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 52 D 218]

Nuova Accademia 1534: *Novæ Academiæ Florentinæ Opuscula. Adversus Avicennam, et medicos neotericos, qui Galeni disciplina neglecta, barbaros colunt*, Lyon, Sebastianus Gryphius.

Ristampa veneziana 1532: *Rime di diuersi antichi autori toscani in dieci libri raccolte. Di Dante Alaghieri lib. 4. Di m. Cino da Pistoia libro 1. Di Guido Caulcanti libro 1. Di Dante da Maiano libro 1. Di fra Guittone d'Arezzo lib 1. di diuerse canzoni e sonetti senza nome d'autore libro 1*, Stampata in Vinegia per Io. Antonio, e fratelli da Sabio.

Per autore

Alighieri, Dante

Dante Alighieri, *Rime*, a cura di D. De Robertis, Le Lettere, Firenze 2002, vol. I^{**}-II^{**}.

Dante Alighieri, *Rime*, a cura di D. De Robertis, Edizioni del Edizioni del Galluzzo, Firenze 2005.

Bandini, Domenico

Dominici Bandini, *Fons memorabilium universi. Libri XII-XIII*, a cura di E. Merenda, pref. di P. Parroni, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano, 2015.

Bembo, Pietro

Pietro Bembo, *Lettere*, ed. a cura di E. Travi, II (1508-1528), Commissione per i testi di lingua, Bologna 1990.

Benivieni, Girolamo

Hieronymo Benivieni, *Opere*, Impresso in Firenze, per li heredi di Philipppo di Giunta, 1519.

Girolamo Benivieni, *Dialogo di Antonio Manetti cittadino fiorentino circa al sito, forma et misure dello «Inferno» di Dante Alighieri*, a. c. di N. Zingarelli, Lapi, Città di Castello 1897.

Boccaccio, Giovanni

Giovanni Boccacci, *Rime*, a cura di A.F. Massèra, Romagnoli-Dall'Acqua, Bologna 1914.

Giovanni Boccaccio, *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, 10 voll, a cura di V. Branca, Mondadori, Milano 1964-1998.

Giovanni Boccaccio, *Le Rime*, a cura di A. Lanza, Aracne, Roma 2010.

Giovanni Boccaccio, *Rime*, a cura di R. Leporatti, Edizioni del Edizioni del Galluzzo, Firenze 2013.

Giovanni Boccaccio, *Decameron*, introd., note e repertorio di Cose (e parole) del mondo di A. Quondam, testo critico e nota al testo a cura di M. Fiorilla, schede introd. e notizia bibl. di G. Alfano, BUR Rizzoli, Milano 2013.

Giovanni Boccaccio, *Teseida delle nozze d'Emilia*, a cura di E. Agostinelli, W. Coleman, Edizioni del Edizioni del Galluzzo, Firenze 2015.

Giovanni Boccaccio, *Caccia di Diana*, a cura di I. Iocca, Salerno, Roma 2016.

Bonfadio, Iacopo

Opere volgari e latine di Jacopo Bonfadio, 2 voll., Pier-Antonio Pianta, Brescia 1758-1759.

Iacopo Bonfadio, *Le lettere e una scrittura burlesca*, introduzione e commento di A. Greco, Bonacci, Roma 1978.

Bruni, Leonardo

Leonardo Bruni, *Istoria fiorentina di Leonardo Aretino tradotta in volgare da Donato Acciajuoli* premesso un Discorso su Leonardo Bruni aretino per C. Monzani, Le Monnier, Firenze 1861.

Leonardo Bruni, *History of the Florentine People*, ed. e trad. da J. Hamkins, Cambridge, The I Tatti Renaissance library-Harvard university press, Massachusetts-London 2001.

Caro, Annibale

Annibal Caro, *Lettere familiari*, 3 voll., a cura di A. Greco, Le Monnier, Firenze 1957-1961.

Cavalcanti, Giovanni

Giovanni Cavalcanti, *Istorie fiorentine*, a cura di G. di Pino, Martello, Milano 1944.

Giovanni Cavalcanti, *The Trattato politico-morale of Giovanni Cavalcanti (1381- c. 1451): a Critical Edition and Interpretation*, a cura di M.T. Grendler, Droz, Genève 1973.

Giovanni Cavalcanti, *Nuova Opera (chronique florentine inédite du XV^e siècle)*, a cura di A. Monti, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris 1989.

Cavalcanti, Guido

Rime di Guido Cavalcanti edite ed inedite, aggiuntovi un volgarizzamento antico non mai pubblicato del Comento di Dino del Garbo sulla canzone Donna mi prega etc., a cura di A. Cicciporci, Niccolò Carli, Firenze 1813 [ed. Cicciporci].

Le rime di Guido Cavalcanti, testo critico pubblicato da N. Arnone, Sansoni, Firenze 1881 [ed. Arnone].

La canzone di Guido Cavalcanti "Donna me prega" ridotta a migliore lezione e comentata massimamente con Dante, «L'Alighieri», 1890-1891, II, pp. 241-262, 315-344, 448-471, 517-567.

La poesia giovanile e la canzone d'amore di Guido Cavalcanti. Studi di Giulio Salvadori col testo dei sonetti vaticani e della canzone e due facsimili, Edit. Dante Alighieri, Roma 1895.

Guido Cavalcanti, *Le rime di Guido Cavalcanti*, a cura di E. Rivalta, Zanichelli, Bologna 1902.

Guido Cavalcanti, *Le rime*, a cura di Guido Favati, Ricciardi, Milano-Napoli 1957 [Ed. Favati].

Guido Cavalcanti, *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, a cura di D. De Robertis, Einaudi, Torino 1986 [Ed. De Robertis].

Guido Cavalcanti, *Rime*, a cura di L. Cassata, De Rubeis, Anzio 1993 [Ed. Cassata].

Guido Cavalcanti, *Rime. Rime d'amore e di corrispondenza*, rev. del testo e comm. di R. Rea; *Donna me prega*, rev. del testo e comm. di G. Inglese, Carocci, Roma 2011 [Ed. Rea-Inglese].

Daniel, Arnaut

Arnaut Daniel, *Canzoni*, a cura di M. Perugi, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2015.

De' Rossi, Nicolò

Il canzoniere di Nicolò de' Rossi, a cura di F. Brugnolo, 2 voll., Antenore, Padova 1974-1977.

Del Rosso, Paolo

Paolo Del Rosso, *Comento sopra la canzone di Guido Cavalcanti. Di f. Paolo del Rosso cavaliere de la religione di S. Gio. Battista & accademico fiorentino*, Fiorenza, Bartolomeo Sermartelli, 1568 [Comento].

Equicola, Mario

Mario Equicola, *Libro de natura de amore di Mario Equicola secretario del illustrissimo S. Federico II Gonzaga marchese di Mantua*, Stampato in Venetia per Lorenzo Lorio da Portes, 1525.

Mario Equicola, *Institutioni di Mario Equicola al comporre in ogni sorte di rima della lingua volgare, con vno eruditissimo discorso della pittura, & con molte segrete allegorie circa le Muse & la poesia*, Francesco Minizio Calvo, Milano 1541.

Mario Equicola, *Libro de natura de amore*, a cura di E. Musacchio, Aracne, Canterano 2018 [ed. Musacchio].

Ficino, Marsilio

Marsilio Ficino, *El libro dell'Amore*, a cura di S. Niccoli, Olschki, Firenze 1987 [ed. Niccoli].

Marsile Ficin, *Commentaire sur le Banquet de Platon, De l'amour, texte établi, traduit, présenté et annoté par P. Laurens*, Les Belles Lettres, Paris 2002 [ed. Laurens].

Frachetta, Girolamo

Girolamo Frachetta, *La spositione di Girolamo Frachetta, sopra la canzone di Guido Caualcanti. Donna mi prega [...] All'illustriss. signor Scipione Gonzaga*, Gioliti, Venezia 1586.

Giordano da Pisa

Giordano da Pisa, *Quaresimale fiorentino 1305-1306*, a cura di Carlo Delcorno, Sansoni, Firenze 1974.

Landino, Cristoforo

Cristoforo Landino, *Scritti critici e teorici*, vol. I, a cura di R. Cardini, Bulzoni, Roma 1974.

Cristoforo Landino, *Comento sopra la Comedia*, a cura di P. Procaccioli, IV voll., Salerno, Roma 2001.

Manetti, Antonio

Antonio Manetti, *Operette istoriche editte ed inedite. Raccolte per la prima volta e al suo vero autore restituite da Gaetano Milanesi*, Succ. Le Monnier, Firenze 1887.

Antonio Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*, a cura di D. De Robertis, intr. e note di G. Tanturli, Il polifilo, Milano 1976.

Manetti, Giannozzo

Giannozzo Manetti, *Vite di Dante, Petrarca e Boccaccio*, a cura di Stefano Ugo Baldassarri, Sellerio, Palermo 2003.

Giannozzo Manetti, *Adversus Iudaeos et gentes VI*, a cura di S.U. Baldassarri, «Letteratura italiana antica», 2006, VII, pp. 25-76.

Malispini, Ricordano

Ricordano Malispini, *Storia Fiorentina, col seguito di Giacotto Malispini, dall'edificazione di Firenze sino all'anno 1286*, a cura di V. Follini, Firenze, G. Ricci, 1816 (rist. anast. Roma, 1976).

Medici, Lorenzo de'

Lorenzo de' Medici, *Canzoniere*, a cura di P. Orvieto, Mondadori, Milano 1984.

Lorenzo de' Medici, *Canzoniere*, a cura di T. Zanato, 2 voll., Olschki, Firenze 1991.

Lorenzo de' Medici, *Comento de' miei sonetti*, a cura di T. Zanato, Olschki, Firenze 1991.

Montemagno, Buonaccorso da (il giovane, il vecchio)

Le rime dei due Buonaccorso da Montemagno, introd., testi e commento di R. Spongano, Pàtron, Bologna 1970 [ed. Spongano].

Petrarca, Francesco

Il Petrarca, nelle case d'Aldo Romano, Venezia 1514 [ed. aldina].

Le rime del Petrarca brevemente spostate per Lodovico Castelvetro [...] christianissimo, In Basilea ad istanza di Pietro de Sedabonis, 1582.

Francesco Petrarca, *Invective contra medicum*, testo latino e volgarizzamento di ser D. Silvestri, ed. critica a cura di P.G. Ricci, Edizioni di Storia e letteratura, Roma 1950.

Francesco Petrarca, *Familiarium rerum libri*, vol. II., a cura di Vittorio Rossi, Sansoni, Firenze 1934.

Francesco Petrarca, *Prose*, a cura di G. Martellotti, P.G. Ricci, E. Carrara, E. Bianchi, Ricciardi, Milano-Napoli 1955.

Francesco Petrarca, *Rerum memorandarum libri*, a cura di G. Billanovich, Sansoni, Firenze 1965.

Francesco Petrarca, *Triumphs*, a cura di M. Ariani, Mursia, Milano 1988.

Francesco Petrarca, *Canzoniere*, ed. commentata a cura di M. Santagata, nuova ed. aggiornata, Mondadori, Milano 2004.

Francesco Petrarca, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di R. Bettarini, Einaudi, Torino 2005.

Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di S. Stroppa, introd. P. Cherchi, Einaudi, Torino 2011.

Francesco Petrarca, *Rerum memorandarum libri*, a cura di M. Petoletti, Le Lettere, Firenze, 2014.

Pico della Mirandola, Giovanni

Giovanni Pico della Mirandola, *Opere complete*, a cura di F. Bausi, Lexis progetti editoriali-Nino Aragno, Roma-Torino 2000.

Giovanni Pico della Mirandola, *De hominis dignitate, Heptaplus, De ente et uno e scritti vari*, a cura di E. Garin, Nino Aragno, Torino 2004.

Poliziano, Angelo Ambrogini (detto il)

Angelo Poliziano, *Stanze cominciate per la giostra di Giuliano de' Medici*, a cura di M. Martelli, Tallone, Alpignano 1979.

Angelo Poliziano, *Stanze, Fabula di Orfeo*, a cura di S. Carrai, Mursia, Milano 1988.

Angelo Poliziano, *Rime*, a cura di D. Delcorno Branca, Marsilio, Venezia 1990.

Angelo Poliziano, *Stanze, Orfeo, Rime*, a cura di D. Puccini, Garzanti, Milano 1992.

Angelo Poliziano, *Silvae*, a cura di F. Bausi, Olschki, Firenze 1996.

Angelo Poliziano, *Poesie volgari*, 2 voll, a cura di F. Bausi, Vecchiarelli, Manziana 1997.

Angelo Poliziano, *Stanze per la giostra*, a cura di F. Bausi, Università degli studi di Messina. Centro interdipartimentale di studi umanistici, Messina 2016.

L'epistola dedicatoria della Raccolta Aragonese. Edizione critica, in «*Per beneficio e concordia di studio*». *Studi danteschi offerti a Enrico Malato per i suoi ottant'anni*, a cura di A. Mazzucchi, Bertinello artigrafiche, Cittadella 2015, pp. 201-220.

Quintiliano

Quintiliano, *Institutio oratoria*, vol. II, edizione con testo a fronte a cura di A. Pennacini, Einaudi, Torino 2001.

Rinuccini, Cino

G. Gherardi da Prato, *Il Paradiso degli Alberti*, a cura di A. Wesselofsky, Commissione per i Testi di lingua, Bologna 1867 [rist. anast., ivi, Forni, 1968], vol. I, parte 2, pp. 303-316.

Rossetti, Gabriele

Gabriele Rossetti, *Carteggi IV: 1837-1840*, a cura di A. Caprio, P. R. Horne, J. R. Woodhouse, Loffredo, Napoli 1995.

Salimbene da Parma

Salimbene de Adam, *Cronica*, vol. II., ed. a cura di G. Scalia, Brepols, Turnhout 1999.

Sebastiani Minturno, Antonio

Antonio Sebastiani Minturno, *L'arte poetica del sig. Antonio Minturno, [...] Con le postille del dottor Valuassori [...]*, Gio. Andrea Valuassori, Venezia 1564.

Tasso, Torquato

Torquato Tasso, *Lezione sopra un sonetto di Mons. Della Casa*, in *Le prose diverse di Torquato Tasso*, I-II, nuovamente raccolte ed emendate da C. Guasti, Le Monnier, Firenze 1875 [*Lezione*].

Torquato Tasso, *Prose*, a cura di E. Mazzali, Ricciardi, Milano-Napoli 1959.

Torquato Tasso, *Opere* vol. I, a cura di B. Maier, Rizzoli, Milano 1963.

Torquato Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, Laterza, Bari 1964 [*DPE*].

Torquato Tasso, *La Cavaletta ovvero de la poesia Toscana*, in Id., *Dialoghi*, a cura di B. Basile, Mursia, Milano 1991 [*La Cavaletta*].

Torquato Tasso, *Le rime*, 2 voll., a cura di B. Basile, Salerno, Roma 1994.

Torquato Tasso, *Note di Torquato Tasso a «De Caelo» di Aristotele*, a cura di Luciano Capra, G. Corbo, Ferrara 1993.

Torquato Tasso, *Rime. Rime d'amore con l'esposizione dello stesso autore (secondo la stampa di Mantova, Osanna, 1591)*, a cura di V. De Maldé, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2016.

Torquato Tasso, *Aminta*, testo critico e nota al testo di P. Trovato, introduzione e commento di D. Colussi, Einaudi, Torino 2021.

Tomitano, Bernardino

Bernardino Tomitano, *Ragionamenti della lingua toscana di m. Bernardin Tomitano. I precetti della rhetorica secondo l'artificio d'Aristotile & Cicerone nel fine del secondo libro nuouamente aggiunti*, In Venetia per Giouanni de Farri & fratelli, al segno del Griffo, 1545.

Bernardino Tomitano, *Ragionamenti della lingua toscana di m. Bernardin Tomitano. I precetti della rhetorica secondo l'artificio d'Aristotile & Cicerone nel fine del secondo libro nuouamente aggiunti*, In Venetia per Giouanni de Farri & fratelli, al segno del Griffo, 1546 [*Ragionamenti*].

Bernardino Tomitano, *Quattro libri della lingua thoscana. Di M. Bernardino Tomitano. Oue si proua la philosophia esser necessaria al perfetto oratore, & poeta con due libri nuouamente aggiunti, de i precetti richiesti à lo scriuere, & parlar con eloquenza*, Padoua, Marcantonio Olmo, 1570.

Tommaso da Faenza (Bucciola)

Tomaso da Faenza, *Rime*, ed. critica con commento a cura di Fabio Sangiovanni, Longo, Ravenna 2016.

Trissino, Gian Giorgio

Gian Giorgio Trissino, *La Poetica*, Vicenza, Per Tolomeo Ianiculo, 1529.

Varchi, Benedetto

Benedetto Varchi, *De sonetti di m. Benedetto Varchi, parte prima*, Firenze, Lorenzo Torrentino, 1555.

Benedetto Varchi, *I sonetti di m. Benedetto Varchi, nouellamente messi in luce*, Venetia, Plinio Pietrasanta, 1555.

Opere di Benedetto Varchi ora per la prima volta raccolte, con un discorso di A. Racheli [...], 2 voll., Sez. Letterario-Artistica del Lloyd Austriaca, Trieste 1858-1859 [*Opere*].

Benedetto Varchi, *Lettere 1535-1565*, a cura di Vanni Bramanti, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2008.

Vasari, Giorgio

Delle vite de' piu eccellenti pittori, scultori et architettori scritte da m. Giorgio Vasari pittore et architetto. Secondo, et ultimo volume della Terza Parte, Firenze, Giunti, 1568.

