

Ipotesi su Dino Frescobaldi lettore della Commedia

Gabriele Baldassari

1. Tra le tante questioni che periodicamente riaffiorano negli studi danteschi vi è quella dei 'due tempi della *Commedia*'.¹ Negli ultimi anni autorevoli studiosi, mossi dall'intento di precisare la cronologia di composizione del poema e della sua divulgazione, hanno riconsiderato e dato nuovo credito al celebre e fortunato racconto narrato da Boccaccio a più riprese – nelle due redazioni del cosiddetto *Trattatello in laude di Dante*²

¹ Giusta il titolo del libro di Giovanni Ferretti, *I due tempi della composizione della Divina Commedia*, Bari, Laterza, 1935.

² Sulla questione del titolo e sulle implicazioni del passaggio da *De origine, vita, studiis et moribus* ecc. a *Trattatello*, con cui l'opera è citata nelle *Esposizioni*, si vedano le considerazioni di H. Wayne Storey, *Boccaccio narra la vita di Dante: dagli Zibaldoni alle Esposizioni*, in *Boccaccio e la nuova ars narrandi*, a cura di Piotr Salwa, Varsavia, Sub Lupa, 2015, pp. 11-20, alle pp. 11-12. Per un inquadramento dell'opera si rinvia in particolare a Monica Berté, Maurizio Fiorilla, *Il Trattatello in laude di Dante*, in *Boccaccio editore e interprete di Dante*. Atti del Convegno internazionale di Roma, 28-30 ottobre 2013, a cura di Luca Azzetta e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno, 2014, pp. 41-72. Per il testo si fa affidamento su Giovanni Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, a cura di Maurizio

e poi nelle tarde *Esposizioni sopra la Comedia*³ – secondo cui i primi sette canti dell'*Inferno* sarebbero stati fortuitamente ritrovati tra le carte lasciate da Dante a Firenze e sarebbero stati poi inviati, per iniziativa di Dino Frescobaldi, in Lunigiana a Moroello Malaspina, su sollecitazione del quale Dante avrebbe ripreso la composizione del poema.⁴

Fiorilla, in Dante Alighieri, *Le opere*, vol. VII. *Opere di dubbia attribuzione e altri documenti danteschi*, t. IV. *Le vite di Dante dal XIV al XVI secolo. Iconografia dantesca*, a cura di Monica Berté e Maurizio Fiorilla, Sonia Chiodo e Isabella Valente, Roma, Salerno, 2017, alle pp. 22-27. Si rimanda a questa edizione anche per la bibliografia sull'opera.

³ Sulle *Esposizioni* si veda in particolare Giancarlo Alfano, *La «conveniente cagione»: il progetto culturale delle Esposizioni* e Luca Azzetta, *Le Esposizioni e la tradizione esegetica trecentesca*, in *Boccaccio editore e interprete di Dante*, cit., pp. 255-274 e pp. 275-292. Per il testo si cita da Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di Giorgio Padoan, Milano, Mondadori, Oscar Classici, 1994, 2 tt. (dove la parte che a noi interessa si trova nel I t. alle pp. 446-450).

⁴ Dopo Giorgio Padoan, *Il lungo cammino del «poema sacro». Studi danteschi*, Firenze, Olshki, 1993, pp. 25-37 (che rielabora un articolo del 1977), hanno ritenuto in particolare che il racconto boccacciano contenga quantomeno «un fondo di verità» (secondo un'espressione ricorrente negli studi), pur con diverse posizioni sulla natura e la consistenza dell'abbozzo (a volte associato ad esempio alla controversa lettera di Frate Ilaro e all'ipotesi di una prima stesura in latino dell'inizio della *Commedia*), Emilio Pasquini, *Dante e le figure del vero. La fabbrica della Commedia*, Milano, Bruno Mondadori, 2001, pp. 7-8; Umberto Carpi, *La nobiltà di Dante*, Firenze, Polistampa, 2004, 2 tt., *passim*; Maurizio Fiorilla, «Io dico seguitando [...]»: *ripresa e sospensione del racconto alle porte di Dite* (2010), in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni*, I. *Inferno*, 1. *Canti I-XVII*, a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno, 2013, pp. 255-279, alle pp. 255-260; Marco Santagata, *L'io e il mondo. Un'interpretazione di Dante*, Bologna, il Mulino, 2011, pp. 300-301 e ss.; Santagata, *Dante. Il romanzo della sua vita*, Milano, Mondadori, 2012, pp. 121-123 (e si veda la bibliografia riassunta a pp. 377-378); Umberto Carpi, *L'Inferno dei guelfi e i principi del Purgatorio*, Milano, FrancoAngeli, 2013, in particolare pp. 117-121; Alberto Casadei, *Dante oltre la Commedia*, Bologna, il Mulino, 2013, pp. 53-54 e in particolare ora, dopo Casadei, *Dante. Altri accertamenti e punti critici*, Milano, FrancoAngeli, 2019, Casadei, *Dante oltre l'allegoria*, Ravenna, Longo, 2021, pp. 33-70. L'aneddoto compare, efficacemente riassunto insieme alla versione che ne offre Benvenuto da Imola, nel libro fresco di stampa di Luca Carlo Rossi, *L'uovo di Dante. Aneddoti per la ricostruzione di un mito*, Roma, Carocci, 2021, pp. 125-130, mentre il tema è inquadrato nella prospettiva della prima diffusione della *Commedia* da Giuseppe Indizio, *Inizio e diffusione della Commedia prima della pubblicazione*, «Documenta», vol. 3, 2020, pp. 9-32. Scettiche le opinioni espresse da altri importanti dantisti, in particolare il compianto Saverio Bellomo (di cui si veda la citazione alla nota 25) e Giorgio Inglese, *Vita di Dante. Una biografia possibile*, Roma, Carocci, 2015, pp. 92-98. Tra le biografie uscite in occasione del centenario dantesco, quella di Alessandro Barbero, *Dante*, Bari-Roma,

È noto che le tre versioni del racconto di Boccaccio presentano non poche varianti.⁵ Per limitarci a quelle di maggior rilievo, l'autore del ritrovamento nella prima redazione del *Trattatello* (XIII 179-182) è un uomo di cui non si menziona il nome né la natura del legame con Dante, ma di cui si mettono in risalto le alte doti intellettuali, mentre nella seconda redazione lo stesso ruolo è assegnato ad «alcun parente», preso più modestamente da «ammirazion» alla lettura di quel primo scorcio della *Commedia* (XIII 117-120). Nelle *Esposizioni* invece, dove si situa l'evento «cinque anni o più» dopo l'esilio e si illustrano in maniera assai più dettagliata le ragioni della ricerca dei documenti,⁶ vengono esplicitate due fonti diverse dell'e-

Laterza, 2020 parla prima di «leggenda» (pp. 160-161), poi «forse [...] di una storia [non interamente inventata]» (p. 209), mentre quella di Paolo Pellegrini, *Dante Alighieri. Una vita*, Torino, Einaudi, 2021, pp. 122-123 sintetizza con equilibrio la questione, dando peso soprattutto agli elementi che si oppongono ad avvalorare il racconto di Boccaccio, nonostante la «buona fede» di quest'ultimo; Giuliano Milani in Elisa Brilli, Giuliano Milani, *Vite nuove. Biografia e autobiografia di Dante*, Roma, Carocci, 2021, ritiene che la storia sia «in ultima analisi da scartare», ma, come Barbero, valorizza il rapporto con Moroello nell'aneddoto boccacciano. Per la fortuna che l'episodio del ritrovamento ha in commenti e biografie dopo Boccaccio, cfr. Ferretti, *I due tempi della composizione*, cit., pp. 13-23 (che cerca di mostrare come alcune testimonianze siano indipendenti da Boccaccio) e Fiorilla, «*Io dico seguendo [...]»*, cit., p. 257 (per quella che ha nella critica fino agli albori del Novecento, si vedano invece i cenni di Italo Mario Angeloni, *Dino Frescobaldi e le sue rime*, Torino, Loescher, 1907, pp. 46-47).

⁵ Non menziono, perché non latore di varianti significative per ciò che qui interessa, il cosiddetto testo B della seconda redazione, per cui si veda Davide Cappi, Marco Giola, *La redazione non autografa del Trattatello in laude di Dante: tradizione manoscritta e rapporti con le altre redazioni*, in *Dentro l'officina di Giovanni Boccaccio: studi sugli autografi in volgare e su Boccaccio dantista*, a cura di Sandro Bertelli e Davide Cappi, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2014, pp. 245-325 e la *Nota al testo* in Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, cit., pp. 22-27.

⁶ «[...] la donna di Dante, la qual fu chiamata madonna Gemma, per consiglio d'alcuni amici e parenti, aveva fatti trarre della casa alcuni forzieri con certe cose più care e con iscritture di Dante e fattigli porre in salvo luogo. E, oltre a questo, non essendo bastato l'aver le case rubate, similmente i parziali più possenti occuparono chi una possessione e chi un'altra di que' condannati; e così furono occupate quelle di Dante. Ma poi, passati ben cinque anni o più, essendo la città venuta a più convenevole reggimento che quello non era quando Dante fu condannato, dice le persone cominciarono a domandare loro ragioni, chi con un titolo e chi con un altro, sopra i beni stati de' ribelli, ed erano uditi: per che fu consigliata la donna che ella, almeno con le ragioni della dote sua, dovesse de' beni di Dante radomandare. Alla qual cosa disponendosi ella, le furon di bisogno certi istrumenti e scritture, le quali erano in alcuno de' forzieri, li quali ella in su la furia del

episodio, con tanto di nome e cognome: Andrea di Leon Poggi, figlio di una sorella di Dante, «uomo idioto, ma d'assai buono sentimento naturale e ne' suoi ragionamenti e costumi ordinato e laudevole» (xxxiii 4), e il notaio Dino Perini, «nostro cittadino e intendente uomo» (xxxiii 13), in cui una chiosa dello Zibaldone Laurenziano identifica il Melibeo della seconda delle *Egloge* scambiate tra Dante del Virgilio e l'Alighieri.⁷ A detta di Boccaccio tanto Andrea quanto Dino avrebbero rivendicato la paternità della scoperta.⁸

Oltre a mostrarsi più scrupoloso nel riferire la vicenda, nelle *Esposizioni* Boccaccio manifesta perplessità su un punto per lui decisivo, vale a dire l'interpretazione dell'inizio del canto VIII dell'*Inferno*, con il famosissimo «Io dico, seguitando...». Nel *Trattatello* questo verso (oggi letto quale sem-

mutamento delle cose aveva fatti fuggire, né poi mai gli avea fatti rimuovere del luogo dove diposti gli avea. Per la qual cosa diceva questo Andrea che essa avea fatto chiamar lui, sì come nepote di Dante, e, fidategli le chiavi de' forzieri, l'aveva mandato con un procuratore a dovere cercare delle scritture oportune» (*Esposizioni* xxxiii 6-8).

⁷ Si tratta del ms. di Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, XXIX 8. Sull'identificazione con Dino Perini si veda la nota di commento di Gabriella Albanese, in Dante Alighieri, *Opere*, edizione diretta da Marco Santagata, vol. II. *Convivio, Monarchia, Epistole, Egloge*, a cura di Gianfranco Fioravanti, Claudio Giunta, Diego Quaglioni, Claudia Villa, Gabriella Albanese, Milano, Mondadori, 2014, p. 1696; su questa figura, cfr. Gabriella Albanese, Paolo Pontari, *Il circolo ravennate di Dante e le Egloge: Fiduccio de' Milotti, Dino Perini, Guido Vacchetta, Pietro Giardini, Menghino Mezzani*, «Studi danteschi», a. 82, 2017, pp. 311-427.

⁸ Si veda al riguardo l'ipotesi formulata da Padoan, *Il lungo cammino*, cit., p. 31: «Che le due testimonianze divergano nell'attribuirsi ciascuna l'onore del ritrovamento, è cosa umanamente comprensibile, tanto più trattandosi niente meno che della *Comedia*; e di per sé nulla toglie alla veridicità dei fatti. Ma la apparente contraddizione ha una sua spiegazione. Gemma Donati aveva bisogno di recuperare, in casse dove alla rinfusa erano state amucchiate carte d'ogni sorta (e forse anche dell'altro), i documenti riguardanti la propria dote: a chi avrà affidato le chiavi di quelle casse, per la ricerca, se non al nipote Andrea, allora ragazzo? Ma trovare tra le varie carte proprio i documenti richiesti non era certo in grado il Poggi, che fu "uomo idioto", cioè di scarse lettere e che il latino doveva perciò conoscere poco o punto; tant'è vero che lo stesso Andrea ammetteva di esser stato accompagnato da un procuratore: e questi poté ben essere Dino Perini, allora non ancora notaio ma già studente». Padoan dà per assodato, in maniera invero un po' sbrigativa, che le due redazioni del *Trattatello* facciano riferimento, rispettivamente, alla figura del Perini e a quella del Poggi (cfr. *ivi*, pp. 29-30), tralasciando possibili riserve sull'affidamento di un simile incarico ai due personaggi menzionati da Boccaccio, per cui si veda ora Casadei, *Dante oltre l'allegoria*, cit., pp. 45-46.

plice formula di prosecuzione del racconto),⁹ era stato addotto come segno sicuro della ripresa del poema dopo un'interruzione;¹⁰ ora invece Boccaccio, che narra l'episodio del ritrovamento proprio per spiegare quell'incipit,¹¹ avanza «un dubbio» su cui si sofferma piuttosto a lungo. Il nodo del problema è rappresentato dalla profezia di Ciaccio nel VI canto,¹² che può essere stata scritta solo dopo il prevalere dei Neri a Firenze, e quindi dopo la conseguente condanna di Dante. Boccaccio esclude che «l'autore, dopo la partita de' Bianchi» avesse «potuto occultamente rimanere in Firenze, e poi avere scritto anzi la sua partita il VI e 'l VII canto» (xxxiii 16), perché questo contrasterebbe con quanto Dante avrebbe detto a Moroello Malaspina secondo tutte e tre le versioni dell'episodio, cioè che era convinto di aver perso quello che aveva scritto nel momento in cui, subito dopo la sua condanna, il popolo di Firenze si era precipitato a casa sua per saccheggiarla. Boccaccio rigetta poi un'altra ipotesi, quella di un inserimento successivo della profezia: secondo i due testimoni, come riferisce ora, Dino Frescobaldi avrebbe «fatta copia» dei canti per i suoi amici (xxxiii 10); ne consegue che sarebbe dovuta circolare una versione del VI canto priva della profezia stessa, ma dal momento che non si ha traccia alcuna di una tra-

⁹ L'uso del verbo sarà dipeso probabilmente dal «fatto che per la prima volta un canto prosegue l'argomento del precedente nello stesso cerchio» (così il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi a Dante Alighieri, *Inferno*, Milano, Mondadori, 1991, *ad loc.*).

