



DANTE E IL SUO TEMPO

nelle biblioteche fiorentine

TOMO I

Mandragora



Biblioteca Nazionale Centrale
di Firenze



Con il patrocinio di



Soggetto promotore
Società Dantesca Italiana
(Presidente: Marcello Ciccuto)

Soggetti organizzatori
Biblioteca Medicea Laurenziana
(Direttrice: Maria Paola Bellini)
Biblioteca Nazionale Centrale
(Direttore: Luca Bellingeri)
Biblioteca Riccardiana
(Direttrice: Francesca Gallori)

*Comitato organizzativo per la Mostra dei manoscritti
ed edizioni delle Opere di Dante (BML e BR)*
Gabriella Albanese
Sandro Bertelli
Anna Rita Fantoni
Francesca Gallori
Paolo Pontari
Silvia Scipioni

*Comitato organizzativo per la Mostra
Leggere e studiare nella Firenze di Dante:
la biblioteca di Santa Croce (BNCF)*
Gabriella Albanese
Silvia Alessandri
Sandro Bertelli
Sonia Gentili
Roberta Masini
Simona Mammana
Susanna Pelle
Paolo Pontari
David Speranzi

Comitato di coordinamento
Gabriella Albanese
Luca Bellingeri
Maria Paola Bellini
Sandro Bertelli
Marcello Ciccuto
Francesca Gallori
Sonia Gentili
Giorgio Inglese
Paolo Pontari

Comitato scientifico
Gabriella Albanese
Paola Allegretti
Zygmunt G. Barański
Luca Bellingeri
Maria Paola Bellini
Sandro Bertelli
Andrea Bozzi

Julie Brumberg-Chaumont
Theodore J. Cachey
Marcello Ciccuto
Anna Rita Fantoni
Gianfranco Fioravanti
Francesca Gallori
Sonia Gentili
Robert Hollander (†)
Giorgio Inglese
Giuseppe Ledda
Costantino Marmo
Emilio Pasquini (†)
Anna Pegoretti
Lino Pertile
Sylvain Piron
Paolo Pontari
Piero Scapecchi
Silvia Scipioni
David Speranzi
Franco Suitner
Michelangelo Zaccarello

Curatori
Gabriella Albanese
Sandro Bertelli
Sonia Gentili
Giorgio Inglese
Paolo Pontari

Segreteria
Biblioteca Medicea Laurenziana
Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze
Biblioteca Riccardiana
Società Dantesca Italiana

Comunicazione e promozione
Mandragora
Uffici Stampa e Comunicazione:
Biblioteca Medicea Laurenziana
Simona Mammana - Biblioteca Nazionale Centrale
di Firenze
Biblioteca Riccardiana
Società Dantesca Italiana

Albo dei prestatori
Biblioteca Medicea Laurenziana
Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze

Finanziamenti
La Mostra è stata organizzata con il contributo
del Comitato Nazionale per la celebrazione
dei 700 anni della morte di Dante Alighieri.

VII CENTENARIO DELLA MORTE DI DANTE ALIGHIERI
MEDAGLIA DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA ITALIANA

MINISTERO DELLA CULTURA
DIREZIONE GENERALE MUSEI
DIREZIONE GENERALE BIBLIOTECHE
E DIRITTO D'AUTORE
COMITATO NAZIONALE
PER LA CELEBRAZIONE DEI 700 ANNI
DALLA MORTE DI DANTE ALIGHIERI

SOCIETÀ DANTESCA ITALIANA
BIBLIOTECA MEDICEA LAURENZIANA
BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE
DI FIRENZE
BIBLIOTECA RICCARDIANA

REGIONE TOSCANA
COMUNE DI FIRENZE
UNIVERSITÀ DI FERRARA
UNIVERSITÀ DI PISA
UNIVERSITÀ DI ROMA LA SAPIENZA
ASSOCIAZIONE DEGLI ITALIANISTI
GRUPPO DANTE

Dante e il suo tempo nelle biblioteche fiorentine

Biblioteca Medicea Laurenziana, Biblioteca Nazionale Centrale, Biblioteca Riccardiana
(23 settembre 2021-14 gennaio 2022)

a cura di Gabriella Albanese, Sandro Bertelli, Sonia Gentili, Giorgio Inglese, Paolo Pontari

Progetto grafico
Mandragora

Progetto di allestimento
Sandro Bertelli, Sonia Gentili

Realizzazione allestimento
Stampa in stampa, Firenze

Assicurazioni
Garanzia di Stato
Ministero della Cultura
Direzione Generale Musei

Trasporti
Apice Firenze S.r.l.