Verino, Ugolino (di Vieri)

Ugolino Verino, *D'Ugolino Verino poeta celeberrimo fiorentino Libri tre in versi originali latini "De illustratione urbis Florentiæ" con la versione toscana a confronto del poema in metro eroico*, 2 voll., Parigi 1970.

Vieri, Francesco de'

Francesco de' Vieri, *Discorso della grandezza, et felice fortuna d'vna gentilissima, & graziosiss. donna; qual fù M. Laura, di M. Francesco de' Vieri, detto il Verino secondo* [...], Giorgio Marescotti, Firenze 1581.

Francesco de' Vieri, *Vere conclusioni di Platone conformi alla dottrina christiana, et a quella di Aristotele. Raccolte da messer Francesco de Vieri detto il Verino secondo. Diuise in tre parti*, Giorgio Marescotti, Firenze 1589.

Francesco de' Vieri, *Lezzioni d'amore*, edited with an introduction by John Colaneri, Fink, Munchen 1973 [*Lezzioni; Expositione*].

Villani, Filippo

Philippi Villani, *De origine civitatis florentie et de eiusdem famosis civibus*, a cura di G. Tanturli, Antenore, Padova 1997 [ed. Tanturli]

Villani, Giovanni

Giovanni Villani, *Nuova cronica*, 3 voll., a cura di G. Porta, Fondazione Pietro Bembo-Guanda, Parma 1990-1991.

3. Altri testi e repertori

Antonelli, Roberto; Coluccia, Rosario; Di Girolamo, Costanzo (a cura di), *I poeti della scuola siciliana*, ed. promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, Mondadori, Milano 2008.

Cherchi, Paolo; De Robertis, Teresa, *Un inventario della biblioteca aragonese*, «Italia medievale e umanistica», 1990, XXXIII, pp. 109-347.
DBI: Dizionario Biografico degli Italiani, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, consultabile all'URL: <https://www.treccani.it/biografico/index.html>.

DDP: Dartmouth Dante Project (database), consultabile all'URL: <https://dante.dartmouth.edu/search.php>.

De Robertis, Domenico, *Censimento dei manoscritti di Dante*, «Studi danteschi», 1960, XXXVII.

De Robertis, Domenico, *Censimento dei manoscritti di Dante*, «Studi danteschi», 1962, XXXIX.

De Robertis, Domenico, *Censimento dei manoscritti di Dante*, «Studi danteschi», 1963, XL.

De Robertis, Domenico, *Censimento dei manoscritti di Dante*, «Studi danteschi», 1965, XLII.

Di Benedetto, Luigi, *Rimatori del Dolce Stil Novo*, Fratelli Melita, La Spezia 1992.

ED: Enciclopedia Dantesca, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, consultabile all'URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia_Dantesca/.

Fenzi, Enrico, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, Il melangolo, Genova 1999.

Mazzatinti, Giuseppe; Sorbelli, Albano, *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, Bordinandini, Forlì 1890.

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

MIRABILE: Archivio digitale della cultura medievale – Digital Archives for Medieval Culture, consultabile all'URL: <https://www.mirabileweb.it/>.

- OVI: *Opera del Vocabolario Italiano*, database consultabile tramite le funzioni offerte da GattoWeb, all'URL: <http://gattoweb.ovi.cnr.it/>.
- PD: *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Napoli, Ricciardi, 1960, 2 voll.
- PERI: *Petrarch Commentary and Exegesis in Renaissance Italy*, consultabile all'URL: <https://petrarch.mml.ox.ac.uk/index.php/>.
- Quondam, Amedeo (a cura di), *Archivio della tradizione lirica. Da Petrarca a Marino*, Lexis progetti editoriali, Roma 1997.
- Spagnolo, Antonio (don), *I manoscritti della Biblioteca capitolare di Verona*, a cura di S. Marchi, Mazziana, Verona 1996.

4. Studi

- Afribo, Andrea, *Teoria e prassi della 'gravitas' nel Cinquecento*, Franco Cesati, Firenze 2001.
- Agamben, Giorgio, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino 1977.
- Alfano, Giancarlo; Gigante, Claudio; Russo, Emilio (a cura di), *Il Rinascimento. Un'introduzione al Cinquecento letterario italiano*, Salerno, Roma 2016.
- Alfano, Giancarlo, «Guido filosofo». *I commenti cinquecenteschi a Donna me prega nel loro contesto culturale*, «Filologia e critica», 2010, XXXV, pp. 3-43.
- Allegri, Ettore; Cecchi, Alessandro, *Palazzo Vecchio e i Medici. Guida storica*, SPES, Firenze 1980.
- Anderson, David, *Before the Knight's Tale. Imitation of Classical Epic in Boccaccio's Teseida*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1988.
- Andreoni, Annalisa, *Questioni e indagini per l'edizione delle Lezioni Accademiche*, «Studi e problemi di critica testuale», 2006, LXXIII, pp. 117-138.
- Andreoni, Annalisa, *La via della dottrina. Le lezioni accademiche di Benedetto Varchi*, ETS, Pisa 2012.
- Andreoni, Annalisa, Varchi, Benedetto, in DBI, 2020, vol. 98.
- Antonelli, Roberto, *I canzonieri antichi (i mss. della poesia italiana delle origini)*, in *Antologie d'autore. La tradizione dei florilegi nella letteratura italiana*. Atti del Convegno internazionale di Roma (27-29 ottobre 2014), a cura di E. Malato, A. Mazzucchi, Salerno, Roma 2016, pp. 19-54.
- Antonelli, Roberto, *Filologia materiale e interpretazione*, «Moderna», 2018, X, 2, pp. 13-19.
- Appel, Carl, *Petrarka und Arnaut Daniel*, «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen», 1924, CXLVII, pp. 212-235.

- Ardizzone, Maria Luisa, *Guido Cavalcanti. The Other Middle Ages*, University of Toronto Press, Toronto 2002.
- Arnaldi, Girolamo, *Compagni, Dino* (Aldebrandino, Ildebrandino, detto Dino), in *DBI*, 1982, vol. 27.
- Auciello, Matteo, *Spiriti e fiammette: dalla metonimia alla metafora*, «Critica del testo», 2001, IV, 1, pp. 85-136.
- Aurigemma, Marcello, *Il gusto letterario di Mario Equicola*, in *Studi di letteratura e storia in memoria di Antonio Di Pietro*, Vita e pensiero, Milano 1977, pp. 86-106.
- Avalle, D'Arco Silvio, *Note sull'edizione critica delle Rime di Guido Cavalcanti a cura di Guido Favati*, «Giornale storico della letteratura italiana», 1958, CXXV, pp. 319-362.
- Avalle, D'Arco Silvio, *I canzonieri: definizione di generi e problemi di edizione*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*. Atti del convegno di Lecce (22-26 ottobre 1984), Salerno, Roma 1985, pp. 363-382 [ora in: D'A.S. Avalle, *La doppia verità. Fenomenologia ecdotica e lingua letteraria del Medioevo romanzo*, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2002, pp. 155-173].
- Azzetta, Luca, *Canto X. Politica e poesia tra le arche degli eretici*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni. I. Inferno, tomo I, canti I-XVII*, a cura di E. Malato, A. Mazzucchi, Salerno, Roma 2013, pp. 311-342.
- Baglio, Marco, *Per l'edizione del volgarizzamento trecentesco delle Epistulae morales ad Lucilium di Seneca*. Tesi di dottorato di ricerca in italianistica (letteratura umanistica), Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano 1999.
- Baglio, Marco, *Nel laboratorio del Borghini filologo. I volgarizzamenti trecenteschi delle «Epistulae» di Seneca*, 2004, «Filologia italiana», I, pp. 187-211.
- Baldassarri, Stefano Ugo (a cura di), *Dignitas et excellentia hominis*. Atti del Convegno Internazionale di Studi su Giannozzo Manetti, Le Lettere, Firenze 2008.
- Baldassarri, Stefano Ugo, *Conferme e novità sull'Adversus Iudaeos et gentes di Giannozzo Manetti*, «Letteratura Italiana Antica», 2014, XXV, pp. 391-408.
- Baldini, Enzo, *Frachetta, Girolamo*, in *DBI*, 1997, vol. 49.
- Baldini, Enzo, *Per la biografia di Girolamo Frachetta, La famiglia e gli anni di Rovigo e di Padova (1558-1581)*, «Atti e memorie dell'Accademia patavina di scienze, lettere ed arti», 1997-1998, vol. XCII, parte III.
- Balduino, Armando, *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Olschki, Firenze 1984.

- Balduino, Armando *Cavalcanti contro Dante e Cino*, in *Bufere e molli aurette. Polemiche letterarie dallo Stilnovo alla «Voce»*, a cura di M.G. Pensa, Guerini e Associati, Milano 1996, pp. 1-19.
- Barański, Zygmunt G., *Guido Cavalcanti and His First Readers*, in *Guido Cavalcanti tra i suoi lettori*, a cura di M.L. Ardizzone, Cadmo, Firenze 2003, pp. 149-175.
- Barański, Zygmunt G., *Alquanto tenea della oppinione degli Epicuri. The auctoritas of Boccaccio's Cavalcanti (and Dante)*, in *Mittelalterliche Novellistik im europäischen Kontext*, E. Schmidt, Berlino 2006, pp. 280-325.
- Barański, Zygmunt G., *Petrarca, Dante, Cavalcanti: La formazione dell'auctoritas volgare*, «Deutsches Dante-Jahrbuch», 2007, LXXXII, pp. 119-146.
- Barański, Zygmunt G., *Io sento sì d'Amor la gran possanza*, in *Le Quindici Canzoni. Lette da diversi*, Pensa multimedia, Lecce 2009, I, 1-7, pp. 145-211.
- Barbi, Michele, *Antonio Manetti e la novella del grasso legnaiuolo*, Landi, Firenze 1893.
- Barbi, Michele, *Un nuovo codice di rime antiche molto importante*, in Id., *Studi sul canzoniere di Dante*, Sansoni, Firenze 1915, pp. 511-527.
- Barbi, Michele, *Studi sul Canzoniere di Dante, con nuove indagini sulle raccolte manoscritte e a stampa di antiche rime italiane*, Sansoni, Firenze 1965 [Rist. anast. non dichiarata dell'edizione 1915].
- Barberi Squarotti, Giorgio, *Guido fra Boccaccio e Dante*, «Hesperia», XXX (2013), in uscita monografica: *L'indagine e la rima. Scritti per Lorenzo Braccesi*, a cura di Flavio Raviola, 2013, pp. 111-121.
- Barolini, Teodolinda, *Dante and Cavalcanti (on making distinction in matters of love): «Inferno» V in its lyric context*, «Dante Studies», 1998, CXVI, pp. 31-63.
- Barsella, Susanna, *Boccaccio e Cino da Pistoia: critica alla poetica dell'amore nella parodia di «Filostrato» V e «Decameron» III 5, X 7*, «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», 2000, XXIX, 1, pp. 55-73.
- Bartuschat, Johannes, *«I poeti non sono le scimmie dei filosofi»: osservazioni sul rapporto tra poesia e filosofia nelle Genealogie deorum gentilium*, in *Boccaccio: gli antichi e i moderni*, a cura di A.M. Cabrini, A. D'Agostino, Ledizioni, Milano 2018, pp. 47-65.
- Battaglia Ricci, Lucia, *«Decameron»: interferenze di modelli*, in *Autori e lettori di Boccaccio. Atti del Convegno internazionale di Certaldo (20-22 settembre 2001)*, a cura di M. Picone, Cesati, Firenze 2003, pp. 187-193.

- Battaglia Ricci, Lucia, *Betto Brunelleschi e Guido Cavalcanti: modelli esistenziali a confronto*, in *Esercizi di lettura per Marco Santagata* a cura di A. Andreoni, C. Giunta, M. Tavoni, il Mulino, Bologna 2017, pp. 167-176.
- Bausi, Francesco, *I ritratti dei letterati fiorentini nel "De illustratione urbis florentiae" di Ugolino Verino*, in *Immaginare l'autore. Il ritratto del letterato nella cultura umanistica*. Atti del Convegno di Studi (Firenze, 26-27 marzo 1998), a cura di G. Lazzi e P. Viti, Polistampa, Firenze 2000, pp. 243-257.
- Bausi, Francesco, *Le prolusioni accademiche di Angelo Poliziano*, in *Umanesimo e università in Toscana (1300-1600)*. Atti del Convegno internazionale di studi (Fiesole-Firenze, 25-26 maggio 2011), a cura di S.U. Baldassarri, F. Ricciardelli, E. Spagnesi, Le Lettere, Firenze 2012, p. 275-304.
- Bausi, Francesco, *Amore, ira, malinconia. Gli studi filosofici del giovane Poliziano*, «Lettere italiane», 2020, LXXII, 3, pp. 514-534.
- Belletti, Gian Carlo, *Postille derossiane*, in *Studi in ricordo di Guido Favati*, Tilgher, Genova 1977, pp. 9-39.
- Belloni, Gino, *Antonio da Canal e polemiche aldine*, in Id., *Laura tra Petrarca e Bembo*, Antenore, Padova 1992, pp. 96-119.
- Beltrami, Pietro G., *Appunti su «Razo e dreyt ay si-m chant e-m demori»*, «Rivista di Letteratura Italiana», 1987, V, pp. 9-39.
- Berté, Monica; Fiorilla Maurizio, *Introduzione a La vite di Dante dal XIV al XVI secolo. Iconografia dantesca*, in Dante Alighieri, *Le opere. Opere di dubbia attribuzione e altri documenti danteschi*, vol. VII, t. iv, a cura di M. Berté, M. Fiorilla, S. Chiodo, I. Valente, Salerno, Roma 2017.
- Bertolucci, Valeria, *Libri e canzonieri d'autore nel Medioevo: prospettive di ricerca*, in Ead., *Morfologie del testo medievale*, il Mulino, Bologna 1989, pp. 125-146.
- Bertoni, Giulio, *Il Bembo e il codice di rime antiche V² (= Vat. lat. 3214)*, «Giornale storico della letteratura italiana», 1932, XCIX, pp. 189-193.
- Bettarini, Rosanna, *Esperienze di un commentatore petrarchesco*, in *Il commento ai testi. Atti del Seminario di Ascona (2-8 ottobre 1989)*, a cura di O. Besomi, C. Caruso, Birkhauser, Basel-Boston-Berlin 1992, pp. 259-261.
- Bettinzoli, Attilio, *Boccaccio, Apuleio e le Genealogie deorum gentilium*, in *Boccaccio letterato*. Atti del Convegno internazionale (Firenze-Certaldo, 10-12 ottobre 2013), a cura di M. Marchiaro e S. Zamponi, Accademia della Crusca, Firenze 2015, pp. 365-379.

- Biagini, Enza, *Torquato Tasso e la 'Lezione recitata nell'Accademia Ferrarese sopra il sonetto Questa vita mortale ecc., di Monsignor Della Casa'*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, a cura di G. Venturi, II, Olschki, Firenze 1999, pp. 457-96.
- Bologna, Corrado, *PetrArca petroso*, «Critica del testo», 2003, VI, 1, pp. 367-420.
- Bonanno, Danilo, *La perdita e il ritorno. Presenze cavalcantiane nell'ultimo Dante*, ETS, Pisa 1999.
- Borriero, Giovanni, «*Quantum illos proximius imitemur, tantum rectius poetemur*». Note sul Chigiano L. VIII. 305 e sulle 'antologie d'autore', in *Anticomoderno*, a cura di F.M. Bertolo et alii, Roma, Viella, pp. 259-286.
- Borriero, Giovanni, *Nuovi accertamenti sulla struttura fascicolare del canzoniere Vaticano Chigiano L. VIII. 305*, «Critica del testo», 1997, I, 2, pp. 723-750.
- Borriero, Giovanni, *Sull'antologia lirica del Due e Trecento in volgare italiano. Appunti (minimi) di metodo*, «Critica del testo», 1999, II, 1, pp. 195-219.
- Borriero, Giovanni, (a cura di), «*Intavulare*». *Tavole di canzonieri romanzi*, III. *Canzonieri italiani*, 1. *Biblioteca Apostolica Vaticana Ch (Chig. L. VIII 305)*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 2006 [G. Borriero, «*Intavulare*»].
- Branca, Vittore, *Giovanni Boccaccio. Profilo biografico*, Mondadori, Milano 1967.
- Branca, Vittore, *Tradizione, rinnovamento, manierismo nel linguaggio delle rime*, in Id., *Boccaccio medievale e nuovi studi sul Decameron*, Sansoni, Firenze 1998 [nuova ed. riv. e corr., 2. ed.].
- Branca, Vittore; Ricci, Pier Giorgio, *Notizie e documenti per la biografia del Boccaccio*. 4. *L'incontro napoletano con Cino da Pistoia*, «Studi sul Boccaccio», 1969, V, pp. 1-18.
- Breschi, Giancarlo, *La Raccolta Aragonese*, in *Antologie d'autore. La tradizione dei florilegi nella letteratura italiana. Atti del Convegno internazionale di Roma (27-29 ottobre 2014)*, a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Salerno, Roma 2016, pp. 119-156.
- Brugnolo, Furio, *Il canzoniere di Nicolò de' Rossi. I. Introduzione, testo e glossario*, Antenore, Padova 1974.
- Brugnolo, Furio, *I toscani nel Veneto e le cerchie toscaneggianti*, in *Storia della cultura veneta. II. Il Trecento*, N. Pozza, Vicenza 1976, pp. 369-439.
- Brugnolo, Furio, *Il libro di poesia nel Trecento*, in *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, a cura di M. Santagata e A. Quondam, Panini, Modena 1989, pp. 9-23.