¹⁰ Si veda *Trattatello*, I red., XIII 182 «E reassunta, non senza fatica, dopo alquanto tempo la fantasia lasciata, segi: "Io dico, seguitando, ch'assai prima etc."; dove assai manifestamente, chi ben riguarda, può la ricongiunzione dell'opera intermessa conoscere»; II red. XIII 120 «Creder si dee lui non senza fatica aver la 'ntralasciata fantasia ritrovata; la qual seguitando, così cominciò: "Io dico, seguitando, ch'assai prima, etc.", dove assai manifestamente, chi ben guarda, può la ricongiunzion dell'opera intermessa riconoscere».

¹¹ «Dice adunque nella prima: "Io dico, seguitando"». Nelle quali parole si può alcuna ammirazion prendere in quanto, senza dirlo, puote ogni uom comprendere esso aver potuto seguire la materia incominciata; e si ancora perché insino a qui non ha alcun'altra volta usato questo modo di continuarsi alle cose predette. E perciò, acciò che questa ammirazion si tolga via, è da sapere che [...]» (*Esposizioni* xxxiii 3).

¹² *Inf.* VI 64-72 «Ed elli a me: "Dopo lunga tencione / verranno al sangue, e la parte selvaggia / caccerà l'altra con molta offensione. / Poi appresso convien che questa caggia, / in fra tre soli, e che l'altra sormonti / con la forza di tal che testé piaggia. / Alte terrà lungo tempo le fronti, / tenendo l'altra sotto gravi pesi, / come che di ciò pianga o che n'aonti» (cito da Dante Alighieri, *Commedia. Inferno*, revisione del testo e commento di Giorgio Inglese, Roma, Carocci, 2007).

dizione alternativa, nemmeno di carattere orale,¹³ l'idea di una redazione fiorentina dei sette canti risulta fortemente compromessa. Sicché la conclusione è ora lasciata al «giudicio de' lettori: ciascun ne creda quello che più vero o più verisimile gli pare» (xxxiii 17).¹⁴

2. Correzioni, aggiunte, messe a punto sono probabilmente il segno di un ripensamento da parte di Boccaccio, che sarà dovuto a una rilettura attenta della *Commedia*,¹⁵ o a una nuova riflessione sulla natura del poema,¹⁶ o forse a qualche discussione, se non a questi fattori insieme. Si ha l'impressione che nelle *Esposizioni* Boccaccio si senta in dovere di recare «gli originali», per parafrasare l'*Introduzione* alla iv giornata del *Decameron*: di qui il richiamo ad autorità anagraficamente riconoscibili, e dotate di familiarità con Dante, nel caso di Andrea Poggi addirittura di una eclatan-

¹³ «E il dire l'autore aver potuto aggiungere al vi canto, poi che gli riebbe, le parole le quali fa dire a Ciacco, non si può sostenere, se quello è vero che per li due superiori si racconta, che Dino di messer Lambertuccio n'avesse data copia a più suoi amici, per ciò che pur n'aparirebbe alcuna delle copie senza quelle parole, o pur per alcuno antico, o in fatti o in parole, alcuna memoria ne sarebbe» (*Esposizioni* xxxiii 17).

¹⁴ Su questa conclusione si sofferma Giancarlo Alfano, *La «conveniente cagione»*, cit., mettendo in risalto, alle pp. 265-267 l'affinità tra l'atteggiamento di Boccaccio in questo luogo e quello da lui tenuto nei panni espliciti di narratore in *Decameron* vii 1. L'accostamento, come altri proposti, contribuisce a porre in luce l'esistenza di un'effettiva e significativa analogia tra il Boccaccio commentatore e il Boccaccio novellatore, ma va detto che in questo punto delle *Esposizioni* non si tratta tanto del confronto tra due versioni di un episodio, come scrive Alfano, bensì del confronto critico tra il racconto dei testimoni e le testimonianze materiali a disposizione.

¹⁵ Secondo Fiorilla, «*Io dico seguitando [...]*», cit., p. 257, «L'esegesi canto per canto lo costringe [...] a fare i conti con la profezia di Ciacco».

¹⁶ Nel commento a Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia*, cit., t. II. *Note, varianti e indici*, p. 907, Padoan ipotizza che la ragione delle perplessità risieda in un mutamento di prospettiva nella lettura della *Commedia* rispetto alla stesura del *Trattatello*: mentre un tempo Boccaccio aveva aderito all'interpretazione di Guido da Pisa, il quale «aveva posto in primo piano l'ispirazione profetica di Dante», in seguito aveva rigettato questa visione, che «doveva certamente aver provocato polemiche e reazioni, particolarmente da parte di quei teologi che guardavano con sospetto al poema sacro; e negli ultimi anni della sua vita il B. respinge con forza questa suggestione e, evidentemente preoccupato, qui dichiara apertamente: «Certa cosa è che Dante non aveva spirito profetico», come invece si doveva dedurre se egli avesse scritto i primi sette canti avanti l'esilio».

te somiglianza fisica.¹⁷ È significativo anche che Boccaccio sottolinei che la paternità della scoperta è oggetto di contesa tra due testimoni diversi: perché questo avvalorava quantomeno l'esistenza di una tradizione indipendente dell'episodio.¹⁸ La stessa insistenza sui motivi di dubbio forse non è estranea a una strategia persuasiva: è come se egli si mostrasse non troppo convinto per risultare più convincente, essendo ormai divenuto consapevole che, nella ricostruzione un tempo data per certa, qualcosa, e forse più che qualcosa, scricchiolava. In effetti, una volta acquisita l'idea che quella di Ciaccio sia una profezia *post eventum*, sulla base dell'assunto gravido di implicazioni che «Dante non avea spirito profetico»,¹⁹ l'ipotesi dei sette canti viene messa a dura prova: perché non avrebbe senso che Dante avesse inserito la profezia a posteriori e quindi fosse tornato su quanto già scritto per correggerlo e integrarlo, ma sentisse l'esigenza di dichiarare ai lettori di *seguire* l'opera interrotta.²⁰

¹⁷ «[...] è da sapere che Dante ebbe una sua sorella, la quale fu maritata ad un nostro cittadino chiamato Leon Poggi, il quale di lei ebbe più figliuoli; tra' quali ne fu uno di più tempo che alcuno degli altri, chiamato Andrea, il quale maravigliosamente nelle lineature del viso somigliò Dante e ancora nella statura della persona, e così andava un poco gobbo, come Dante si dice che faceva» (*Esposizioni* xxxiii 3-4); Dino Perini invece si diceva «quanto più esser si potesse familiare e amico di Dante» (xxxiii 13).

¹⁸ Non concordo con Barbero, *Dante*, cit., p. 160, per il quale «Il fatto che secondo Boccaccio anche un'altra persona – un ser Dino Perini che, come chissà quanti!, pretendeva d'essere stato amicissimo di Dante – gli abbia raccontato lo stesso episodio, affermando che Gemma aveva mandato lui, e non Andrea, ad aprire il forziere, toglie un po' di credibilità a questa bella storia», e condivido invece con Casadei, *Dante oltre l'allegoria*, cit., p. 46, che «l'ipotesi più plausibile è che esistesse una sorta di *Ur*-racconto del ritrovamento di canti fiorentini, e che i due personaggi in questione se ne attribuissero il merito senza averlo davvero», anche se penso, come suggerirò, che Boccaccio possa aver sfruttato una narrazione che aveva per oggetto scritti danteschi (cosa del tutto plausibile) e non specificamente canti della *Commedia*.

¹⁹ Si veda sopra, nota 16, quanto asserito al riguardo da Giorgio Padoan. Uno studioso della statura di Sapegno ha ritenuto che Dante nel vi canto avesse preconizzato eventi poi verificatisi: cfr. Dante Alighieri, *Divina Commedia*, col commento di Natalino Sapegno, Milano-Napoli, Ricciardi, 1957, pp. 77 e 93.

²⁰ Si veda infatti Fiorilla, «*Io dico seguitando [...]*», cit., p. 256: «Al di là della veridicità del racconto del ritrovamento, quest'ultima affermazione [quella che nel *Trattatello* vede nell'incipit del canto VIII «la ricongiunzione dell'opera intermessa»] lascia perplessi. Qualunque scrittore recuperi una vecchia stesura di un'opera interrotta si immagina che torni a revisionare e rielaborare le proprie carte. La riflessione boccacciana sembra invece in qualche modo presupporre che Dante riprendesse il lavoro esattamente dal punto in

Come si è ricordato, nelle *Esposizioni* si parla della trascrizione dei canti da parte di Frescobaldi, un elemento assente invece nelle redazioni della biografia dantesca. Forse questo particolare poteva servire a portare nuova linfa proprio all'interpretazione del famigerato «seguitando»: un'eventuale circolazione dei primi sette canti avrebbe infatti potuto giustificare l'esigenza di Dante di annunciare la ripresa del poema. Questo elemento risulta poi coerente con una ricerca di maggiore concretezza e precisione nel delineare l'oggetto del ritrovamento: nella prima redazione del *Trattatello* si dice solo che l'ignoto personaggio «trovò li sette canti stati da Dante composti» (che avrebbe poi «con ingegno sottratti del luogo dove erano» [XIII 180]); nella seconda si parla di «un quadernuccio, nel quale scritti erano li predetti sette canti» («del luogo dove erano sottratti» [XIII 117]); nelle *Esposizioni* si racconta che Andrea Poggi avrebbe ritrovato «più sonetti e canzoni e simili cose; ma tra l'altre che più gli piacquero, dice fu un quadernetto, nel quale di mano di Dante erano scritti i precedenti sette canti» (xxxiii 9).

A ben guardare questa crescita progressiva di dettagli è sospetta, anche perché finisce per attribuire all'«idioto» Andrea una poco credibile attenzione per aspetti propriamente letterari. L'inserimento dei «sette canti» dopo «sonetti e canzoni e simili cose» dà ancor più da pensare. Così come è del tutto probabile, se non certo, che Gemma Donati avesse nascosto documenti importanti e che poi avesse avuto bisogno di rientrarne in possesso,²¹ è chiaro che Dante avrà abbandonato a Firenze i suoi scritti, che questi saranno stati ritrovati tra le sue cose su sua istanza o fortuitamente o in entrambi i modi e che poi gli saranno stati recapitati.²² Fin qui l'a-

cui lo aveva interrotto senza rivedere o modificare nulla, e che proseguisse la narrazione giocando a carte scoperte con il lettore, tanto da denunciare la saldatura con quel «Io dico, seguitando».

²¹ Cfr. Barbero, *Dante*, cit., p. 160.

²² Si veda quanto scrive Inglese, *Vita di Dante*, cit., pp. 97-98: «Nel racconto Perini-Poggi c'è un fondo di verità. Se Dante fu sorpreso dal colpo di stato mentre si trovava a Roma, e se, come riferisce il Brunì, egli non rientrò più a Firenze, dovette certo farsi mandare da casa – quando fu possibile, e nella misura che fu possibile – libri e carte: tra esse, «più sonetti e canzoni e simili cose». È persino probabile che proprio nel 1307 o 1308, anni in cui il «fronte occidentale» era relativamente tranquillo rispetto a quello orientale [...], un invio del genere raggiungesse Dante presso la corte di un alleato di Firenze, come Morcello»; e ora Indizio, *Inizio e diffusione della Commedia*, cit., pp. 13-14: «non desterebbe alcuna perplessità, come col consueto acume suggeriva già Michele Barbi, che in quegli

neddoto pare riflettere una situazione reale, e su cui davvero non saranno mancate le testimonianze. Boccaccio però dà l'impressione di recuperare un elemento sicuro, quello dei «sonetti e canzoni e simili cose», per insinuare un altro invece assai meno certo ma che gli sta ben più a cuore, quello dei «sette canti».

In ogni caso il dettaglio filologico della trascrizione frescobaldiana finisce non tanto per avvalorare il racconto, ma per metterlo in crisi. A riguardo due cose sono degne di nota: Boccaccio ci dice che la trascrizione non sarebbe stata privata, ma destinata agli amici e quindi alla divulgazione del testo, e non formula una propria ipotesi, attribuendo invece questo nuovo elemento ai testimoni stessi.²³ È ulteriormente significativo che non lo liquidi e non sollevi se non limitati dubbi su di esso (che restano contenuti nell'inciso «se quello è vero che per li due superiori si racconta»): avrebbe potuto affermare ad esempio che l'assenza di varianti nella tradizione

scartafacci si trovassero testi poetici abbozzati dopo la *Vita nuova* che, rimaneggiati, sarebbero confluiti nei primi canti infernali (I-VII), la cui levatura retorico-stilistica è stata da taluni ritenuta, con qualche ragione e con qualche forzatura, inferiore ai canti successivi».

²³ Si noti che è improbabile che l'inserimento del dettaglio sia frutto di un nuovo confronto con Andrea Poggi e con Dino Perini. I ricordi delle *Esposizioni* fanno chiaramente riferimento a testimonianze raccolte parecchio tempo prima: «essendo io suo [di Andrea Poggi] dimestico divenuto, io udi' più volte de' costumi e de' modi di Dante; ma, tra l'altre cose che più mi piacque di riservare nella memoria [...]» (*Esposizioni* xxxiii 4); «Ora questa storia medesima puntualmente, quasi senza alcuna cosa mutarne, mi raccontò già un ser Dino Perini [...], e, secondo che esso diceva [...]» (*Esposizioni* xxxiii 13). Andrea di Leone Poggi, che recenti ricerche hanno dimostrato ancora vivo negli anni Quaranta del Trecento e non morto prima del 1334 (come voleva Renato Piattoli, voce *Poggi, Andrea*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 6 voll., vol. IV, 1973, p. 572), deve essere passato a miglior vita «non troppo prima di quel 24 ottobre 1347, giorno in cui Nerozzo, suo figlio ed erede, vendette il modesto credito paterno» (così si legge nella *Postilla* di Teresa De Robertis e Laura Regnicoli a Renato Piattoli, *Leone Poggi cognato di Dante e la sua famiglia*, «Rivista di studi danteschi», a. 13, 2013, pp. 354-395, a p. 394; si veda anche Giuseppe Indizio, *Documenti privatistici agli albori della fortuna di Dante (con una nota su Andrea di Leone Poggi)*, «Italianistica», vol. 44, n. 2, 2015, pp. 235-240, a p. 238 nota 1); Dino sarà vissuto a Ravenna (se tiene l'identificazione con Melibeo), dove Boccaccio si reca per l'ultima volta nel 1362 (cfr. Marco Santagata, *Boccaccio. Fragilità di un genio*, Milano, Mondadori, 2019, pp. 224-226); in ogni caso, se «avrà avuto al massimo una trentina d'anni nel 1320, ed era un adolescente nel 1307» (Inglese, *Vita di Dante*, cit., p. 96), non vi sono molte possibilità che fosse ancora vivo negli anni tra la seconda redazione del *Trattatello* (prima metà degli anni Sessanta) e la stesura delle *Esposizioni*.

smentiva o rendeva improbabile che Frescobaldi avesse tratto copia dei canti di Dante. Invece finisce per portare una prova a proprio carico. Se lo fa, è perché evidentemente non ritiene possibile passare sotto silenzio dubbi che si erano insinuati in lui; anzi, li ammette e dà loro credito, forse per porsi al riparo da critiche potenziali, se non effettive. Se Casadei ha scritto che Boccaccio è «eccessivamente generoso nel registrare tutti gli spunti in suo possesso», possiamo aggiungere che è lui stesso a introdurre almeno uno di questi spunti e che forse ciò non dipende dalla sua «sostanziale correttezza»,²⁴ quanto piuttosto dalla presenza di un dilemma irrisolto, che da una parte lo induceva a cercare di preservare il racconto dei sette canti, dall'altro a metterne in dubbio la credibilità.

