

DANTE A VERONA 2015 - 2021

a cura di

EDOARDO FERRARINI, PAOLO PELLEGRINI,
SIMONE PREGNOLATO



LONGO EDITORE RAVENNA

57.

Dante a Verona
2015-2021

a cura di
Edoardo Ferrarini, Paolo Pellegrini,
Simone Pregnolato

Memoria del tempo

Collana di testi e studi medievali e rinascimentali
diretta da Johannes Bartuschat e Stefano Prandi

Atti del Convegno Internazionale di Verona
(8-10 ottobre 2015)



CENTRO
SCALIGERO
DEGLI STUDI
DANTESCHI



UNIVERSITÀ
di **VERONA**
Dipartimento
di **CULTURE E CIVILTÀ**

Dante a Verona 2015-2021

a cura di

EDOARDO FERRARINI, PAOLO PELLEGRINI,
SIMONE PREGNOLATO

LONGO EDITORE RAVENNA

Participation in CLOCKSS and PORTICO Ensures Perpetual Access to Longo Editore content



ISBN 978-88-8063-982-4

© Copyright 2018 A. Longo Editore snc
Via P. Costa, 33 – 48121 Ravenna
Tel. 0544.217026 – Fax 0544.217554
e-mail: longo@longo-editore.it
www.longo-editore.it
All rights reserved
Printed in Italy

MARCO BERISSO

IL DANTE DI DE ROBERTIS
E IL “LIBRO DELLE CANZONI”

Premetto subito che il titolo di questa mia comunicazione, che apparentemente congiunge due elementi come sotto un'unica responsabilità, è in realtà un po' ambiguo. Se infatti il Dante di Domenico De Robertis non si può identificare nel cosiddetto “Libro delle canzoni” (vedremo tra pochissimo di che si tratta e il perché della mia affermazione), per contro limitare al “Libro delle canzoni” il portato principale (ancorché indiretto) della produzione come dantista del critico fiorentino è senza dubbio riduttivo. Nello stesso tempo, però, a compensare questa ambiguità, è certo che le riflessioni circa l'esistenza, la consistenza, l'origine ed eventualmente il significato di un “Libro delle canzoni” all'interno delle *Rime* dantesche hanno potuto prendere corpo solo dopo e solo grazie all'edizione derobertisiana di quelle stesse *Rime*¹. Allora, per concludere con la premessa e partire con quel po' di sostanza che pensavo di sottoporre a chi mi ascolta, il ragionamento si svolgerà in successiva consecuzione sui due poli di quel titolo, da principio e più velocemente, per motivi che chiarirò tra pochissimo, sul primo (il Dante derobertisiano), un po' più in dettaglio sul secondo (il “Libro delle canzoni”): e però chi ascolta è pregato, sempre, di mantenere i due poli in stretto rapporto, come si deve fare in casi di questo genere.

Sul Dante di De Robertis parlerò, come dicevo prima, più in sintesi. Anche se è evidente che la sintesi male si addice ad una fedeltà davvero lunghissima, nata quando lo studioso era trentenne o poco meno con le prime recensioni apparse su rivista (del 1950 quella all'*Essay on the Vita nova* di Singleton²) e con lo studio del 1951 su *Il libro della Vita Nuova e il libro del Convivio*³ (titolo che preannuncia quello della prima, grande monografia critica di De Robertis, *Il libro della Vita Nuova*, del 1961, esattamente dieci anni dopo⁴) e chiusasi (per ora, verrebbe da dire

¹ D. ALIGHIERI, *Rime*, a cura di D. De Robertis, 3 voll., 5 tt., Firenze, Le Lettere, 2002 (da adesso siglato DR seguito dai rinvii al volume, al tomo e alla pagina).

² D. DE ROBERTIS, *La Vita Nuova*, «Il Popolo», 4 febbraio 1950, p. 3.

³ ID., *Il libro della Vita Nuova e il libro del Convivio*, «Studi Urbinati», n.s., a. XXV, n. 2, 1950, pp. 3-25.

⁴ ID., *Il libro della Vita Nuova*, Firenze, Sansoni, 1961 (poi in seconda edizione accresciuta: ivi, 1970).

e ancor più da sperare) letteralmente postuma, con la pubblicazione nel 2012 dell'edizione delle *Opere di Dante* per la Società Dantesca Italiana (di cui De Robertis è responsabile per l'introduzione e, con Giancarlo Breschi, per la revisione testuale⁵) e del volumetto non venale («Agli allievi ed agli amici di / Domenico De Robertis / per suo ricordo / e ultimo / dono») *Dante, le rime in breve*, sorta di sintesi ultima, in prosa, della sostanza della poesia dantesca, tra riassunto e riscrittura (o scrittura proprio, *tout court*)⁶. Ma per mia fortuna un profilo del De Robertis dantista lo abbiamo già e lo ha delineato, con la consueta estrema acutezza, Natascia Tonelli in occasione di quell'incontro in memoria dello studioso tenutosi nel 2012 che ho appena ricordato in nota⁷. Basterà quindi, per questa occasione, riprenderlo e riassumerlo.

E intanto meriterà di sottolineare un primo e sommario elemento: il Dante di De Robertis è principalmente quello che si suol chiamare il Dante "minore", ossia il Dante prima della *Commedia*. Al poema De Robertis ha infatti dedicato, nei quasi sessant'anni della sua frequentazione con l'opera dantesca, e in proporzione, non moltissime pagine. Certo, questo sarà un portato del vero lavoro di una vita, l'edizione appunto delle *Rime*, il cui compito gli venne affidato nel 1957 e che perciò ha rappresentato, per quasi quarantacinque anni, una costante nel suo impegno di studioso. E però gli studi, numerosissimi, sulla *Vita nova* (ma anche l'impegno sul *Convivio*, di cui De Robertis come sappiamo commentò le canzoni e la cui storia della tradizione dovette giocoforza incrociare, di nuovo, per quanto di essa interferiva con quella delle canzoni) sono in realtà un insieme che per buona parte prescinde dall'*opus maximum*. Anzi, come abbiamo visto, gli preesiste, sin dai primi anni Cinquanta, e si ripresenta con puntualità, con il libro del 1961 e poi col commento del 1980⁸. Ed è un'attenzione, quella dedicata al libello, insieme critica e filologica (dove la seconda mette capo, ovviamente, all'analisi della sua tradizione "extravagante", prospettata nel volume sull'Escorialense e.III.23 del 1954 e poi negli studi successivi sino ad individuare, come sappiamo, per alcuni sonetti una possibile traccia di varianti d'autore precedenti la sistemazione organica)⁹, da colle-

⁵ *Le opere di Dante*. Testi critici di F. Brambilla Ageno, G. Contini, D. De Robertis, G. Gorni, F. Mazzoni, R. Migliorini Fissi, P.V. Mengaldo, G. Petrocchi, E. Pistelli, P. Show. Prefazione di D. De Robertis. Revisione testuale di D. De Robertis-G. Breschi, Firenze, Polistampa, 2012.

⁶ D. DE ROBERTIS, *Dante, le rime in breve*, Colle Val d'Elsa, Vanzi, 2012. Tutti i dati circa la bibliografia (ovviamente non solo quella di pertinenza dantesca) di Domenico De Robertis sono ora desumibili dalla *Bibliografia degli scritti di Domenico De Robertis* compilata per cura di C. MOLINARI e posta a complemento del volume *Ricordo di Domenico De Robertis*. Atti delle giornate in memoria. Firenze, Aula Magna del Rettorato, 9-10 febbraio 2012, a cura di C. Molinari-G. Tanturli, Lecce, Pensa Multimedia, pp. 235-264.

⁷ N. TONELLI, *Le 'origini' di Domenico De Robertis (prima parte): Dante*, in *Ricordo di Domenico De Robertis*, cit., pp. 31-41.

⁸ D. ALIGHIERI, *Vita Nuova*. Edizione commentata a cura di D. De Robertis, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980 (poi in Id., *Opere minori*, a cura di G. Contini-D. De Robertis, I, pt. I, Milano-Napoli, Ricciardi, 1984, pp. 1-248; e si aggiunga il commento alle canzoni del *Convivio* pubblicato nella seconda parte delle stesse *Opere minori*, ivi, 1988).

⁹ Cfr. D. DE ROBERTIS, *Il canzoniere Escorialense e la tradizione 'veneziana' delle rime dello stil novo*, Torino, Loescher-Chiantore (Supplemento n. 27 al «Giornale storico della letteratura italiana»),

gare agli altri suoi temi di studio sulle Origini, vale a dire Cino, prima di tutto, e poi Cavalcanti (non credo sia un caso che nello stesso anno del volume sull'Escorialense De Robertis pubblichi l'articolo, tanto cruciale quanto fulmineo, *Definizione dello Stil Novo*)¹⁰. Insomma, l'interesse per il Dante extra-*Commedia* è, fondamentalmente, un interesse per la lirica delle Origini, e anzi, per quel suo particolare snodo, al tramonto del Duecento, che la condurrà, via Petrarca (altro punto di riferimento ineliminabile del De Robertis studioso della letteratura antica, anche e proprio inteso come Petrarca in rapporto a Dante, pure al di là di voci specifiche come l'articolo sul *Petrarca petroso*)¹¹, alla modernità.