- Brugnolo, Furio, *La poesia del Trecento*, in *Storia della letteratura italiana*, dir. E. Malato, X. *La tradizione dei testi*, coord. C. Ciociola, Salerno, Roma 2001, pp. 227-270.
- Brugnolo, Furio, *Testo e paratesto. La presentazione del testo fra medioevo e rinascimento*, in *Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*, Salerno, Roma 2003, pp. 41-60.
- Brugnolo, Furio, *Ancora sui canzonieri di Nicolò de' Rossi (e sul destinatario del Barberiniano)*, in *Letteratura e filologia fra Svizzera e Italia. Studi in onore di G. Gorni. II. La tradizione letteraria dal Duecento al Settecento*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2010, pp. 63-86.
- Bruni, Francesco, *Sperone Speroni e l'Accademia degli Infiammati*, «Filologia e letteratura», 1967, XIII, pp. 24-71.
- Bruni, Francesco, *Sistemi critici e strutture narrative (ricerche sulla cultura fiorentina del Rinascimento)*, Liguori, Napoli 1969.
- Bruni, Francesco, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Il mulino, Bologna 1990.
- Bruni, Gerardo, *Catalogo critico delle opere di Egidio Romano (continuazione)*, «la Bibliofilia», 1935, XXXVII, 8-10, pp. 357-375.
- Bruni, Raoul, *Il divino entusiasmo dei poeti. Storia di un topos*, Arago, Torino 2010.
- Bruno, Nardi, *L'averroismo del «primo amico» di Dante*, «Studi Danteschi», 1940, XXV, pp. 43-79 [poi in Id., *Dante e la cultura medievale. Nuovi saggi di filosofia dantesca*, seconda edizione riveduta e accresciuta, Laterza, Bari 1949, pp. 93-129].
- Buck, August, *Boccaccios Verteidigung der Dichtung in den «Genealogie deorum»*, in *Boccaccio in Europe: Proceedings of the Boccaccio Conference in Louvain, December 1975*, ed. by Gilbert Tournoy, University Press, Leuven 1977, pp. 53-65.
- Burgassi, Cosimo, «Chiedere a lingua»: *Boccaccio e dintorni*, «Studi di lessicografia italiana», 2016, XXXIII, pp. 5-20.
- Busini, Giovan Battista, *Vita di messer Benedetto Varchi cittadino fiorentino*, edita in S. Lo Re, *Biografie e Biografi cinquecenteschi*, in Id., *Politica e cultura nella Firenze cosimiana. Studi su Benedetto Varchi*, Vecchiarelli, Manziana 2008, pp. 89-116.
- Calitti, Floriana, *La memoria aragonese delle lettere toscane*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto e G. Pedullà, I. *Dalle origini al Rinascimento*, a cura di A. De Vincentiis, Einaudi, Torino 2010, pp. 545-551.
- Calvino, Italo, *Lezioni americane*, Garzanti, Milano 1988.
- Camboni, Maria Clotilde, *La formazione della Raccolta Aragonese*, «Interpres», 2017, XXXV, pp. 7-38.

- Camboni, Maria Clotilde, *Dante nel quadro della Raccolta Aragonesa*, in *Oltre la Commedia. Dante e il canone antico della lirica (1450-1600)*, a cura di L. Banella, F. Tomasi, Carocci, Roma 2020, pp. 59-75.
- Camboni, Maria Clotilde, *Quelli altri antichi da don Federico*. *Su alcuni rimatori della Raccolta Aragonesa e i "Sonetti et canzoni" di Sannazaro*, in *"Sonetti et canzoni" di Sannazaro*, a cura di G. Baldassari, M. Comelli, Università degli Studi, Milano 2020, pp. 405-434.
- Camboni, Maria Clotilde, *Da molti desiderate. Le canzoni citate in Rerum vulgarium fragmenta 70 a Venezia prima dell'Appendix aldina*, «Carte Romanze», 2021, IX, 1, pp. 225-248.
- Canetti, Luigi, *Boccaccio teologo. Poesia e verità alla fine del Medioevo*, «Intersezioni», 2011, XXXI, II, pp. 179-196.
- Cannata Salamone, Nadia, *L'Antologia e il canone: la Giuntina delle Rime Antiche*, «Critica del testo», 1999, II, 1, pp. 221-246.
- Cannata Salamone, Nadia, *Alle origini della trattatistica sul volgare nel primo Cinquecento: Le Annotationi sul volgare ydioma di Angelo Colocci (ms. Vat. lat. 4831)*, «The Italianist», 2006, XXVI, 2, pp. 197-222.
- Capelli, Roberta, *Nuove indagini sulla raccolta di rime italiane del ms. Escorial e.III.23*, «Medioevo letterario d'Italia», 2004, I, pp. 73-113.
- Capelli, Roberta, *Sull'Escorialense (lat. e.III.23). Problemi e proposte di edizione*, Fiorini, Verona 2006.
- Capelli, Roberta, *Dante, dantismi e canone dantesco: alcuni spunti dal codice Capitolare CCCCXLV*, in *La lirica romanza del Medioevo: storia, tradizioni, interpretazioni*, a cura di F. Brugnolo e F. Gambino, Unipress, Padova 2009, II, pp. 795-824.
- Caputo, Rino, *Cogitans fingo. Petrarca tra "Secretum" e "Canzoniere"*, Bulzoni, Roma 1987.
- Caputo, Rino, *Nel mio stil frale. Saggi di lettura intorno all'opera di Francesco Petrarca*, Ulisse, Roma 2004.
- Cardini, Roberto, *La critica del Landino*, Sansoni, Firenze 1973.
- Cardini, Roberto, *Landino e Dante*, «Rinascimento», s. II, 1990, XXX, pp. 175-190.
- Carini, Anna Maria, *Le postille del Tasso al Trissino*, «Studi tassiani», 1957, VII, pp. 31-73.
- Carotti, Laura, *Vieri, Francesco de' (detto Verino secondo)*, in *DBI*, 2020, vol. 99.
- Carrai, Stefano, *La lirica toscana del Duecento. Cortesi, guittoniani, stilnovisti*, Laterza, Roma 1997.
- Carrai, Stefano, *Dante elegiaco. Una chiave di lettura per la Vita nova*, Olschki, Firenze 2006.

- Carrai, Stefano; Marrani, Giuseppe (a cura di), *Il Canzoniere Escorialense e il frammento Marciano dello Stilnovo*, Sismel-Edizioni del Edizioni del Galluzzo, Firenze 2009.
- Cassata, Latterio, *Con Dante dalla parte di Guido*, in G. Cavalcanti, *Rime*, Donzelli, Roma 1998.
- Castagno, Gina, *L'autografo del Libro de Natura de Amore di Mario Equicola*, in *Arte, pensiero e cultura a Mantova nel primo Rinascimento*, Sansoni, Firenze 1965, pp. 133-143.
- Casu, Agostino, *Strategie attributive e canone della tradizione: per l'edizione delle ballate di Cino da Pistoia*, in *Percorsi incrociati. Studi di letteratura e linguistica italiana*. Atti del Dies Romanicus Turicensis, a cura di F. Broggi, G. Nicoli, L. Pescia e T. Stein, Insula, Leonforte 2004, pp. 11-31.
- Ciavolella, Massimo, *Ficino's Interpretation of 'Donna me prega'*, in *Ficino and Renaissance Neoplatonism*, ed. by K. Eisenbichler, O. Zorzi Pugliese, Dovehouse, Ottawa 1986, pp. 39-48.
- Ciccuto, Marcello, *Il disdegno di San Giacomo. Per una diversa assenza di Cavalcanti dalla «Commedia»*, «Letteratura italiana antica», 2002, III, pp. 311-318.
- Cimarosti, Fabio, *De Natura de Amore: il sesto libro*, Tesi di laurea inedita, Università degli Studi di Venezia, 1990-1.
- Cherchi, Paolo, *Equicola, Mario*, in *DBI*, 1993, vol. 43.
- Coleman, William Emmet, *L'autografo del Teseida, primo poema epico della letteratura italiana, corredato del commento di Boccaccio*. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Acquisti e Doni 325, in *Boccaccio autore e copista. Catalogo della mostra: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 11 ottobre 2013-11 gennaio 2014*, a cura di T. De Robertis et al., Madragora, Firenze 2013, pp. 89-93.
- Colombo, Michele, *Bernardino Tomitano e i Quattro libri della lingua thoscana*, in *Momenti del petrarchismo veneto: cultura volgare e cultura classica tra Feltre e Belluno nei secoli XV-XVI*. Atti del Convegno di studi, Belluno-Feltre (15-16 ottobre 2004), a cura di P. Pellegrini, Antenore, Roma-Padova 2008, pp. 111-133.
- Colussi, Davide, *Tasso, Cavalcanti e gli antichi ammaestramenti*, «Italianistica», 2024, LIII, 2, pp. 67-76.
- Conti, Daniele, *Un commento padovano a Donna me prega di Guido Cavalcanti: la ritrovata Esposizione di Plinio Tomacelli*, «Medioevo e Rinascimento», 2019, XXX, pp. 205-243.
- Contini, Gianfranco, *Cavalcanti in Dante*, in *Un'idea di Dante*, Einaudi, Torino 1976, pp. 143-157.
- Corti, Maria, *Il linguaggio poetico di Cino da Pistoia*, «Cultura Neolatina», 1952, XII, 3, pp. 185-223.

- Corti, Maria, *Dante a un nuovo crocevia*, Le Lettere, Firenze 1982.
- Costantini, Aldo Maria, *Studi sullo Zibaldone Magliabechiano. II. Il florilegio seneciano*, in V. Branca (dir.), G. Padoan (red.), *Studi sul Boccaccio*, vol. VIII, Sansoni, Firenze 1974, pp. 79-126.
- Crescimbeni, Giovan Mario, *L'istoria della volgar poesia. Scritta da Giovanni Mario de' Crescimbeni detto tra gli Arcadi Alfesibeo Cario custode d'Arcadia. All'altezza serenissima di Ferdinando gran principe di Toscana*, stamperia di Luca Antonio Chracas, Roma 1698.
- Cursi, Marco, *Il Decameron: scritture, scriventi, lettori. Storia di un testo*, Viella, Roma 2007.
- Cursi, Marco, *La scrittura e i libri di Giovanni Boccaccio*, Viella, Roma 2013.
- Cursi, Marco, *Nota sulla scrittura (Boccaccio) in Autografi dei letterati italiani. Le origini e il Trecento*, t. I, Salerno, Roma 2013.
- Cursi, Marco, *Boccaccio architetto e artefice di libri: i manoscritti danteschi e petrarcheschi*, «Critica del testo», 2013, XVI, 3, pp. 46-50.
- Curti, Elisa, *Dantismi e memoria della Commedia nelle Stanze del Poliziano*, «Lettere italiane», 2000, LIV, 4, pp. 530-568.
- Curti, Elisa, *La rinascita della poesia volgare nella Firenze laurenziana*, in *Il Medioevo. Esplorazioni, commerci, utopie*, a cura di U. Eco, Encyclomedia, Milano 2011, pp. 457-462.
- Daniele, Antonio, *Sperone Speroni, Bernardino Tomitano e L'Accademia degli Infiammati di Padova*, in *Sperone Speroni*, Editoriale Programma, Padova 1989 («Filologia veneta», 1989, II), pp. 1-53.
- Davoli, Francesco, *Le auctoritates volgari nei commenti tassiani: alcuni rilievi sulla 'Lezione', le 'Considerazioni' e 'La Cavaletta'*, in *Leggere, commentare, postillare nel Rinascimento. I classici in versi della modernità*, a cura di E. Olivadese, N. Volta, I Libri di Emil, Città di Castello 2023, pp. 81-96.
- De la Mare, Albinia, *New research on humanistic scribes in Florence*, in *Miniatura fiorentina del Rinascimento, 1440-1525: un primo censimento*, a cura di A. Garzelli, Firenze, Giunta regionale toscana, La nuova Italia, Scandicci 1985, pp. 393-600.
- De Petris, Alfonso, *L'Adversus Judaeos et Gentes di Giannozzo Manetti*, «Rinascimento», 1976, XVI, pp. 193-205.
- De Petris, Alfonso, *Puntualizzazioni su Dante nel Quattrocento*, in Id., *Ripercorsi filosofici e letterari da Platone a Ficino*, Fondazione Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 2012, pp. 311-332.
- De Robertis, Domenico, *Cino e Cavalcanti o le due rive della poesia*, «Studi Medievali», n.s., 1952, XVIII, 1-2, pp. 55-107.

- De Robertis, Domenico, *Il Canzoniere Escorialense e la tradizione «veneziana» delle rime dello Stil Novo*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 1954, Supplemento 27, pp. 62-74.
- De Robertis, Domenico, *L'Appendix aldina e le più antiche stampe di rime dello Stilnovo*, «Giornale storico della letteratura italiana», 1954, CXXXI, pp. 464-500 [poi in Id., *Editi e rari: studi sulla tradizione letteraria tra Tre e Cinquecento*, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 27-49].
- De Robertis, Domenico, *La composizione del «De natura de amore» e i canzonieri antichi maneggiati da Mario Equicola*, «Studi di filologia italiana», 1959, XVII, pp. 189-220 [poi in Id., *Editi e rari: studi sulla tradizione letteraria tra Tre e Cinquecento*, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 66-87].
- De Robertis, Domenico, *La Raccolta Aragonesa primogenita*, «Studi danteschi», 1970, XLVII, pp. 239-258 [poi in Id., *Editi e rari: studi sulla tradizione letteraria tra Tre e Cinquecento*, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 50-65].
- De Robertis, Domenico, *Il libro della Vita Nuova*, Sansoni, Firenze 1970.
- De Robertis, Domenico, *Introduzione*, in *Il codice Chigiano L.V.176 autografo di Giovanni Boccaccio. Edizione fototipica*, Archivi Edizioni-Fratelli Alinari, Roma-Firenze 1974, pp. 7-72.
- De Robertis, Domenico, *Antonio Manetti copista*, in *Tra latino e volgare per Carlo Dionisotti*, Antenore, Padova 1974, pp. 367-409 [poi in Id., *Editi e rari: studi sulla tradizione letteraria tra Tre e Cinquecento*, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 183-215].
- De Robertis, Domenico, *Il «Dante e Petrarca» di Giovanni Boccaccio*, introduzione a *Il codice chigiano L V 176 autografo di Giovanni Boccaccio*, Archivi edizioni-Fratelli Alinari, Roma-Firenze 1974, pp. 61-72.
- De Robertis, Domenico, *Mostra di manoscritti, documenti e edizioni*, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 22 maggio-31 agosto 1975, Certaldo, a cura del Comitato promotore, 1975, pp. 107-108 (n° 89).
- De Robertis, Domenico, *Introduzione e indici*, in *Sonetti e canzoni di diversi antichi autori toscani* [Rist. anast. ed. 1527], Le Lettere, Firenze 1977.
- De Robertis, Domenico, *Sulla tradizione del «2 compendio» della «Vita di Dante» del Boccaccio*, in *Studi filologici letterari e storici in memoria di Guido Favati*, vol. I, Antenore, Padova 1977, pp. 245-256.
- De Robertis, Domenico, *Ancora sulla Raccolta Aragonesa*, in *Laurentia laurus. Per Mario Martelli*, a cura di F. Bausi e V. Fera, Centro interdipartimentale di studi umanistici, Messina 2004.

- De Robertis, Domenico, *Amor che nella mente mi ragiona* in *Le Quindici Canzoni. Lette da diversi*, Pensa multimedia, Lecce 2009, I, 1-7, pp. 71-87.
- Debenedetti, Santorre, *Nuovi studi sulla Giuntina di rime antiche*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 1907, L, pp. 281-340.
- Del Sal, Nievo, *Cavalcanti in Dante "comico"*, «Rivista di letteratura italiana», 1991, IX, pp. 9-52.
- Delcorno, Carlo, *Note sui dantismi nell'«Elegia di Madonna Fiammetta»*, «Studi sul Boccaccio», 1979, XI, pp. 251-294.
- Desideri, Giovannella, *Sed ridet Aristotiles si audiret...«Da più a uno face un sollegismo»*, «Critica del testo», 2001, IV, 1, pp. 199-221.
- Dionisotti, Carlo, *Dante nel Quattrocento*, in *Atti del Congresso internazionale di studi danteschi* (20-27 aprile 1965), 2 voll., Sansoni, Firenze 1965-6.
- Dionisotti, Carlo, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1967.
- Dionisotti, Carlo, *Cristoforo Landino*, in *ED*, 1971.
- Drusi, Riccardo, *La lingua «cortigiana romana». Note su un aspetto della questione cinquecentesca della lingua*, Il cardo, Venezia 1995.
- Ducati, Alice, *Osservazioni sul codice roveretano delle Rime di Dante e sul commento di Dino del Garbo volgarizzato da Jacopo Mangiatroia*, «Medioevo letterario d'Italia», 2015, XII, pp. 55-66.
- Durling, Robert M., *Boccaccio on Interpretation: Guido's Escape* (Decameron VI.9), in *Dante, Petrarch, Boccaccio. Studies in the Italian Trecento in Honor of Charles S. Singleton*, a cura di A.S. Bernardo, A.L. Pellegrini, Center for Medieval & Early Renaissance Studies, Binghamton 1983, pp. 273-304.
- Durling, Robert M., «Mio figlio ov'è?» («Inferno» X 60), in *Dante: da Firenze all'aldilà*, a cura di M. Picone, Cesati, Firenze 2001, pp. 303-329.
- Eisner, Martin, *Boccaccio e l'invenzione della letteratura italiana. Dante, Petrarca, Cavalcanti e l'autorità del volgare*, ed. italiana a cura di C. Bologna, L. Fabiani; trad. di L. Fabiani, Salerno, Roma 2022.
- Elwert, Wilhelm Theodor, *Rima e figure retoriche nelle «canzoni sorelle» del Petrarca: «Chiare, fresche e dolci acque» (126) e «Se 'l pensier che mi strugge» (125)*, «Lettere italiane», 1982, XXXIV, pp. 309-327.
- Falzone, Paolo, *Dante e l'averroismo di Cavalcanti: un nodo storiografico da ripensare?*, «Studi danteschi», 2018, LXXXIII, pp. 267-306.
- Fantoni, Marcello, *La corte del Granduca. Forma e simboli del potere mediceo fra Cinque e Seicento*, Bulzoni, Roma 1994.