Un altro aspetto che emerge dalla versione delle *Esposizioni* è il forte legame tra il racconto e l'interpretazione dell'incipit del canto VIII, come se uno non potesse stare senza l'altra: non è necessario che tutta la storia sia nata da qui,²⁵ visto che – come si è detto – una base di realtà certamente esiste, ma è sintomatico che Boccaccio parli nuovamente dell'episodio a proposito di questo luogo del poema e che non gli sia venuta in mente un'ipotesi alternativa: cioè che i canti composti a Firenze e lì ritrovati potessero non essere sette. Questo gli avrebbe consentito di mantenere l'aneddoto, sganciandolo dalla profezia di Ciaccio. Non è un caso che accanto a chi, come Marco Santagata, ha ipotizzato che le terzine del VI canto sullo scontro tra Bianchi e Neri siano davvero un'aggiunta posteriore,²⁶ non si-

²⁴ Casadei, *Dante oltre la Commedia*, cit., p. 53.

²⁵ Così invece Saverio Bellomo, *Tra biografia e novellistica: le novelle su Dante e il Trattatello di Boccaccio*, in *Favole, parabole, istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, Atti del Convegno di Pisa, 26-28 ottobre 1998, a cura di Rossella Bessi, Lucia Battaglia Ricci, Gabriella Albanese, Roma, Salerno, 2000, pp. 151-162, a p. 161: «Ebbene, la storia dei primi sette canti del poema lasciati a Firenze e ritrovati fortunatamente si configura esattamente come una *raza*. Non tanto perché la vicenda appare, nonostante pareri contrari, inventata di sana pianta da Boccaccio, quanto perché la sua funzione è quella di giustificare il testo dantesco: in modo esplicito il primo verso dell'VIII canto dell'*Inferno* ("Io dico seguitando..."), ma in modo implicito l'attacco del poema che colloca nel 1300 il viaggio dantesco». Concorda con questa visione Rossi, *L'uovo di Dante*, cit. p. 129.

²⁶ Santagata, *L'io e il mondo*, cit., p. 308 e pp. 332-333. Secondo Santagata l'autointerpolazione sarebbe provata dall'assenza di reazioni da parte del personaggio di Dante, a differenza di quanto accade con Farinata e con Brunetto, e sarebbe dovuta alla necessità di offrire una premessa alla profezia di Farinata. Il primo argomento appare a dire il

ano mancati studiosi che hanno suggerito o sostenuto che i canti ritrovati a Firenze non fossero sette.²⁷ Secondo Padoan ad esempio il «quadernetto» di cui parla Boccaccio doveva contenere solo i primi due canti dell'*Inferno*, allora in latino e poi profondamente riscritti, anche se effettivamente vi sarebbe una frattura interna segnalata dall'inizio del canto VIII, dato che i primi sette canti farebbero blocco a sé, costituendo «la parte più propriamente “virgiliana” dell'*Inferno*»²⁸ e sarebbero stati pubblicati dall'autore, «desideroso di far sapere che egli stava lavorando ad un'opera di altissimo pregio, morale e poetico, nella speranza che ciò gli valesse l'amnistia e il rientro nell'amata Firenze».²⁹ Ora invece Alberto Casadei ipotizza che i canti stesi prima dell'esilio, data la loro fattura e la prospettiva politica ad essi sottesa, siano i primi quattro (con il v a rappresentare un deciso progresso sul piano artistico), e che essi siano rimasti intatti nella loro forma primigenia a causa della loro avvenuta divulgazione.³⁰ Egli propone così un'idea diversa rispetto a quella precedentemente avanzata da Marco Santagata, che aveva individuato nella parte che arriva «all'incirca fino alla città di Dite» la zona più arcaica e di impronta fiorentina dell'*Inferno* e aveva creduto di potere indicare i residui della redazione ante-esilio in un testo che comunque sarebbe stato rielaborato da Dante.³¹

3. Le ipotesi appena ricordate mettono in rilievo possibili discrasie, svolte e mutamenti di rotta all'interno della *Commedia*, ma palesano anche le difficoltà che emergono quando si tenti di segnare i confini e di individuare gli stacchi e le loro motivazioni, anche per i dubbi interpretativi che sorgono

vero piuttosto debole: proprio perché, come dice lo stesso Santagata, Ciaccio non predice a Dante personaggio l'esilio, quest'ultimo, che ha già classificato Firenze come «città partita», ponendosi quindi in un'ottica *super partes*, non è mosso da alcuna emozione particolare.

²⁷ Cfr. quanto scrivono ad es. Santagata, *Dante. Il romanzo della sua vita*, cit. p. 122: «Lascia più perplessi, invece, la notizia che a essere ritrovati siano stati i primi sette canti dell'*Inferno*», e Inglese, *Vita di Dante*, cit., p. 98: «Può darsi che i testimoni diretti, come Andrea Poggi o Dino Frescobaldi, avessero parlato vagamente di “primi canti”, e che il numero di sette fosse una precisazione apportata, prima di Boccaccio, da un lettore dell'ottavo canto».

²⁸ Padoan, *Il lungo cammino*, cit., p. 41.

²⁹ Ivi, p. 40.

³⁰ Casadei, *Dante oltre l'allegoria*, cit., pp. 33-70.

³¹ Santagata, *L'io e il mondo*, cit., pp. 303 ss.

intorno a punti critici.³² Vi è il rischio di sopravvalutare un dato pressoché naturale in un'opera di tale complessità e dotata di una tale carica innovativa: la sua genesi sarà stata l'esito di una lunga elaborazione, mentale e silenziosa prima che scritta, da parte dell'autore (che probabilmente avrà sì cominciato a concepire un *umbrifero prefazio* del poema mentre concludeva la *Vita nova*) e la sua composizione avrà richiesto e comportato, specie all'inizio, una maturazione progressiva sul piano delle tecniche artistiche e

³² Si prenda ad esempio uno degli elementi più spesso addotti in tempi recenti per sostenere una genesi fiorentina e/o una impronta originariamente guelfa della *Commedia*, vale a dire le famose terzine su Enea e sull'impero di *Inf.* II 13-24: «Tu dici che di Silvio il parente, / corruttibile ancora, ad immortale / secolo andò, e fu sensibilmente. / Però, se l'avversario d'ogne male / cortese i fu, pensando l'alto effetto / ch'uscir dovea di lui, e 'l chi e 'l quale / non pare indegno ad omo d'intelletto; / ch'è fu de l'alma Roma e di suo impero / ne l'empireo ciel per padre eletto: / la quale e 'l quale, a voler dir lo vero, / fu stabilita per lo loco santo / u' siede il successor del maggior Piero» (così il testo della vulgata di Petrocchi, che cito nell'ed. Torino, Einaudi, 1975). L'idea di Umberto Carpi (e di Santagata, *L'io e il mondo*, cit., p. 296), secondo cui nell'ultima terzina citata ci troveremmo di fronte a una «formula che più guelfa non si potrebbe» (Carpi, *L'Inferno dei guelfi*, cit., p. 121), è sostanzialmente ripresa da Casadei, il quale ritiene che il pensiero espresso qui da Dante sia molto lontano da quello elaborato nel IV trattato del *Convivio* e sia invece «complanare con quanto poteva sostenere chi, già dall'epoca delle canzoni *Le dolci rime... e Poscia ch'amor...*, cercava di affrontare le questioni politico-sociali con una visione ampia e 'filosofica'» (Casadei, *Dante oltre l'allegoria*, cit., p. 51). Il luogo però è notoriamente controverso sul piano testuale e per ragioni ecdotiche appare preferibile la lezione proposta nell'ed. di Giorgio Inglese, cit. («lo quale al quale, a voler dir lo vero, / fu stabilito per lo loco santo, / u' siede il successor del maggior Piero», lezione che, come riferisce sempre Casadei, *Dante oltre l'allegoria*, cit., p. 50 nota 33, coincide quasi perfettamente con quella che si incontrerà nell'edizione curata da Paolo Trovato ed Elisabetta Tonello); inoltre l'interpretazione in chiave accentuatamente guelfa di questi versi lascia perplessi: si veda almeno per contro Padoan, *Il lungo cammino*, cit., p. 35; Giorgio Inglese, *Inferno I-II. Enea*, in *Scritti su Dante*, Roma, Carocci, 2021, pp. 59-92, alle pp. 81-88; Enrico Fenzi, *Dante ghibellino. Note per una discussione*, in *Dante ghibellino*, Napoli, La Scuola di Pitagora, 2019, pp. 9-48, alle pp. 40-46, di cui non posso che condividere queste parole (alle pp. 45-46): «dobbiamo impedire che la paglia ci impedisca di vedere la trave: in una parola, il fatto che l'*Inferno* per quanto attiene alla visione politica si apra con Virgilio, e nel caso con il Virgilio che a suo tempo ha celebrato l'eternità dell'Impero, e ora immediatamente si fa profeta del Veltro, e torna a celebrare Enea protetto da Dio per "l'alto effetto" che dal suo viaggio era destinato che sortisse, dal momento "ch'è fu de l'alma Roma e di suo impero / ne l'empireo del ciel per padre eletto" (e per tale 'elezione' basti qui il rinvio a *Conv.* IV iv 8-14). *L'Inferno* comincia, insomma, all'insegna di una visione perfettamente e autonomamente imperiale».

del rapporto con i modelli, a partire da quello virgiliano. Come ha scritto Roberto Antonelli, «Dante [...] avrà proceduto, per anni, al lavoro paziente di un artigiano che rifinisce continuamente la propria opera, anche per stratificazioni successive, ma sempre secondo *regole*». Tuttavia – prosegue lo stesso studioso – egli «aveva ben chiaro, sin dall’inizio, l’*inventio* e la *dispositio*, ovvero il piano generale dell’opera, le tappe del suo viaggio, i personaggi che avrebbe incontrato, i vizi e le virtù, “le storie”, i sentimenti e le passioni con cui confrontarsi, il metodo con cui colpire l’immaginazione e la memoria del lettore, aiutandolo a collegare i diversi momenti e luoghi dell’opera». ³³ Nella prospettiva di Antonelli riveste un ruolo fondamentale l’idea, derivata da Harald Weinrich, che la *Commedia* sia l’esito dell’«applicazione sistematica non solo della memoria “bensì dell’arte della memoria secondo l’insegnamento della Retorica antica”». ³⁴ Se si guarda al capolavoro dantesco in questa chiave, non si può che avere qualche perplessità sul racconto di Boccaccio, soprattutto sulla necessità che avrebbe avuto Dante di rientrare in possesso dell’abbozzo per poter proseguire la composizione del poema, ³⁵ specialmente se, come hanno ipotizzato alcuni, quell’abbozzo è stato da lui profondamente rielaborato.

In ogni caso credo che prima di verificare il racconto di Boccaccio sul testo della *Commedia* sia necessario tenere conto che l’intreccio di elementi a sostegno e nuovi dubbi che incontriamo nelle *Esposizioni* denuncia la natura almeno in parte ipotetica se non fittizia della ricostruzione e induce a porsi il problema se essa non risultasse particolarmente congeniale all’au-

³³ Roberto Antonelli, *Come ha scritto Dante la Divina Commedia*, in *Dante poeta-giudice del mondo terreno*, Roma, Viella, 2021, pp. 31-49, a p. 45.

³⁴ Ivi, p. 33.

³⁵ Si veda la battuta di Dante in *Trattatello*, I red., XIII 182 «“Certo” disse Dante “io mi credea nella ruina delle mie cose questi con molti altri miei libri avere perduti, e perciò, sì per questa credenza e sì per la moltitudine de l’altre fatiche per lo mio esilio sopravvenute, del tutto avea l’alta fantasia, sopra questa opera presa, abbandonata; ma, poi che la Fortuna inopinatamente me gli ha ripinti dinanzi, e a voi aggrada, *io cercherò di ritornarmi a memoria il primo proposito*, e procederò secondo che data mi fia la grazia”» (nella II red., XIII 119 muta sostanzialmente solo la frase qui in corsivo: «io cercherò, di rivocare nella mia memoria la immaginazione di ciò prima avuta»; il riferimento alla memoria scompare invece nelle *Esposizioni*, dove Dante dice solo: «io adopererò ciò che io potrò di seguire la bisogna secondo la mia disposizione prima»; per l’uso dell’espressione *alta fantasia*, desunta da *Purg.* XVII 26 e *Par.* XXXIII 142, cfr. Rossi, *L’uovo di Dante*, cit., pp. 128-129).

tore del *Decameron* in quanto utile per il suo progetto di promozione del culto dell'Alighieri.

Occorre perciò inserire il racconto dei sette canti soprattutto nel contesto in cui compare per la prima volta. Si può notare innanzitutto che nella biografia dantesca la storia fa il paio con quella della «mirabile visione» (I red., XIV 185; II red., XIV 123) grazie a cui Iacopo Alighieri avrebbe riportato alla luce gli ultimi tredici canti del *Paradiso*: Boccaccio lega le sorti del poema a ritrovamenti fortuiti, che in realtà per lui fortuiti non sono, giacché costituiscono la testimonianza di un disegno provvidenziale che sovrintende a tutta la vita di Dante, rendendo possibile il dono della *Commedia* da lui detta *Divina* all'umanità.³⁶ Come più volte è stato messo in luce,³⁷ inoltre, il racconto potrebbe essere dovuto all'identificazione dell'inizio della composizione con quello della storia, cosa che avviene nella prima redazione del *Trattatello* (XII 177 «nel suo trentacinquesimo anno si cominciò a dare al mandare ad effetto ciò che davanti premeditato avea»); tuttavia non sopravvaluterei questo elemento, dato che parliamo di un autore ben consapevole sia delle tecniche di costruzione della finzione narrativa sia delle strategie di travestimento e travisamento autobiografico.