Secondo punto. Come segnala la Tonelli, riprendendo le parole dello stesso De Robertis, lo studio di Dante è stato sempre per lui, e nel contempo, studio critico e studio filologico, visto che, citando direttamente dalla premessa alla sua raccolta ultima di studi danteschi, *Dal primo all'ultimo Dante*: «non si dà filologia in sé, dico senza esigenza e stimolo d'interpretazione: salvo, s'intende, che questa non presuma di stabilire essa i termini della ricerca, quando ne sono questi l'inderogabile premessa»¹². O ancora, riprendendo la breve autoapologia che apre *ex novo*, all'atto della raccolta, l'unico saggio 'tecnico' di questo stesso volume, *Amore e Guido ed io... (relazioni poetiche e associazioni di testi)*, si può leggere: «qualsiasi ipotesi circa le vicende letterarie di tempi remoti su nessuna interpretazione può fondarsi meglio che su quella del modo come le relative testimonianze ci sono state trasmesse»¹³; o, infine, in chiusura di questo stesso saggio, epigrammaticamente: «Ancora una volta, la storia della tradizione, anziché trarne norma o auspicio, restituisce qualcosa all'interpretazione»¹⁴.

E vale qui la pena sottolineare, già che siamo in tema, un elemento centralissimo del De Robertis dantista, o meglio del De Robertis *tout court*: che è stato senza dubbio (dopo Contini, e non per caso), il più barbiano e pasqualiano dei nostri filologi, l'unico per cui il binomio "storia della tradizione" e "critica del testo" ha avuto il significato congiunto che quel volume e quel magistero intendevano avere. L'insistenza sulla storia della tradizione è, mi pare, un elemento centrale nell'operato filologico di De Robertis, forse persino più della possibilità e opportunità di stabilire una lezione "esatta" per il testo, e sicuramente molto più della possibilità e opportunità di ricostruire, di quel testo, la lezione originale. Non è un caso – è stato notato da molti recensori – che l'edizione critica delle *Rime*, che pure propone al lettore oltre trecento tavole di varianti, errori, *singulares* ecc. non contenga che un unico stemma (quello relativo alla famiglia **g**)¹⁵: e qui mi permetto di ri-

1954; Id., *Tradizione veneta e tradizione stravagante delle rime della Vita Nuova*, in *Dante e la cultura veneta*. Atti del Convegno di studi. Venezia, Padova, Verona, 30 marzo-5 aprile 1965, a cura di V. Branca-G. Padoan, Firenze, Olschki, 1966, pp. 373-384; Id., *Sulla tradizione stravagante delle rime della Vita Nuova*, «Studi danteschi», XLIV, 1967, pp. 5-84.

¹⁰ Id., *Definizione dello Stil Novo*, «L'Approdo», III, 1954, pp. 59-64.

¹¹ Id., *Petrarca petroso*, «Revue des études italiennes», n.s., XXIX, nn. 1-3, 1984, pp. 13-37.

¹² Id., *Dal primo all'ultimo Dante*. Indici a cura di R. Leporatti, Firenze, Le Lettere, 2001, p. V.

¹³ Ivi, p. 62.

¹⁴ Ivi, p. 89.

¹⁵ DR, II, I, p. 95.

portare le parole di una nota particolarmente accurata che Leonardi ha dedicato a quell'edizione e che mi pare precisino millimetricamente direzione e finalità di questo atteggiamento:

Come si siano formati questi raggruppamenti [*i gruppi e le famiglie individuate da DR*], quale sia cioè il loro retroterra, insomma come si configurino i cosiddetti piani alti dello stemma, i dati della tradizione non concedono di dimostrarlo, pur dopo una interrogazione così serrata. E De Robertis, con l'onestà del grande filologo, riconosce questo limite nel momento stesso in cui arriva a delinearlo, e lì si ferma: tanto che di stemmi veri e propri non ce n'è [...], in ciò manifestando quella certa ritrosia di fronte alla schematicità dei grafici che fu anche di Contini¹⁶.

È l'individuazione del gruppo, cioè di una determinata zona della tradizione, quel che conta di più per De Robertis, quello che, in qualche modo, ci racconta il diffondersi della poesia dantesca nel corso dei secoli sotto le mani delle centinaia di copisti che l'hanno esemplata. E in questo non c'è stato filologo più barbiano (nonostante alcune rozze contrapposizioni che pure si sono lette o sentite: ma lo si poteva capire anche prima che l'edizione uscisse), come dicevo, di De Robertis, se solo pensiamo ai grandiosi *Studi sul canzoniere di Dante*, dedicato a tradizioni recenziori e spesso inaffidabili e pure ricostruite con minuziosa e inappuntabile cura. Questo è precisamente il terreno su cui si muove il filologo fiorentino, riprendendo da Barbi persino la consecuzione attraverso cui condurre le dimostrazioni volta per volta, e cioè prima esponendo i dati materiali (la conformazione dei testimoni, gli accidenti che l'hanno eventualmente perturbata), poi passando a descriverne e compararne il contenuto, confrontando le presenze e le serie (e magari, spessissimo, andando a cercare nei poeti altri rispetto a Dante le eventuali prove ulteriori a sostegno di ciò che si intravede come soluzione), e infine esponendo le lezioni che caratterizzano quel raggruppamento. Non dico che questo procedere dall'oggetto alla variante sia anche una gerarchia di valore, ma certo è un'indicazione di metodo che credo sia oggi indispensabile seguire.

L'edizione delle *Rime*, insomma, risponde principalmente alla storia della tradizione delle *Rime*, cioè alla storia *tout court*, e l'errore più grave sarebbe quello di pensare che le oltre mille pagine dell'introduzione derobertisiana siano invece un'applicazione astratta di principi ecdotici. E anche l'ordine finale che De Robertis ha deciso di dare alle sue rime (e vengo così al secondo punto del mio discorso) risponde a questi stessi principi, come è stato più volte da lui ribadito. A questa decisione alcuni hanno reagito con il fastidio di chi vede mutare le proprie consuetudini o con generiche petizioni di principio: di cui la più risibile, sia detto una volta per tutte, è il richiamo alla tradizione critica pregressa che diverrebbe inutilizzabile una volta mutata la numerazione dei testi, quando ognuno sa che non esiste nessun canone che stabilisca la numerazione delle rime di Dante, che la successione stabilita da Barbi non è quella di Contini e quella di Contini non è quella, tanto per

¹⁶ L. LEONARDI, *Nota sull'edizione critica delle Rime di Dante a cura di Domenico De Robertis*, «Medioevo romanzo», XXVIII, I, 2004, pp. 63-113: 71.

fare un esempio recentissimo, di Giunta. *Tot capita tot sententiae*, insomma: possiamo rimpiangere la mancanza per la nostra poesia antica di uno strumento assimilabile alla *Bibliographie der Troubadours*, e sarebbe rimpianto mille volte sottoscrivibile, ma tant'è questa è la realtà e con questo bisogna fare i conti, senza pensare di risolverli con operazioni di restaurazione (non di restauro) di dubbia scientificità.

Il nucleo più innovativo dell'edizione De Robertis delle *Rime*, quello che ha creato dissensi e consensi entrambi accesi, risiede come ormai si sa nella decisione di aprire il volume con la sequenza di quindici canzoni nell'ordine che tradizionalmente veniva attribuito a Giovanni Boccaccio. In realtà non si tratterebbe solo di questo, visto che pure l'ordinamento delle rime successive al nucleo delle quindici canzoni viene completamente rivoluzionato, ma, se pure qualche discussione è nata anche a questo proposito, il punto vero del confronto ha riguardato la successione delle canzoni (anche per le conseguenze che dirò tra breve) e su quella dunque conviene qui fermarsi. Le motivazioni della decisione di De Robertis sono note e le riporto con le parole da lui utilizzate in una intervista, rispondendo alla richiesta di Marco Santagata di esporle con «uno sforzo didattico»:

per quanto riguarda l'ordinamento delle canzoni, ho dovuto fare il confronto fra tutti gli ordinamenti e sceglierne uno, scegliere quello che aveva maggiori probabilità, quello cioè che aveva maggiori testimonianze a favore. La tradizione Boccaccio non è la sola 'tradizione Boccaccio', discendente dalle sue copie, ma è la tradizione, che io chiamo **b**, caratterizzata da lezioni non specifiche solo della tradizione Boccaccio. Boccaccio ha semplicemente ricevuto questo corpus già predisposto e già ordinato. Perfino con le rubriche: le rubriche del Riccardiano 1035, che è la seconda copia fatta da Boccaccio, sono quelle che si trovano per esempio nel codice della British Library Additional 26772 [...], che è uno dei manoscritti più alti non dico dello stemma [...], ma che rappresenta più direttamente il costituirsi di **b**¹⁷.