- Favati, Guido, *La tradizione manoscritta di 'Donna me prega' di Guido Cavalcanti*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 1953, CXXX, pp. 417-494.
- Favati, Guido, *Un codice perduto affine all'Escorialense e.III.23*, «Lettere Italiane», 1955, VII, 2, pp. 212-224.
- Fedi, Roberto, *La fondazione dei modelli: Bembo, Castiglione, Della Casa*, in *Storia della letteratura italiana* diretta da E. Malato, IV. *Il primo Cinquecento*, Salerno, Roma 1996, pp. 507-94.
- Fenzi, Enrico, *Per un sonetto del Petrarca: RVF XCIII*, «Giornale storico della letteratura italiana», 1974, CLI, pp. 494-519.
- Ferrando, Andrea, *Fortuna cavalcantiana nel Quattrocento fiorentino sino all'età del Magnifico*, «Italianistica», 2024, LIII, 2, pp. 43-50.
- Ferrilli, Sara, *Eziologia e fenomenologia del dolore tra Cavalcanti e Petrarca*, «Studium ricerca», 2019, CXV, 4, pp. 38-81.
- Ferroni, Giulio, *Storia della letteratura italiana. 1. Dalle Origini al Quattrocento*, Einaudi, Torino 1991.
- Filosa, Elsa; Flora, Luisa, *Ancora su Seneca (e Giovenale) nel "Decameron"*, «Giornale storico della letteratura italiana», 1998, CXXV, pp. 210-219.
- Foà, Simona, *Del Rosso, Paolo*, in *DBI*, 1990, vol. 38.
- Foà, Simona, *Manetti, Giannozzo*, in *DBI*, 2007, vol. 68.
- Folena, Gianfranco, *Culture e lingue nel Veneto medievale*. Con una nuova presentazione di P. Trovato e *Il Veneto di Gianfranco Folena* di Alfredo Stussi, Libreriauniversitaria, Padova 2015 [rist. anast. Padova, Editoriale Programma, 1990].
- Fontaine, Marie-Madeleine, *La lignée des commentaires à la chanson de Guido Cavalcanti Donna me prega. Évolution des relations entre philosophie, médecine et littérature dans le débat sur la nature d'Amour (de la fin du XIII^e siècle à celle du XVI^e)*, in *La folie et le corps. Études réunies par Jean Céard, avec la collaboration de P. Naudin et de M. Simonin*, Presses de l'Ecole normale supérieure, Paris 1985, pp. 159-178.
- Foresti, Arnaldo, *Dalle prime alle «seconde lacrime». Un capitolo della storia d'amore di Francesco Petrarca*, «Convivium», 1940, XII, pp. 8-35.
- Forni, Giorgio, *Utile politico o diletto conoscitivo? Il "Dialogo del furore poetico" di Girolamo Frachetta*, «Lettere Italiane», 2008, LX, n. 4, pp. 572-580.
- Fournel, Jean-Louis, *Les dialogues de Sperone Speroni : libertés de la parole et règles de l'écriture*, Hitzeroth, Marburg 1990.
- Frank, István, *La chanson "Lasso me" de Pétrarque et ses prédécesseurs*, «Annales du Midi», 1954, LXVI, pp. 259-268.

- Fubini, Mario, *Tasso, Torquato*, in *ED*, 1970.
- Fubini, Riccardo, *Italia quattrocentesca. Politica e diplomazia nell'età di Lorenzo il Magnifico*, Franco Angeli, Milano 1994.
- Fubini, Riccardo, *L'Umanesimo italiano e i suoi storici*, Franco Angeli, Milano 2001.
- Gagliardi, Antonio, *Guido Cavalcanti e Dante. Una questione d'amore*, Pullano, Catanzaro 1997.
- Garin, Eugenio, *Le favole antiche*, in Id., *Medioevo e Rinascimento*, Laterza, Bari-Roma 1954, pp. 66-89.
- Garin, Eugenio, *L'umanesimo italiano. Filosofia e vita civile nel Rinascimento*, G. Laterza, Bari 1959.
- Garin, Eugenio, *Ricerche sull'epicureismo nel Quattrocento*, in *La cultura filosofica del Rinascimento italiano: ricerche e documenti*, Sansoni, Firenze 1961, pp. 72-86.
- Garin, Eugenio, *Dante nel Rinascimento*, «Rinascimento», s. II, 1967, VII, pp. 3-28.
- Garin, Eugenio, *Storia della filosofia italiana*, III voll., Einaudi, Torino 1978.
- Garin, Eugenio, *Phantasia e imaginatio fra Marsilio Ficino e Pietro Pomponazzi*, in *Phantasia-imaginatio. V Colloquio internazionale del lessico intellettuale europeo (Roma, 9-11 gennaio 1986)*, a cura di M. Fattori e M. Bianchi, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1988, pp. 3-20.
- Gentile, Sebastiano, *Per la storia del testo del «Commentarium in Convivium Platonis»*, «Rinascimento», s. II, 1981, XXI, pp. 3-27.
- Gilson, Etienne, *Poésie et vérité dans la «Genealogia» de Boccace*, «Studi sul Boccaccio», 1964, II, pp. 253-82.
- Gilson, Simon, *Appunti e considerazioni sulle lezioni petrarchesche e dantesche di Benedetto Varchi presso l'Accademia degli Infiammati e l'Accademia Fiorentina*, in *La cultura poetica di Benedetto Varchi*, vol. III, a cura di S.M. Vatteroni, Schriften des Italienzentrums der Freien Universität Berlin, 2019.
- Giorgi, Marco, *«Li più antiqui de' quali habia loro scripti possuto vedere»: alcune fonti per le Institutioni di Mario Equicola*, in *La metrica attraverso i trattati*, a cura di D. Cappi e F. Roncen, Padova University Press, Padova 2024, pp. 31-51.
- Giovanardi, Claudio, *La teoria cortigiana e il dibattito linguistico nel primo Cinquecento*, Bulzoni, Roma 1998.
- Girardi, Maria Teresa, *Il sapere e le lettere in Bernardino Tomitano*, Vita e Pensiero, Milano 1995.

- Girardi, Maria Teresa, *Tasso, Speroni e la cultura padovana*, in *Formazione e fortuna del Tasso nella cultura della Serenissima. Atti del Convegno di studi nel IV centenario della morte di Torquato Tasso (1595-1995) (Padova-Venezia, 10-11 novembre 1995)*, a cura di L. Borsetto e B. M. Da Rif, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, Venezia 1997, pp. 63-77.
- Girardi, Maria Teresa, *Accademia degli Infiammati e dintorni*, in *Letteratura e Scienze. Atti delle sessioni parallele speciali del XXIII Congresso dell'ADI (Pisa, 12-14 settembre 2019)*, a cura di A. Casadei, F. Fedi, A. Nacinovich, Andrea Torre, Adi editore, Roma 2021.
- Giunta, Carlo, *Letteratura ed eresia nel Duecento: il caso di Matteo Paterino*, «Nuova rivista di letteratura italiana», 2000, III, 1, pp. 9-97.
- Giunta, Carlo, *Letteratura ed eresia nel Duecento: il caso di Matteo Paterino*, «Nuova rivista di letteratura italiana», 2000, III, 1, pp. 9-97; [ora in Id., *Codici. Saggi sulla poesia del Medioevo*, Il Mulino, Bologna 2005, pp. 63-144].
- Gorni, Guglielmo, *Il nodo della lingua e il verbo d'amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Olschki, Firenze 1981.
- Gorni, Guglielmo, *Le forme primarie del testo poetico*, in Id., *Metrica e analisi letteraria*, il Mulino, Bologna 1993, pp. 11-134.
- Gorni, Guglielmo, *Una silloge d'autore nelle rime del Cavalcanti*, «Critica del testo», 2001, IV, 1, pp. 23-39.
- Gorni, Guglielmo, *Invenzione e scrittura nel Boccaccio. Il caso di Guido Cavalcanti*, in Id. *Guido Cavalcanti. Dante e il suo «primo amico»*, Aracne, Roma 2009, pp. 87-106.
- Gregory, Tullio, *Aristotelismo. Introduzione*, in *Grande antologia filosofica*, vol. IV, dir. da M.F. Sciacca, coord. da A. M. Moschetti, M. Schiavone, Marzorati, Milano 1964, pp. 608-841.
- Grignaschi, Mario, *Lo pseudo Burley e il "Liber de vita et moribus philosophorum"*, «Medioevo», 1990, XVI, pp. 131-190.
- Grosser, Hermann, *La sottigliezza del disputare. Teorie degli stili e teorie dei generi in età rinascimentale e nel Tasso*, La nuova Italia, Firenze 1992, pp. 160-173.
- Hankey, Anna Teresa, *Domenico di Bandino of Arezzo (?1335-1418)*, «Italian studies», 1957, XII, pp. 110-128.
- Hartung, Stefan, *Guido Guinizzelli e la teologia della grazia*, in *Da Guido Guinizzelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento*. Atti del Convegno di studi Padova-Monselice (10-12 maggio 2002), a cura di F. Brugnolo e G. Peron, Il Poligrafo, Padova 2004, pp. 147-170.
- Hollander, Robert, *Boccaccio's two Venuses*, Columbia University Press, New York 1977.

- Hollander, Robert, *The Validity of Boccaccio's Self-Exegesis in His Teseida*, in *Transformation and Continuity*, a cura di Paul Maurice Clogan, Cambridge University Press, Cambridge 1977, pp. 163-183.
- Incandela, Marika, *Annotazioni tassiane a margine dei versi danteschi*, in *Oltre la Commedia. Dante e il canone antico della lirica (1450-1600)*, a cura di L. Banella, F. Tomasi, Carocci, Roma 2020, pp. 157-170.
- Inglese, Giorgio, «...illa Guidonis de Florentia "Donna me prega"» (tra *Cavalcanti e Dante*), «Cultura neolatina», 1995, LV, pp. 179-210.
- Inglese, Giorgio, *L'intelletto e l'amore. Studi sulla letteratura italiana del Due e Trecento*, La nuova Italia, Scandicci 2000.
- Jossa, Stefano, *Poesia come filosofia: Della Casa fra Varchi e Tasso*, in *Giovanni Della Casa. Un seminario per il centenario*, a cura di A. Quondam, Bulzoni, Roma 2006, pp. 229-240.
- Klein, Robert, *La forme et l'intelligible*, Gallimard, Paris 1970.
- Kolsky, Stephen, *Mario Equicola. The real courtier*, Droz, Genève 1991.
- Kristeva, Julia, *Semeiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Editions du Seuil, Paris 1969.
- La Luna, Michelangelo, «Forse cui Guido vostro ebbe a disdegno». *Alcune riflessioni sull'incontro tra Dante e Cavalcanti*, in *Dante, la filosofia e la teologia in occasione del VII Centenario della morte*, a cura di A. Ghisalberti, P. Müller, Vita e Pensiero, Milano 2021, pp. 25-39.
- Lachin, Giosuè, Scheda a ms. K in *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*, prog. e coord. Scietifico di G. Canova Mariani, catalogo a cura di G. Baldissin Molli, G. Canova Mariani, F. Toniolo, F. C. Panini, Modena 1999, pp. 67-68.
- Lega, Gino, *Il canzoniere Vaticano Barberino Latino 3953 (gia Barb. XLV.47)*, Romagnoli-Dall'Acqua, Bologna 1905.
- Leonardi, Lino, *Cavalcanti, Dante e il nuovo stile*, in *Dante: da Firenze all'aldilà*, a cura di M. Picone, Cesati, Firenze 2001, pp. 331-354.
- Leonardi, Lino, *La poesia delle origini e del Duecento*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. X. *La tradizione dei testi*, coord. C. Ciociola, Salerno, Roma 2001, pp. 5-89.
- Leonardi, Lino, *Appunti su Guittone nei Rerum vulgarium fragmenta*, «Critica del testo», 2003, VI, 1, pp. 353-366.
- Leonardi, Lino, *La filologia dei canzonieri dopo Avallè*, in «Liber», «fragmenta», «libellus» prima e dopo Petrarca. *In ricordo di D'Arco Silvio Avallè*. Seminario internazionale di studi (Bergamo, 23-25 ottobre 2003), a cura di F. Lo Monaco, L.C. Rossi, N. Scaffai, Sismel-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2006, pp. 3-21.

- Leporatti, Roberto, *Girolamo Benivieni tra il commento di Pico della Mirandola e l'autocommento*, in *Il poeta e il suo pubblico. Lettura e commento dei testi lirici nel Cinquecento*. Convegno internazionale di studi (Ginevra, 15-17 maggio 2008), a cura di M. Danzi, R. Leporatti, Droz, Ginevra 2012, pp. 373-397.
- Lo Re, Salvatore, *Politica e cultura nella Firenze cosimiana. Studi su Benedetto Varchi*, Vecchiarelli, Manziana 2008.
- Lucarini, Carlo Martino, *I due stili asiani (Cic. "Br." 325; "P. Artemid".) e l'origine dell'Atticismo letterario*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», 2015, CXCI, pp. 11-24.
- Maggi, Armando, *Il Libro de natura de amore di Mario Equicola e l'ibridismo rinascimentale*, «Bruniana & Campanelliana», 2017, XXIII, 2, pp. 473-482.
- Malato, Enrico, *Dante e Guido Cavalcanti. Il dissidio per la «Vita nuova» e il «disdegno» di Guido*, Salerno, Roma 1997.
- Manzoni, Luigi, *Il canzoniere vaticano 3214*, «Rivista di filologia romanza», 1872, I, 71-90.
- Marazzini, Claudio, *Le teorie*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di L. Serianni, P. Trifone, I. I luoghi della codificazione, Einaudi, Torino 1993.
- Marchesini, Umberto, *Di un codice poco noto di antiche rime italiane*, «Zeitschrift für romanische Philologie», 1886, X, pp. 554-566.
- Marcel, Raymond, *Marsile Ficin (1433-1499)*, Les belles lettres, Paris 1958.
- Marrani, Giuseppe, *Amor hereos e extasys in Nicolò de' Rossi. Una replica (di tipo dantesco) a Donna me prega*, «Studi danteschi», 2001, LXVI, pp. 147-178.
- Martelli, Mario, *Studi laurenziani*, Olschki, Firenze 1965.
- Martelli, Mario, *Firenze*, in *Letteratura italiana*, dir. A. Asor Rosa, vol. II, 1. *Il Quattrocento. Storia e geografia*, 1. *L'età moderna. Le letterature delle città-Stato e la civiltà dell'Umanesimo*, Einaudi, Torino 1988.
- Marti, Mario, *Acque agitate per «Donna me prega»*, «Giornale storico della letteratura italiana», 2000, CLXXVII, pp. 161-167.
- Mastroddi, Laura, *Malaspini, Ricordano*, in *DBI*, 2007, vol. 68.
- Mattioli, Nicola, *Studio critico sopra Egidio Romano Colonna*, Tipografia della Pace di F. Cuggiani, Roma 1896.
- Mazza, Antonia, *L'inventario della "parva libraria" di Santo Spirito e la biblioteca di Boccaccio*, in «Italia medioevale e umanistica», 1966, IX, pp. 1-74.
- Mazzacurati, Giancarlo, *Dante nell'Accademia Fiorentina (1540-1560) (tra esegesi umanistica e razionalismo critico)*, «Filologia e Letteratura»,

- 1967, XIII, pp. 258-308 [ora in: Id., *L'albero dell'Eden. Dante tra mito e storia*, a cura di S. Jossa, Salerno, Roma 2007, pp. 33-91].
- Mazzacurati, Giancarlo, *Conflitti di culture nel Cinquecento*, Liguori, Napoli 1977.
- Mazzacurati, Giancarlo, *Il Rinascimento dei moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*, Il Mulino, Bologna 1985.
- Mazzacurati, Giancarlo, *Storia e funzione della poesia lirica nel Comento di Lorenzo de' Medici*, «Modern Language Notes», 1989, CIV, 1, pp. 48-67.
- McKenzie, Donald F., *Bibliography and the sociology of texts*, Cambridge University Press, Cambridge 1999.
- Mele, Valentina, «Voce rimasi de l'antiche some». *Il motivo della voce in Cavalcanti e in Petrarca*, «Italianistica», 2024, LIII, 2, pp. 33-41.
- Meneghetti, Maria Luisa, *Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*, Mucchi, Modena 1984.
- Mengaldo, Pier Vincenzo, *Appunti su Vincenzo Calmeta e la teoria cortigiana*, «La rassegna della letteratura italiana», 1960, III, pp. 446-469.
- Meo, Oscar, *Eros e corporeità nel De Amore di Marsilio Ficino*, in *Storiografia filosofica e storiografia religiosa. Due punti di vista a confronto. Studi in onore di Luciano Malusa*, a cura di P. De Lucia et alii, F. Angeli, Milano 2020, pp. 144-158.
- Mercuri, Roberto, *Una figura ideale rivissuta laicamente: Guido Cavalcanti*, in *Letteratura italiana* a cura di Asor Rosa, *Storia e geografia*, vol. I, *L'età medievale*, Einaudi, Torino 1987, pp. 425-428.
- Merola, Alberto, *Albizzi, Anton Francesco*, in *DBI*, 1960, vol. 2.
- Mésóniat, Claudio, *Poetica theologica: la «Lucula noctis» di Giovanni Dominici e le dispute letterarie tra '300 e '400*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1984.
- Molinari, Carla, *Petrarca e il «gran desio»: poesia della lode nel Canzoniere*, in *Per Domenico De Robertis. Studi offerti dagli allievi fiorentini*, a cura di I. Becherucci, S. Giusti, N. Tonelli, Le Lettere, Firenze 2000, pp. 305-344.
- Monti, Carla Maria, *Testi ignoti di Donato Albanzani*, «Studi petrarcheschi», 1985, II, pp. 231-261.
- Nardi, Bruno, *Saggi sull'aristotelismo padovano dal secolo XIV al XVI*, a c. del Centro per lo studio della tradizione aristotelica nel Veneto e del Comitato per la storia dell'Università di Padova, Sansoni, Firenze 1958.
- Nardi, Bruno, *Dante e Guido Cavalcanti*, in *Saggi e note di critica dantesca*, Ricciardi, Milano-Napoli 1966, pp. 191-219.