Bookshop
Mandragora

Autori dei saggi
Gabriella Albanese
Veronica Albi
Paola Allegretti
Claudia Appolloni
Sandro Bertelli
Paolo Borsa
Julie Brumberg-Chaumont
Sara Calculi
Paolo Chiesa
Marcello Ciccutto
Daniele Conti
Paolo Falzone
Enrico Fenzi

Gianfranco Fioravanti
Luca Fiorentini
Sonia Gentili
Lorenzo Geri
Irene Gualdo
Giorgio Inglese
Federico Lucignano
Michaelangiola Marchiaro
Costantino Marmo
Giuseppe Marrani
Dario Panno-Pecoraro
Diego Parisi
Riccardo Parmeggiani
Anna Pegoretti
Sylvain Piron
Paolo Pontari
Prue Shaw
David Speranzi
Andrea Tabarroni
Natascia Tonelli
Claudia Villa

Autori delle schede
Gabriella Albanese
Veronica Albi
Serena Ammirati
Eugenia Antonucci
Laura Banella
Sandro Bertelli
Marisa Boschi Rotiroti
Giuseppe Cirone
Anna Rita Fantoni
Luca Fiorentini
Francesca Gallori

Rossella Giovannetti
Irene Gualdo
Roberta Iannetti
Michaelangiola Marchiaro
Serena Masolini
Francesca Mazzanti
Diego Parisi
Anna Pegoretti
Susanna Pelle
Carla Pinzauti
Paolo Pontari
Clio Ragazzini
Ida Giovanna Rao
Angelo Restaino
Maria Teresa Sansone
Piero Scapecchi
Silvia Scipioni
Maddalena Signorini
Antonella Taiti
Maria Luisa Tanganelli
Elisabetta Tonello
Francesca Tropea

Consulenza paleografica
Sandro Bertelli
Marisa Boschi Rotiroti
David Speranzi

Indici
Veronica Dadà
Clio Ragazzini

© 2021 Mandragora.
Tutti i diritti riservati.

Mandragora s.r.l.
via Capo di Mondo 61
50136 Firenze
www.mandragora.it

Editor
Maria Cecilia Del Freo

Art director
Paola Vannucchi

Pre-stampa
Puntoecapao, Firenze

Stampa
Grafiche Martinelli, Bagno a Ripoli (Firenze)

Confezione
Legatoria Giagnoni, Calenzano (Firenze)

Stampato in Italia

ISBN 978-88-7461-562-9

In copertina:
Domenico di Michelino, *La Divina Commedia*
(particolare). Firenze, cattedrale di Santa Maria del
Fiore.

Riproduzioni fotografiche
Città del Vaticano © Biblioteca Apostolica Vaticana;
Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana*/ Ufficio
riproduzioni; Firenze, Biblioteca Nazionale Cen-
trale di Firenze*/ GAP S.r.l./Donato Pineider/Ga-
binetto Fotografico BNCF (Leonardo Frassanito);
Firenze, Biblioteca Riccardiana*/GAP S.r.l./Donato
Pineider/Made Word s.n.c.; Firenze, cattedrale
di Santa Maria del Fiore, su concessione dell'Opera
di Santa Maria del Fiore; Firenze, Museo dell'Opera
di Santa Croce, foto Antonio Quattrone.