A mio avviso la motivazione più importante emerge considerando quanto sia forte il biasimo nei confronti di Firenze per il trattamento riservato al suo figlio più illustre nella prima redazione della biografia dantesca: sia nelle prime battute sia, ancor più, al centro di questa versione si accampano tirate contro l'ingratitude di Firenze che nella seconda redazione

³⁶ Si veda come viene presentato il ritrovamento dei sette canti in *Trattatello*, I red., XIII 180: «Ma, come noi dovemo certissimamente credere a quello che Iddio dispone niuna cosa contraria la Fortuna potere operare, per la quale, e se forse vi può porre indugio, i[s]tòrla possa dal debito fine, avvenne che [...]» (nella II red., XIII 117 «Ma non poté la nemica fortuna al piacer di Dio contrastare»). Ora Rossi, *L'uovo di Dante*, cit., p. 126 parla di «racconti funzionali a certificare la provvidenzialità della *Commedia*, primo poema cristiano paragonabile a quelli pagani classici».

³⁷ Si veda la citazione di Bellomo alla nota 25; Inglese, *Vita di Dante*, cit., p. 98; per la stessa tendenza riguardo alla *Vita nova*, cfr. Stefano Carrai, *Il primo libro di Dante. Un'idea della Vita nova*, Pisa, Edizioni della Normale, 2020, p. 23.

vengono notevolmente ridotte, anche se il «sapor di forte agrume» non svanisce certo del tutto.

Il racconto della genesi fiorentina della *Commedia* può essere ben compreso nel quadro della volontà boccacciana di dimostrare quanto sbagliato fosse stato l'accanimento persecutorio nei confronti di Dante. Riescono particolarmente utili in proposito tre passaggi del *Trattatello*, che comunque restano, pur con qualche variante, nella seconda redazione. Li ripropongo non secondo la sequenza che hanno nel testo, ma secondo la loro successione logica, benché l'inversione sia minima: nel primo luogo si parla della vocazione politica di Dante, mettendo in luce una sua attitudine *super partes* che si piega solo per necessità alla scelta di una fazione e finisce per essere compensata nel peggiore dei modi dai concittadini; nel secondo, coerentemente, si individua la ragione del concepimento del poema proprio in un atteggiamento lontano da qualunque faziosità e volto invece a offrire il proprio magistero all'intera collettività cittadina; nel terzo si motiva lo spirito di parte dantesco come un portato dell'esilio e delle persecuzioni subite:

Fermossi adunque Dante a volere seguire gli onori caduci e la vana pompa dei pubblici uffici; e, veggendo che per se medesimo non potea una terza parte tenere, la quale, giustissima, la ingiustizia dell'altre due abbattesse, tornandole ad unità, con quella s'accostò, nella quale, secondo il suo giudizio, era più di ragione e di giustizia, operando continuamente ciò che salutare alla sua patria e a' cittadini conoscea. [...] Questo merito [l'esilio] riportò Dante del tenero amore avuto alla sua patria! questo merito riportò Dante dell'affanno avuto in volere tórre via le discordie cittadine! questo merito riportò Dante dell'aver con ogni sollecitudine cercato il bene, la pace e la tranquillità de' suoi cittadini! (I red. VI 64 e 68; cfr. II red. VI 50-51 e VII 54).

Appresso questa compilazione [la *Vita nova*] più anni, ragguardando egli della sommità del governo della republica, sopra la quale stava, e veggendo in grandissima parte, sì come di così fatti luoghi si vede, qual fosse la vita degli uomini, e quali fossero gli errori del vulgo, e come fossero pochi i disvianti da quello e di quanto onore degni fossero, e quegli, che a quello s'accostassero, di quanta confusione, dannando gli studii di questi cotali e molto più li suoi commendando, gli venne nell'animo uno alto pensiero, per lo quale ad una ora, cioè in una medesima opera, propose, mostrando

la sua sofficienza di mordere con gravissime pene i viziosi, e con altissimi premii li valorosi onorare, e a sé perpetua gloria apparecchiare (I red. XII 176; cfr. II red. XII 116).

Oltre a queste cose, fu questo valente uomo in tutte le sue avversità fortissimo: solo in una cosa non so se io mi dica fu impaziente o animoso, cioè in opera pertinente a parte, poi che in esilio fu, troppo più che alla sua sufficienza non appartenea, e che egli non volea che di lui per altrui si credesse. [...] Della quale cacciato, come mostrato è, non da' ghibellini ma da' guelfi, e veggendo sé non potere ritornare, in tanto mutò l'animo, che niuno più fiero ghibellino e a' guelfi avversario fu come lui; e quello di che io più mi vergogno in servizio della sua memoria è che publicissima cosa è in Romagna, lui ogni feminella, ogni piccol fanciullo ragionante di parte e dannante la ghibellina, l'avrebbe a tanta insania mosso, che a gittare le pietre l'avrebbe condotto, non avendo taciuto. E con questa animosità si visse infino alla morte (I red. XI 167 e 170; cfr. II red. XI 111).

È evidente che per Boccaccio la *Commedia* nata prima dell'esilio è un'opera che, nel suo nucleo generatore, nel disegno che preesiste alla sua composizione, non può essere accusata di alcuna faziosità né di alcun rancore verso la madrepatria: se questi sentimenti hanno parte nel poema, questo è l'effetto di una condanna ingiusta, di cui sono responsabili i fiorentini stessi.³⁸

³⁸ Questa visione di Boccaccio è consonante con quella che Santagata ha scritto per i primi canti del poema, proponendo proprio una loro origine a Firenze: si veda Santagata, *L'io e il mondo*, cit., p. 303, dove lo studioso invitava a liberarsi «dall'immagine della *Commedia* come libro pervaso di spirito di fazione e da militanza politica» per ipotizzare «che la composizione dei suoi primi canti avvenga in un contesto cittadino già caratterizzato, sì, da tensioni e scontri tra le parti, ma non ancora precipitato nel colpo di stato e nelle proscrizioni. Un contesto nel quale poteva sembrare ancora praticabile la strada del discorso 'civile' che ammaestrasse attraverso la critica dei comportamenti sociali e la deplorazione etica di quelli individuali», poi in particolare pp. 315-316, dove si rileva «che tra le canzoni morali e i primi canti dell'*Inferno* c'è continuità ideologica e che il punto di vista con il quale questi canti sono scritti è quello di un fiorentino intrinseco che si rivolge ai concittadini». In una prospettiva lievemente diversa ma vicina si è posto poi Marco Veglia, *Dante leggero. Dal priorato alla Commedia*, Roma, Carocci, 2017, che ha insistito sull'ambientazione del viaggio dantesco nel 1300 del priorato, ma *prima* del priorato, come segno della volontà di sganciare la condanna subita da Dante da qualsiasi suo coinvolgimento nei conflitti di cui essa fu conseguenza, e che ha visto nell'aneddoto boccacciano (sia che rifletta la realtà sia che non lo faccia) e nella collocazione del concepimento della *Commedia* nel momento in cui Dante era alla «sommità del governo

4. Un aspetto strettamente legato a quello ora messo in luce, ma in prospettiva diversa, positiva e non polemica, consiste nella fiorentinità che attraverso il racconto dei sette canti viene riconosciuta al poema, con quest'ultimo quindi promosso a gloria locale, a motivo di vanto per i concittadini di Boccaccio. Il racconto in altre parole appare parte integrante «di un progetto culturale, che mirava a promuovere e rivendicare, attraverso la figura dell'Alighieri, il valore della nuova letteratura in volgare, in particolare la produzione poetica riconducibile all'idioma fiorentino e alla città di Firenze».³⁹

In questo quadro si inserisce un altro elemento, il coinvolgimento di Dino Frescobaldi, la cui figura è presente in tutte e tre le versioni:

Ma, come noi dovemo certissimamente credere a quello che Iddio dispone niuna cosa contraria la Fortuna potere operare, per la quale, e se forse vi può porre indugio, i[s]tòrla possa dal debito fine, avvenne che alcuno per alcuna sua scrittura forse a lui opportuna, cercando fra cose di Dante in certi forzieri state fuggite subitamente in luoghi sacri, nel tempo che tumultuosamente la ingrata e disordinata plebe gli era, più vaga di preda che di giusta vendetta, corsa alla casa, trovò li detti sette canti stati da Dante composti, gli quali con ammirazione, non sappiendo che si fossero, lesse, e, piacendogli sommamente, e con ingegno sottrattigli del luogo dove erano, gli portò ad un nostro cittadino, il cui nome fu Dino di messer Lambertuccio, in quegli tempi famosissimo dicitore per rima in Firenze, e mostrogliele. Li quali veggendo Dino, uomo d'alto intelletto, non meno che colui che portati gliele avea, si maravigliò sì per lo bello e pulito e ornato stile del dire, sì per la profondità del senso, il quale sotto la bella corteccia delle parole gli pareva sentire nascos[o]: per le quali cose agevolmente insieme col portatore di quegli, e sì ancora per lo luogo onde tratti gli avea, estimò quegli essere, come erano, opera stati di Dante. E, dolendosi quella essere imperfetta rimasa, come che essi non potessero seco presumere a qual fine fosse il termine suo, fra loro diliberarono di sentire dove Dante fosse, e quello, che trovato avevan, mandargli, acciò che, se possibile fosse, a tanto principio desse lo 'mmaginato fine. E, sentendo

della repubblica» la dimostrazione della consapevolezza da parte di Boccaccio che «la giustizia proclamata nella *Commedia* richiedeva, per essere credibile in rapporto alla biografia dell'autore, di essere radicata e pensata in relazione, a sua volta, alle vicende che si determinarono all'epoca del priorato di Dante» (ivi, p. 35).

³⁹ Berté-Fiorilla, *Il Trattatello in laude di Dante*, cit., p. 57.

dopo alcuna investigazione lui essere appresso il marchese Morruello, non a lui, ma al marchese scrissono il loro desiderio, e mandarono li sette canti; gli quali poi che il marchese, uomo assai intendente, ebbe veduti e molto seco lodatigli, gli mostrò a Dante, domandandolo se esso sapea cui opera stati fossero; li quali Dante riconosciuti subito, rispose che sua (*Trattatello*, I red., XIII 180-182).

Ma non poté la nemica fortuna al piacer di Dio contrastare. Avvenne adunque che alcun parente di lui, cercando per alcuna scrittura in forzieri, che in luoghi sacri erano stati fuggiti nel tempo che tumultuosamente la ingrata e disordinata plebe gli era, più vaga di preda che di giusta vendetta, corsa alla casa, trovò un quadernuccio, nel quale scritti erano li predetti sette canti. Li quali con ammirazion leggendo, né sappiendo che fossero, del luogo dove erano sottrattigli, gli portò ad un nostro cittadino, il cui nome fu Dino di messer Lambertuccio, in quegli tempi famosissimo dicitore in rima, e gliel mostrò. Li quali avendo veduti Dino, e maravigliatosi sì per lo bello e pulito stile, sì per la profondità del senso, il quale sotto la ornata cortecchia delle parole gli pareva sentire, senza fallo quegli essere opera di Dante imaginò; e, dolendosi quella essere rimasa imperfetta, e dopo alcuna investigazione avendo trovato Dante in quel tempo essere appresso il marchese Moruello Malespina, non a lui, ma al marchese, e l'accidente e il desiderio suo scrisse, e mandògli i sette canti (*Trattatello*, II red., XIII 117-118).

E però diliberò [sogg. Andrea Poggi] di dovergli portare, per sapere quello che fossero, ad un valente uomo della nostra città, il quale in que' tempi era famosissimo dicitore in rima, il cui nome fu Dino di messer Lambertuccio Frescobaldi; il qual Dino, essendogli maravigliosamente piaciuti e avendone a più suoi amici fatta copia, conoscendo l'opera essere più tosto iniziata che compiuta, pensò che fossero da dover rimandare a Dante, e di pregarlo che, seguitando il suo proponimento, vi desse fine (*Esposizioni*, canto VIII; esposizione letterale, XXXIII 10).

Nel passaggio tra i tre luoghi si nota un decrescendo nella parte riservata all'elogio. Nella prima redazione del *Trattatello* Dino è «uomo d'alto intelletto», una qualità che lo avvicina a colui che si era dato a cercare tra le carte di Dante e a Moroello Malaspina, «uomo assai intendente». ⁴⁰ Nella

⁴⁰ Molto opportunamente Johannes Bartuschat, *Les «Vies» de Dante, Pétrarque et Boccace en Italie (XIV-XV siècles). Contribution à l'histoire du genre biographique*, Ravenna, Longo,

seconda redazione questa qualifica scompare; resta comunque la raffinatezza di Dino come lettore, in grado di cogliere sia «lo bello e pulito stile» sia «la profondità del senso, il quale sotto la ornata cortecchia delle parole gli pareva sentire»,⁴¹ mentre l'iniziativa di inviare il lacerto del poema in Lunigiana diventa tutta sua. Nelle *Esposizioni* appare a chiare lettere il cognome Frescobaldi – un segno ulteriore della nuova attenzione per i dati di realtà – e si parla di lui come di «valente uomo della nostra città», ma si sottolineano solo l'entusiasmo suscitato in Dino dalla lettura e la sua capacità di rendersi conto dell'incompiutezza dell'opera dantesca, e non più quella di cogliere il significato nascosto sotto l'*ornatus* del poema, probabilmente in linea con un mutamento nella visione 'sapienziale' della *Commedia*.

In ogni caso in tutti e tre i passi Dino è qualificato come «famosissimo dicitore in [o *per*] rima», una definizione che lo accomuna a Giovanni del Virgilio, nella prima redazione del *Trattatello* ricordato come «famosissimo e gran poeta» (VII 91). Questa esaltazione della figura di Frescobaldi è in fondo ciò che fa dell'episodio del salvataggio dei sette canti, come benissimo ha rilevato Bartuschat, «le contre-modèle à l'indifférence et à l'ingratitude des Florentins». ⁴² Boccaccio segnala che a Firenze non era mancato chi fosse in grado di apprezzare e capire il poema dantesco, il che costituisce quasi un ulteriore monito per i suoi concittadini e insieme afferma l'esistenza di una continuità: dopo la morte di Cavalcanti e la cacciata di Dante, la tradizione poetica fiorentina non si era esaurita, ma aveva trovato un proprio alfiere in Dino Frescobaldi: senza il quale, secondo il racconto boccacciano, l'opera più importante della letteratura italiana non sarebbe giunta a compimento. ⁴³

2007, p. 69 scrive: «Sur un plan symbolique, les deux protagonistes de ce sauvetage – le poète Dino Frescobaldi et Moroello Malaspina – représentent l'alliance de la culture et du pouvoir, unis pour œuvrer à un renouveau culturel».