L'ordine delle quindici canzoni comunemente noto come 'ordinamento Boccaccio' non sarebbe dunque creazione di Boccaccio, ma semmai prodotto di una tradizione **b** di cui le copie redatte dal certaldese sono parte ma che non si esauriscono con lui. Il punto è decisivo ma, come vedremo, e può sembrare un paradosso, non mi pare sia stato sufficientemente sottolineato. Non solo dunque l'ordine è ordine di **b** e non di Boccaccio, ma De Robertis ne segnala la presenza in codici come l'Additional 26772 (= Add²) e il Riccardiano 1050 (= R50) che sono, quasi in tutto (il primo) o in parte notevole (il secondo), estranei per lezione a **b**. E non è ancora tutto, perché se si guarda la tabella riassuntiva posta da De Robertis a conclusione del secondo volume dell'*Introduzione*¹⁸ lo stesso ordine, più o meno ritoccato (ma ritocchi sono presenti anche all'interno di **b** e anche all'interno della tradizione Boccaccio), lo si trova anche nel Laurenziano Conventi Soppressi 122 (= L122)¹⁹ che

¹⁷ *Sul nuovo testo delle Rime di Dante. Marco Santagata intervista Domenico De Robertis*, «Per Leggere», III, n. 4, 2003, pp. 121-140: 125.

¹⁸ DR, II, II, pp. 1194-1195.

¹⁹ «[...] l'ordinamento di L122 che contempla le prime 18 canzoni di μ , ma riproducendo in so-

appartiene a **w**, e nel Palatino 180 (= Pal²)²⁰, testimone isolato rispetto alle grandi famiglie individuate da De Robertis e (dato non irrilevante) cronologicamente situabile alla seconda metà del Trecento. E lo stesso ordine si rinviene, seppure in misura meno percepibile, anche in qualche altro codice nuovamente estraneo a **b**. Data questa situazione, la serie delle quindici canzoni (che, lo ricordo, prevede le tre canzoni del *Convivio* al secondo, terzo e quarto posto, nella medesima sequenza con cui vengono là commentate) si impone come l'ordinamento più antico (elaborato quasi a ridosso degli anni di Dante) diffuso nella tradizione delle rime di Dante, e viene perciò posto a base dell'edizione. È evidente che c'è in De Robertis una certa sfiducia nell'ordinamento largamente biografico proposto da Barbi: una sfiducia che, va detto, non è priva di ragioni, dal momento che alcune tessere di quell'ordinamento sono oggi sicuramente da ricollocare altrove e che, soprattutto, ragioni pratiche avevano di fatto dato vita ad un ibrido, metà storia personale e metà accorpamento per generi o nuclei tematici (appartenendo indubbiamente a questo secondo criterio le sezioni dedicate alla tenzone con Forese e alle petrose). Fatto sta che De Robertis sceglie una strada diversa, quella appunto suggeritagli dalla storia della tradizione:

O si traccia, si rintraccia una storia, la storia beninteso del lavoro poetico di Dante, quella che la stessa *Vita Nova* per la sua parte adombra e che la secolare interpretazione, tra Otto e Novecento, si è sforzata di perseguire; ovvero si propone una forma, almeno quella che la tradizione, la tradizione del testo delle rime di Dante, ha via via coagulato e sembra autorizzare [...], con la segreta speranza, magari, che la tradizione rispecchi la storia del lavoro del poeta o restituisca (tradisca) un'ipotesi ordinatrice²¹.

Una «speranza segreta» che però, di fatto, per De Robertis, rimane frustrata. La considerazione è ribadita più volte nell'edizione:

Quanto a un'ipotesi ordinatrice più ampia [*rispetto a quella di piccoli nuclei di due-tre sonetti*], se non generale, dobbiamo riflettere che Dante non ha proposto ulteriori «vite nuove», né dà indizio di aver curato un'ulteriore raccolta di rime [...]. Una volta interrotti il *Convivio* e il trattato degli stili poetici, e subentrati altri progetti, è presumibile che Dante non pensasse a tenere insieme una raccolta [...]²².

Ma anche questa raccolta di sole canzoni [*quella rintracciabile nella tradizione*], con le giustificazioni che se ne sono qui esposte, non ha nessuna autorizzazione dantesca. In sostanza, è quella costituitasi probabilmente ancor vivo Dante (e a stare a B¹ G e Mr, ossia a **g**, forse su remota base fiorentina), estensibile eventualmente alle canzoni della *Vita Nova*, e che in una determinata «forma» (nel senso wilkinsiano) approderà alla confezione, diciamo pure all'«edizione», non ideata, sappiamo ormai, ma consacrata da Boccaccio²³.

stanza quello di **b**, salvo la collocazione dell'iniziale di questo (*Così nel mio parlar*) al 6° posto e l'interposizione, tra terzultima e penultima, delle 3 canzoni della *Vita Nova*, di 2 di Cino e 2 [...] di Cavalcanti»: DR, II, I, p. 131.

²⁰ «Pal² è appunto quello che presenta la maggiore affinità con l'ordinamento di **b**»: DR, II, I, p. 677.

²¹ DR, II, II, p. 1144.

²² DR, II, II, p. 1146.

²³ DR, II, II, p. 1148.

E poi ancora nella già citata intervista di Santagata, uscita l’anno dopo l’edizione:

Era la tradizione che mi doveva insegnare come andavano disposte le rime, la tradizione naturalmente del testo delle rime; che non rispecchia una volontà ordinatrice di Dante. Di ordinamenti di Dante ne abbiamo sì uno, quello della *Vita Nova* [...]²⁴.

Evidentemente le canzoni hanno ricevuto un loro ordinamento, che non può essere quello di Dante, non è nemmeno pensabile che Dante abbia deciso di ordinarsi le sue rime. Non ce n’è nessuna traccia, nessuna indicazione in proposito [...] L’idea di ordinare delle canzoni poteva essere il massimo dell’idea di ordinare le proprie rime: ma non c’è nessuna traccia di questo, nessun riscontro oggettivo²⁵.

La possibile autorialità del “Libro delle canzoni” (la definizione risale a Giuliano Tanturli, che intitola appunto *L’edizione critica delle rime e il libro delle canzoni di Dante* un suo intervento ‘a caldo’ sulla nuova edizione, pubblicato sugli «Studi danteschi» nel 2003²⁶) è dunque acquisizione che avviene qualche tempo dopo, in quelli che sono stati tra i più stretti allievi di De Robertis. A dire il vero, una prima chiamata in causa di Dante come colui che poteva essere direttamente l’artefice della sequenza si era avuta, seppure in termini parecchio cauti, già nella lunga recensione-saggio di Lino Leonardi che già ho avuto modo di citare²⁷. Leonardi infatti, parlando del nuovo ordinamento, afferma:

In effetti, è difficile – e tanto più encomiabile risulta la prudenza di De Robertis – resistere alla tentazione di avvicinare davvero all’autore quell’«ipotesi ordinatrice» che comunque trapela dietro la serie delle canzoni. E in particolare se si intendono le quindici canzoni come 1 (proemiale) + 14, cioè il numero dei testi previsti per i trattati del *Convivio* [...]²⁸.

Dopo aver ricordato che le tre canzoni del *Convivio* stanno nella giusta sequenza e posizione rispetto all’ordine di trattazione del trattato incompiuto, e che le canzoni su giustizia e liberalità (*Tre donne* e *Doglia mi reca*) sono anch’esse dove Dante prevedeva di collocarle, almeno a quel che oggi ci risulta, e dopo aver aggiunto che se questo ordine difficilmente poteva essere noto a Boccaccio (la cui conoscenza diretta del *Convivio* è incerta) «tanto meno è probabile che lo conoscesse il responsabile dell’ordinamento delle “distese”»²⁹, Leonardi conclude:

Se così fosse, la coincidenza seriale delle prime tre canzoni non si spiegherebbe se non attribuendo anche l’ordinamento delle 15 distese appunto alla mano di Dante³⁰.

²⁴ *Sul nuovo testo delle Rime di Dante*, cit., p. 123.

²⁵ Ivi, p. 124.

²⁶ G. TANTURLI, *L’edizione critica delle rime e il libro delle canzoni di Dante*, «Studi Danteschi», LXVIII, 2003, pp. 251-266.

²⁷ LEONARDI, *Nota sull’edizione critica*, cit. Il «nucleo» del saggio, come lo chiama Leonardi, risale ad una presentazione dell’edizione De Robertis avvenuta nell’aprile 2003.

²⁸ Ivi, p. 82.

²⁹ Ivi, pp. 82-83.

³⁰ Ivi, p. 83.