Il Catalogo è stato pubblicato anche con il contri-
buto finanziario del PRIN 2017 “Libri e lettori a
Firenze dal XIII al XV secolo: la biblioteca di San-
ta Croce” (coordinatore nazionale G. Inglese). In
particolare, le Unità di Bologna (resp. C. Marmo),
Ferrara (resp. S. Bertelli) e Roma Tre (resp. A. Pego-
retti) hanno contribuito alla stampa dei due tomi.
L'Unità di Roma La Sapienza ha invece finanziato
la maggior parte della schedatura del materiale ma-
noscritto oggetto del secondo tomo del Catalogo.

* su concessione del Ministero della Cultura.
È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.

Dante e il suo tempo nelle biblioteche fiorentine

a cura di

GABRIELLA ALBANESE, SANDRO BERTELLI, SONIA GENTILI,
GIORGIO INGLESE, PAOLO PONTARI

TOMO I

Mandragora

I.2. *Vita nova*

PAOLA ALLEGRETTI, PAOLO BORSA

Il testo e la sua interpretazione

La *Vita nova* (o *Vita nuova*) di Dante Alighieri è un prosimetro, ossia un'opera che si compone dell'alternanza di prosa e di versi; racconta in prima persona la storia dell'amore del protagonista, che coincide con l'io-autore, per una donna di nome Beatrice, la cui morte e beatitudine ultraterrena sono annunciate fin dal principio. Ricorrendo alla simbologia medievale del libro e della scrittura, l'autore paragona la propria opera a un *libello*, cioè un concreto libriccino, trascritto dal grande *libro* della propria *memoria* a partire dal momento in cui i ricordi, finita l'infanzia, iniziano a farsi nitidi. Oltre che la storia di un amore, la *Vita nova* è anche un'autobiografia letteraria del giovane Dante, interessato a delineare un itinerario poetico originale in costante confronto con la tradizione della lirica d'amore in volgare; significativamente il dedicatario dell'opera è un altro poeta, riconoscibile nel «primo amico» Guido Cavalcanti. A seconda delle diverse opinioni, la data di composizione può essere fissata tra il 1291 e il 1294 oppure tra il 1293 e il 1296.¹

Il titolo dell'opera è ricavabile dalle sue prime righe, quando Dante afferma che le parole che intende ricopiare dal metaforico libro, oppure compendiare nel loro significato essenziale, sono quelle che seguono un'intitolazione latina scritta in rosso (*rubrica*): «Incipit Vita Nova». L'aggettivo è stato variamente interpretato: può alludere tanto alla giovinezza del protagonista quanto all'idea che, in seguito all'incontro con Beatrice, la sua esistenza risulta trasformata e rinnovata, divenendo esemplare in virtù del suo carattere di eccezionalità.

La *Vita nova* è anche un'autoantologia, ordinata secondo un criterio teleologico: trascorso del tempo dopo la morte dell'amata, fissabile all'8 giugno 1290, Dante seleziona alcune tra le sue poesie, le inserisce all'interno di un'inedita compagine narrativa e le fornisce di un autocommento. Nel complesso, i componimenti in versi accolti nella *Vita nova* sono trentuno: venticinque sonetti, di cui due rinterzati; una ballata; e cinque canzoni, di cui una di una sola stanza (data per interrotta a causa della morte di Beatrice) e una di due stanze.

Rispetto al *corpus* della sua produzione poetica a quell'altezza cronologica, Dante opera una scelta che lo porta a includere nel libello testi anche lontani nel tempo, come il sonetto giovanile *A ciascun'alma presa e gentil core*, risalente con ogni probabilità al 1283, e ad escluderne altri in quanto non funzionali al nuovo progetto. Si può inoltre ipotizzare che alcuni componimenti siano stati scritti appositamente per il prosimetro e che altri, di cui la tradizione manoscritta ha conservato quelle che appaiono come prime redazioni, siano stati ritoccati prima di

essere inseriti nell'opera: è il caso per esempio dei sonetti *Tanto gentile e tanto onesta pare* e *Oltre la spera che più larga gira*, ma anche dell'altro sonetto *Era venuta nella mente mia*, per il quale l'autore riporta un doppio *cominciamento*, che testimonia di una variante d'autore.² In alcune circostanze la prosa riorienta l'interpretazione dei componimenti in versi; si pensi, al principio del racconto, ancora a *A ciascun'alma presa*, rispetto al cui verso finale («appresso gir lo ne vedea piangendo») la prosa aggiunge due particolari nuovi e decisivi («e con essa mi pareva che si ne gisse verso lo cielo»), che prefigurano la situazione rappresentata in *Oltre la spera* al capo opposto del libro.