⁴¹ Da notare, nel passaggio alla seconda redazione, un intervento di Boccaccio volto non solo ad abbreviare il dettato, ma anche a evitare la ripetizione di *bello: ornato* viene trasferito dallo *stile* alla *cortecchia delle parole* (secondo una modalità correttoria che è messa in luce da Berté-Fiorilla, *Il Trattatello in laude di Dante*, cit., p. 45).

⁴² Bartuschat, *Les «Vie» de Dante, Pétrarque et Boccace*, cit., p. 69.

⁴³ Frescobaldi è visto proprio come un continuatore da Donato Pirovano, *Il dolce stil novo*, Roma, Salerno, 2014, p. 329.

5. Ora, Boccaccio non menziona un elemento ulteriore, che è stato richiamato spesso negli studi a conferma della verisimiglianza del suo racconto: tra i testi dello stesso Dino Frescobaldi vi è una canzone che presenta importanti elementi in comune con l'inizio del cammino infernale. Riporto qui il testo integralmente, secondo un'edizione da me criticamente rivista e commentata per la collana "Testi italiani commentati" di Mimesis:⁴⁴

Voi che piangete nello stato amaro, dov'ogni ben v'è caro come la luce nella parte oscura,	3
e-cche ponete nel dir vostro chiaro ch'oltre di voi o paro esser non può in sì crudel vita e dura,	6
leggete me, se l'ardir v'assicura, ch'io son mandata solamente a voi da parte di colui	
a-ccui non viene diletto di pace,	10
perché tanto li piace che voi pensiate a-llui, anzi ch'ei muoia, quanto li 'ncresce della vostra noia.	13
E' fu menato con un sol disire i-lloco ove sentire ognora li convien novi martiri:	16
non già per voglia del su' poco ardire, ch'ei non credea seguire	
la pena ove convien ch'egli or si giri;	19
la qual non vuol che i dolenti sospiri vadano in parte ove Pietà li senta, cotanto le contenta	
ch'ei provi de l'asprezze del deserto,	23
ov'ei morrà per certo, ch'ell'è foresta ove conven ch'on vada a guida di leon fuor d'ogni strada.	26

⁴⁴ Dino Frescobaldi, *Rime*, a cura di Gabriele Baldassari, Milano-Udine, Mimesis, 2021 (nella cui *Introduzione* è trattata compendiosamente la questione qui affrontata).

Io era dentro ancor nella sua mente, quando primeramente	
gli apparve un de' leon della foresta;	29
il qual, giugnendo niquitosamente, quivi subitamente	
gridando verso lui volse la testa.	32
Nel cuor li mise allor sì gran tempesta quella spietata e paurosa fiera, che di colà dov'iera	
partir lo fe' con doloroso pianto;	36
e così il cacciò tanto ch'a una torre bella e alta e forte	
il mise per paura della morte.	39
Poi che fu giunto, credendo campare, cominciò a chiamare:	
«Aiutami, Pietà! ch'io non sia morto!».	42
Ma e' si vide tosto incontro fare tre, che ciascuno atare	
volean quello che prima l'avea scorto.	45
Per che ciascun fu di tenerlo accorto, tanto che di lassù scese donzella gaia giovane bella,	
dicendo: «Quel disio che-tti conduce	49
mosse da la mia luce, onde convien ch'io vendichi l'offesa dove ti venne così folle intesa».	52
Negli occhi suoi gittò tanto splendore, ch'e' non ebbe valore	
di ritenerlo, sì ch'e' non s'avide	55
come per mezzo aperto gli fue il cuore per man di quel signore	
che con tormento ogni riposo uccide.	58
Ma poi, com'uom che d'altro secol riede, vil di paura e di pietà pensoso, destòssi pauroso,	
e vide che costei s'era partita;	62
ma trovò la ferita,	

ove ognor cresce di lei nova amanza
che vi conduce ogni crudel pesanza. 65

Anche chi non conosce la bibliografia in merito immaginerà che gli studiosi si sono divisi tra chi ha visto in questo testo i segni di «una lettura a caldo del canto I del poema»⁴⁵ e chi invece rileva solo «vaghi paralleli»⁴⁶ con il racconto dantesco. Coloro che hanno sostenuto la veridicità della ‘novella dei sette canti’ hanno insistito sui riscontri con i primi canti della *Commedia* e lo stesso hanno fatto in genere gli studiosi delle *Rime* di Dino Frescobaldi, nonché chi ha valorizzato le varie tracce, alcune delle quali ben note, di una prima diffusione dell’*Inferno*, che compongono un dossier certamente cospicuo, tra Cino da Pistoia, Sennuccio del Bene, Francesco da Barberino e altri.⁴⁷

Pur consapevole del fatto che non è possibile giungere a conclusioni incontrovertibili, credo che sia difficile non ammettere l’incidenza che l’inizio del poema dantesco ha avuto sulla canzone di Frescobaldi: non si tratta solo della presenza di patenti affinità nell’immaginario e nella situazione rappresentata (come lo smarrimento nell’ambiente della foresta e la paura indotta nel protagonista dal leone), ma anche di contatti a livello

⁴⁵ Emilio Pasquini, *Il “Dolce stil novo”*, in *Storia della letteratura italiana*, I, Roma, Salerno, 1995, pp. 649-721, a p. 686. Se Furio Brugnolo, in Dino Frescobaldi, *Sonetti e canzoni*, Torino, Einaudi, 1984, scriveva che la canzone «sembra denunciare qua e là la lettura dei primi canti dell’*Inferno*», Marco Berisso, in *Poesie dello stilnovo*, Milano, Rizzoli, 2006, p. 376 rimarca che «tutta la struttura della canzone richiama il primo canto dell’*Inferno*» e Casadei, *Dante oltre la Commedia*, cit., p. 53 sottolinea che «la struttura narrativa delle stanze III-V [...] rielabora senz’altro le prime scene infernali, dato che altri antecedenti (*Roman de la rose*, *Tesoretto*, *Detto del gatto lupesco*, ecc.) risultano molto meno affini». Il primo a produrre un ricco dossier (sicuramente con qualche eccesso) dei riscontri tra la canzone di Frescobaldi e i primi canti della *Commedia* è stato Angeloni, *Dino Frescobaldi e le sue rime*, cit., pp. 47-53 (si veda poi, con qualche integrazione e rassegna della bibliografia successiva, Tarcisio Baron, *La conoscenza della Divina Commedia prima del 1315*, Ferrara, Libreria Ariosto, 1965, pp. 53-57).

⁴⁶ Inglese, *Vita di Dante*, cit., p. 97. Piuttosto cauto si mostra Donato Pirovano, nel suo commento a *Poeti del dolce stil novo*, Roma, Salerno, 2012, p. 327, il quale parla di «particolari che hanno un chiaro significato allegorico e che sonoarsi ad alcuni interpreti echi dei primi canti dell’*Inferno*», mentre un più chiaro scetticismo traspare da Pirovano, *Il dolce stil novo*, cit., p. 329.

⁴⁷ Al riguardo si vedano in particolare la panoramica e le considerazioni offerte da Indizio, *Inizio e diffusione della Commedia*, cit.

locale, secondo procedimenti tipici della memoria poetica. Basti al riguardo prendere in esame qualche esempio. Si prenda il v. 40 di Dino «Poi che fu giunto, credendo campare». È già stato individuato il riscontro con *Inf.* I 13 «Ma poi ch'i' fui al piè d'un colle giunto»; a questo sembra lecito aggiungere (anche perché in entrambi i casi si parla della ricerca di un'alternativa ritenuta utile per la propria salvezza) il richiamo a *Inf.* I 93 «se vuo' campar d'esto loco selvaggio», un verso che peraltro cade vicino all'invocazione «aiutami da lei, famoso saggio» di *Inf.* I 89, a sua volta da accostare a quella al v. 42 di Dino: «Aiutami, Pietà! ch'io non sia morto!». Forse però è ancora più interessante che quel *Ma poi* che trovavamo in *Inf.* I 13 ricompaia al v. 59 della nostra canzone: «Ma poi, com'uom che d'altro secol riede». Il disporsi degli echi in costellazioni lungo il testo, con richiami prossimi ed effetti di risonanza, è un segnale che vale più del cumulo di riscontri tra loro irrelati.

Questo modo di riutilizzare il testo dantesco non stupisce chi abbia qualche dimestichezza con la poesia di Dino Frescobaldi. In un saggio che resta una delle voci critiche più importanti sulla sua produzione, Domenico De Robertis ha scritto che «siamo costretti a riconoscere a Dino una netta posizione di dipendenza rispetto a tutti gli stilnovisti indipendentemente»,⁴⁸ mentre Emilio Pasquini ha affermato recisamente che nel suo corpus «anche il lettore più indulgente farebbe fatica a cogliere qualche mossa non prevedibile».⁴⁹ Questa attitudine non si risolve nell'aderenza al magistero di Cavalcanti e del Dante stilnovista e nelle strette relazioni con Cino da Pistoia (con il quale la direzione degli influssi, va detto, non è sempre scontata). Dino, senz'altro più giovane di Cavalcanti e Dante,⁵⁰ è un assiduo frequentatore della poesia di quest'ultimo, ben oltre il tempo della *Vita nova* (che forse avrà avuto sotto gli occhi già composta, quando si affacciava sulla scena letteraria dell'epoca): non vi sono dubbi ad esempio sulla sua attenzione per le rime 'petrose' e per

⁴⁸ Domenico De Robertis, *Il «caso» Frescobaldi (Per una storia della poesia di Cino da Pistoia)*, «Studi Urbinati di Storia, Filosofia e Letteratura», a. 26, 1952, n.s. B, n. 1, pp. 31-63.

⁴⁹ Emilio Pasquini, *Il «Dolce stil novo»*, cit., p. 686.

⁵⁰ Si veda Simona Foà, voce *Frescobaldi, Dino*, in *Dizionario biografico degli italiani*, L, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1988, pp. 328-331: «Terzogenito del banchiere e poeta Lambertuccio e di Adimaringa Ruffoli, nacque a Firenze dopo il 1271, anno del matrimonio dei suoi genitori».

le canzoni filosofiche e dottrinali. In particolare il rapporto con le prime è più sostanziale che appariscente: al di là della rappresentazione di una giovane donna quasi sempre connotata da crudeltà e ferocia e di un Amore che si accanisce sul poeta con modalità accostabili a quelle di *Così nel mio parlar* (si veda specialmente la canzone *Poscia che dir conviemmi*), l'attenzione per le 'petrose' è testimoniata ad esempio dal ricorso abbastanza frequente a rime equivoche e identiche, pressoché assenti in Cavalcanti, ma soprattutto dal loro impiego con modalità che nulla hanno a che spartire con quelle del padre di Dino, Lambertuccio, di cui ci restano sonetti di gusto accentuatamente guittoniano in una tenzone con Monte Andrea. Esse non accrescono il grado di difficoltà del testo e l'ambiguità della lettera, ma paiono intese a potenziare, quasi a duplicare lo spessore del significante: si veda *Poscia che dir conviemmi* 42-45 «Ma ella attende il suo crudel fedire, / e fascia il cuor, nel punto ch'e' saetta, / di quel forte disire / cui non uccide colpo di saetta» (e già *Un sol penser* 9-13 «Ché 'l primo colpo che quivi si dona / riceve il petto nella parte manca / da le parole che 'l penser saetta; / la prima de le qual si fa sì franca, / che giugne equal con' virtù di saetta»), e si prendano, ancor meglio, le quartine del sonetto *Un'alta stella*, impostate sul ricorrere equivoco e derivativo di una parola di portata emblematica come *luce*:

Un'alta stella di nova bellezza,
che del sol ci to' l'ombra la sua luce,
nel ciel d'Amor di tanta virtù luce,
che m'innamora de la sua chiarezza.
E poi si trova di tanta ferezza,
vedendo come nel cor mi traluca,
c'ha preso, con que' raggi ch'ella 'nduce,
nel fermamento la maggior altezza.

Se al secondo verso colpisce il binomio con *ombra*, altro lemma riportabile alle 'petrose' (si veda in particolare Dante, *Al poco giorno* 23 «e dal suo lume non mi può far ombra»),⁵¹ e se la rima tra *traluca* e *'nduce* può far pensare a quella, sempre tra versi contigui, in *Così nel mio parlar*

⁵¹ Cito da Dante Alighieri, *Rime*, edizione commentata a cura di Domenico De Robertis, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2005.

28-29 (*induca : traluca*), non vi sono dubbi sulla vicinanza ad *Amor, tu vedi ben* (il cui incipit è evidentemente ricalcato nella canzone da me riannessa come dubbia al corpus di Dino, *Amore, i' veggio ben*): si vedano di quest'ultima i vv. 21 «che tanta avesse né virtù né luce» e 4-6 «e poi s'accorse ch'ell'era mia donna / per lo tuo raggio ch'al volto mi luce, / d'ogni crudelità si fece donna»; d'altra parte proprio *donna* (parola-rima anche della sestina dantesca) è usato da Dino in rima identica in *Morte avversara* 37 : 41.

Nello stesso sonetto ora citato di Frescobaldi, a tacer d'altro, troviamo anche il v. 12 «Amor, che ne la mente mi favella», smaccato calco di *Amor che nella mente mi ragiona*; così come al v. 5 di *In quella parte ove luce la stella*, «Quivi fu la mia mente fatt'ancella», incontriamo una chiara citazione di *Amor che movi* 18 «poi che l'anima mia fu fatta ancella», secondo un procedimento che, su altro versante della poesia dantesca, può essere documentato anche da *No spero di trovar giammai pietate* 10 «con una boce che sovente grida», rifatto sul sonetto vitanoviano *Era venuta ne la mente mia* 10 «con una boce che sovente mena». ⁵² Sono questi solo alcuni esempi, tra i più vistosi, dell'intertestualità dantesca che permea la poesia di Frescobaldi, segnali evidenti di un interesse che, si direbbe, in nome della fedeltà a una visione d'amore disforica di matrice cavalcantiana individua una continuità tra esperienza stilnovista e poststilnovista (termini ovviamente da usare con cautela, ben consapevoli di tutte le difficoltà insite nella categoria storiografica di 'stil novo'). Su questa base non possiamo naturalmente provare la lettura della *Commedia*, ma abbiamo ragione di pensare che Dino abbia nutrito lo stesso avido interesse nei confronti del poema dantesco, come che poi ne sia venuto in possesso: basti citare, a conferma della modalità citatoria appena messa in luce, il v. 7 di *No spero di trovar* «dice la mente, che non è bugiadra» accanto a *Inf.* II 6 «che ritrarrà la mente che non erra», oppure il v. 30 di *Poscia che dir conviemmi*, «che mai non posa sì v'ha conso-

⁵² Cito da Dante Alighieri, *Vita nova*, a cura di Stefano Carrai, Milano, Rizzoli, 2009, dove il testo, secondo la numerazione seguita, compare nel cap. 23.

lata», vicino a *Inf.* II 69 «l'aiuta sì ch'i' ne sia consolata» (oltre che a *Voi che ntendendo* 32 «questo pietoso che m'ha consolata»).