- Negri, Giulio, *Istoria degli scrittori fiorentini*, Pomatelli, Ferrara 1722.
- Negri, Renzo, *Tasso, Torquato*, in *ED*, 1970.
- Neri, Ferdinando, *La canzone di quattro rime*, «Atti della Reale Accademia delle Scienze di Torino. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche», 1913-1914, XLIX, pp. 305-309.
- Noferi, Adelia, *La canzone CXXVII*, «Lectura Petrarce», 1982, XI, pp. 3-20.
- Orvieto, Paolo, *Lorenzo de' Medici e l'Umanesimo toscano del secondo Quattrocento*, in *Storia della letteratura italiana. Vol. III. Il Quattrocento*, diretta da E. Malato, Salerno, Roma 1996, pp. 295-403.
- Orvieto, Paolo, *Riletture e ammende poliziane*, «Filologia e critica», 2007, 1, pp. 27-58.
- Orvieto, Paolo, *Poesia e scienza nel Rinascimento fiorentino*, in *Cavalcare la luce: scienza e letteratura. Atti del Convegno internazionale, Alessandria-San Salvatore Monferrato (23-25 maggio 2007)*, a cura di G. Ioli, con un testo di R. Levi Montacini, Interlinea, Novara 2009, pp. 1000-1013.
- Orvieto, Paolo, *Poliziano e l'ambiente mediceo*, Salerno, Roma 2009.
- Padoan, Giorgio, *Il Boccaccio, le Muse, il Parnaso e l'Arno*, Olschki, Firenze 1978.
- Pagnoni, Maria Rita, *Prime note sulla tradizione medievale ed umanistica di Epicuro*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 1974, IV, pp. 1443-1477.
- Pagnotta, Linda, *Repertorio metrico della ballata italiana. Secoli XIII e XIV*, Ricciardi, Milano-Napoli 1995.
- Parenti, Alessandro, *Acuti e gravi nella Giuntina di rime antiche*, «Medioevo e Rinascimento», 2010, XXIV, n.s. XXI, pp. 311-336.
- Parodi, Ernesto Giacomo, *La miscredenza di Guido Cavalcanti e una fonte del Boccaccio*, «Bullettino della Società Dantesca Italiana», 1915, XXII, pp. 37-47.
- Pasero, Nicola, *Dante in Cavalcanti: ancora sui rapporti fra «Vita nuova» e «Donna me prega»*, «Medioevo romanzo», 1998, XXII, pp. 388-414.
- Passarini, Ludovico, *Modi di dire proverbiali e motti popolari italiani. Spiegati e commentati da Pico Luri Di Vassano*, Tip. Tiberina, Roma 1874.
- Pelaez, Mario, *Rime antiche italiane secondo la lezione del Codice Vaticano 3214 e del Codice Casanatense d. v. 5*, Romagnoli-Dall'Acqua, Bologna 1895.
- Pelosini, Raffaella, *Guido Cavalcanti nei Rerum Vulgarium Fragmenta*, «Studi Petrarqueschi», n.s., 1992, IX, pp. 9-76.

- Perifano, Alfredo, *Un aspect du dialogue scientifique dans les années 1530 : le Barbaromastix contenu dans le Novæ Academiæ Florentinæ Opuscula* (1533), in *Les années trente du XVI^e siècle italien*, Actes du Colloque (Paris, 3-5 juin 2004), réunis et présentés par D. Boillet, M. Plaisance, Centre interuniversitaire de recherche sur la Renaissance italienne (CIRRI), Paris 2007.
- Perifano, Alfredo, *Académiciens et barbares dans les Novae Academiæ Florentinæ Opuscula (1533 et 1534). Aspects d'une polémique médicale au XVI^e siècle*, in *Les académies dans l'Europe humaniste : idéaux et pratiques*, textes édités par Marc Deramaix [et al.], préface de Marc Fumaroli, Droz, Genève 2008, pp. 163-186.
- Perugi, Maurizio, *Arnaut Daniel in Dante*, «Studi danteschi», 1978, LI, pp. 59-152.
- Perugi, Maurizio, *Trovatori a Valchiusa. Un frammento della cultura provenzale del Petrarca*, Antenore, Padova 1985.
- Petoletti, Marco, *Gli zibaldoni di Giovanni Boccaccio*, in *Boccaccio autore e copista. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 11 ottobre 2013-11 gennaio 2014*, a cura di T. De Robertis, C.M. Monti, M. Petoletti, G. Tanturli, S. Zamponi, Varigrafica, Roma 2013, pp. 316-326.
- Petrucchi, Armando, *Alle origini del libro moderno. Libri da banco, libri da bisaccia, libretti da mano*, «Italia medievale e umanistica», 1969, XII, pp. 295-313.
- Petrucchi, Armando, *Il libro manoscritto*, in *Letteratura italiana*, dir. da A. Asor Rosa, vol. II, *Produzione e consumo*, Einaudi, Torino 1982, pp. 499-524.
- Petrucchi, Armando, *Storia e geografia delle culture scritte (secoli XV-XVIII)*, in *Letteratura italiana, Storia e geografia, II 2: L'età moderna*, Einaudi, Torino 1988.
- Petteruti Pellegrino, Pietro, *Tessere landiniane nelle Institutioni dell'Equicola. Annotazioni a margine di un caso di intertestualità dissimulata, ovvero di un accorto e misurato plagio*, in *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*, a cura di R. Gigliucci, Bulzoni, Roma 1998, pp. 161-217.
- Petteruti Pellegrino, Pietro, *La fixa tramontana dell'imitazione. Equicola, il classicismo volgare e l'Epistola in sex linguis*, in *Petrarca e Roma. Atti del convegno di studi* (Roma, 2-3-4 dicembre 2004), a cura di M.G. Blasio, A. Morisi, F. Niutta, Roma nel Rinascimento, Roma 2006, pp. 227-294.
- Petteruti Pellegrino, Pietro, *La negligenza dei poeti. Indagini sull'esegesi della lirica dei moderni nel Cinquecento*, Bulzoni, Roma 2013.

- Piccini, Daniele, *Un amico del Petrarca: Sennuccio del Bene e le sue Rime*, Antenore, Roma-Padova 2004.
- Pignatti, Franco, *Per Francesco de' Vieri, detto il Verino Primo. Con uno sconosciuto epitaffio latino di Agnolo Firenzuola*, «Schede umanistiche», 2010/2011, XXIV/XXV, pp. 143-177.
- Pilan, Francesca, *Sulla fedeltà al dettato d'Amore: tessere danieline intorno al "nodo" della Commedia* (Pg XXVI), «Critica letteraria», 2021, CXCII-CXCIII, fasc. III-IV, pp. 619-637.
- Pilan, Francesca, *Un (plus long) envoi. Réflexions et propositions sur onze vers anonymes*, in *Questioni di autorialità fra Medioevo ed età moderna*, a cura di E.M. Grandoni, E. Moretti, Pensa multimedia, Lecce 2023, pp. 43-52.
- Pinto, Raffaele, *Ficino e Guido Cavalcanti*, «SigMa. Rivista di letterature comparate, teatro e arti dello spettacolo», 2020, IV, pp. 339-358.
- Pirovano, Donato, *Il dolce stil novo*, Salerno, Roma 2014.
- Pirovano, Donato, *Per una nuova edizione della Vita nuova*, «Rivista di studi danteschi», 2012, XII, pp. 248-325.
- Pirovano, Donato, *Il manoscritto Chigiano L VIII 305 della Biblioteca Apostolica Vaticana e la «Vita nuova»*, «Carte Romanze», 2015, III, 1, pp. 157-221.
- Pistolesi, Elena, *Il «De vulgari eloquentia» di Giovanni Boccaccio*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 2014, CXXXI, vol. CXCI, pp. 161-199.
- Plaisance, Michel, *L'Accademia e il suo principe. Cultura e politica a Firenze al tempo di Cosimo I e di Francesco de' Medici. L'Académie et le prince. Culture et politique à Florence au temps de Côme Ier et de François de Médicis*, Vecchiarelli, Manziana 2004.
- Pomaro, Gabriella, *Memoria della scrittura e scrittura della memoria*, in *Gli Zibaldoni di Boccaccio. Memoria, scrittura, riscrittura*. Atti del Seminario internazionale (Firenze-Certaldo, 26-28 aprile 1996), a cura di M. Picone e C. Cazalé Bérard, Cesati, Firenze 1998, pp. 259-282.
- Ponte, Giovanni, *La "gravitas nervosa" del Poliziano*, in *Poliziano nel suo tempo*. Atti del VI Convegno internazionale (Chianciano-Montepulciano 18-21 luglio 1994), a cura di L. Secchi Tarugi, Franco Cesati, Firenze 1996.
- Porcelli, Bruno, *Il Teseida del Boccaccio fra la Tebaide e The Knight's Tale*, «Studi e problemi di critica testuale», 1986, XXXII, pp. 57-80.
- Possiedi, Paolo, *Petrarca petroso*, «Forum italico», 1974, VIII, pp. 523-532.
- Pozzi, Mario, *Trattatisti del Cinquecento*, a cura di M. Pozzi, Ricciardi, Milano-Napoli 1978.

- Pozzi, Mario, *Mario Equicola e la cultura cortigiana: appunti sulla redazione manoscritta del «Libro de natura de Amore»*, «Lettere italiane», 1980, XXXII, 2, pp. 149-171.
- Pozzi, Mario, *Aspetti della trattatistica d'amore*, in *Lingua, cultura, società. Saggi della letteratura italiana del Cinquecento*, Ed. dell'Orso, Alessandria 1989.
- Prezzolini, Pietro, *Storia del Casentino del Sacerdote P. Prezzolini*, Cellini, Firenze 1859-1861.
- Punzi, Arianna, *Le metamorfosi di Darete Frigio. Appendice*, «Critica del testo», 2004, VII, 1, pp. 163-211.
- Quaglio, Antonio Enzo, *Prima fortuna della glossa garbiana a "Donna me prega" del Cavalcanti*, «Giornale storico della letteratura italiana», 1964, CXLI, pp. 336-368.
- Quondam, Amedeo, *Rinascimento e classicismi. Forme e metamorfosi della modernità*, Il Mulino, Bologna 2013.
- Rapisarda, Stefano, *Appunti sulla circolazione del Secretum secretorum in Italia*, in *Le parole della scienza. Scritture tecniche e scientifiche in volgare (secoli XIII e XV)*. Atti del convegno di Lecce (16-18 aprile 1999), Congedo, Galatina 2001, pp. 77-97.
- Rea, Roberto, *Per il lessico di Guido Cavalcanti: «sbigottire»*, «Critica del testo», 2003, VI, n. 2, pp. 885-896.
- Rea, Roberto, *Il cuore inondato (Arnaut Daniel tra aemulatio e Scritture)*, «Critica del testo», 2005, VIII, 1, pp. 315-333.
- Rea, Roberto, *Stilnovismo cavalcantiano e tradizione cortese*, Bagatto Libri, Roma 2007.
- Rea, Roberto, *Cavalcanti poeta. Uno studio sul lessico lirico*, Nuova Cultura, Roma 2008.
- Rea, Roberto, *Guinizzelli praised and explained (da [O] caro padre meo al XXVI del Purgatorio)*, «The Italianist», 2010, XXX, 1, pp. 1-17.
- Rea, Roberto, *Vita nuova e Rime. Unus philosophus alter poeta. Un'ipotesi per Cavalcanti e Dante*. In *Dante tra il settecentocinquantesimo della nascita (2015) e il settecentenario della morte (2021)*. Atti delle celebrazioni in Senato, del Forum, del Convegno Internazionale di Roma, II, a cura di A. Mazzucchi e E. Malato, Salerno, Roma 2016, pp. 351-381.
- Rea, Roberto, *Il ms. Vaticano latino 3214 e la poesia dello Stilnovo*, (conferenza) Accademia dell'Arcadia, 15 dicembre 2022.
- Ricci, Laura, *La redazione manoscritta del Libro de natura de amore di Mario Equicola*, Bulzoni, Roma 1999.
- Ricci, Pier Giorgio, *Dubbi gravi intorno al «Ninfale fiesolano»*, «Studi sul Boccaccio», 1971, VI, pp. 109-124.

- Rigo, Paolo, *L'intertestualità mancante. L'enigma (o quasi) di Guido Cavalcanti nei Fragmenta di Francesco Petrarca*, a cura di S. Argurio, V. Rovere, Aracne, Roma 2018.
- Rocchi, Ivonne, *Per una nuova cronologia e valutazione del Libro de Natura de Amore di Mario Equicola*, «Giornale storico della letteratura italiana», 1976, CLIII, pp. 566-585.
- Rolle, Alessandra, *L'influsso dell'estetica callimachea nella polemica tra Asianesimo e Atticismo a Roma*, «Aevum Antiquum», n.s., 2023, XXIII, pp. 53-71.
- Romandini, Fabián Ludueña, *Voluptas Urania. Marsilio Ficino como exégeta neoplatónico y cristiano de la filosofía natural del amor en Guido Cavalcanti*, «Praxis Filosófica», 2019, XLIX, pp. 61-86.
- Romano, Maria, *Il "Bestiario moralizzato"*, in *Testi e interpretazioni. Studi del Seminario di Filologia romanza dell'Università di Firenze*, Ricciardi, Milano-Napoli 1978, pp. 721-888.
- Rossi, Luca Carlo, *Sul motto di Cavalcanti*, in *L'antiche e le moderne carte. Studi in memoria di Giuseppe Billanovich*, a cura di A. Manfredi e C.M. Monti, Antenore, Roma-Padova 2007, pp. 499-518.
- Ruggiero, Federico, *Le ballate di Dante: aspetti innovativi e osservazioni sulla tradizione manoscritta*, «L'Alighieri», 2019, LIII, pp. 5-23.
- Russo, Emilio, *Tasso e gli antichi dicitore*, in Id., *Studi su Tasso e Marino*, Antenore, Roma-Padova 2005, pp. 39-67.
- Russo, Luigi, *La tragedia nel Cinque e Seicento*, «Belfagor», 1959, XIV, 1, pp. 14-22.
- Saitta, Giuseppe, *Filosofia italiana e Umanesimo*, La nuova Italia, Venezia 1928.
- Sangiovanni, Fabio, Rossi, Nicolò de', in *DBI*, 2017, vol. 88.
- Santagata, Marco, *La preistoria del genere canzoniere*, in Id., *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costruzione di un genere*, Liviana, Padova 1979, pp. 129-154.
- Santagata, Marco, *Petrarca e i Colonna*, Pacini Fazzi, Lucca 1988.
- Santagata, Marco, *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, Il mulino, Bologna 1990.
- Santoro, Mario, *Poliziano o il Magnifico?*, «Giornale italiano di filologia», 1948, I, pp. 139-149.
- Sarteschi, Selene, «Donna me prega» - «Vita Nuova»: la direzione di una polemica, «Rivista europea di letteratura italiana», 2000, XV, pp. 9-35.
- Savona, Eugenio, *Per un commento a "Donna me prega" di Guido Cavalcanti*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1989.