A livello del genere letterario la *Vita nova* è opera di difficile classificazione. In quanto prosimetro si inserisce in una tradizione antica e fortunata, che in lingua latina annovera testi come il *De nuptiis Philologiae et Mercurii* di Marziano Capella e la *Consolatio Philosophiae* di Boezio. Per l'impianto autobiografico, lo stile elegiaco e il trionfo della dimensione intellettuale su quella passionale la *Consolatio* appare l'opera più pertinentemente accostabile alla *Vita nova*, anche alla luce della dichiarazione di Dante nel *Convivio* di avere cercato proprio nel libro di Boezio conforto per la morte di Beatrice.³ Rispetto alla *Consolatio*, la *Vita nova* si caratterizza però per un più stretto legame tra componimenti poetici e parti in prosa; quest'ultima ha il compito da un lato di spiegare e commentare i versi, dall'altro di raccontare la storia dell'amore di Dante per Beatrice, raccordando tra loro poesie altrimenti prive di elementi narrativi e di veri e propri accadimenti collocabili nel continuo temporale. Per questa relazione tra prosa e versi la *Vita nova* può essere messa a confronto con la tradizione occitanica delle *vidas* e delle *razos*, cioè delle 'biografie' dei trovatori e delle 'spiegazioni' delle loro liriche, che fornivano informazioni su contenuto, occasione di composizione e personaggi menzionati nel testo. Anche rispetto a *vidas* e *razos* la *Vita nova* presenta però significative differenze, a partire dal fatto che l'opera dantesca si configura come autobiografia, autoantologia e autocommento.

Per quanto ricca di personaggi, individuali e collettivi (come le donne che hanno «intellecto d'amore»), la *Vita nova* è straordinariamente avara di nomi. A eccezione di Beatrice e di Giovanna/Primavera (donna di Cavalcanti), designate nel sonetto *Io mi senti' svegliar dentro allo core* anche con gli ipocoristici «monna Vanna e monna Bice», nessun personaggio è indicato con il proprio nome: né il protagonista, né il suo «primo amico» (la cui identità può essere recuperata grazie alla citazione dell'*incipit* del sonetto da lui scritto in risposta a *A ciascun'alma presa*),

né l'altro amico, protagonista di ben due capitoli, che «secondo li gradi dell'amistade» viene per Dante «inmediatamente dopo lo primo» (e che l'interpretazione canonica identifica con Manetto Portinari, fratello di Beatrice).

Nonostante l'autore fornisca alcune indicazioni cronologiche interne alla storia, le vicende narrate non sono generalmente collocabili in un tempo preciso. L'unica data determinabile con sicurezza, e che può essere considerata il baricentro cronologico della *Vita nova*, è quella, citata sopra, della morte di Beatrice (19 [XXIX]), la quale permette inoltre di fissare all'8 giugno 1291 la data del primo *annovale* (23 [XXXIV]). Come si è detto, la morte della donna amata è annunciata al principio dell'opera (I, 12 [III 1]: «la quale è oggi meritata nel grande secolo»), il che determina nel lettore un orizzonte di attesa. All'evento luttuoso che colpisce Dante e lascia *desolata* la *cittade* si giunge per gradi, passando attraverso tre altri eventi che in qualche modo lo prefigurano: prima la morte di un'amica di Beatrice, poi quella del padre, infine la premonizione onirica del protagonista.