È stata però soprattutto la già ricordata Natascia Tonelli a promuovere in prima battuta ed esplicitamente la paternità dantesca per il “Libro delle canzoni”. La studiosa è tornata sull’argomento in più di un’occasione, ma il suo saggio più completo e articolato sul tema (dal titolo programmatico *Rileggendo le Rime di Dante secondo l’edizione e il commento di Domenico De Robertis: il libro delle canzoni*) esce nel 2006, in coincidenza appunto dell’edizione del commento derobertisiano alle *Rime*³¹. È soprattutto la seconda parte di questo lungo scritto (*Il libro delle canzoni secondo l’edizione De Robertis*) a delimitare gli estremi della discussione. La Tonelli parte dalle connessioni che Giuliano Tanturli, nel suo già citato articolo del 2003, aveva individuato tra la prima canzone della serie, *Così nel mio parlar*, e l’ultima, *Amor, da che convien*, l’una «energica dichiarazione d’intenti» e «programmatica espressione di una palese ‘cultura romanza’» che affonda le proprie radici addirittura in Guittone, l’altra «che si chiude sulla base “d’una non corrente cultura umanistica”»³². A partire da questa struttura, che la Tonelli (di nuovo su una suggestione di Tanturli) percepisce proprio come circolare «dalla fine della 15 all’inizio della 1»³³, l’intento della studiosa è quello di

muovere a ritroso per proporre altri segnali di libro che l’ordinamento imposto da antichissima tradizione e ora da De Robertis restituito a nuova vita a *suo* parere suggerisce, o in qualche caso sondare quali siano gli indizi del libro e se ve ne siano; e per farlo sarà giocoforza basare rilevamenti e indagine sulla consapevolezza che del fatto macrostrutturale abbiamo come ‘postpetrarcheschi’³⁴.

L’operazione condotta dalla Tonelli è quindi quella di verificare la presenza di eventuali legami tra testo e testo non solo di tipo tematico ma, soprattutto, di tipo lessicale e frasale: legami che, in modo più o meno stretto, uniscono a suo avviso in sequenza le canzoni dalla 10 alla 15 (oltre, ovviamente, il trittico delle petrose 7-8-9) e, in modo «meno sistematico» ma comunque percepibile, le canzoni dalla 2 alla 6 (dove 2-3-4, ricordo, sono le canzoni del *Convivio*). Conclusa l’esposizione di questi nessi, si pongono due questioni:

La prima. Se i dati di continuità formale (e non solo) che ho fin qui proposto sono tali da rivelare una *ratio* nell’ordine delle canzoni (e a me pare lo siano *ad abundantiam*), allora esiste un senso ulteriore che possiamo-dobbiamo attribuire alla raccolta? [...] La seconda (che con sé, inevitabilmente, ne trascina una moltitudine d’altre). Possiamo ipotizzare che sia stato Dante ad ordinare le sue canzoni?³⁵

In entrambi i casi la risposta è positiva. La Tonelli riassume una sorta di storia a tappe, canzone dopo canzone, di un amore che parte dalla «inedita passione»³⁶

³¹ N. TONELLI, *Rileggendo le Rime di Dante secondo l’edizione e il commento di Domenico De Robertis: il libro delle canzoni*, «Studi e problemi di critica testuale», 73, ottobre 2006, pp. 9-59.

³² Ivi, p. 36 (la citazione interna è dal saggio di Tanturli).

³³ Ivi, p. 35.

³⁴ Ivi, p. 37.

³⁵ Ivi, p. 50.

³⁶ *Ibidem*.

su cui si articola *Così nel mio parlar* e che attraverso un evolversi che costeggia costantemente la «riflessione sul proprio dire» arriva alla «resa totale e senza condizioni»³⁷ nei confronti della donna e della sua crudeltà inscenata in *Amor, da che convien*. Quanto all’atorialità dantesca, di cui è convinta, la Tonelli pensa di poterne forse trovare un indizio ulteriore nella «oraculi series» a cui Dante si riferisce nella lettera a Moroello che accompagna *Amor, da che convien* e per la quale si chiede se sia «plausibile ipotizzare una lettura che preservi il concetto di ‘pluralità ordinata’ costitutivo del termine che specifica quantitativamente *oraculum*, attestata la forzatura estrema che in ogni caso e delle parole e del sintagma [...] sono comunque da sospettare»³⁸.

A sostegno dell’ipotesi giunge nel 2008 un intervento nuovamente di Giuliano Tanturli nell’ambito di un convegno interamente dedicato alle *Rime* dantesche³⁹. In questa occasione Tanturli scioglie definitivamente le riserve che già erano state sue (non solo nel contributo più volte menzionato del 2003, ma anche in una successiva recensione del 2005⁴⁰) e aderisce convintamente all’ipotesi di una paternità dantesca della serie. Ma più che l’adesione conta in questo contributo il tentativo di spiegare (rispondendo così ad una serie di domande che la Tonelli aveva formulato in chiusura del suo articolo: «quando, perché, quale ne sia il senso nel percorso di Dante, in che rapporto l’operazione si ponga con il *Convivio* [...]»⁴¹) l’origine del “Libro” in funzione del *Convivio*. Punto di avvio è la constatazione che la serie delle quindici canzoni si ritrova, più o meno completa e più o meno frammista ad altre poesie, dantesche e non, in alcuni testimoni o gruppi di testimoni estranei alla tradizione di **b** e tra loro indipendenti. In questi casi, però, si verifica una particolarità:

la serie, quando è più completa e più riconoscibile per l’ordine (L122, Pal², v), comincia con *Voi che ’ntendendo*, cioè come le quattordici canzoni da commentare e le tre commentate del *Convivio*; *Così nel mio parlar* non è assente, si trova o dopo 5 *Amor che movi*, in quinta posizione o dopo 6 *Io sento sì*, in sesta posizione, cioè in una zona abbastanza individuata, nonostante l’oscillazione di un posto che per ora si può ignorare⁴².

Tale particolarità viene messa in collegamento da Tanturli con la sequenza delle canzoni progettata per il *Convivio* (come aveva già segnalato Leonardi): lo proverebbe proprio lo spostamento (fatta salva l’oscillazione di cui si diceva) al sesto posto di *Così nel mio parlar*, dal momento che in *Cv* IV XXVI 8 Dante preannuncia di voler parlare di Didone ed Enea nel settimo trattato («E quanto raffrenare fu quello, quando, avendo ricevuto da Dido tanto di piacere quanto di sotto al settimo

³⁷ Ivi, p. 52.

³⁸ Ivi, p. 57.

³⁹ G. TANTURLI, *Come si forma il libro delle canzoni?*, in *Le rime di Dante*. Atti del Convegno, Gargnano sul Garda, 25-27 settembre 2008, a cura di C. Berra-P. Borsa, Milano, Cisalpino, 2010, pp. 117-134.

⁴⁰ Id., Recensione a DR, «Rassegna della letteratura italiana», CIX, 1, 2005, pp. 146-150.

⁴¹ TONELLI, *Rileggendo le Rime di Dante*, cit., p. 53.

⁴² TANTURLI, *Come si forma il libro delle canzoni?*, cit., p. 124.

trattato si dicerà, e usando con essa tanto di dilettazone, elli si partio») e in *Così nel mio parlar* 36 si ricorda la spada di Enea con cui Amore «uccise Dido» (35-37: «E' m'ha percossa in terra e stammi sopra / con quella spada ond'elli uccise Dido / Amore [...]»). Insomma, il “Libro delle canzoni” definitivo, quello per intenderci rinvenibile nella tradizione **b**, sarebbe una fase di ulteriore perfezionamento subentrata alla originaria sequenza delle quattordici canzoni progettate per il *Convivio* (attestata dalla tradizione estranea a **b** di cui si diceva) una volta che il progetto di quest'ultimo era definitivamente abortito. La composizione della *montanina*, «inopinato ritorno all'ispirazione amorosa», cade proprio a ridosso di questa interruzione, e la sua collocazione in coda (per Tanturli proprio in senso letterale, su quell'ipotizzato «quaderno dove aveva raccolto le canzoni» e che «Dante avrà pur avuto»⁴³) avrà condotto Dante a rileggere l'insieme delle sue canzoni (giunto adesso a quindici unità) e a decidere di preservarlo vedendone una nuova funzionalità macrotestuale. Di lì la decisione di spostare dal sesto al primo posto la canzone il cui *incipit* più «s'avvantaggia anche d'una forza e impostazione propositiva, da parer fatto apposta per essere generale proemio»⁴⁴.

La storia del “Libro delle canzoni” ha avuto (e qui chiudo) una sua recentissima appendice editoriale fuori d'Italia, anche se da parte di una équipe che con studiosi italiani (tra cui alcuni di quelli che sin qui abbiamo ricordato) da anni collabora. Nel 2014, infatti, coordinato da Juan Varela Portas de Orduña, un gruppo di studiosi operanti presso le Università di Barcellona e Madrid ha pubblicato il volume *Libro de las canciones y otros poemas*⁴⁵. Questo volume, che rappresenta la prima ampia traduzione in spagnolo di una scelta delle *Rime*, prende però come proprio punto di avvio (come dichiarato sin dal titolo) l'ipotesi appunto di una danteità della sequenza delle quindici canzoni. L'ampia introduzione, oltre a ripercorrere la vicenda critica precedente, propone una interpretazione generale del macrotesto che perfeziona quella, diciamo così, narrativa avanzata dalla Tonelli in direzione di una sovrapposizione tra il motore del racconto ed un percorso di stigmatizzazione della degenerazione ideologica dei tempi e di quella morale del singolo (dal momento che il “Libro delle canzoni” «es el libro de la *pargoletta*, debemos entonces convenir también en que es el libro en el que se relata el extravío de Dante que Beatriz denuncia en en el canto XXX del *Purgatorio*»)⁴⁶, attraverso le metafore del gelo e della pietrificazione. In più (ma, come indicato alla nota 151 di p. 104, questo è parere solo di alcuni dei collaboratori all'edizione) l'insieme delle quindici canzoni potrebbe anche essere letto in senso allegorico (questa è la chiave con cui viene infatti interpretato l'*oraculum* della lettera a Moroello di cui abbiamo già detto), come «exploración global del ser humano, de la naturaleza, del mundo»⁴⁷

⁴³ Ivi, p. 131.