- Scolari, Antonio, *La fortuna di Dante a Verona nel secolo XIV*, in *Dante e la cultura veneta*. Atti del Convegno di studi organizzato dalla Fondazione Cini (Venezia, Padova, Verona, 30 marzo – 5 aprile 1966), a cura di V. Branca e G. Padoan, Olschki, Firenze 1967, pp. 479-491.
- Segni, Angelo, *Vita di Donato Acciaiuoli descritta da Angiolo Segni e per la prima volta data in luce dal cav. avv. Tommaso Tonelli [...]*, L. Marchini, Firenze 1841.
- Semprini, Giovanni, *Il commento alla Canzone di Amore del Benivieni di Pico della Mirandola*, «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», 1922, XIV, n. 5, pp. 360-376.
- Segre, Cesare, *Teatro e romanzo*, Einaudi, Torino 1984.
- Shaw, Prudence, *La versione ficiniana della 'Monarchia'*, «Studi danteschi», 1978, LI, pp. 289-408.
- Siekiera, Anna, *Fare in modo che s'intenda. La scienza tradotta di Benedetto Varchi*, «L'Ellisse», 2019, XIII, 1, pp. 83-95.
- Signorini, Maddalena, *Il Canzoniere Chigiano L.VIII.305: scrittura e storia*, in *Segni per Armando Petrucci*, a cura di L. Miglio, P. Supino, Bagatto libri, Roma 2002, pp. 222-242.
- Simoncelli, Paolo, *Il cavaliere dimezzato. Paolo del Rosso «Fiorentino e letterato»*, Franco Angeli, Milano 1990.
- Solerti, Angelo, *Vita di Torquato Tasso*. I. *La vita*, Loescher, Torino-Roma 1895.
- Stierle, Karlheinz, *Il Canzoniere. Lettura micro e macrotestuale*, a cura di M. Picone, Longo, Ravenna 2007.
- Stoppelli, Pasquale, *La Giuntina di rime antiche*, in *Antologie d'autore. La tradizione dei florilegi nella letteratura italiana*. Atti del Convegno internazionale (Roma 27-29 ottobre 2014), a cura di E. Malato, A. Mazzucchi, Salerno, Roma 2016, pp. 157-171.
- Stroppa, Sabrina, *Relazioni editoriali. L'impatto del commento Ilicino sull'esegesi petrarchesca del primo Cinquecento*, in *L'esegesi petrarchesca e la formazione di comunità culturali* (Freie Universität Berlin, 18-19 Feb. 2021), a cura di B. Huss, S. Stroppa, Schriften des Italienzentrum, Berlino 2022, pp. 49-60.
- Suitner, Franco, *Petrarca e la tradizione stilnovistica*, Olschki, Firenze 1977.
- Tanturli, Giuliano, *I Benci copisti. Vicende della cultura fiorentina volgare fra Antonio Pucci e il Ficino*, Accademia della Crusca, Firenze 1978.
- Tanturli, Giuliano, *Proposta e risposta. La prolusione petrarchesca del Landino e il codice cavalcantiano di Antonio Manetti*, «Rinascimento», s. II, 1992, XXXII, pp. 213-225.

- Tanturli, Giuliano, *La Firenze laurenziana davanti alla propria storia letteraria*, in *Lorenzo il Magnifico e il suo tempo*, a cura di G.C. Garfagnini, Olschki, Firenze 1992 [ora in Id., *La cultura letteraria a Firenze tra Medioevo e umanesimo. Scritti 1976-2016*, vol. II. *Scritti sul Quattrocento*, Polistampa, Firenze 2017].
- Tanturli, Giuliano, *Guido Cavalcanti contro Dante*, in *Le tradizioni del testo. Studi di letteratura italiana offerti a Domenico De Robertis*, a cura di F. Gavazzeni, G. Gorni, Ricciardi, Milano-Napoli 1993, pp. 3-13.
- Tanturli, Giuliano, *Filologia cavalcantiana fra Antonio Manetti e la Raccolta Aragonese*, in *Sotto il segno di Dante. Scritti in onore di Francesco Mazzoni*, a cura di L. Coglievina, D. De Robertis, Le lettere, Firenze 1998, pp. 311-320 [ora in Id., *La cultura letteraria a Firenze tra Medioevo e umanesimo: scritti 1976-2016*, vol. II, Polistampa, Firenze 2017, pp. 647-656].
- Tanturli, Giuliano, *Manetti, Antonio*, in *DBI*, 2007, vol. 68.
- Tanturli, Giuliano, *Filologia del volgare intorno al Salutati*, in *Coluccio Salutati e l'invenzione dell'Umanesimo. Atti del convegno internazionale di studi* (Firenze, 29-31 ottobre 2008), a cura di C. Bianca, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2010, pp. 83-144.
- Tanzini, Lorenzo, *Le due redazioni del «Liber de origine civitatis Florentie et eiusdem famosis civibus»*. Osservazioni sulla recente edizione, «Archivio Storico Italiano», 2001, CLVIII, 1, pp. 141-159.
- Targioni Tozzetti, Giovanni, *Prodromo della corografia e della topografia fisica della Toscana [...]*, Stamperia imperiale, Firenze 1754.
- Tateo, Francesco, *Poesia e favola nella poetica del Boccaccio*, in Id., *Rhetorica e poetica tra Medioevo e Rinascimento*, Adriatica, Bari 1960, pp. 67-202.
- Tavosanis, Mirko, *Le fonti grammaticali delle Prose*, in *'Prose della volgar lingua' di Pietro Bembo*. Atti del convegno di Gargnano del Garda (4-7 ottobre 2000), a cura di S. Morgana, M. Piotti, M. Prada, 2001, pp. 55-76.
- Tomasi, Franco, *Le letture di poesia e il petrarchismo nell'Accademia degli Infiammati*, in *Petrarca, Petrarchismi. Modelli di poesia per l'Europa*, a cura di F. Calitti, R. Gigliucci, A. Quondam, vol. II. *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, Bulzoni, Roma 2006, pp. 229-250.
- Tomasi, Franco, *Bernardino Tomitano. I quattro libri della lingua toscana, Padova, Olmo, 1570* (scheda critico-bibliografica), in *Petrarca e il suo tempo*, Skira, Milano 2006, pp. 537-538.
- Tomasi, Franco, *Studi sulla lirica rinascimentale (1540-1570)*, Antenore, Padova 2012.

- Tonelli, Natascia, *Fisiologia della passione. Poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2015.
- Trovato, Paolo, *Intorno al testo e alla cronologia delle Lettere di Jacopo Bonfadio*, «Studi e problemi di critica testuale», 1980, XX-XXI, pp. 29-60.
- Trovato, Paolo, *Storia della lingua italiana. Il primo Cinquecento*, Il Mulino, Bologna 1994.
- Tufano, Ilaria, *La Fiammetta di Boccaccio. Una lettura cavalcantiana*, «La Cultura», 2000, XXXVIII, pp. 401-424.
- Tufano, Ilaria, *Imago mulieris. Figure femminili del Trecento letterario italiano*, Vecchiarelli, Manziana 2009.
- Usher, Jonathan, *Boccaccio, Cavalcanti's Canzone «Donna me prega» and Dino's Glosses*, «Heliotropia», 2004, II, 1, pp. 1-19.
- Varese, Claudio, *Giovanni Cavalcanti storico e scrittore*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», s. VII, 1959, LXIII, pp. 3-28.
- Vasoli, Cesare, *Bruni, Leonardo*, in *DBI*, 1972, vol. 14.
- Vasoli, Cesare, *Logica*, in *Storia della cultura veneta*, dir. G. Arnaldi, M. Pastore Stocchi, vol. III. *Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, 3, N. Pozza, Vicenza 1981.
- Vasoli, Cesare, *Ficino, Savonarola, Machiavelli. Studi di storia della cultura*, Aragno, Torino 2006.
- Vasoli, Cesare, *Benedetto Varchi e i filosofi*, «Rivista di Storia della Filosofia», 2007, LXII, 1, pp. 1-25.
- Vecchi Galli, Paola, *Dalla Raccolta Aragonesa alla Giuntina di Rime antiche: riflessioni sul canone lirico italiano fra Quattro e Cinquecento*, in *Il canone e la biblioteca. Costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria italiana*, vol. I, a cura di A. Quondam, Bulzoni, Roma 2002, pp. 193-207.
- Veglia, Marco, «*La vita lieta*». *Una lettura del Decameron*, Longo, Ravenna 2000.
- Vela, Claudio, *Poesia del Duecento nel primo Cinquecento: istruzioni per l'uso*, in *La filologia in Italia nel Rinascimento*, a cura di C. Caruso, E. Russo, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2018, pp. 97-100.
- Velli, Giuseppe, *Petrarca, Boccaccio e la grande poesia latina*, in *Retorica e poetica tra i secoli XII e XIV. Atti del II Convegno Internazionale di studi dell'Associazione per il Medioevo e l'umanesimo latini (AMUL) in onore e memoria di Ezio Franceschini* (Trento e Rovereto, 3-5 ottobre 1988), a cura di C. Leonardi, E. Menestò, Firenze 1986, pp. 239-256.

- Velli, Giuseppe, *Seneca nel «Decameron»*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 1991, CLXVIII, pp. 321-334.
- Velli, Giuseppe, *Petrarca e Boccaccio: tradizione, memoria, scrittura*, Antenore, Padova 1995².
- Vianello, Valerio, *Il letterato, l'Accademia, il libro. Contributi sulla cultura veneta del Cinquecento*, Antenore, Padova 1988.
- Villa, Alessandra, *Istruire e rappresentare Isabella d'Este. Il Libro de natura de amore di Mario Equicola*, M. Pacini Fazzi, Lucca 2006.
- Viti, Paolo, *L'Umanesimo toscano nel primo Quattrocento*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, Vol. III. *Il Quattrocento*, Salerno, Roma 1996, pp. 211-294.
- Viti, Paolo, *Domenico Bandini professore e umanista*, in *750 anni degli statuti universitari aretini*. Atti del Convegno internazionale su Origini, maestri, discipline e ruolo culturale dello Studium di Arezzo (Arezzo, 16-18 febbraio 2005), a cura di F. Stella, SISMEL Edizioni del Edizioni del Galluzzo, Firenze 2006, pp. 317-336.
- Viti, Paolo, *Marsuppini, Cristoforo*, in *DBI*, 2008, vol. 71.
- Vitolo, Raffaele, *I 'vinti d'amore'. Cavalcanti in Boccaccio*, in *Assenze e persistenze. Opacità intertestuali nella letteratura italiana*, a cura di N. Nagy, L. Verbaere, R. Vitolo, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2023, pp. 35-56.
- Wimmel, Walter, *Kallimachos in Rom. Die Nachfolge seines apologetischen Dichtens in der Augusteerzeit*, Steiner, Wiesbaden 1960.
- Zampese, Cristina, *«Di palo in frasca»*. Per Decameron VI 9, in *Boccaccio: gli antichi e i moderni*, a cura di A.M. Cabrini, A. d'Agostino, Ledizioni, Milano 2018, pp. 161-177.
- Zamuner, Ilaria, *La tradizione romanza del Secretum secretorum pseudo-aristotelico*, «Studi Medievali», 2005, XLVI, s. III, f. I, pp. 31-116.
- Zanato, Tiziano, *Saggio sul «Comento» di Lorenzo de' Medici*, Olschki, Firenze 1979.
- Zanato, Tiziano, in *Storia letteraria d'Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. Da Pozzo, Piccin, Padova 2007, pp. 337-444.
- Zublena, Paolo, *Il disdegno di Pietro. La poesia di Guido Cavalcanti nelle Prose del Bembo*, «Italianistica», 2024, LIII, 2, pp. 51-66

Indice dei nomi

Non sono state indicizzate le occorrenze del nome di Guido Cavalcanti, né dei commentatori a *Donna me prega* nella tavola comparativa alle pp. 287-313.

- | | |
|--|--|
| Acciauioli, Donato: 167n., 271. | Alfani, Gianni: 45n., 59n., 62n., 104n.-105n., 110-111. |
| Accolti, Benedetto, il vecchio: 193. | Alfano, Giancarlo: 225n., 254-255n., 260n., 261n., 263n., 267n., 277 e n., 286n. |
| Adimari, Baldinaccio: 170, 171. | Alfonso II d'Aragona, re di Napoli: 173n., 192-193n. |
| Adimari, Bonaccorso: 169. | Alighieri, Dante: 18, 21, 22n., 23, 26-27, 28n., 33n., 34 e n., 35-36, 37n., 40 e n., 42, 45n., 48n., 50, 51 e n., 53, 57n., 61-62 e n., 63, 67 e n., 68, 83n., 84, 94, 94 e n., 98 e n., 103, 104 e n., 105, 106n., 107, 110-112, 113 e n., 115-123, 125-126, 130-131, 133-134, 135 e n., 136, 139, 141, 143-144, 147, 150-151, e n., 154, 159-160, 162-166, 172-173, 193-195, 197 e n., 199 e n., 201, 202, 205n., 216, 218-224, 236n., 242, 253, 256-257, 259, 265, 269n., 270-271, 275-276, 280-281, |
| Adimari, Corso: 170. | |
| Adimari, Guid'Antonio: 268. | |
| Afribo, Andrea: 259n., 316n. | |
| Agamben, Giorgio: 61n., 180n. | |
| Agli, Antonio: 177, 193. | |
| Agostino Aurelio d'Ipbona, santo: 27-28, 32. | |
| Aimeric de Peguilhan: 34n. | |
| Albanzani, Donato: 87. | |
| Alberti, Francesco d'Altobianco: 193. | |
| Alberti, Leon Battista: 218-220. | |
| Albizzi, Anton Francesco: 272. | |
| Albizzi, Franceschino degli: 34, 232, 236 e n. | |
| Albizzi, Franceschino di Ricco: 194. | |

- 313 e n., 315 e n., 316n., 319 e n.,
322, 325 e n., 326, 327 e n., 329-
332, 336-338, 340-341, 343 e n.,
344n., 347-348.
- Alighieri, Dante, pseudo: 131, 137.
- Alighieri, Pietro: 22n., 143.
- Allacci, Leone: 114.
- Ambrogini, Angelo (detto il Poliziano): 176, 191 e n., 194n., 195,
198n., 210-212 e n., 213-215, 216
e n., 220-221, 225, 277, 282, 330,
341, 343 e n.
- Anderson, David: 90n.
- Andrea Cappellano: 32.
- Andreoni, Annalisa: 253-254n.,
256n., 258-259n., 265n.
- Angiolieri, Cecco: 120, 122, 130,
142.
- Anterigolo, Guidone: 261n.
- Antonelli, Roberto: 16n.
- Antonio da Canal: 325n.
- Antonio da Ferrara: *vedi* Beccari,
Antonio.
- Apelle: 242.
- Appel, Carl: 35-36n.
- Aquino, Rinaldo d': 58n., 115.
- Ardissino, Erminia: 318n.
- Ardizzone, Maria Luisa: 180n.
- Ariani, Marco: 33, 34n.-35n.
- Aristotele: 137, 248, 249-250n.,
261-262, 264-266, 272-273, 279,
284, 286n., 316n., 317, 347.
- Aristotele, pseudo: 131, 138.
- Arnaldi, Girolamo: 80n.
- Arnaut Daniel (Arnaldo Daniel-
lo): 26 e n., 30n., 34, 39n., 214n.,
325n.
- Arnaut de Maroilh: 34n.
- Arriguccio: 116.
- Athanasius: 260.
- Auciello, Matteo: 61n.
- Auliver: 130.
- Aurigemma, Marcello: 238n.
- Avalle, D'Arco Silvio: 16n., 148n.
- Azzetta, Luca: 180n.
- Baglio, Marco: 76n.
- Baldassarri, Stefano Ugo: 168n.,
172n.
- Baldini, Enzo: 279n.
- Balduino, Armando: 21n., 51 e n.,
52n., 65n., 94-95n., 99n.
- Bandini, Domenico (Domenico
d'Arezzo): 154, 159, 163 e n., 164
e n., 166, 172.
- Bandini, Francesco: 176n.
- Barański, Zygmunt G.: 23n, 26n.,
28n., 31n., 33n., 35n., 72-74n.,
79n., 82n., 85n., 94n., 136 e n.
- Barberi Squarotti, Giorgio: 73n.,
94n.
- Barbi, Michele: 122n., 148n., 154n.,
173n., 174 e n., 191-193 e n.,
235n., 323n., 324 e n.
- Bardi, Cecchino de': 80n.
- Barolini, Teodolinda: 22n.
- Barsella, Susanna: 52n.
- Bartoli, Giorgio: 276n.
- Bartolomeo da Castel della Pieve:
193.
- Bartuschat, Johannes: 84n.
- Battaglia Ricci, Lucia: 70n., 87n.
- Bausi, Francesco: 211n., 216n.,
223-224n.
- Beccadelli, Ludovico: 114n., 255,
273.
- Beccanugi, Francesco Ismera: 105,
117, 142.
- Beccari, Antonio (Antonio da Fer-

- rara): 193.
 Belletti, Gian Carlo: 133n.
 Belloni, Gino: 325n.
 Beltrami, Pietro G.: 26n.
 Bembo, Pietro: 96, 102, 113 e n.,
 114, 226, 246n., 247 e n., 248 e n.,
 257, 259, 277, 280n., 323n., 331,
 345, 348-349.
 Bembo, Torquato: 114, 246n.
 Benedetti, Iacopo: *vedi* Jacopone
 da Todi.
 Benivieni, Girolamo: 152 e n., 189
 e n., 190-191, 252, 267, 270, 281.
 Benvenuto da Imola: 22n.
 Bernardo da Bologna: 110, 193.
 Bernardo da Siena (Bernardo Lapi-
 ni da Montalcino detto Ilicino):
 343-344n.
 Bernart de Ventadorn: 34n.
 Berté, Monica: 151n.
 Bertolucci, Valeria: 16n.
 Bertoni, Giulio: 114n.
 Bettarini, Rosanna: 24n., 27, 28n.,
 31n., 36n.
 Bettinzoli, Attilio: 100n.
 Biagini, Enza: 314-315n.
 Billanovich, Giuseppe: 89n.
 Boccaccio, Giovanni: 14, 22n., 23,
 49-53 e n., 55-56, 58n., 61, 62n.,
 66, 67 n., 68-80 e n., 83-84 e n.,
 86, 87 e n., 88-90 e n., 91-92, 93-
 94 e n., 95n., 96, 97 e n., 98-100,
 139, 141, 147, 151n., 154, 159, 163
 e n., 193, 202, 216-217, 220, 223,
 258-259, 264, 337-338, 340-341.
 Boccadiferro, Ludovico: 256n.
 Bologna, Corrado: 25n.-27n., 333n.
 Bonagiunta, monaco: 115-116.
 Bonandrea, Giovanni (Zoanne):
 130.
 Bonanno, Danilo: 22n.
 Bonatti, Guido: 343n.
 Bonfadio, Iacopo: 245n., 246-247 e
 n., 281n.
 Bonichi, Bindo: 130-131.
 Bonifacio VIII, papa: 170.
 Borriero, Giovanni: 16n., 101-
 102n., 103 e n., 105n.-106n., 110n.
 Botrico da Reggio: 120, 121.
 Branca, Vittore: 51 e n., 52 e n., 56
 e n., 67 e n., 88n., 94n.
 Breschi, Giancarlo: 191-193n, 194
 e n., 195n., 196 e n., 197-199n.,
 343n.
 Brugnolo, Furio: 16n., 39n., 90n.,
 100n.-101n., 105n., 107n., 111n.,
 112 e n., 128n., 129 e n., 132-
 133n., 138n., 140n.
 Bruni, Francesco: 89n., 94n., 225n.,
 247n.
 Bruni, Gerardo: 161n.
 Bruni, Leonardo (Leonardo d'A-
 rezzo/Aretino): 151n., 159, 167,
 168n., 194, 218-219, 344n.
 Bruni, Raoul: 279n.
 Buck, August: 85n.
 Burgassi, Cosimo: 73n.
 Burley, Walter, pseudo: 79n.
 Busini, Giovan Battista: 254n.,
 257n.
 Buzzola/Bucciola: *vedi* Manfredi,
 Ugolino.
 Caccia da Castello: 104, 115.
 Calitti, Floriana: 192n.
 Calvo, Francesco Giulio (Francesco
 Minicio/Minizio): 241n.
 Calvino, Italo: 97 e n.
 Cambi, Alfonso: 276n.