Ugualmente indeterminati sono i luoghi, a iniziare dalla stessa «cittade ove nacque e vivette e morio la gentilissima donna», cioè Firenze, che costituisce il centro degli eventi narrati nel libello; l'autore ci informa solo del fatto che essa è posta lungo una delle direttrici che conducono i pellegrini a Roma. Anche ambienti e spazi interni alla città (luoghi religiosi, vie, abitazioni, generiche *parti*) e località adiacenti o esterne a essa (come i *cammini* fiancheggiati da corsi d'acqua) non sono in alcun modo identificabili.

La *Vita nova* presenta una netta cesura interna, che si colloca tra la canzone interrotta a causa della morte di Beatrice (18 [XXVII]) e la citazione dell'attacco delle *Lamentazioni* di Geremia, «Quomodo sedet sola civitas plena populo...» (19 [XXVIII]). Sul piano della materia l'opera presenta però una «triplice divisione»;⁴ l'avvio della «nova materia», annunciato dal «cominciamento di Geremia profeta», nel libello tiene infatti dietro a una precedente transizione a una «materia nuova e più nobile», inaugurata dal *cominciamento* della canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore*.

[VN I, 1-11 (I-II)] La vicenda narrata prende avvio dal primo incontro del protagonista con Beatrice, vestita di rosso, quando entrambi i personaggi sono nel loro nono anno di vita. Il nome dell'amata è enunciato subito e – di là dalla possibilità di identificare la donna con la figura storica di Beatrice Portinari – è presentato come l'esito di una nomina spontanea: «fu chiamata da molti Beatrice, li quali non sapeano che si chiamare». La frase può essere intesa anche nel senso che ella veniva così chiamata anche da coloro che non avevano idea che il suo nome corrispondesse alle sue qualità. In ogni caso, il nome di Beatrice è più di un semplice *senhal*: esprime la natura profonda dell'amata, fonte di beatitudine. Insieme a *salute*, nella *Vita nova* anche *beatitudine* è termine ambiguo: si applica tanto alla dimensione della felicità terrena, legata ai sensi, quanto a quella della felicità spirituale. I primi paragrafi contengono anche l'importante anticipazione della futura morte e beatitudine eterna dell'amata, definita *gloriosa*.

Gli effetti dell'incontro con la donna sono descritti nei termini tradizionali della fenomenologia amorosa, attraverso il ricorso a un preciso

lessico medico-scientifico; per spiegare gli effetti su di lui della vista di Beatrice, che fa la felicità della sua facoltà visiva, l'autore porta in scena (facendoli parlare in latino) la personificazione degli spiriti vitale, animale e naturale, mostrando di concepire la passione d'amore nei termini della teoria pneumo-fantasmatica di ascendenza galenica. Rispetto alla concezione tradizionale dell'amore Dante introduce però un decisivo, e inedito, elemento di discriminazione: benché l'immagine di Beatrice, fissa nella sua mente, fosse causa del pieno dominio di Amore su di lui, tuttavia il suo intrinseco potere era tanto virtuoso da far sì che Amore stesso non potesse esercitare la propria signoria «sanza lo fedele consiglio della Ragione». Rispetto alla nozione della passione d'amore come forza irrazionale incoercibile, attraverso l'introduzione dell'elemento razionale Dante può da un lato valorizzare il ruolo della volontà individuale, capace di temperare l'appetito concupiscibile, dall'altro aprire il discorso amoroso alla dimensione intellettuale, che sarà prima quella di un pubblico che ha «intellecto d'amore» e poi quella di un oggetto d'amore divenuto esso stesso «nobile intellecto».

[VN I, 12-24; 2, 1-2 (III)] Dopo il primo incontro con la donna l'autore tralascia ogni altro avvenimento per «saltare» a nove anni più tardi, al momento in cui Beatrice, questa volta vestita di bianco, lo «salutò virtuosamente». Il momento del dolce saluto della donna, in cui l'esperienza visiva si fonde con quella uditiva, permette a Dante di attingere la somma felicità («tutti li termini della beatitudine»); come inebriato egli si rifugia nella propria camera e, pensando alla gentilissima, si addormenta. Nel sonno ha un'inquietante *visione* premonitrice, nella quale vede sia Amore personificato sia l'amata, qui definita – con nuova, calcolata ambiguità – «donna della salute». La visione gli offre lo spunto per la composizione di un sonetto, *A ciascun'alma presa*, che viene inviato adespoto ad altri rimatori perché diano un'interpretazione del sogno. Delle risposte che Dante effettivamente ricevette (i manoscritti ne conservano tre: di Dante da Maiano, Terino da Castelfiorentino e Guido Cavalcanti)⁵ nel prosimetro ne è ricordata una sola: quella del «primo amico». Nemmeno Guido fu però in grado di interpretare correttamente la visione, il cui significato premonitore a giudizio dell'autore è ora manifesto a tutti.