È molto difficile stabilire quanto Frescobaldi possa avere letto dell'*Inferno*: quando ci si basa su riscontri, trarre conclusioni rischia sempre di essere avventato; l'intertestualità è una dimensione costantemente aperta a nuove acquisizioni e messe a punto, e se in un linguaggio poetico così codificato come quello della lirica medievale non è facile determinare con chiarezza la relazione tra il luogo di un autore e quello di un altro, è ancora più azzardato servirsi dei riscontri per negare la lettura di un testo o stabilire i limiti a cui essa può essere arrivata. Ora Casadei scrive che «nella canzone *Voi che piangete...*, ci sono indizi forti di una lettura dei soli primi due canti». ⁵³ La sua affermazione, pensando appunto a «indizi forti», è condivisibile, anche se qualcos'altro da segnalare nel tessuto del componimento di Frescobaldi non manca: il v. 3 «come la luce nella parte oscura», ricorda, come già osservava Furio Brugnolo, il v. 13 della già citata *Amor che movi* «come pittura in tenebrosa parte», ma forse anche *Inf.* IV 151 «E vegno in parte ove non è che luca»; e dallo stesso canto dantesco Contini aveva estratto il v. 105 «sì com'era il parlar colà dov'era» per il v. 35 della canzone di Dino, ⁵⁴ che però può essere accostato pure a Bonagiunta, *Voi ch'avete mutata* 3 «de la forma dell'esser là dov'era» e a *Inf.* II 101 «si mosse e venne al loco dov'i' era», e che deve essere inserito in un passaggio, quello ai vv. 33-36, «Nel cuor li mise allor sì gran tempesta / quella spietata e paurosa fiera, / che di colà dov'iera, / partir lo fe' con doloroso pianto», che ricalca sul piano situazionale e sintattico il dettato del canto proemiale della *Commedia*: *Inf.* I 52-54 «questa mi porse tanto di gravezza, / con la paura ch'uscìa di sua vista, / ch'io perdei la speranza dell'altezza». Sempre al canto IV dell'*Inferno* potrebbe rinviare anche il movimento aperto dal già visto *Ma poi*, ai vv. 59-61 «Ma poi, com'uom che d'altro secol riede, / vil di paura e di pietà pensoso, / destòssi pauroso»: si ricordi infatti *Inf.* IV 2-3 «sì ch'i' mi riscossi / come persona ch'è per forza desta».

Ci si potrebbe spingere forse un po' più in là. Mi permetto di estrapolare un passaggio dal mio cappello introduttivo alla canzone di Dino, che

⁵³ Casadei, *Dante oltre l'allegoria*, cit., p. 46. Precedentemente lo stesso studioso aveva scritto che «i riscontri sicuri o molto probabili di passi dell'*Inferno* nei testi diniani riguardano i primi sette canti» (Casadei, *Dante oltre la Commedia*, cit., p. 54).

⁵⁴ *Poeti del Duecento*, a cura di Gianfranco Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, 2 voll., vol. II, p. 622.

intende però avvertire ancora della prudenza necessaria nel maneggiare la dimensione intertestuale:

I commenti finora tacciono o quasi in merito a possibili memorie dantesche ai vv. 14-16 «E' fu menato con un sol disire / i-lloco ove sentire / ognora li convien novi martiri». Partiamo dalla fine, cioè dalla perifrasi che designa il luogo, come scriveva *Marti*, «tutto ideale», che «sta nella capacità rievocativa dell'immaginazione». ⁵⁵ Lo studioso soggiungeva, tra parentesi: «potrebbe addirittura significare: in una siffatta condizione spirituale». Se non si può essere d'accordo sulla natura cerebrale dell'avventura narrata da Dino, non si può sottoscrivere però la sua riduzione in termini esclusivamente psicologici. Qui Frescobaldi vuole raffigurare un inferno dell'anima, e quei *novi martiri* che si generano nel non precisato *loco*, pur di sapore cavalcantiano, fanno pensare ai «novi tormenti e novi tormentati» (*Inf.* vi 4) che si parano dinanzi al *viator* nel terzo cerchio dell'inferno, dopo che si è riscosso dallo svenimento occorso «dinanzi ala pietà d'i due cognati» (*Inf.* vi 2; si tenga presente anche che il sintagma *novo tormento* compare in Dino a xv 12). E in effetti, a ben guardare, possiamo ricondurre il v. 14, «E' fu *menato* con un sol *disire*», a un altissimo antecedente: *Inf.* v 112-14 «Quando rispuosi cominciai: "Oh lasso, / quanti dolci pensier, quanto *disio* / menò costoro al doloroso passo!"», tanto più che quello a cui è condotto il poeta nella canzone di Dino è proprio definibile così, un *doloroso passo*. Si ricordi poi che quel verbo, *menare*, compariva, sia pure con altro soggetto, in *Inf.* v 78 «per quello amor che i mena» e si osservi che ai vv. 116-120 figura la terna *martiri* : *sospiri* : *disiri*, pur ricorrente nella poesia duecentesca (basti uno sguardo ai rimari di *Marti* e si veda qui xvi), che ritroviamo nella stessa stanza della nostra canzone, auspice il ricorso a *-irel-iri* nella fronte: 14 *disire*, 16 *martiri*, 20 *sospiri*. Naturalmente questi riscontri non si sottraggono a obiezioni. Proprio il v. 14 ad esempio può essere facilmente riportato a un sonetto dello stesso Dante certo importante per Frescobaldi (basti vi 1-2), *Degli occhi della mia donna*, dove al v. 13 si legge «*lo disio che li mena* qui è 'stinto», mentre per il seguito del nostro testo («i-lloco ove sentire / ognora li convien novi martiri») si può richiamare un luogo come Arrigo Testa, *Vostra orgogliosa cera* (PSS 8.1) 53-54 «ma mi metete *i-lloco* / là 'nd'io gran noia *sento*». ⁵⁶

⁵⁵ Ci si riferisce a *Poeti del Dolce stil nuovo*, a cura di Mario Marti, Firenze, Le Monnier, 1969, p. 402.

⁵⁶ Il testo è citato da *I poeti della Scuola Siciliana*, edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, Milano, Mondadori, 2008, vol. III, *Poeti siculo-toscani*, edizione critica con commento diretta da Rosario Coluccia.

In questa stessa canzone e poi in altri testi di Dino vi sono segni della possibile lettura di canti successivi della *Commedia*. Al v. 38 di *Voi che piangete* compare ad esempio «una torre bella e alta e forte»: come già indicava Angeloni, una *torre* figura forse non a caso nell'ultimo verso del VII canto dell'*Inferno* e viene detta *alta* al v. 2 del canto VIII.⁵⁷ Sempre al canto VII della prima cantica potrebbe rimandare la rima rara *sangue : angue*, che insieme con *languie* compare in *Inf.* VII 80-84.⁵⁸ Addirittura, di fronte al v. 6 del sonetto *Per tanto pianger* «Ché 'mie' dolenti spiriti, che vanno / pietà caendo, che per loro è morta», viene la tentazione di allegare *Inf.* XX 28 «Qui vive la pietà quand'è ben morta», anche se con De Robertis si può ricordare che l'immagine, con minore aderenza verbale, ricorre in Cino, *L'anima mia, che si va* 11 «e dice che mort'è quella mercede».⁵⁹

Resta in ogni caso vero, ripeto, che i contatti forti con la *Commedia* di *Voi che piangete* (e più in generale del corpus di Frescobaldi) si limitano ai primi due canti, come il mio commento evidenzia al di là di quanto si è ritenuto di mettere in luce qui. Questo però può non dipendere semplicemente dalla porzione dell'opera effettivamente letta da Dino, ma dall'obiettivo su cui era puntata la sua riscrittura. Mi spiego. La bibliografia sul nostro rimatore (come mostrano le precedenti citazioni di De Robertis e Pasquini) appare ancorata all'etichetta di 'epigono', anche se spesso si è sottolineata la tensione verso un linguaggio poetico nuovo nella 'crisi'

⁵⁷ Si veda Angeloni, *Dino Frescobaldi e le sue rime* e ora, distesamente, Fiorilla, «*Io dico seguitando [...]*», cit., pp. 259-260. Rimando al mio commento per altre considerazioni, anche in chiave dantesca, su questo verso.

⁵⁸ Il rilievo è già nel cit. commento di Brugnolo, ed è valorizzato nella prospettiva dei rapporti tra Frescobaldi e i primi canti della *Commedia* in Casadei, *Dante oltre la Commedia*, cit., p. 55 nota 13; Leyla Livraghi, *Attardati, epigoni, 'liquidatori': passaggi di testi fra Cino da Pistoia, Dino Frescobaldi e Sennuccio del Bene*, «Italianistica», vol. 42, n. 1, 2013, pp. 69-89, a p. 70; Indizio, *Inizio e diffusione della Commedia*, cit., p. 15.

⁵⁹ De Robertis, *Il «caso» Frescobaldi*, cit., p. 58 nota 30. Annoto anche che Giuliano Tanturli, *La terza canzone del Cavalcanti. «Poi che di doglia cor conven ch'i' porti»*, «Studi di filologia italiana», vol. 42, 1984, pp. 5-26, a p. 19 ha ravvisato nel v. 40 di *Poscia che dir conviemmi*, «dicendo: "Fuggi!" all'anima, "ché-ssai" (cit. però secondo l'ed. Marti, «dicendo: "fuggi" all'anima "che fai?")», «la viva risonanza» di *Inf.* X 31 «Ed el mi disse: "Volgiti! che fai?»; infine in *Deh, giovanetta* 12 «Vedi a che disperato punto i' vegno!», si può ricordare Cavalcanti, *Vedete ch'i' son un che vo piangendo* 1, ricalcato in Dante, *Inf.* VIII 36 «Rispuose: "Vedi che son un che piango"» (cito da Guido Cavalcanti, *Rime*, a cura di Roberto Rea e Giorgio Inglese, Roma, Carocci, 2011).

di quello stilnovista. È vero che Dino costruisce i suoi testi sulla ripresa di materiali altrui (come ha scritto Leyla Livraghi, con lui «il processo di riduzione dello stil nuovo a repertorio codificato raggiungerebbe il suo acme»),⁶⁰ ma ciò non significa che la ripresa sia puramente inerziale, come facilmente si tende a pensare, soprattutto quando si è condizionati dalla prospettiva storiografica odierna, per cui le grandezze di poeti come Dante e Frescobaldi appaiono tra loro incommensurabili. Se assumiamo che *Voi che piangete* nasca per rielaborazione dei primi canti dell'*Inferno*, non possiamo fare a meno di renderci conto della distanza che corre tra i testi, non solo, naturalmente, sul piano dei risultati artistici, ma anche su quello dei contenuti. A fronte del racconto di Dante, del suo smarrimento nella *selva oscura* e del suo arretramento rispetto alle tre fiere, a cui fa seguito però l'apparizione della guida Virgilio e la rivelazione che l'iter che i due intraprenderanno è voluto dal Cielo e dall'azione di tre donne, con l'amata Beatrice che, ritratta – si ricorderà – nei termini quasi di uno stilnovismo di maniera, discende dall'Empireo per investire appunto Virgilio della sua missione, Dino Frescobaldi narra un percorso privo di qualunque speranza di salvezza: il poeta è portato «a guida di leon fuor d'ogni strada» (con la fiera che è probabilmente il correlato di un desiderio soverchiante) e non appaiono figure che giungano in suo soccorso; al contrario i tre indeterminati personaggi dei vv. 43-45 (forse altri leoni, ma non lo sappiamo per certo) aiutano il leone stesso a trattenere il poeta, finché dall'alto discende non la figura salvifica di Beatrice, bensì quella di una *giovane donzella*, che lo abbaglia, punendolo per la sua *folle intesa* (in rima con *offesa* come in *Inf.* II 41 : 43), con il decisivo intervento di Amore, «che con tormento ogni riposo uccide»; cosicché alla fine il poeta si risveglia non meno *pauroso* che all'inizio, e ritrova la *ferita* che la donna gli ha lasciato, quasi scoprendosi prigioniero di un incubo, di un'allucinazione fin troppo reale. La contrapposizione riesce tanto più interessante se per il tramite dell'immagine simbolica della *foresta* si considera un altro sonetto di Dino:

In quella parte ove luce la stella
che del su' lume dà-nnovi disiri
si trova la foresta de' martiri
di cui Amor cotanto mi favella.

⁶⁰ Livraghi, *Attardati, epigoni, 'liquidatori'*, cit., p. 70.

Quivi fu la mia mente fatt'ancella,
quivi conven che la mia luce miri,
quivi trae fuor di paura sospiri
questa spietata giovanetta bella.

Anche in questo caso la citazione di un verso dantesco, già ricordata, sembra funzionale a mettere in risalto un rovesciamento generale. La famiglia in rima A del sonetto (per cui si potrebbe ricordare anche *Inf.* II 53 *bella* : 55 *stella* : 57 *favella*) compare infatti in *Amor che movi* 16-22, la grande canzone di Dante dedicata alla celebrazione della potenza cosmica dell'amore:

Fèremi ne lo cor sempre tua luce
come raggio in la stella,
poi che l'anima mia fu fatta ancella
della tua podestà primeramente;
onde ha vita un disio che mi conduce
con sua dolce favella
in rimirar ciascuna cosa bella
con più diletto quanto è più piacente.⁶¹

Nel suo sonetto Dino offre invece una delle rappresentazioni più incisive della sua visione disforica dell'amore, e forse non è casuale che si avverta

⁶¹ A corredo di questi versi, da quella «che è forse la più complessa, e senz'altro la più bella, delle canzoni dantesche» (Dante Alighieri, *Rime*, a cura di Claudio Giunta, in *Opere*, edizione diretta da Marco Santagata, vol. I, *Rime, Vita nova, De vulgari eloquentia*, a cura di Claudio Giunta, Guglielmo Gorni, Mirko Tavoni, Introduzione di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2011, pp. 3-744, a p. 386), riescono illuminanti le parole di Enrico Fenzi: «La novità della visione dantesca che fa dell'amore una particolare forma di *caritas* connotata in senso religioso è stata una sorpresa prima di tutto per le belle interlocutrici del poeta nella *Vita nova*, e poco meno che uno scandalo per altri. Gli stessi 'stilnovisti' non l'hanno accolta: forse non l'hanno mai capita fino in fondo, e certamente non hanno avuto la forza intellettuale e poetica che potesse reggerne il peso, mentre l'unico che avrebbe potuto essere a quell'altezza, Cavalcanti, ne è stato il più fiero e duro oppositore. E, dietro di lui, certo non l'hanno accolta gli uomini di cultura (penso per esempio a Dino del Garbo) legati alle tradizionali coordinate di origine medica entro le quali il fenomeno amoroso era inquadrato e spiegato» (Enrico Fenzi, *Amor che movi tua virtù dal cielo*, in *Le canzoni di Dante. Interpretazioni e letture*, Firenze, Le Lettere, 2017, pp. 337-368, alle pp. 338-339).

una consonanza, nel movimento iniziale («In quella parte...»), con *Donna me prega* di Guido Cavalcanti, dove sempre di influsso astrale (e di *lume*) si tratta (vv. 15-18): «In quella parte - dove sta memora | prende suo stato, - sì formato, - come | diaffan da lume, | d'una scuritate | la qual da Marte - vène, e fa demora».