- Camboni, Maria Clotilde: 192-193n., 194 e n., 197n., 324-325 e n., 344n.
 Camilla di Pietro Capponi: 261.
 Camillo, Giulio (Delminio): 96, 113-114 e n., 323n.
 Canetti, Luigi: 85n.
 Cannata Salamone, Nadia: 327n., 330n., 344n.
 Capelli, Roberta: 16n., 120n., 121 e n., 122-125 e n., 127 e n., 140-143n., 143 e n.
 Caputo, Rino: 26n.
 Cardini, Roberto: 196n., 199n., 219n., 221n.
 Carini, Anna Maria: 320n.
 Carlo V d'Asburgo, imperatore: 228.
 Carlo VIII, re di Francia: 225.
 Caro, Annibale: 254 e n., 260-262, 265.
 Carotti, Laura: 266n.
 Carrai, Stefano: 63 e n., 101n., 120n., 123n., 211n.
 Cassata, Letterio: 22n., 51n., 56n., 58n., 64n., 65n.
 Castagno, Gina: 229 e n.
 Castelvetro, Ludovico: 37n., 279 e n., 280.
 Casu, Antonio: 118n.
 Catone, Marco Porcio (detto il Censore): 231, 233-234.
 Cattani da Diacceto (Ghiacetto), Francesco (detto il Pagonazzo): 261, 271.
 Cavalcanti, Cavalcante de': 84, 93-94, 99n., 153-154, 169, 240, 269n.
 Cavalcanti, Giovanni: 154-155 e n.
 Cavalcanti, Giovanni di Nicolò: 149-150, 155n., 172, 177-179 e n., 340.
 Cavalcanti, Iacopo: 53n., 104, 107, 109, 116, 127.
 Cavalcanti, Nerone: 111.
 Cecco d'Ascoli: *vedi* Stabili, Francesco.
 Cenne (Bencivenne) della Chitarra: 130.
 Cerchi, Gentile de': 170, 171.
 Cerchi, Torrigiano de': 171.
 Cherchi, Paolo: 193n., 229n.
 Ciavolella, Massimo: 181n., 188n.
 Ciciaporci, Antonio: 161n., 318n.
 Ciccuto, Marcello: 22n.
 Cicerone, Marco Tullio: 27, 87n., 198n., 233, 234n., 238n., 242n., 250n., 262n.
 Cimarosti, Fabio: 230n.
 Ciminelli, Serafino (Serafino Aquilano): 324n.
 Cino da Pistoia: 24n., 26-27, 29, 34, 36, 37n., 39-40, 45n., 51 e n., 58n., 60-61 e n., 67, 68 e n., 94, 97, 98 e n., 101, 103, 104n., 105-106 e n., 110, 112-113, 115-123, 125-126, 130, 134, 141, 143-144, 173n., 193-194, 198n., 199, 236n., 275-276, 325 e n., 326, 327 e n., 329-331, 336, 338, 343n.
 Cittadini, Celso: 114.
 Claudiano, Claudio: 220, 223.
 Coleman, William Emmet: 90n.
 Colocci, Angelo: 192, 344 e n.
 Colombo, Michele: 251n.
 Colonna, Giovanni: 87.
 Colussi, Davide: 3314n., 317n., 321n., 323n.
 Compagni, Aldebrandino (Dino):

- 23n., 80 e n., 95-96, 98, 117, 142.
 Conti, Daniele: 245-247 e n., 250n., 254-255n., 260 e n., 326n.
 Contini, Gianfranco: 21n., 31 e n., 125n.
 Corti, Maria: 24-25n., 180n.
 Cosimo I de' Medici, duca di Firenze, granduca di Toscana: 228, 255, 273-275, 346-347.
 Costantini, Aldo Maria: 77n., 87n.
 Crescimbeni, Giovan Mario: 245n.
 Cristofano di Papi dell'Altissimo: 275.
 Cursi, Marco: 90-91n., 148n.
 Curti, Elisa: 196n., 214n.
 Da Meleto, Francesco: 102n.
 Da Meleto, Ludovico Girolamo: 102 e n.
 Daniele, Antonio: 250n.
 Dante da Maiano: 62, 327.
 Dati, Leonardo: 218.
 Davanzati, Chiaro: 62, 116.
 Davanzati, Mariotto: 193.
 Davoli, Francesco: 313n., 315n.
 De la Mare, Albinia: 149n.
 De Petris, Alfonso: 168n., 199n.
 De Robertis, Domenico: 13n., 22 e n., 39n.-41n., 44 e n., 68n., 90n., 120.-122n., 128n., 137n., 140n., 147n.-148n., 151n., 158n., 173n.-174n., 184 e n., 192n., 197-198n., 214n., 235n., 260n., 268 e n., 281n., 324n., 325 e n., 326-329n.
 De Robertis, Teresa: 120n., 193n.
 Debenedetti, Santorre: 327n.
 Decaria, Alessio: 148n.
 Del Bene, Alberto: 254n.
 Del Bene, Bernardo: 254n.
 Del Bene, Sennuccio: 25, 34, 193, 231-232, 235n., 236 e n., 343n.
 Del Corno, Ugo: 154, 159, 161n., 162, 165-166.
 Del Garbo, Dino: 23n., 51n., 52, 70n., 87, 88-89 e n., 90n., 91, 94, 97, 99, 100 e n., 138, 154, 159, 161, 163, 164-165 e n., 168, 172, 182 e n., 202n., 221, 232, 240 e n., 249, 253, 281 e n., 284, 287n., 337, 340.
 Del Giogante, Michele: 193.
 Del Nero, Bernardo: 149n., 150, 176, 340n.
 Del Rosso, Paolo: 228-229, 245n., 254, 255 e n., 260-261, 265, 267-268 e n., 272-273, 274 e n., 275-278, 281 e n., 282n., 283, 287n., 347-348.
 Del Sal, Nievo: 37n.
 Delcorno, Carlo: 52n.
 Della Casa, Giovanni: 227, 259, 277, 315, 317, 318 e n., 319, 349.
 Della Lana, Iacopo (detto il Laneo): 22n., 83n., 220.
 Della Tosa, Baschiera: 170, 171.
 Della Tosa, Rosso (detto Guidorosso/Rossellino): 171.
 Della Vacchia, Niccolò: 261n.
 Della Vigna, Pietro (Pier): 194, 197, 199n., 277.
 Delle Colonne, Guido: 44n., 61, 115.
 Dello da Signa: 117.
 Desideri, Giovannella: 72n.
 Dionigi da Borgo Sansepolcro: 79n.
 Dionisotti, Carlo: 199n., 225n., 240n.
 Domenico d'Arezzo: *vedi* Bandini,

- Domenico.
 Domenico di Silvestro (Domenico Silvestri): 164n.
 Donati, Alamanno: 177n.
 Donati, Corso: 80 e n., 170.
 Donati, Forese: 105, 110, 112.
 Donati, Sinibaldo: 170.
 Donati, Simone: 80n., 169.
 Drusi, Riccardo: 230n., 234n., 239n.
 Ducati, Alice: 161 e n., 162n.
 Durling, Robert M.: 22n., 79n., 97n.
 Egidio Romano, pseudo: 23n., 129n., 131-132, 138-139, 152n., 154, 160-161, 162n., 164, 165, 168, 186-188, 190n., 198n., 198-199, 202n., 209, 221, 232, 240, 249, 276n., 278, 281, 284, 340.
 Eisner, Martin: 50n., 89n.
 Elwert, Wilhelm Theodor: 31n.
 Empedocle: 280.
 Ennio, Quinto: 231, 233-234, 239.
 Enrico (Arrigo) VII di Lussemburgo, imperatore: 137, 344n.
 Enzo di Svevia, re di Sardegna: 115-116, 118.
 Epicuro: 75, 77-79 e n., 80, 86, 92.
 Equicola, Mario: 192, 226, 229-231, 235-236 e n., 238-239, 240 e n., 241, 242-244 e n., 276n., 344-345.
 Eraclito di Efeso: 261-262, 264.
 Este, Ippolito d': 230.
 Este, Luigi d': 229, 279-280, 348.
 Eufanore di Corinto, o Istmio: 242.
 Falzone, Paolo: 180n.
 Fantoni, Marcello: 226n.
 Favati, Guido: 101n., 102, 114n., 120, 121n., 124n., 129n., 140n., 148n., 174-175 e n., 324 e n., 327, 328n.
 Federico II di Svevia, imperatore: 75, 81 e n., 82, 103, 105n., 115.
 Federico d'Aragona, re di Napoli: 148, 174-175, 191-192, 195, 235.
 Federigo dell'Ambra: 116, 121.
 Fedi, Roberto: 225n.
 Fenzi, Enrico: 23n., 32n., 35n., 129n., 132n., 148-149n., 161n., 186-187n., 189n., 191n., 267 e n., 268.
 Ferrando, Andrea: 146-147n.
 Ferrilli, Sara: 24n., 49n.
 Ferroni, Giulio: 145n.
 Ficino, Marsilio: 145, 149-151 e n., 172 e n., 176-179 e n., 181 e n., 183-191, 203, 207, 210 e n., 211, 221, 249, 276n., 281, 282 e n., 284-285, 340 e n., 341-342, 344n., 348.
 Filalteo: *vedi* Maggi, Lucillo.
 Filipetri (Petri), Riccardo: 76.
 Filosa, Elsa: 87n.
 Fiorilla, Maurizio: 151n.
 Flora, Luisa: 87n.
 Foà, Simona: 168n., 272 e n.
 Folena, Gianfranco: 140n.
 Folgore da San Giminiano: 130.
 Folquet de Marseille (Folchetto da Marsiglia): 34n.
 Fontaine, Marie-Madeleine: 266n.
 Foresti, Arnaldo: 35n.
 Forni, Giorgio: 279n.
 Fournel, Jean-Louis: 247n.
 Frachetta, Girolamo: 229, 245n., 265, 278, 279-286 e n., 326, 347-348.
 Francesco, maestro: 116.
 Francesco da Barberino: 131, 223.

- Frank, István: 26n.
 Frescobaldi, Dino: 40, 45n., 59n., 105, 115-116, 193, 235n.
 Frescobaldi, Matteo: 212.
 Fubini, Mario: 313n.
 Fubini, Riccardo: 145n.
 Fulvio, Andrea: 273n.
 Gagliardi, Antonio: 21n.
 Garatori/Caradori/Caratori, Iacopo de': 142.
 Garin, Eugenio: 84n., 189n., 199n., 226n., 266n., 279n., 285n.
 Gaucelm Faidit: 34n.
 Gellio, Aulo: 275n.
 Genette, Gérard: 15n.
 Gentile, Sebastiano: 149n.
 Genua: *vedi* Passeri, Marcantonio de'.
 Gherardi, Giovanni (Giovanni da Prato): 212.
 Gherardini, Naldo: 170, 171.
 Gherardo (Girardo) da Castelfiorentino: 120-121.
 Giachini, Leonardo: 260.
 Giacomino Pugliese: 58n.
 Giacomo (Iacopo) da Lentini: 62, 115, 194, 197.
 Gianni, Lapo: 62, 105, 107 e n., 115, 117-118, 130, 194.
 Gidino da Sommacampagna: 142.
 Gigante, Claudio: 225n.
 Gilson, Étienne: 85n.
 Gilson, Simon: 253n.
 Giordano da Pisa: 77n.
 Giorgi, Marco: 241n., 243n.
 Giorgio da Trebisonda (Giorgio Trapezunzio): 198n.
 Giovanardi, Claudio: 230n.
 Giovanni da Prato: *vedi* Gherardi, Giovanni.
 Giovanni di Galles: 79n.
 Giovio, Paolo: 275.
 Girardi, Maria Teresa: 247n., 250-251n., 253n., 319n.
 Giunta, Claudio: 140n.
 Giunti (Giunta), Filippo, il Vecchio: 189n., 326-327.
 Gonzaga, Scipione: 229, 280, 348.
 Gorni, Guglielmo: 16n., 74n., 93 e n., 95n., 96 e n., 118n., 327n.
 Gracco, Tiberio Sempronio: 231, 233-234.
 Gregorio I papa (detto Magno), santo: 81.
 Gregory, Tullio: 264n.
 Grignaschi, Mario: 79n.
 Grosser, Hermann: 314n., 323n.
 Guglielmo eremitano: 116.
 Guido da Pisa: 22n.
 Guilhem de Cabestaing: 34n.
 Guilhem de Montanhagol: 130.
 Guilhem de Saint Gregori: 26n.
 Guinizzelli, Guido: 34 e n., 35-36, 44n., 49n., 103-106, 110-113, 115-119, 125n., 130, 133, 142-143, 193, 198, 199n., 209, 235-236n., 241n., 331, 336, 343-344n.
 Guiraut de Borneilh: 34n., 280, 281n.
 Guittone d'Arezzo: 33, 34-35 e n., 62n., 72n., 111-112, 117, 119-123, 127, 131, 193, 198, 231, 235, 236n., 240, 277, 327.
 Hankey, Anna Teresa: 163n.
 Hartung, Stefan: 133n.
 Hollander, Robert: 52n., 90n.
 Illicino: *vedi* Bernardo da Siena.
 Incandela, Marika: 313n.

- Inghilfredi da Lucca: 115.
 Inglese, Giorgio: 13n., 21n., 32n., 95n., 180n.
 Iocca, Irene: 52 e n.
 Isabella del Balzo, regina di Napoli: 192, 235.
 Isabella d'Este, marchesa di Mantova: 192, 230, 235, 345.
 Jacopone da Todi: 62.
 Jaufre Rudel: 34n.
 Jossa, Stefano: 256n, 319n.
 Klein, Robert: 61n., 285n.
 Kolsky, Stephen: 229n.
 Kristeva, Julia: 15n.
 La Luna, Michelangelo: 22n.
 Lachin, Giosuè: 280n.
 Lana, Jacopo della: 22n., 83n.
 Landino, Cristoforo: 158n., 196n., 217-224 e n., 240 e n., 242 e n., 243-244, 325n., 342-343, 344n.
 Lanza, Antonio: 67 e n., 68n.
 Lapini, Antonio: 254n.
 Latini, Brunetto: 224.
 Lega, Gino: 128n.
 Lelio, Gaio: 233.
 Lenzi, Antonio: 254n.
 Lenzi, Lorenzo: 254n.
 Leonardi, Lino: 16n., 22n., 34-35n., 102n.
 Leonardo d'Arezzo/Aretino: *vedi* Bruni, Leonardo.
 Leonardo da Empoli: 261n.
 Leporatti, Roberto: 67n., 189-190n.
 Limentani, Alberto: 60n.
 Lollino, Luigi: 279.
 Lombardo, Pietro: 83n.
 Lucarini, Carlo M.: 238n.
 Luciano di Samosata: 275n.
 Lucilio, Gaio: 238.
 Ludeña Romandini, Fabián: 184n.
 Lyell, Charles: 135n.
 Maggi, Armando: 240n.
 Maggi, Lucillo (Filalteo/Filaleteo): 317.
 Maggi, Vincenzo: 247.
 Mainardi (Manardi), Giovanni: 260.
 Malato, Enrico: 22n.
 Malispini (o Malespini), Ricordano (Riccardano/Riccardaccio): 154, 159, 169 e n.
 Manetti, Antonio di Tuccio: 102 e n., 147-152 e n., 153-155, 157-159, 161-167, 171-176, 191, 194, 195n., 218 e n., 261, 286, 324, 339, 340 e n., 341-343.
 Manetti, Benedetto di Tuccio: 102 e n.
 Manetti, Giannozzo: 147 e n., 149 e n., 154, 159, 168 e n., 169, 172.
 Manfredi, Ugolino (detto Bucciola/Buzzola): 117.
 Mangiatroia, Jacopo: 161, 240.
 Manuzio, Aldo: 281n., 324-326, 344.
 Manzoni, Luigi: 114n., 323n.
 Marazzini, Claudio: 230n.
 Marcel, Raymond: 176n.
 Marchesini, Umberto: 173n.
 Marrani, Giuseppe: 130, 132 e n., 133, 138 e n.
 Marsuppini, Carlo: 177n.
 Marsuppini, Cristoforo: 177 e n., 177n, 178, 182.
 Martelli, Mario: 145n., 211n., 226n., 340n.
 Martelli, Ugolino: 248n.
 Marti, Mario: 22n.