⁴⁴ Ivi, p. 133. Sui rapporti tra sequenza delle canzoni e *Convivio* doveva tornare Giuliano Tanturli proprio in questo Convegno veronese, cui, già segnato dalla malattia, non poté poi prendere parte.

⁴⁵ D. ALIGHIERI, *Libro de las canciones y otros poemas*. Edizione coordinata da J. Varela Portas de Orduña, trad. di R. Pinto, Madrid, Akal, 2014.

⁴⁶ Ivi, p. 64.

⁴⁷ Ivi, p. 105.

che proprio dalla *montanina* si irradia a ritroso su tutta le serie. In realtà l'impostazione globale e la stessa accettazione dell'idea di un macrotesto come argomentata nell'introduzione (e anche al di là, dunque, dell'esplicito dissenso sulla allegoricità del “Libro”) risultano poi, nello svolgersi del discorso e nei singoli commenti (cappelli introduttivi e note) alle canzoni, non così generalmente condivise o, per dirlo meglio, non vengono ritenute da tutti così necessarie all'interpretazione dei pezzi sciolti. Resta semmai come punto forte l'idea (questa sì comune) che, nel complesso, tutto l'insieme si caratterizzi per una spiccata estraneità a Beatrice e allo “stile” vitanovistico: le quindici canzoni, per dirla in uno slogan, sono prevalentemente il luogo del canto sensuale dedicato all'anti-Beatrice, la paragoletta.

Con questo, chiudo il lungo ma sospetto necessario preambolo sullo stato della questione. Resta adesso da chiedersi, banalmente e ancora una volta: esiste un “Libro delle canzoni” di Dante, formulato in quei termini e composto da quei testi che De Robertis pone all'esordio della sua edizione? Credo che sia necessario preliminarmente distinguere due diversi problemi a cui rispondere, anche se evidentemente il primo è presupposto dell'altro (ma non il contrario), ovvero: (1) La serie della quindici canzoni preesiste a Boccaccio (quella tradizione che De Robertis chiama *Bocc*)? e (2) La serie delle quindici canzoni è stata ideata da Dante? Dimostrare il primo punto, come ho appena detto, non implica evidentemente accettare il secondo. Non lo implicava, già lo abbiamo visto, per De Robertis. E però proprio da quel primo punto occorre ripartire. Perché, se si prescinde dalle prese di posizione più o meno viscerali e aprioristiche che pure ci sono state, la questione veramente a monte di tutto il ragionamento è il rapporto che *Bocc* intrattiene con **b**. Di recente proprio a questo proposito è entrato nella discussione Marco Grimaldi, che in un suo intervento su Boccaccio editore delle canzoni di Dante ipotizza «che i principali testimoni considerati da De Robertis indipendenti dall'attività editoriale del certaldese – e quindi prove della preesistenza della serie – risultano invece da essa fortemente influenzati»⁴⁸. La ricostruzione di Grimaldi riguarda principalmente R50, autografo di Antonio Pucci, e Add², ossia due codici che come ho già detto, pur non presentando (per nulla o non totalmente) un testo **b**, ne hanno però l'ordinamento. Cerco di riassumere il punto nodale del discorso di Grimaldi, rinviando ovviamente alle sue pagine per i particolari. Secondo lui la presenza di un testo non-**b** in R50 (in parte) e in Add² (quasi totalmente) non sarebbe in contraddizione con una deduzione da Boccaccio dell'ordine delle canzoni, motivata per Pucci da una indubbia vicinanza «all'autorità del Boccaccio editore»⁴⁹, mentre l'impianto di Add² sarebbe riconducibile «a un'operazione che potremmo definire già “filologica”» creata «nell'ambiente dell'Umanesimo fiorentino del tardo Trecento»⁵⁰. Insomma, i due principali testimoni di una estraneità dell'ordinamento delle rime dall'offi-

⁴⁸ M. GRIMALDI, *Boccaccio editore delle canzoni di Dante*, in *Boccaccio editore e interprete di Dante*. Atti del Convegno internazionale di Roma, 28-30 ottobre 2013, a cura di L. Azzetta-A. Mazucchi, Roma, Salerno, 2014, pp. 137-157: 138.

⁴⁹ Ivi, p. 150.

⁵⁰ Ivi, p. 155.

cina di Boccaccio ne risulterebbero invece, in tutto o in parte, condizionati. Credo però che nel suo ragionamento ci siano due malintesi di fondo: uno, chiamiamolo così, di impostazione generale, l'altro specifico su Add² (il ragionamento su R50 è sicuramente molto più calzante, e del resto era già De Robertis, come ricorda Grimaldi, che specificava come quel codice fosse «letteralmente attraversato dal confine tra **b** e non-**b**»)⁵¹.

Parto dal primo, che è quello ovviamente più rilevante. Grimaldi, infatti, sembra identificare **b** con la tradizione derivata da Boccaccio. Il problema è che **b**, come già ho detto, *non è* la tradizione derivata da Boccaccio. Lo dichiarava chiaramente De Robertis, in un passo peraltro ricordato da Grimaldi e che qui è bene riportare integralmente:

D'altro canto, cade anche l'altra consacrata equazione [*la prima equazione era quella "ordine delle 15 canzoni = ordine Boccaccio"*], dalla quale s'è preso le mosse, **b** = tradizione Boccaccio (Bocc). Per le canzoni **b** designa la tradizione entro cui è compreso Bocc, ossia l'iniziativa editoriale di Boccaccio [...]: iniziativa però che si applica a un particolare stato di **b**, che indicheremo con **b**^o, e a cui fece capo Boccaccio, riconoscibile attraverso i codici di Boccaccio e loro derivati (Bocc), ma non solo attraverso di essi. A sua volta, tra **b** e **b**^o si deve supporre uno stadio intermedio **b**^{*}, distinto da quella che rimane la fisionomia più autentica di **b**⁵².

Come dicevo, Grimaldi cita il passo ma se ne libera, in modo che mi pare un po' disinvolto e comunque errato, affermando che vi sono «quindici manoscritti [...] di cui solo otto trasmettono la serie completa» appartenenti a **b**^o ma estranei a Bocc e che «Lo studioso ammette d'altronde la priorità cronologica (ma non stemmatica) di Bocc rispetto al residuo testimoniale di **b**^o e **b**»⁵³, concludendo che tale priorità cronologica debba tradursi di fatto in un processo attraverso cui «la serie dei testi si è costituita per vie diverse da quelle attraverso cui si è formata la lezione dei testi»⁵⁴ in una specie di contaminazione che coinvolge separatamente il testo (non-**b**) e il macrotesto (**b**). Naturalmente non mancano i punti in cui Grimaldi cerca di distinguere correttamente **b** da Bocc, però di norma avviene, in maniera più o meno accentuata, una sovrapposizione.

Il problema è che le cose non stanno così⁵⁵. Mi permetto (contravvenendo alla già ricordata diffidenza di De Robertis nei confronti delle schematizzazioni) di mostrarlo con uno schema. Non però un albero genealogico, ma (sfruttando un punto

⁵¹ DR, II, I, p. 590.

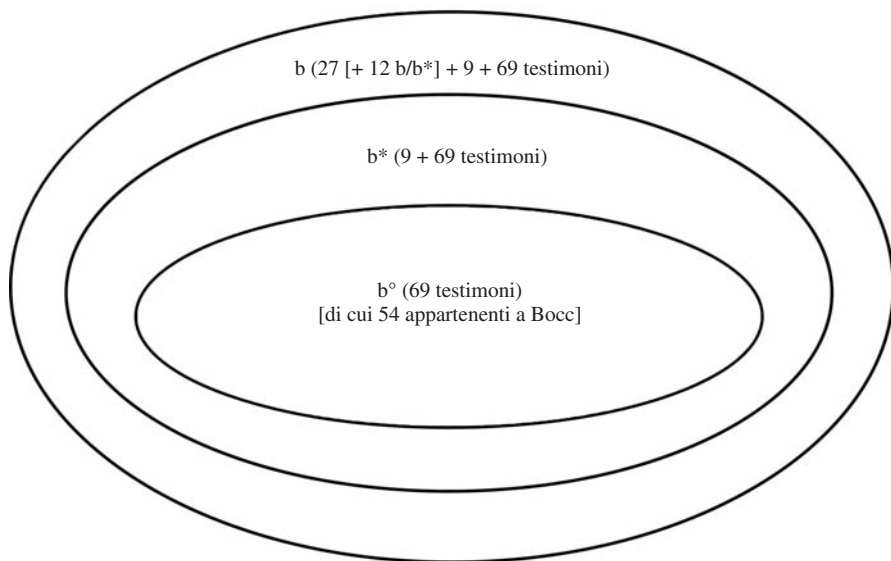
⁵² DR, II, I, p. 244.