[VN 2, 3-9 (IV-XVI)] Il prosimetro registra poi diversi nuovi eventi: l'episodio della prima donna-schermo, che permette a Dante di nascondere l'identità dell'amata sottraendosi alle chiacchiere dei «malparlieri» (i *lauzengiers* della tradizione occitanica); la morte di un'amica di Beatrice; l'episodio della seconda donna-schermo, che su indicazione dello stesso Amore sostituisce la prima, partita dalla città, e per la quale il protagonista simula una passione che suscita chiacchiere e dicerie tanto infamanti che Beatrice gli toglie «lo suo dolcissimo salutare», in cui stava la sua *beatitudine* e che lo infiammava di carità. Alla perdita del saluto di Beatrice seguono la disperazione del poeta e una nuova visione in sogno di Amore, che invita Dante ad abbandonare le finzioni. Questa parte del libello si chiude con l'episodio del «gabbo»: durante i festeggiamenti per un matrimonio, all'improvvisa e inattesa apparizione dell'amata il protagonista è colto da tremore; accortesi della sua condizione, alcune delle donne presenti si fanno beffe di lui con Beatrice. L'accaduto spinge Dante a comporre tre sonetti nei quali illustra il proprio *stato* e gli effetti sconvolgenti che la passione d'amore e la presenza di Beatrice esercitano su di lui.

[VN 10-12 (XVII-XXI)] La sezione successiva segna il passaggio alla nuova materia, identificata nello *stilo della loda*. In seguito al colloquio con alcune donne, che gli domandano quale sia il fine del suo amore visto che egli non è in grado di sostenere la presenza dell'amata, Dante afferma che la sua beatitudine non sta più nel saluto, che gli è stato negato, bensì in ciò che non può venirgli meno, ossia la lode disinteressata di madonna («In quelle parole che lodano la donna mia»). Il componimento che dà avvio alla nuova materia – e che sarà indicato nel *Purgatorio* come testo inaugurale delle «nove rime» del «dolce stil novo» (XXIV 49-57) – è la citata canzone *Donne ch'avete*: consigliato dalle donne, Dante si lascia alle spalle le rime scritte «in notificando la sua condizione», vicine per ispirazione alla lirica cavalcantiana, e compone una poesia in lode dell'amata (definita *maraviglia*, cioè un miracolo) e delle sue straordinarie qualità che trova il proprio modello nella *mainiera* del bolognese Guido Guinizelli, con particolare riferimento al sonetto *Io voglio del ver la mia donna laudare* (che funge da ipotesto anche per il sonetto *Negli occhi porta la mia donna Amore*). Lo stesso Dante esplicita la scelta di aderire al modello guinizelliano nel sonetto successivo alla canzone, *Amore e 'l cor gentil sono una cosa*, scritto su richiesta di un non meglio precisato amico: nel definire la natura di Amore e il suo rapporto di consustanzialità con il cuore nobile Dante si rifà alla canzone *Al cor gentil rempaira sempre amore*, il cui autore è indicato al v. 2 come «il saggio».