6. Come detto, Boccaccio non menziona la canzone di Frescobaldi. Già Saverio Bellomo ha accostato il racconto del *Trattatello alle razos*,⁶² e forse questo accostamento potrebbe essere corroborato, ipotizzando che alla base del riconoscimento di Dino come artefice della prosecuzione della *Commedia* vi sia proprio *Voi che piangete*. Ne risulterebbe che tutta la 'novella dei sette canti' sia una sorta di mosaico, creato unendo tessere diverse, reali e letterarie: il recupero dei documenti precedentemente messi in salvo dalla moglie di Dante, la presenza di testi poetici tra le carte lasciate a Firenze, l'interpretazione dell'incipit del canto VIII, la conoscenza della canzone di Frescobaldi, tutti elementi che sarebbero resi funzionali a un disegno volto ad affermare la fiorentinità della *Commedia*, con le implicazioni di cui si è detto.⁶³

L'idea del dialogo con i primi canti della *Commedia* che si intravede dietro il testo di Dino spinge a formulare tuttavia un'ulteriore ipotesi. Nel dibattito degli ultimi anni hanno avuto un ruolo molto significativo gli studi di Umberto Carpi, poi ripresi da Santagata, sui movimenti di Dante durante l'esilio e sulle varie fasi che avrebbe attraversato, da cui emergereb-

⁶² Cfr. *supra*, nota 25.

⁶³ Questa ipotesi a tutta prima parrebbe incoraggiata anche dall'assenza di legami documentati tra Frescobaldi e Dante, il quale non cita mai Dino in alcuna sua opera, *in primis* nel *De vulgari eloquentia*. Ma proprio la sua esclusione dal sodalizio stilnovistico, così come la mancanza di attestazioni documentarie, potrebbe indurre a vedere nella sua citazione un dato di realtà, che prescinde dalla canzone, dal momento che sarebbe stato più facile per Boccaccio fare altri nomi, ad esempio quello di Lapo Gianni: il quale, se giusta è la sua identificazione con ser Lapo Gianni de' Ricevuti, risulta coinvolto, nella sua attività notarile, in atti che riguardano proprio Andrea di Leon Poggi (si veda Luca Azzetta, *Tra gli amici e i cultori di Dante: documenti per Francesco da Barberino, Lapo Gianni, Andrea Lancia*, in «Per beneficio e concordia di studio». *Studi danteschi offerti a Enrico Malato per i suoi ottant'anni*, a cura di Andrea Mazzucchi, Cittadella, Bertinocello Artigrafiche, 2015, pp. 61-71; *Codice diplomatico dantesco*, a cura di Teresa De Robertis, Giuliano Milani, Laura Regnicoli, Stefano Zamponi, Roma, Salerno, 2016, nn. 183-185, ottobre 1319; Lapo Gianni, *Rime*, a cura di Roberto Rea, Roma, Salerno, 2019, pp. xv-xvii).

be una coerenza assai meno tetragona di quella che siamo soliti concepire a causa della monumentalizzazione del ‘Sommo Poeta’: dalla partecipazione alla poi denominatasi *Universitas Partis Alborum*, con i tentativi armati di rientrare in Firenze e soprattutto l’alleanza con le famiglie ghibelline fuoruscite, al distacco dai compagni di esilio e alle richieste di perdono (nel secondo congedo di *Tre donne intorno al cor* e nella famosa epistola perduta di cui parla Leonardo Bruni) per il precedente tradimento verso la madre patria, all’avvicinamento ai Neri o almeno alla parte ‘dialogante’ incarnata da Corso Donati, con la conseguente frequentazione di luoghi e signori vicini proprio a quella parte. Non tutto in queste ricostruzioni è apparso convincente, sia per la tendenza a volte un po’ meccanica a legare episodi e soprattutto condanne della *Commedia* alle vicissitudini biografiche di Dante⁶⁴ sia per la difficoltà di segnare confini netti e nette contrapposizioni tra gli schieramenti nell’Italia del tempo, nella quale le rivalità e gli interessi personali e famigliari contavano più delle appartenenze ideologiche.⁶⁵ Tuttavia non vi è dubbio che con episodi come l’incontro con Ciacco (non tanto per l’enfasi che questo personaggio pone sulla cacciata dei Neri da parte dei Bianchi, quanto per la lettura del comportamento dei Neri come reazione a quello dei Bianchi) e il dialogo con Farinata (dove non solo è palmare la volontà di Dante di attribuire a se stesso e alla propria famiglia una antica e fiera militanza antighibellina, ma attraverso il personaggio del magnanimo condottiero si esalta la capacità di superare gli odi di parte in nome dell’amore per la patria), Dante persegua il tentativo di riabilitarsi presso i Fiorentini, anche se questo non implica l’assunzione di una prospettiva ideologica guelfa, dal momento che l’idea della missione provvidenziale assegnata all’impero è chiara fin dall’incontro con Virgilio.⁶⁶ Ora, se noi consideriamo, come Carpi ha sottolineato, la comune appartenenza nera di Moroello Malaspina e di Dino Frescobaldi,⁶⁷ possiamo pensare,

⁶⁴ Questo è uno dei punti su cui batte Pellegrini, *Dante Alighieri. Una vita*, cit., fin dalla *Premessa*.

⁶⁵ Al riguardo riescono molto significative soprattutto le precisazioni che si leggono ora in Brilli-Milani, *Vite nuove*, cit., pp. 143-164.

⁶⁶ Per minimi cenni a un problema che naturalmente meriterebbe altro spazio, si veda sopra, nota 32.

⁶⁷ Carpi, *L’Inferno dei guelfi*, cit., pp. 112 e 118. Sull’appartenenza ai Neri del ramo della famiglia Frescobaldi di Dino e suo padre Lambertuccio, oltre a Foà, *Frescobaldi, Dino*, cit., cfr. il classico lavoro di Santorre Debenedetti, *Lambertuccio Frescobaldi poeta e ban-*

semplicemente, che Boccaccio abbia assunto e rielaborato un altro dato di realtà: cinque anni circa dopo il bando, mentre Dante orbitava intorno ai Malaspina, un *quadernuccio* contenente l'inizio della *Commedia* avrebbe viaggiato sì tra Firenze e la Lunigiana, ma in direzione inversa a quella indicata da Boccaccio.⁶⁸

Non abbiamo elementi che possano offrire un sostegno decisivo a questa ipotesi. Come più volte è stato rimarcato dagli studiosi che si sono occupati della questione, affermare che Frescobaldi abbia letto parte dell'*Inferno* non vuol certo dire che questo sia avvenuto nei tempi indicati da Boccaccio, ma che questo è accaduto entro l'aprile 1316, quando un documento ci dice che Dino era ormai deceduto.⁶⁹ Vi è comunque un altro fatto che si può considerare. Già Leyla Livraghi ha rilevato l'affinità esistente tra il finale della canzone di Frescobaldi, «Ma poi, com' uom che d' altro secol riede, / vil di paura e di pietà pensoso, / destòssi pauroso, / e vide che costei s'era partita; / ma trovò la ferita, / ove ognor cresce di lei nova amanza /

chiere fiorentino del secolo XIII, in *Miscellanea di studi critici pubblicati in onore di Guido Mazzoni dai suoi discepoli*, per cura di Arnaldo Della Torre e Pier Liberale Rambaldi, Firenze, Tipografia Galileiana, 1907, 2 voll., vol. I, pp. 19-55, a p. 54 in particolare. Sul ramo della famiglia Frescobaldi invece vicino ai Bianchi, si veda specialmente Barbara Bombi, *The "Avignon Captivity" as a Means of Success. The Circle of the Frescobaldi*, in *Images and Words in Exile. Avignon and Italy During the First Half of the 14th Century*, edited by Elisa Brillì, Laura Fenelli, Gerhard Wolf, Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2015, pp. 271-287 (si segnala la messa a frutto di questo e altri studi della stessa studiosa in Lorenzo Geri, *Petrarca cortigiano. Francesco Petrarca e le corti da Avignone a Padova*, Roma, Bulzoni, 2020, p. 29 e ss.).

⁶⁸ Per il rapporto di Dante con Moroello Malaspina (identificato con Moroello di Giovagallo) è fondamentale ora Giuliano Milani, *La fedeltà di Dante a Moroello. L'epistola IV dalla prospettiva del destinatario*, in *Le lettere di Dante. Ambienti culturali, contesti storici e circolazione dei saperi*, a cura di Antonio Montefusco e Giuliano Milani, Berlin-Boston, De Gruyter, 2020, pp. 243-264, il quale offre alcune precisazioni volte a sfumare l'idea di una vicinanza di Moroello al partito nero di Firenze e rimarca l'importanza dei Malaspina nella biografia dantesca: lo studioso scrive tra l'altro che «Forse si trattò di una fase più lunga di quello che normalmente si pensa. [...] il soggiorno di Dante in Lunigiana ha come termine *ante quem* la pace di Castelnuovo (6 ottobre 1306)» e sulla base di diverse considerazioni conclude che «mentre si colloca di solito la fine di questo soggiorno al 1307 [...] nulla osta a ritenere che Dante poté rimanere in altre terre malaspiniane, controllate da Moroello, fino all'arrivo dell'imperatore e che proprio dalla corte di Moroello poté spostarsi verso quella di Enrico».

⁶⁹ Cfr. Santorre Debenedetti, *Matteo Frescobaldi e la sua famiglia*, «Giornale storico della letteratura italiana», vol. XLIX, 1907, pp. 314-342, a p. 319.

che vi conduce ogni crudel pesanza», e un passaggio della canzone ‘montanina’ di Dante, *Amor da che convien*, vv. 46-55 «Qual io divegno sì feruto, Amore, / sailo tu, non io / che rimani a veder me senza vita; / e se l’anima torna poscia al core, / ignoranza ed oblio / stat’è con lei mentre ch’ell’è partita. / Com’io risurgo, e miro la ferita / che mi disfece quand’io fui percosso, / confortar non mi posso / sì ch’io non triemi tutto di paura». ⁷⁰ L’accostamento non sembra affatto peregrino, nonostante la stessa studiosa aggiunga poi che «la sovrapposibilità dei due passi non è così perfetta da far escludere l’ipotesi che siano stati concepiti indipendentemente, tanto più che nella poesia del tempo si ritrovano tutti gli elementi, linguistici e tematici, che vengono riproposti e rielaborati nella canzone dantesca e in quella diniana». ⁷¹ Penso che tra altri riscontri, più labili, che si possono aggiungere, valga almeno la pena di valutare quello tra i vv. 33-34 della canzone di Frescobaldi, «Nel cuor li mise allor sì gran tempesta / quella spietata e paurosa fiera», e *Amor, da che convien* 26-27 «Quale argomento di ragion raffrena / ove tanta tempesta in me si gira?». Dato che la collocazione più probabile della ‘montanina’ è intorno al 1307-1308 e che essa è quasi sicuramente legata alla *Epistola* iv di Dante, indirizzata proprio a Moroello, potremmo pensare che *Voi che piangete* sia l’esito della ricezione tanto dei primi canti della *Commedia* quanto della canzone. ⁷² L’ipotesi chiamerebbe in causa ulteriori questioni, come quello del rapporto proprio tra il poema e *Amor, da che convien*, vista la ben nota frase dell’epistola a Moroello sull’amore che avrebbe interrotto «meditationes assiduas, quibus tam celestia quam terrestria intuebar». ⁷³ Certo riuscirebbe suggestivo che Dino, come detto, proponesse una vicenda amorosa che fosse al contempo

⁷⁰ Livraghi, *Attardati, epigoni, ‘liquidatori’*, cit., p. 83.

⁷¹ Ivi, p. 84.

⁷² Sulle questioni cronologiche riguardo alla ‘montanina’ e sul rapporto con l’epistola, si veda ora il cappello introduttivo di Marco Grimaldi, in Dante Alighieri, *Le opere*, vol. I. *Vita nuova. Rime*, a cura di Donato Pirovano e Marco Grimaldi, t. II. *Le rime della maturità e dell’esilio*, Roma, Salerno, 2019, pp. 1240-1246. Milani, *La fedeltà di Dante a Moroello*, cit., p. 261 propone che l’epistola possa essere stata scritta «tra il momento dell’acquisizione da parte di Dante della notizia della morte di Alberto d’Asburgo, re dei Romani mai sceso in Italia, o della elezione (novembre 1308) o della incoronazione a Re dei Romani (gennaio 1309) di Enrico VII e il raggiungimento dell’imperatore a Milano (fine 1310)» e ipotizza una lettura in chiave allegorica e politica della lettera.

⁷³ Sull’interpretazione di questo passo, ora più facilmente associato al *Convivio* che alla *Commedia*, cfr. Dante Alighieri, *Le opere*, vol. V. *Epistole, Egloge, Questio de aqua et terra*,

totalmente distante rispetto a quella sceneggiata nei primi canti della *Commedia* e vicina a quella presente nella canzone 'montanina', peraltro così affine, notoriamente, alle 'petrose' dantesche.