⁵³ GRIMALDI, *Boccaccio editore*, cit., p. 142

⁵⁴ Ivi, p. 143.

⁵⁵ Devo riconoscere che un margine di ambiguità, per quanto relativo, può provenire anche dal fatto che De Robertis, una volta indicate le lezioni distintive di **b**^{*} entro **b** e di **b**^o entro **b**^{*} decide poi di trattare partitamente i gruppi in ordine contrario, dal centro al cerchio, per dirla così (Bocc > **b**^o > **b**^{*} > **b**). La sostanza delle obiezioni a Grimaldi che cerco qui di articolare era comunque già anticipata da L. LEONARDI, *Filologia della ricezione: i copisti come attori della tradizione*, «Medioevo romanzo», XXXVIII, I, 2014, pp. 5-27: 11-13.

in cui De Robertis parla di «riconoscibili sottoinsiemi \mathbf{b}^* e \mathbf{b}° »⁵⁶) una rappresentazione di insiemi:



Mi pare che la situazione della famiglia sia, in questo modo, ben evidente: \mathbf{b} è un insieme che include (oltre a dodici testimoni che DR definisce «di collocazione incerta nell'ambito di \mathbf{b} , per oscillazioni entro/fuori \mathbf{b}^* »⁵⁷) \mathbf{b}^* , il quale a sua volta include \mathbf{b}° . Come si può vedere, non sono andato oltre nell'indicare in Bocc un altro sottoinsieme di \mathbf{b}° perché è lo stesso De Robertis a precisare che

la natura di questa [*la tradizione Bocc*], caratterizzata da una insistente capillare iniziativa, di copia in copia, anche a livello formale, non permette una semplice sua individuazione entro \mathbf{b}° allo stesso modo che \mathbf{b}° entro \mathbf{b}^* , o di \mathbf{b}^* entro \mathbf{b} , ossia di un vero e proprio sottogruppo di \mathbf{b}° ; piuttosto si manifesta rispetto alla sostanziale inerzia di \mathbf{b}° , \mathbf{b}^* , in una serie di successivi assestamenti lungo l'asse diacronico, anche sotto forma di ritocchi al testo⁵⁸.

Ma detto tutto questo, il dato è e resta chiaro: Bocc (che è parte di \mathbf{b}°) è contenuto in una tradizione più ampia da cui riceve, oltre ad alcune lezioni particolari, anche l'ordinamento delle quindici canzoni. A meno che non vogliamo credere, e mi pare davvero irricevibile, che più di due quinti della tradizione della famiglia abbiano deciso di attingere a un testo diverso da quello di Boccaccio (\mathbf{b}) ma poi

⁵⁶ DR, II, I, p. 244.

⁵⁷ DR, II, I, p. 260.

⁵⁸ DR, II, I, p. 268.

abbiano sagomato la sequenza su quella di Boccaccio. Quando De Robertis afferma che «la priorità cronologica dei rappresentanti costitutivi di Bocc [...] non è stematicamente significativa»⁵⁹ vuol dire proprio questo, e cioè che il testo relato da **b** è anteriore a quello di Bocc e che, dunque, l'ordinamento è anch'esso anteriore. Grimaldi, invece, nel suo contributo, ragiona talvolta come se **b** fosse Bocc, considerando equivalenti i due raggruppamenti e trasformando dunque abusivamente le considerazioni di De Robertis sui rapporti degli altri codici (segnatamente R50 e Add²) con **b** in rapporti con Bocc. Interessante in questo senso quanto dice su Add² dove, dopo aver affermato (giustamente) che le varianti di Add² (Add² v) appartengono alla tradizione di **b** e che nel caso della canzone *E'm'incresce* «il testo [...] coincide con **b** o addirittura, precisa De Robertis, con **b***», prosegue il discorso con «Neanche Add² sembra dunque sfuggire *alla mano di Boccaccio*»⁶⁰: il che, come si sarà capito, è fuorviante.

La citazione appena fatta mi permette comunque di passare alla seconda considerazione. L'ipotesi di Grimaldi su Add² come manoscritto che copiando da un testo non-**b** smonta però la serie delle canzoni ricevuta e la rimonta modellandola su quella di **b** mi pare, al di là dell'equivoco su cui mi sono soffermato, particolarmente onerosa. Poco prova, mi pare, nonostante la fiducia che vi ripone il critico, la didascalia del copista che avvisa dell'estrazione e spostamento dei due sonetti *Parole mie* e *O dolci rime*, originariamente poste dopo *Voi che 'ntendendo* («Queste ij stançe che seguitano truovo poste sotto quella cançone che comincia *Voi che 'ntendendo il terço cielo*»): che infatti un copista avvertito come quello di Add² abbia deciso di tenere separati canzoni e sonetti non significa automaticamente, come inferisce Grimaldi, che «la serie stessa doveva essere necessariamente un oggetto già strutturato e ben noto a questo frequentatore della cerchia di Salutati»⁶¹. Vuol dire credo, molto semplicemente, che la serie da cui stava copiando il menante di Add² era quella fatto salvo lo spostamento dei due sonetti. La proposta di Grimaldi, per cui la seriazione potrebbe essere stata «attinta da una lista separata dalla trascrizione dei testi»⁶², postula, se capisco bene, la presenza sotto gli occhi del copista di Add² di un foglietto o simile contenente la lista dei quindici capoversi **b** a cui il copista stesso avrebbe fatto riferimento saltando qua e là mentre trascriveva per pescare le canzoni dal suo antigrafo con testo (e si suppone ordinamento) non-**b**. Operazione che, per quanto filologici si vogliano immaginare gli ambienti di Add², mi pare piuttosto macchinosa.

Insomma, al di là delle considerazioni che abbiamo sin qui visto, credo che l'unico modo per rigettare l'ipotesi derobertisiana è smontarne la dimostrazione filologica, ovvero negare le lezioni distintive di **b**^o rispetto a Bocc, di **b*** rispetto a **b**^o e, più ancora, di **b*** rispetto a **b**, rimettendo quindi in auge quella «consacrata equazione» che appunto De Robertis diceva di voler abbandonare. I punti cruciali sono insomma le Tavv. 53 e 54 (con le addizioni rispettive, 53bis e 54bis) del-

⁵⁹ DR, II, I, p. 269.

⁶⁰ GRIMALDI, *Boccaccio editore*, cit., p. 153.

⁶¹ Ivi, p. 154.

⁶² Ivi, p. 155.

l’edizione⁶³: è lì che si deve verificare la consistenza della costruzione e, se è il caso, metterla in discussione. Che è cosa che, in questa sede, non è naturalmente possibile fare, se non in modo davvero molto sommario. Mi limiterò quindi a qualche considerazione veloce in merito alla differenziazione di **b*** da **b**, che è appunto il nodo centrale, dal momento che la scalatura anche di un solo livello garantisce l’anteriorità di **b** su tutto ciò che in esso è incluso. Le lezioni segnalate da De Robertis sono poche, sette (ma più delle quattro che, ad esempio, determinano il gruppo **w**, ossia le varianti contrassegnate *a* nella Tav. 28)⁶⁴, a cui si aggiungono cinque «ulteriori lezioni alternative, per sé non costituenti prova primaria»⁶⁵.

Queste le lezioni caratteristiche di **b***, presenti nella prima colonna:

1. *Così nel mio parlar* 26

Come di dire

Com’io di dire

2. *Voi che ’ntendendo* 22

Che ’l cor ne trema e che di fuori appare

Che ’l cor ne trema che di fuori appare

3. *La dispietata mente* 46-47

Che ’l sì e ’l no tututto/è tutto in vostra mano
ha posto Amore

Che ’l sì e ’l no di me in vostra mano
ha posto Amore

4. *Tre donne* 62

Per non usar le vedete turbate

Per non usar vedete/vendette son turbate

5. *Doglia mi reca* 86

si distrugge

si distringe

6. *Doglia mi reca* 104

Uomini nati cui tal vizio è fuggito

Uomini innanzi cui vizio è fuggito

7. *Amor, da che convien* 47

Sail tu non io

Salo tu non io

⁶³ Cfr. nell’ordine DR, II, I, pp. 261-263 (Tav. 53), 266-267 (Tav. 54), 264-265 (Tav. 53bis) e 267 (Tav. 54bis).

⁶⁴ DR, II, I, pp. 136-139.

⁶⁵ DR, II, I, p. 264.