[VN 13-14 (XXII-XXIII)] Un nuovo evento luttuoso pone provvisoriamente termine alle rime di lode: la morte del padre di Beatrice, che offre lo spunto per due sonetti in dialogo fittizio con le donne che hanno preso parte al compianto per il defunto. Pochi giorni dopo il lutto, il protagonista è colto da una «dolorosa infermitade», che lo costringe a letto ed è all'origine di una serie di terribili eventi mentali che si verificano nel nono giorno di malattia. L'ampio capitolo in prosa spiega come, inizialmente, il *pensero* dell'amata e la considerazione della propria personale fragilità e debolezza portino Dante a riflettere sulla necessità della morte di Beatrice. Fomentato dalla malattia, il pensiero doloroso conduce la vaneggiante *fantasia* a raffigurare immagini spaventose, alcune delle quali rimandano alla morte di Cristo: sono tutti presagi della morte della donna, annunciata da un amico e dalla visione di una «moltitudine d'angeli». Dante, piangente, immagina di vedere il corpo di Beatrice morta e di invocare per sé stesso la Morte; l'allucinazione e il pianto sono però interrotti dalla sollecitudine di una fanciulla, forse la sorella, e di altre donne, che scuotono Dante prima che possa terminare la frase «O Beatrice, benedicta sie tu». Tutto ciò costituisce anche la materia della seconda canzone della *Vita nova*, *Donna pietosa e di novella etate*.

[VN 15-16 (XXIV-XXV)] Alla premonizione onirica della morte di Beatrice seguono due capitoli che coinvolgono direttamente il «primo amico». Dante ha una nuova (e questa volta lieta) *ymaginatione* di Amore personificato, nella quale vede venire verso di sé prima Giovanna/Primavera, donna di Guido, e poi Beatrice, assimilata ad Amore stesso. Il capitolo ha la doppia funzione di riproporre senza ambiguità il motivo del superamento della maniera di Cavalcanti, avvenuto con il passaggio allo *stilo della loda*, e di introdurre in modo esplicito, dopo l'accenno contenuto nell'episodio della farneticazione, l'altro motivo dell'analogia

tra Beatrice e Cristo, che sarà pienamente svolto al termine dell'opera e con cui avviene la transizione da una concezione pneumo-fantasmatica a una concezione che è *anche* intellettuale dell'amore, aperta quindi alla dimensione della carità.⁶ Interpretando il nome Primavera, imposto a Giovanna in grazia della sua bellezza, nel significato di colei che 'prima verrà', ossia che precederà l'epifania della gentilissima, Dante istituisce un parallelismo tra storia sacra, esperienza d'amore ed esperienza poetica: come Giovanni Battista ha preparato la via al Signore, così Giovanna/Primavera, amata e cantata in versi da Guido, ha preceduto l'avvento di Beatrice/Amore, amata e celebrata da Dante. La nuova personificazione di Amore offre lo spunto per un *excursus* metaletterario, nel quale l'autore rivendica la pari dignità della «rima in volgare» rispetto ai «versi latini» e il diritto dei rimatori a ricorrere alle stesse risorse d'arte – tra cui le figure retoriche come la personificazione e la prosopopea – dei poeti latini. Se il capitolo dedicato a Giovanna e Beatrice di fatto istituisce una gerarchia tra le esperienze poetiche dei due rimatori, in questa successiva digressione Dante presenta sé stesso e il «primo amico» come sodali su due fronti: da un lato nella scelta di usare il volgare esclusivamente per la materia amorosa, sulla scorta di una tradizione (relativamente giovane) di poesia composta per essere intesa anche dal pubblico femminile, al quale «era malagevole d'intendere li versi latini»; dall'altro nel condannare quei rimatori, ignoranti e sprovveduti, incapaci di spiegare il corretto significato dei propri testi, denudandoli degli artifici retorici utilizzati per rivestirli.

[VN 17-18 (XXVI-XXVII)] Al termine dell'*excursus* Dante riprende lo *stilo della loda*, con lo scopo di far conoscere anche a coloro che non hanno incontrato Beatrice gli effetti straordinari della sua presenza; i componimenti poetici inseriti in questa zona sono i sonetti *Tanto gentile* e *Vede perfettamente ogni salute* e la prima e unica stanza della canzone *Si lungiamente m'è tenuto Amore*, che Dante inizia a comporre per parlare dei mirabili effetti di Beatrice su di lui, ma che lascia interrotta a causa della sopravvenuta morte dell'amata.