In questo quadro c'è un ultimo punto su cui mi permetto di affacciare un'ipotesi, ben consapevole che comunque non si può andare al di là di una suggestione. La canzone di Frescobaldi si rivolge, parlando di sé in prima persona, a un personaggio che ha tutta l'aria di essere un poeta. Casadei e Livraghi, come già Contini, hanno proposto la candidatura di Cino da Pistoia, sulla base di alcuni rilievi intertestuali, in particolare il ricorrere del sintagma *stato amaro* nel primo verso della canzone di Dino e nell'incipit di un sonetto inviato a un destinatario sempre ignoto, *Io era tutto fuor di stato amaro*, testo che si conclude con versi almeno parzialmente avvicinati a quanto raccontato da Frescobaldi: «Adunque, amico, per altro valore / che di Pietà scampar non mi convene, / da ch'ì non posso mai riaver lo core». I due studiosi hanno evidenziato che lo stesso sintagma può alludere anche, per antitesi, a un passaggio di *La dolce vista*, 24-27 «diviso / m'ha dal gioioso riso / e d'ogni *stato allegro* / lo gran contrario ch'è dal bianco al negro», ipotizzando quindi che Dino si riferisca alla condizione di esule di Cino, con ricadute ovviamente sulla datazione della nostra canzone: «l'ipotesi più economica è che quest'ultima sia stata scritta dopo la lettura di *La dolce vista*... dal Frescobaldi che, oltre a citare abbondantemente il pistoiese nei suoi componimenti, tra il 1303 e il 1306 lo poteva avvicinare a Firenze, grazie anche alla comune militanza nera». ⁷⁴

Benché faccia sistema con altri contatti ciniani, di sicuro interesse anche per i noti scambi tra Cino e Dante nell'orizzonte malaspiniiano, il riscontro non risulta così forte da imporre la candidatura del pistoiese quale destinatario del testo di Frescobaldi. A me sembra che sarebbe altrettanto autorizzata un'identificazione diversa, niente meno che con lo stesso Dante. L'incipit della canzone di Frescobaldi, proprio a causa dello *stato amaro* in cui versa l'interlocutore, per il quale «ogni ben è caro / come la luce nella parte *oscura*», può ricordare infatti l'inizio del cammino oltremondano, cioè la selva *oscura* che «tant'è *amara* che poco è più morte», ma anche il fatto che Dante dica di voler parlare «del *ben*» che ha trovato in quel luogo.

a cura di Marco Baglio, Luca Azzetta, Marco Petoletti e Michele Rinaldi, Introduzione di Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno, 2016, p. 99.

⁷⁴ Casadei, *Dante oltre la Commedia*, cit., p. 54.

Certo, non sembra facile indicare corrispondenze tra il seguito della canzone di Frescobaldi («e-cche ponete nel dir vostro chiaro / ch'oltre di voi o paro / esser non può in sì crudel vita e dura») e quello che si legge nel I canto dell'*Inferno*, dove Dante non pare rivendicare una condizione di ineguagliabile sofferenza, a meno che Dino non faccia riferimento all'inizio del canto II: «Lo giorno se n'andava, e l'aere bruno / toglieva gli animal che sono in terra / dale fatiche loro; e io sol uno / m'apparecchiava a sostener la guerra / sì del cammino e sì della pietate, / che ritrarrà la mente che non erra». Tuttavia è saggio, in questa come in altre occasioni, non forzare la mano. Basti aver proiettato, forse, un nuovo fascio di luce sul racconto boccacciano, che permetta di distinguere gli elementi reali da cui nasce dalle intenzioni a cui originariamente risponde.

gabriele.baldassari@unimi.it

Riferimenti bibliografici

Boccaccio editore e interprete di Dante. Atti del Convegno internazionale di Roma, 28-30 ottobre 2013, a cura di Luca Azzetta e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno, 2014.

Codice diplomatico dantesco, a cura di Teresa De Robertis, Giuliano Milani, Laura Regnicoli, Stefano Zamponi, Roma, Salerno, 2016.

I poeti della Scuola Siciliana, edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, Milano, Mondadori, 2008, vol. III, *Poeti siculo-toscani*, edizione critica con commento diretta da Rosario Coluccia.

Poesie dello stilnovo, a cura di Marco Berisso, Milano, Rizzoli, 2006.

Poeti del Dolce stil nuovo, a cura di Mario Marti, Firenze, Le Monnier, 1969.

Poeti del dolce stil novo, a cura di Donato Pirovano, Roma, Salerno, 2012.

Poeti del Duecento, a cura di Gianfranco Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, 2 voll.

Gabriella Albanese, Paolo Pontari, *Il circolo ravennate di Dante e le Egloge: Fiduccio de' Milotti, Dino Perini, Guido Vacchetta, Pietro Giardini, Menghino Mezzani*, «Studi danteschi», a. 82, 2017, pp. 311-427.

Giancarlo Alfano, *La «conveniente cagione»: il progetto culturale delle Esposizioni*, in *Boccaccio editore e interprete di Dante*, cit., pp. 255-274.

Dante Alighieri, *Divina Commedia*, col commento di Natalino Sapegno, Milano-Napoli, Ricciardi, 1957.

La Divina Commedia, testo critico stabilito da Giorgio Petrocchi, con una sua nota introduttiva sul testo della *Commedia*, Torino, Einaudi, 1975.

Inferno, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1991.

Rime, edizione commentata a cura di Domenico De Robertis, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2005.

Commedia. Inferno, revisione del testo e commento di Giorgio Inglese, Roma, Carocci, 2007.

Vita nova, a cura di Stefano Carrai, Milano, Rizzoli, 2009.

Opere, edizione diretta da Marco Santagata, *Opere*, vol. I. *Rime, Vita nova, De vulgari eloquentia*, a cura di Claudio Giunta, Guglielmo Gorni, Mirko Tavoni, Introduzione di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2011; vol. II. *Convivio, Monarchia, Epistole, Egloge*, a cura di

- Gianfranco Fioravanti, Claudio Giunta, Diego Quaglioni, Claudia Villa, Gabriella Albanese, Milano, Mondadori, 2014.
- Le opere*, vol. V. *Epistole, Egloge, Questio de aqua et terra*, a cura di Marco Baglio, Luca Azzetta, Marco Petoletti e Michele Rinaldi, Introduzione di Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno, 2016.
- Le opere*, vol. I. *Vita nuova. Rime*, a cura di Donato Pirovano e Marco Grimaldi, t. II. *Le rime della maturità e dell'esilio*, Roma, Salerno, 2019.
- Italo Mario Angeloni, *Dino Frescobaldi e le sue rime*, Torino, Loescher, 1907.
- Roberto Antonelli, *Come ha scritto Dante la Divina Commedia*, in *Dante poeta-giudice del mondo terreno*, Roma, Viella, 2021, pp. 31-49.
- Luca Azzetta, *Le Esposizioni e la tradizione esegetica trecentesca*, in *Boccaccio editore e interprete di Dante*, cit., pp. 275-292.
- Tra gli amici e i cultori di Dante: documenti per Francesco da Barberino, Lapo Gianni, Andrea Lancia*, in «*Per beneficio e concordia di studio*». *Studi danteschi offerti a Enrico Malato per i suoi ottant'anni*, a cura di Andrea Mazzucchi, Cittadella, Bertoncetto Artigrafiche, 2015, pp. 61-71.
- Alessandro Barbero, *Dante*, Bari-Roma, Laterza, 2020.
- Tarcisio Baron, *La conoscenza della Divina Commedia prima del 1315*, Ferrara, Libreria Ariosto, 1965.
- Johannes Bartuschat, *Les «Vies» de Dante, Pétrarque et Boccace en Italie (XIV-XV siècles). Contribution à l'histoire du genre biographique*, Ravena, Longo, 2007.
- Saverio Bellomo, *Tra biografia e novellistica: le novelle su Dante e il Trattatello di Boccaccio*, in *Favole, parabole, istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, Atti del Convegno di Pisa, 26-28 ottobre 1998, a cura di Rossella Bessi, Lucia Battaglia Ricci, Gabriella Albanese, Roma, Salerno, 2000, pp. 151-162.
- Monica Berté, Maurizio Fiorilla, *Il Trattatello in laude di Dante*, in *Boccaccio editore e interprete di Dante*, cit., pp. 41-72.
- Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di Giorgio Padoan, Milano, Mondadori, Oscar Classici, 1994, 2 tt.
- Trattatello in laude di Dante*, a cura di Maurizio Fiorilla, in Dante Alighieri, *Le opere*, vol. VII. *Opere di dubbia attribuzione e altri documenti danteschi*, t. IV. *Le vite di Dante dal XIV al XVI secolo. Iconografia dantesca*, a cura di Monica Berté e Maurizio Fiorilla, Sonia Chiodo e Isabella

- Valente, Roma, Salerno, 2017.
- Barbara Bombi, *The "Avignon Captivity" as a Means of Success. The Circle of the Frescobaldi*, in *Images and Words in Exile. Avignon and Italy During the First Half of the 14th Century*, edited by Elisa Brillì, Laura Fenelli, Gerhard Wolf, Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2015, pp. 271-287.
- Elisa Brillì, Giuliano Milani, *Vite nuove. Biografia e autobiografia di Dante*, Roma, Carocci, 2021.
- Davide Cappi, Marco Giola, *La redazione non autografa del Trattatello in laude di Dante: tradizione manoscritta e rapporti con le altre redazioni*, in *Dentro l'officina di Giovanni Boccaccio: studi sugli autografi in volgare e su Boccaccio dantista*, a cura di Sandro Bertelli e Davide Cappi, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2014, pp. 245-325.
- Umberto Carpi, *La nobiltà di Dante*, Firenze, Polistampa, 2004, 2 tt.
- L'Inferno dei guelfi e i principi del Purgatorio*, Milano, FrancoAngeli, 2013.
- Stefano Carrai, *Il primo libro di Dante. Un'idea della Vita nova*, Pisa, Edizioni della Normale, 2020.
- Alberto Casadei, *Dante oltre la Commedia*, Bologna, il Mulino, 2013.
- Dante. Altri accertamenti e punti critici*, Milano, FrancoAngeli, 2019.
- Dante oltre l'allegoria*, Ravenna, Longo, 2021.
- Guido Cavalcanti, *Rime*, a cura di Roberto Rea e Giorgio Inglese, Roma, Carocci, 2011.
- Santorre DeBenedetti, *Lambertuccio Frescobaldi poeta e banchiere fiorentino del secolo XIII*, in *Miscellanea di studi critici pubblicati in onore di Guido Mazzoni dai suoi discepoli*, per cura di Arnaldo Della Torre e Pier Liberale Rambaldi, Firenze, Tipografia Galileiana, 1907, 2 voll., vol. I, pp. 19-55.
- Matteo Frescobaldi e la sua famiglia*, «Giornale storico della letteratura italiana», vol. XLIX, 1907, pp. 314-342.
- Domenico De Robertis, *Il «caso» Frescobaldi (Per una storia della poesia di Cino da Pistoia)*, «Studi Urbinati di Storia, Filosofia e Letteratura», a. 26, 1952, n.s. B, n. 1, pp. 31-63.
- Enrico Fenzi, *Amor che movi tua virtù dal cielo*, in *Le canzoni di Dante. Interpretazioni e letture*, Firenze, Le Lettere, 2017, pp. 337-368.
- Dante ghibellino. Note per una discussione*, in *Dante ghibellino*, Napoli, La Scuola di Pitagora, 2019, pp. 9-48.

- Giovanni Ferretti, *I due tempi della composizione della Divina Commedia*, Bari, Laterza, 1935.
- Maurizio Fiorilla, «*Io dico seguitando [...]*»: ripresa e sospensione del racconto alle porte di Dite (2010), in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni*, I. *Inferno*, 1. *Canti I-XVII*, a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno, 2013, pp. 255-279.
- Simona Foà, voce *Frescobaldi, Dino*, in *Dizionario biografico degli italiani*, L, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1988, pp. 328-331.
- Dino Frescobaldi, *Sonetti e canzoni*, a cura di Furio Brugnolo, Torino, Einaudi, 1984.
- Rime*, a cura di Gabriele Baldassari, Milano-Udine, Mimesis, 2021.
- Lorenzo Geri, *Petrarca cortigiano. Francesco Petrarca e le corti da Avignone a Padova*, Roma, Bulzoni, 2020.
- Giuseppe Indizio, *Documenti privatistici agli albori della fortuna di Dante (con una nota su Andrea di Leone Poggi)*, «Italianistica», vol. 44, n. 2, 2015, pp. 235-240.
- Inizio e diffusione della Commedia prima della pubblicazione*, «Documenta», vol. 3, 2020, pp. 9-32.
- Giorgio Inglese, *Vita di Dante. Una biografia possibile*, Roma, Carocci, 2015.
- Inferno I-II. Enea*, in *Scritti su Dante*, Roma, Carocci, 2021, pp. 59-92.
- Lapo Gianni, *Rime*, a cura di Roberto Rea, Roma, Salerno, 2019.
- Leyla Livraghi, *Attardati, epigoni, 'liquidatori': passaggi di testi fra Cino da Pistoia, Dino Frescobaldi e Sennuccio del Bene*, «Italianistica», vol. 42, n. 1, 2013, pp. 69-89.
- Giuliano Milani, *La fedeltà di Dante a Moroello. L'epistola IV dalla prospettiva del destinatario*, in *Le lettere di Dante. Ambienti culturali, contesti storici e circolazione dei saperi*, a cura di Antonio Montefusco e Giuliano Milani, Berlin-Boston, De Gruyter, 2020, pp. 243-264.
- Giorgio Padoan, *Il lungo cammino del «poema sacro»*. *Studi danteschi*, Firenze, Olschki, 1993.
- Emilio Pasquini, *Il "Dolce stil novo"*, in *Storia della letteratura italiana*, I, Roma, Salerno, 1995, pp. 649-721.
- Dante e le figure del vero. La fabbrica della Commedia*, Milano, Bruno Mondadori, 2001.
- Paolo Pellegrini, *Dante Alighieri. Una vita*, Torino, Einaudi, 2021.
- Renato Piattoli, voce *Poggi, Andrea*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istitu-

- to della Enciclopedia Italiana, 1973, 6 voll., vol. IV, p. 572.
- Leone Poggi *cognato di Dante e la sua famiglia*, «Rivista di studi danteschi», a. 13, 2013, pp. 354-395.
- Donato Pirovano, *Il dolce stil novo*, Roma, Salerno, 2014.
- Luca Carlo Rossi, *L'uovo di Dante. Aneddoti per la ricostruzione di un mito*, Roma, Carocci, 2021.
- Marco Santagata, *L'io e il mondo. Un'interpretazione di Dante*, Bologna, il Mulino, 2011.
- Dante. Il romanzo della sua vita*, Milano, Mondadori, 2012.
- Boccaccio. Fragilità di un genio*, Milano, Mondadori, 2019.
- H. Wayne Storey, *Boccaccio narra la vita di Dante: dagli Zibaldoni alle Esposizioni*, in *Boccaccio e la nuova ars narrandi*, a cura di Piotr Salwa, Varsavia, Sub Lupa, 2015, pp. 11-20.
- Giuliano Tanturli, *La terza canzone del Cavalcanti*. «Poi che di doglia cor conven ch'i' porti», «Studi di filologia italiana», vol. 42, 1984, pp. 5-26.
- Marco Veglia, *Dante leggero. Dal priorato alla Commedia*, Roma, Carocci, 2017.