La Tavola che ho riportato è estremamente semplificata rispetto a quella che si trova nell'edizione: non trascrivo infatti (se non per i casi dei nn. **3** e **4**, vedremo poi perché) la *varia lectio* (a volte estesissima) che caratterizza anche per minute varianti alcuni codici della prima e/o della seconda colonna. Aggiungo che tutte queste sette lezioni non sono mai esclusive di **b***, nel senso che esse si ritrovano anche in codici non appartenenti a **b**, e, allo stesso modo, non tutti i testimoni di **b*** riportano sempre la lezione del gruppo (ma, per contro, molto raramente singoli codici di **b** riportano lezioni **b***): questo, però, non deve sorprendere particolarmente in una tradizione come questa su cui hanno certamente inciso fenomeni vastissimi di contaminazione.

Le sette lezioni segnalate da De Robertis sono tutte da considerare errori significativi? Escluderei subito la n. **7**, che lo stesso critico ammette essere «al limite della variante grafica» e per quanto la Tavola veda «netta la distribuzione, nelle due colonne, ossia tra **b*** e non-**b***, della lezione tronca rispetto a quella piana»⁶⁶, l'ipometria di **b*** mi pare incidente davvero troppo debole da non poterlo ritenere poligenetico. Lo stesso vale per il n. **2**, che nel cappello introduttivo alla canzone viene iscritto nel novero di quelle «lezioni che, più o meno diffuse, denunciano una scontata alterazione di tipo poligenetico, e nei confronti delle quali è difficile avere, anche in mancanza di un criterio generale, esitazioni»⁶⁷ e che perciò appaiono poco probanti.

Passando invece alla n. **1**, qui l'erroneità pare in effetti più solida, anche se è possibile, almeno in linea di principio, una interpretazione di *Come* = *Com'e'* (cioè *Com'e(o)*). Alla n. **3** è tutto (o tutto, ipometro, o anche *tututto*) è senza dubbio errato: faccio notare tra l'altro che, in questo caso, la lezione corretta era difficilmente congetturabile, così da rendere ancor più decisiva la lezione. Nessun dubbio, infine, mi sembra si possa avere invece sul peso delle nn. **5** e **6**, delle quali soprattutto la prima è incontestabile nel suo valore congiuntivo.

Ho lasciato da parte e per ultima la n. **4** perché qui il discorso è un po' più complesso. A partire dalla lezione *vedete*, di cui evidentemente non viene capita la funzione conativa, abbiamo in sostanza due ordini di elementi perturbativi: il primo legge *vendette* (o *vendetta*) *son* (il sintagma è riferito alle «armi» del verso precedente), l'altro aggiunge il pronome *le* e riferisce *vedete* a *turbate*. La prima lezione è caratteristica di quasi tutto **b** (**b**¹, parzialmente, **b**², **b**³ e L44b R127 Str)⁶⁸ oltre ovviamente di altri codici, l'altra, appunto, di **b*** (con **b**⁴ nell'occasione). Fatto sta che l'elemento distintivo pare essere a monte la diversa interpretazione data da **b*** rispetto a **b** di una stessa difficoltà. Per contro, però, ho come l'impressione che la dispersione di varianti (si ha anche la combinazione delle due, *non usar le vendette*, proprio entro molti codici di **b***) sia più di origine poligenetica (o è proprio *vendetta* ciò che c'era nell'antigrafo di **b**?). Comunque, anche a voler essere molto rigidi, si danno tre errori sicuri (**3**, **5** e **6**), uno probabile (**1**), uno possibile (**4**), due

⁶⁶ Le citazioni in DR, II, I, p. 263.

⁶⁷ DR, III, p. 38.

⁶⁸ Utilizzo ovviamente le sigle dei gruppi e dei singoli testimoni messe in opera da De Robertis nella sua edizione (a cui rinvio per il loro scioglimento).

che non mi sembrano tali (2 e 7). La Tavola proposta da De Robertis, quindi, regge: un massimo di tre errori sicuri può non sembrare un gran raccolto, ma dobbiamo sempre ricordare che la famiglia **b**, nel suo complesso, è quella più dinamica e sottoposta a interferenze, tra le varie componenti al proprio interno e all'esterno con gli altri gruppi. In più, a fianco degli errori che abbiamo qui velocemente rivisto e revisionato, si dà un piccolo gruppo di varianti (cinque in tutto) non apertamente erronee ma che caratterizzano **b*** contro **b** (con qualche oscillazione come al solito). Insomma, e per concludere: data questa situazione, e anche fermandoci qui (senza procedere, dunque, nel distinguere **b^o** da **b***), l'identificazione della famiglia **b** con Bocc è improponibile e la costruzione di De Robertis, se interpretata per quello che effettivamente dice, mi pare reggere ancora perfettamente alle obiezioni di Grimaldi. E siamo da capo: se Boccaccio riceve dalla tradizione di **b** testo e ordinamento delle canzoni, quell'ordinamento deve giocoforza preesistergli (e si capisce allora perché lo si veda affiorare anche in codici estranei totalmente a **b** – L122, Pal² – o che orbitano problematicamente in **b** – Add², R50 –). È dunque un ordinamento antico, anche se non possiamo dire quanto: probabilmente sviluppatosi non molto tempo dopo la morte di Dante, se la prima copia di Boccaccio, To, potrebbe essere addirittura datata, secondo una recente ipotesi di Cursi, tra la fine degli anni '40 e la metà della anni '50 del Trecento⁶⁹.

E passo così all'altro punto: il "Libro delle canzoni" è stato costruito da Dante? Per quanto l'ipotesi mi affascini (e chi non ne sarebbe affascinato?), continuo ad avere più di un dubbio. Partirò dai collegamenti interni individuati dalla Tonelli. Devo ammettere che nessuno di quelli che la studiosa ha proposto mi paiono cruciali. Non che essi non sussistano, sia chiaro: ma nessuno mi pare tale da non permettere ad un copista-organizzatore consapevole di individuarli e metterli a frutto per creare la sequenza, e questo a partire proprio dai due testi liminari da cui prendono avvio le analisi di Tantarli e poi della Tonelli, *Così nel mio parlar e Amor, da che convien*. Se l'intenzione programmatica della prima canzone era infatti motivo sufficiente per porla ad avvio della serie, allo stesso modo proprio la «σφραγίς in piena regola, come quella d'Ovidio in calce agli *Amores* [...], o quella di Vergilio a chiudere le *Georgiche*» che Tantarli segnalava nel congedo della seconda e che consentiva, come ho già ricordato, di «chiudere alla luce d'una non corrente cultura umanistica il libro delle canzoni di Dante»⁷⁰ ne giustificerebbero la posizione all'altro estremo del percorso. Tralasciando adesso alcuni raggruppamenti ovvi (le tre petrose, forse la coppia *Amor che movi/ Io sento sì d'Amor*) o desumibili da chi poteva magari usufruire di carte dantesche (le tre canzoni commentate nel *Convivio*: che è questione che qui non tocco perché il discorso si è prolungato sin troppo, ma bisognerà farlo in un'altra occasione), mi pare comunque che alcuni nessi sintagmatici individuati dalla Tonelli risultino un po' forzati. Cito ad esempio il collegamento formale percepibile tra il finale di *Tre donne* (ma in realtà è il primo dei due congedi: quindi nemmeno il finale in senso proprio) e l'avvio di *Do-*

⁶⁹ Cfr. S. BERTELLI-M. CURSI, *Boccaccio copista di Dante*, in *Boccaccio editore*, cit., pp. 73-111: 100.

⁷⁰ TANTURLI, *L'edizione critica delle rime*, cit., pp. 265-266.

glia mi reca, dove mi pare evidente che le due formule non sono affatto comparabili, visto che nel secondo caso *amico* ha un valore semplicemente appositivo, ben diverso da quello di *Tre donne*⁷¹.

Certo, restano tra le due canzoni i collegamenti tematici che la Tonelli giustamente segnala⁷², ma, di nuovo, non mi sembra che per accostamenti di questo tipo sia necessario ipotizzare la mano di Dante. Per contro, la serie presenta almeno un abbinamento che ai miei occhi continua a sembrare un lapsus significativo, come solo può originarsi da chi sta cercando di organizzare dei testi in un tutto il più possibile coerente. Penso cioè alla canzone *La dispietata mente*, di cui la studiosa segnala ovviamente l'essere «testo più antico di quelli che lo circondano» e che però, secondo il suo parere, «posto qui assume comunque, oggettivamente, anche il compito di introdurre nella sequenza il tema dell'esilio e della lontananza dall'oggetto d'amore»⁷³. Senonché De Robertis segnalava nel suo commento, riprendendo peraltro uno spunto di Contini, come si potesse «escludere che la lontananza» di cui si discorre nella canzone «sia quella dell'esilio, come parrebbe suggerire la collocazione subito avanti *Tre donne* e *Doglia mi reca*, e “come pur fu proposto” (Contini) neanche in base a questa»⁷⁴. Quanto mi sembra improbabile che Dante decida di recuperare una sua antica canzone (c'è stato chi addirittura ha pensato che fosse la sua prima), antica proprio nella sua sostanza linguistica, figurativa e tematica, e addirittura sistamarla a ridosso di due canzoni dell'esilio, altrettanto mi sembra invece plausibile che un ordinatore esterno abbia avvicinato *La dispietata mente* alle due canzoni che la seguono percependo una verità biografica nel «dolce paese c'ho lasciato» su cui la poesia si apre (v. 5).