- Massera, Aldo Francesco: 68n.
 Mastroddi, Laura: 169n.
 Matteo Paterino: 142.
 Mattioli, Nicola: 161n.
 Mazza, Antonia: 86n.
 Mazzacurati, Giancarlo: 146n., 203n., 225-226n.
 Mazzatinti, Giuseppe: 158n.
 Mazzeo di Ricco: 115-116.
 McKenzie, Donald F.: 16n.
 Medici, Lorenzo de': 145n., 147, 174, 176, 191 e n., 192, 193-194 e n., 195, 201-202, 203 e n., 204, 205 e n., 206, 208-211, 215-216, 219-221, 225, 324, 331, 341-343.
 Mele, Valentina: 47n.
 Menandro: 223.
 Meneghetti, Maria Luisa: 14 e n., 15n.
 Mengaldo, Pier Vincenzo: 230n.
 Meo, Oscar: 285n.
 Mercuri, Roberto: 72n., 84n., 94n.
 Merola, Alberto: 272n.
 Mésoniat, Claudio: 85n.
 Migliorotti, Antonio: 152n.
 Milanese, Gaetano: 149n., 150.
 Mini, Iacopo: 227-228, 245n., 254 e n., 255 e n., 259, 260-265 e n., 266n., 276n., 277, 281, 282n., 330, 346.
 Mini, Luca: 254, 255 e n., 260 e n.
 Minuziano, Alessandro: 326.
 Molinari, Carla: 48n.
 Monaldeschi, Ermanno (Ormanno): 169.
 Monaldo da Sofena: 115-116.
 Monte, Andrea: 106, 117.
 Montemagno, Buonaccorso da (Buonaccorso il giovane): 173 e n., 174, 193, 218, 277.
 Montemagno, Buonaccorso da (Buonaccorso il vecchio): 173 e n., 174, 193.
 Monti, Carla Maria: 87n.
 Muscia (o Musa), Nicola: 96n.
 Nardi, Bruno: 21n., 180n., 265n.
 Nasi, Francesco: 267.
 Negri, Giulio: 260n.
 Negri, Renzo: 313n.
 Neri, Ferdinando: 26n.
 Nibia, Martino Paolo (detto Nidobeato): 220.
 Niccolò cieco: 193, 235n.
 Niccolò da Poppi (Nicolaus Puppiensis): 148, 149n.
 Nicolaus Puppiensis: *vedi* Niccolò da Poppi.
 Nidobeato: *vedi* Nibia, Martino Paolo.
 Noferi, Adelia: 44n.
 Nozzolino, Giuseppe: 276n.
 Nuti, Bernardino: 177n.
 Omero: 223.
 Onesti, Onesto degli (Onesto da Bologna): 35, 116-117, 193, 197, 232, 236 e n.
 Orazio Flacco, Quinto: 223, 238n., 280.
 Orbicciani, Bonagiunta: 58n., 116, 193-194, 197.
 Orlandi, Guido: 54n., 80n., 111, 115-118, 119n., 193, 268 e n.
 Orsini, Fulvio (Lucio Settimio): 114, 280n.
 Orto, Giovanni dell': 115, 142.
 Orvieto, Paolo: 145n., 203 e n., 204n., 206 e n., 207-208n., 211n.
 Ovidio Nasone, Publio: 221, 249.

- Padoan, Giorgio: 52n.
 Pagnoni, Maria Rita: 78-79n.
 Pagnotta, Linda: 323n.
 Paiaio da Lucca, frate: 142.
 Palmieri, Matteo: 218.
 Paoli, Giovanguualberto: 261n.
 Paolo di Tarso, santo: 27.
 Parenti, Alessandro: 328.
 Parodi, Ernesto Giacomo: 81 e n.
 Pasci de' Bardi, Lippo: 116.
 Pasero, Nicola: 22n.
 Pasquali, Andrea: 261n.
 Pasqualigo, Francesco: 245n.
 Passarini, Ludovico: 275n.
 Passeri, Marcantonio de' (detto il Genua): 264.
 Peire d'Alverne: 34n., 281n., 343n.
 Peire Rogier d'Alvernia: 34n.
 Peire Vidal: 34n.
 Pelaez, Mario: 114n.
 Pelosini, Raffaella: 24n.-25n., 31n., 36-40 e n., 42n., 44 e n., 46n.-48n.
 Perifano, Alfredo: 260n.
 Perugi, Maurizio: 26n., 30n., 39n.
 Petteruti Pellegrino, Pietro: 230n., 234n., 240-243n.
 Petoletti, Marco: 86n.
 Petrarca, Francesco: 23-37 e n., 40 e n., 43-49 e n., 51, 54n., 58n., 67, 68 e n., 77 e n., 78 e n., 87-88 e n., 98, 101, 105, 143n., 147, 154, 159, 163 e n., 166, 194n., 196, 197 e n., 199, 202, 205n., 216-218, 220, 223, 232, 236n., 240, 242, 243, 253, 256-259, 265, 271, 274-275, 278n., 280, 313, 318n., 319, 322n., 324, 326, 329, 331-332, 336-337, 340-341, 343, 344 e n., 347.
 Petri, Riccardo: *vedi* Filipetri, Riccardo.
 Petrucci, Armando: 16n., 114n.
 Piacente, Nuccio: 120, 121, 160.
 Piccini, Daniele: 323n.
 Piccolomini, Alessandro: 248n., 276n.
 Piccolomini, Andrea di Mino (detto Ciscranna): 193.
 Piccolomini, Francesco: 229, 279, 281, 347.
 Pico, Giovanni, conte della Mirandola e Concordia: 189-191, 252-253, 259, 267, 271-272, 276n., 281-282 e n., 283n., 285 e n., 340n., 341, 348.
 Pietro Francesco Paolo: 260.
 Pietro Piccolo da Monteforte: 66n.
 Pignatti, Franco: 256n.
 Pindaro: 223.
 Pinto, Raffaele: 181n.
 Pilan, Francesca: 119n., 162n.
 Pirovano, Donato: 101n.-102n., 140n., 141n., 335n.
 Pisistrato: 195.
 Pistolesi, Elena: 72n.
 Plaisance, Michel: 226n., 228.
 Platone: 176-177 e n., 180-181n., 248n., 265-266, 277, 279 e n., 280, 284, 318.
 Plauto, Tito Maccio: 223, 249.
 Plinio il Vecchio: 242n.
 Poccianti, Michele: 158n.
 Polenta, Guido (Guido Novello) da: 120, 121.
 Polignoto: 231, 234, 241.
 Poliziano: *vedi* Ambrogini, Angelo.
 Pomaro, Gabriella: 86n.
 Pomponazzi, Pietro (Petrus Pomponatius Mantuanus, de Pompo-

- natiis): 227.
 Ponte, Giovanni: 198n.
 Porcelli, Bruno: 90n.
 Portilia, Andrea: 344n.
 Possiedi, Paolo: 25n., 28n., 36n.
 Pozzi, Mario: 244 e n., 247n., 266n.
 Punzi, Arianna: 129 e n., 139.
 Quaglio, Antonio Enzo: 51 e n., 89-90n., 100 e n., 161n.
 Querini (Quirini), Vincenzo (in religione Pietro): 279.
 Quintiliano, Marco Fabio: 233 e n., 237 e n., 238n., 239, 242n.
 Quirini, Niccolò: 131.
 Quondam, Amedeo: 225n.
 Raimbaut d'Aurenga: 34n.
 Raimbaut de Vaqueiras: 34n.
 Rapisarda, Stefano: 138n.
 Rea, Roberto: 13n., 22n., 39n., 45-46n., 114n., 115 e n., 118n.-120n.
 Ricci, Laura: 230n., 238n.
 Ricci, Pier Giorgio: 94n., 99n.
 Riccoboni, Antonio: 279.
 Riccuccio da Firenze: 115.
 Rigo, Paolo: 24n.
 Rinaldo d'Aquino: 58n., 115.
 Rinieri, Simone, da Firenze: 115.
 Rinuccini, Cino: 147 e n., 193, 232, 235 e n., 236.
 Rinuccino, maestro, da Firenze: 116.
 Ripa, Alessandro: 261.
 Rocchi, Ivonne: 230n.
 Rolle, Alessandra: 236-238n.
 Rossetti, Gabriele: 135n.
 Rossi, Luca Carlo: 74n., 81 e n., 83n., 85-86n., 87-88 e n., 89n., 94 e n.
 Rossi, Nicolò d'Aristotile de' (detto lo Zoppino/Zopino): 326.
 Rossi, Nicolò de': 39 e n., 61-62, 120-121, 127n., 128 e n., 129-132, 135-136, 138-139, 338.
 Rovilio, Guglielmo: 273.
 Ruggiero, Federico: 107n.
 Russo, Emilio: 225n., 313n.
 Russo, Luigi: 280n.
 Sacchetti, Franco: 193, 235n.
 Sadoletto, Francesco: 327.
 Saitta, Giuseppe: 77 e n.
 Salimbene da Adam (da Parma): 81 e n., 82-83.
 Sallandro, Antonio: 114n.
 Salomone: 221.
 Saltarelli (Salterello), Lapo: 116-117, 142, 194.
 Salutati, Antonio (figlio di Coluccio): 102.
 Salutati, Lino Coluccio: 102, 162 e n., 164n., 325n.
 Salviati, Bernardo: 246.
 Salviati Lionardo: 255, 267.
 Sangiovanni, Fabio: 128n., 140n.
 Santagata, Marco: 16n., 24n.-28n., 30-31 e n., 35n., 52n., 87n.
 Santoro, Mario: 191n.
 Savona, Eugenio: 32n., 180n.
 Sarteschi, Selene: 22n.
 Scipione, Publio Cornelio (detto l'Africano): 233.
 Scolari, Antonio: 141n.
 Sebastiani Minturno, Antonio: 316n., 322n.
 Segni, Bardo: 328, 330.
 Segni, Bernardo: 261 e n.
 Segre, Cesare: 15n.
 Semprebene da Bologna: 106.
 Seneca, Lucio Anneo: 76, 77 e n.,

- 78-79, 85-86, 87 e n., 98.
 Serafino Aquilano: *vedi* Ciminelli, Serafino.
 Serdini, Simone (detto il Saviozzo): 194.
 Sermartelli, Bartolomeo: 255n., 274.
 Shaw, Prudence: 340n.
 Siekiera, Anna: 255n.
 Siginolfo, Bartolomeo: 76.
 Signorini, Maddalena: 101n.
 Silio Italico (Ti. Catius Silius Italicus): 280.
 Silvestri, Domenico: *vedi* Domenico di Silvestro.
 Simoncelli, Paolo: 255n., 272 e n., 274n.
 Simplicio: 319.
 Socrate: 177, 178n., 179, 181, 231, 234, 340.
 Solerti, Angelo: 314n.
 Spagnolo, Antonio: 140n.
 Speroni, Sperone (degli Alvarotti): 227, 244, 247, 250n., 251 e n., 252, 253 e n., 280.
 Spini, Ruggiero (Geri): 171.
 Spongano, Raffaele: 148n.
 Stabili, Francesco (Cecco d'Ascoli): 277, 344n.
 Stazio, Publio Papinio: 168n.
 Stefano di Protonotaro (Stefano Protonotaro): 130, 135.
 Stierle, Karlheinz: 42 e n.
 Stoppelli, Pasquale: 327n., 331 e n.
 Stroppa, Sabrina: 24n., 344n.
 Strozzi, Carlo: 102.
 Strozzi, Leone: 273.
 Suitner, Franco: 24 e n., 30n., 31 e n., 33n., 37n., 40-41n., 45n., 47n., 49 e n.
 Tasso, Torquato: 19, 227, 256n., 259, 313-317 e n., 318-319, 320 e n., 321-322, 323 e n., 349.
 Tanturli, Giuliano: 21n., 147n., 148n., 149 e n., 151n., 162n., 164n., 165-166 e n., 167n., 169 e n., 173 e n., 174n., 175 e n., 196n., 202n., 216n., 217-218 e n., 223n., 224 e n., 341 e n.
 Tanzini, Lorenzo: 167n.
 Targioni Tozzetti, Giovanni: 260n.
 Tateo, Francesco: 85n.
 Tavosanis, Mirko: 114n.
 Timante: 234.
 Tiraqueau, André (Andrea Tiraquello): 158n.
 Tolomei, Meo de' (Meuzzo/Meuccio): 120-122.
 Tomacelli, Plinio: 227, 245-246 e n., 247-249, 254, 260, 265, 281 e n., 282n., 326n., 345-346.
 Tomasi, Franco: 248-250n.
 Tomitano, Bernardino: 227, 247 e n., 250 e n., 252-253, 319n., 345.
 Tommaso d'Aquino, santo: 79n., 319.
 Tommaso/Tomaso da Faenza (detto Bucciola): 115, 142.
 Tonelli, Natascia: 32n., 180n.
 Tonelli, Tommaso: 261n.
 Trissino, Giovan Giorgio: 192, 3316n., 320 e n., 322n.
 Trovato, Paolo: 229-230n., 246n.
 Tufano, Ilaria: 51n., 59n., 100n.
 Ubaldini, Federico: 102, 114.
 Ubaldini, Giovanni di Senno degli: 120, 121.
 Uberti, Fazio degli: 193, 223 e n.,

- 235n.
 Uberti, Lapo Farinata degli: 107-108, 142.
 Uberti, Lupo degli: 104, 115, 142.
 Uberti, Manente (detto Farinata degli): 83, 169.
 Uberti, Neri Piccolino: 169n.
 Uc de Saint Circ: 34n.
 Usher, Jonathan: 51n., 90n.
 Valerio Massimo: 79n.
 Varchi, Benedetto: 228, 247, 248n., 253-258 e n., 259, 260 e n., 265 e n., 273, 345-346.
 Varese, Claudio: 155n.
 Vasari, Giorgio: 275n.
 Vasoli, Cesare: 167n., 226n., 255 e n., 256n., 266n.
 Vecchi Galli, Paola: 327n.
 Veglia, Marco: 74n., 97n.
 Vela, Claudio: 332n.
 Velli, Giuseppe: 25n., 52n., 74n., 85n., 87n.
 Venturini, Giovan Francesco: 276n.
 Verino secondo: *vedi* Vieri, Francesco de'.
 Verino, Ugolino: 222-224 e n., 226, 343n.
 Verzellino: 193.
 Vespasiano da Bisticci: 168n.
 Vianello, Valerio: 226n., 247n.
 Vieri, Francesco de' (detto Verino primo): 255 e n., 256n., 265n., 266, 271.
 Vieri, Francesco de' (detto Verino secondo): 228, 255 e n., 266-272 e n., 276n., 281 e n., 282n., 345-347.
 Villa, Alessandro: 229n., 243n.
 Villani, Filippo: 23n., 147, 154, 158n., 159, 161 e n., 162 e n., 164 e n., 165-166, 167 e n., 169, 172, 223 e n.
 Villani, Giovanni: 23n., 79n., 80 e n., 154, 159, 167n., 170 e n.
 Virgilio Marone, Publio: 22n., 79n., 84, 85n., 158 e n., 221-223, 337.
 Viti, Paolo: 145n., 163n., 164n., 172n., 177n.
 Vitolo, Raffaele: 57-58n., 60n.
 Wimmel, Walter: 236n.
 Zampalochi, Ilario: 274.
 Zampese, Cristina: 71n.
 Zamuner, Ilaria: 138n.
 Zanato, Tiziano: 201n., 203n., 205n., 225n.
 Zeusi: 234, 241.
 Zoppino: *vedi* Rossi, Nicolò d'Aristotile de'.
 Zublena, Paolo: 247n.

La collana *Incipit* accoglie due serie distinte: le *Tesi*, selezionate fra quelle discusse all'interno del Dottorato in Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie dell'Università di Padova e/o sotto la supervisione di docenti del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università di Padova (DiSLL); i *Colloqui*, gli atti dei convegni organizzati annualmente da allievi e allieve del Dottorato.

Guido Cavalcanti ha goduto di notevolissima attenzione da parte della critica, ma l'impressione che si ricava dagli studi dedicati al reperimento di tracce cavalcantiane nei secoli che ne seguono la scomparsa è che il riconoscimento della sua influenza si attui in relazione a una sola delle due anime che lo contraddistinguono: 'il poeta' o 'il filosofo', come se due entità distinte e spesso contrastanti si affacciassero nel panorama letterario italiano e che, come tali, venissero recepite. Il volume *Il poeta e il filosofo* si propone quindi di riunire tale dicotomia e tracciare un nuovo profilo coeso della ricezione cavalcantiana lungo il periodo tre-cinquecentesco, ripercorso vagliando le manifestazioni dell'approccio alla filosofia erotica di *Donna me prega*, ma anche il grado d'incidenza 'poetica' del suo corpus lirico globalmente considerato. Lo scopo è far emergere la funzione e il ruolo che Guido Cavalcanti ha indubbiamente ricoperto nella formazione e nella continua ridefinizione della storia letteraria e culturale italiana, contribuendo così a fornire una visione più completa dei fattori che ne dettano l'evolvere e che sagomano il pensiero su di essa che strettamente l'accompagna.

ISBN 978-88-6938-473-8



€ 20,00