C'è poi un'altra questione. Lasciamo adesso da parte quello che pure diceva già De Robertis, ossia che noi non abbiamo alcuna traccia di un'intenzione da parte dell'Alighieri di mettere insieme una raccolta di sue canzoni. Quello che però mi chiedo è: perché quei testi, e non altri? Perché appunto, tanto per dire, *La dispietata mente* sì e non *Trag[g]emi de la mente Amor la stiva*, che è canzone a cui evidentemente Dante teneva? E si noti che siamo a ridosso proprio degli anni in cui, secondo Tanturli e la Tonelli, si sta conglobando la 'prima forma', chiamiamola così, del “Libro delle canzoni”, quella ancora legata al *Convivio*. Non voglio e soprattutto non sono in grado di speculare sulla consistenza di questa perduta canzone. Ricordo che De Robertis, cedendo al fascino delle congetture e richiamando «l'imponente e originale documentazione prodotta abbastanza recentemente da Barbara Spaggiari⁷⁵ [...] riguardo all'uso metaforico [...] della voce STIVA e sua appli-

⁷¹ Si mettano a fronte, appunto (in corsivo il punto in questione), *Tre donne* 96-98: «Ma s'egli avien che tu mai alcun trovi / amico di virtù, ed e' ti priega, / fatti di color' novi» e *Doglia mi reca* 1-2: «Doglia mi reca nello core ardire / a voler ch'è di veritate amico».

⁷² TONELLI, *Rileggendo le Rime di Dante*, cit., pp. 39-40.

⁷³ Ivi, p. 51.

⁷⁴ D. ALIGHIERI, *Rime*. Edizione commentata a cura di D. De Robertis, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2005, p. 158.

⁷⁵ Il riferimento è a B. SPAGGIARI, «*Traggemi de la mente amor la stiva*» (VE II, xi, 5), in *Dante Alighieri 1985. In memoriam Hermann Gmelin*, a cura di R. Baum-W. Hirdt, Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1985, pp. 191-213.

cazione soprattutto in ambito patristico» finiva col «propendere per una più esplicita significazione morale» di essa⁷⁶. Opzione possibile, non so se probabile, sicuramente smentibile⁷⁷: ma è certo che una canzone che in quegli anni era per Dante, ripeto, così importante da essere citata nel *De vulgari eloquentia* sparisce e non lascia traccia nel “Libro delle canzoni”. Naturalmente potrebbe spiegare l’anomalia l’ipotesi che questo “libro”, come ipotizzato dal gruppo di studiosi spagnoli che hanno messo insieme il *Libro de las canciones*, sia, in buona sostanza, il “libro” della pargoletta⁷⁸, da cui Beatrice è e deve essere assente (o dovrebbe, visto che *E’ m’incresce* ben difficilmente potrà riferirsi ad altra che a lei), e che ha come proprio punto forte una concezione dell’amore all’insegna dell’eccesso, sia quando è soddisfatto, sia, e forse più, quando è insoddisfatto e genera il gelo. Se immaginiamo (dato che immaginare in questo caso, come dicevo, non costa nulla) che *Traggemi de la mente* fosse una canzone dedicata a Beatrice⁷⁹ ecco che l’anomalia si risolverebbe. E però: perché allora Dante ha tenuto fuori *Ai faus ris*, che è canzone perfettamente integrabile in un disegno di quel tipo? Certo, rimane l’altra ipotesi, quella affacciata da Tanturli, di una serie prima concepita per il *Convivio* e poi riformulata per il libro. Ma è verosimile che quella serie, che originariamente doveva rispondere a tutt’altre intenzioni, una volta, diciamo così, svuotata della prosa che avrebbe dovuto circondarla riuscisse ad assumere valenza di coeso canzoniere solo con un paio di spostamenti? Possibile che a Dante sia bastato questo, tenendo conto che, per contro, quando decide di rifunzionalizzare entro la *Vita nova* i singoli pezzi scritti per Beatrice (e che pure avevano di certo ben altra unità rispetto a canzoni scritte in un arco di anni amplissimo e per motivi spesso diversi) sente la necessità di ritornarci con aggiustamenti e varianti?

Insomma, l’idea che la serie delle canzoni sia la quarta opera in volgare di Dante mi sembra alla fine poco persuasiva. E allora possiamo farci una domanda (e chiudo davvero): chi ha messo insieme il “Libro delle canzoni”? O meglio, in che ambienti può essere nata quell’iniziativa? La risposta, persino ovvia, è: non lo so. A me piace pensare, considerando la precocità delle date in cui presumibilmente l’antigrafo di **b** è stato costruito e la presenza in gruppo compatto delle tre canzoni del *Convivio*, ad ambienti vicinissimi a Dante che abbiano potuto attingere a materiali di primissima mano, magari operando poi per collazione con altri esemplari (il che spiegherebbe perché, come diceva De Robertis, «**b** non rappresenta una testimonianza

⁷⁶ Ivi, pp. 220-221.

⁷⁷ Di tutt’altro parere è ad esempio Claudio Giunta (in D. ALIGHIERI, *Opere*, a cura di C. Giunta-G. Gorni-M. Tavoni, Milano, Mondadori, 2011, I, pp. 641-642), che respinge ogni «recondita “significazione morale”» e ritiene per contro che «il linguaggio sia quello dell’amore» sulla base di alcuni rinvii che, alla fine, mi pare abbiano grosso modo lo stesso peso di quelli della Spaggiari. È che, appunto, lo spazio delle congetture, in casi come questi, è praticamente infinito: del resto canzoni d’amore potrebbero tranquillamente sembrare, ad averne solo gli *incipit*, *Poscia ch’Amor del tutto m’ha lasciato* e *Le dolci rime d’amor ch’i’ solia*.

⁷⁸ ALIGHIERI, *Libro de las canciones*, cit., pp. 54-78.

⁷⁹ Trovo l’ipotesi, per quanto affacciata quasi incidentalmente e con grande prudenza, in L. SPAGNOLO, *Una nuova edizione delle Opere di Dante Alighieri*, «Revue de Linguistique Romane», LXXVI, 2012, pp. 584-609: 600.

univoca, ma ammette, probabilmente dalla sua costituzione, varietà di lezione»⁸⁰) o tenendo conto di possibili varianti d'autore. Un'officina filologica, insomma, simile a quella che si avviò dopo la sua morte sui testi di Petrarca. Ma è solo un gioco, il mio: che abbandono subito, quindi, chiudendo.

⁸⁰ DR, II, I, p. 245.

INDICE GENERALE

PAOLO PELLEGRINI <i>Premessa</i>	p. 7
GIAN MARIA VARANINI <i>“Corte”, cancelleria, cultura cittadino-comunale nella Verona del primo Trecento</i>	» 9
PAOLO PELLEGRINI <i>I primi passi dell’esilio dantesco: Verona 1302-1303</i>	» 25
GIUSEPPE CHIECCHI <i>Dante «iuxta Sarnj fluenta»: a proposito dell’epistola a Moroello e della canzone montanina</i>	» 45
GUGLIELMO BOTTARI <i>Lo sfondo culturale nella Verona di Dante</i>	» 63
MARCO PETOLETTI <i>Circolazione di manoscritti e biblioteche nella Verona dantesca</i>	» 87
GIUSEPPE LEDDA <i>Il Cangrande di Dante: poesia, storia e profezia</i>	» 101
ENNIO SANDAL <i>Dante e l’editoria veneziana nei primi due secoli della stampa (1472-1555)</i>	» 135
LUCA MAZZONI <i>Dantisti veronesi del Settecento</i>	» 153

<i>Indice generale</i>	316
GIAN PAOLO MARCHI <i>Dantisti veronesi dell'Ottocento</i>	» 169
SIMONA BRUNETTI <i>Due esempi di drammatizzazione di Dante nell'Ottocento italiano</i>	» 183
GIUSEPPE SANDRINI <i>Ruskin lettore di Dante: la Commedia e le pietre di Verona</i>	» 199
CORRADO VIOLA <i>Concordanze, capovolti, emblemi: sul Dante di Mario Apollonio</i>	» 215
GIOVANNA IOLI <i>Dante, Singleton, Montale e il "Caso"</i>	» 225
MARCO BERISSO <i>Il Dante di De Robertis e il "Libro delle canzoni"</i>	» 247
FABIO DANELON <i>Una storia sbagliata. Su Pasolini e Dante</i>	» 267
Indice dei manoscritti, degli stampati e dei documenti d'archivio	» 293
Indice dei nomi e dei luoghi	» 299
Indice generale	» 315