[VN 19-22 (XXVIII-XXXIII)] Oltre che dall'interruzione della canzone, la frattura nella storia è evidenziata, come si è detto sopra, anche dalla citazione biblica dalle *Lamentazioni* di Geremia, con la quale Dante intende conferire rilevanza pubblica alla scomparsa della «donna della sua mente». Analoga finalità ha, poco oltre, anche la menzione della lettera in latino – non altrimenti pervenutaci, e non riportata nel libello perché il «primo amico» desiderava che Dante gli scrivesse solo in volgare – con la quale, prendendo le mosse dal medesimo passo biblico, egli si era indirizzato ai «principi della terra» per compiangere la desolazione della sua città, privata della presenza di Beatrice.

La morte della gentilissima, assunta nell'Empireo presso la Vergine Maria, nella *Vita nova* non è raccontata. Di tale scelta l'autore fornisce tre diverse motivazioni: la prima è che l'evento non è registrato nel libro della sua memoria; la seconda è che la sua lingua non sarebbe adeguata a trattare convenientemente la materia; la terza, per certi aspetti oscura (e che rimanda al passo della seconda lettera ai Corinzi in cui Paolo si accinge a riferire del proprio rapimento al terzo cielo),⁷ è che nel farlo egli dovrebbe in qualche modo gloriarsi di sé stesso, il che sarebbe degno di biasimo. Per contro Dante inserisce a questo punto una nuova digressione, funzionale a spiegare il senso della stretta relazione di Beatrice

con il numero *nove*, già tante volte registrato nel libello: negli episodi del primo incontro (I, 2-3 [II 1-2]) e del primo saluto di Beatrice, elargito nove anni dopo e nell'ora nona (I, 12-13 [III 1-2]); nel capitolo in cui è menzionata la «pistola sotto forma di serventese» scritta per celebrare sessanta tra le più belle donne della città, nella quale il nome di Beatrice non poté che trovarsi collocato «in su lo nove» (2, 11 [VI 2]); quando il protagonista si rende conto che la visione di Amore avuta dopo che l'amata gli ha negato il saluto si è verificata «nella nona ora del die» (5, 16 [XII 9]); e nell'episodio della malattia, che dura «nove dì» (14, 1 [XXIII 1]). Dante osserva come il *nove* ricorra anche nel momento della *partita* dell'amata: la determinazione esatta del tempo astrale sulla base dei calendari arabo, siriano e cristiano lo conduce a riconoscere nel nove la cifra di Beatrice, generata nel momento di una perfetta congiunzione dei nove cieli e considerata ella stessa «uno nove, cioè uno miracolo, la cui radice, cioè del miracolo, è solamente la mirabile Trinitade». Con analogo significato simbolico il numero ritorna anche al termine dell'opera, quando per scacciare il pensiero della donna gentile e pietosa (di cui si dirà tra poco) si leva nella mente di Dante, presso l'ora nona, una nuova *ymaginatione*.

La citazione da Geremia segna anche l'ingresso nella «nuova materia», la terza, la quale coniuga la materia precedente, cioè la lode, con il registro elegiaco, che esprime il dolore per l'assenza di Beatrice. Il primo testo di questa nuova materia è la canzone *Li occhi dolenti per pietà del cuore*, cui seguono un sonetto di lamento scritto su richiesta e a nome del fratello di Beatrice (il 'secondo amico' di Dante) e le citate due stanze di canzone, composte per dar voce alla sofferenza sempre del fratello e propria.

[VN 23-28 (XXXIV-XXXIX)] Gli episodi successivi, cioè quello di Dante che, a un anno dalla morte di Beatrice, disegna angeli su delle tavolette e quello della cosiddetta donna gentile e pietosa, possono essere compresi nel loro pieno significato se si tiene conto di tre elementi che determinano la situazione del protagonista in quest'ultima parte: l'assenza fisica di Beatrice; la consapevolezza della sua nuova natura intellettuale; e l'iniziale venir meno della sua immagine terrena nella mente del protagonista. Riprendendo il topos del poeta-pittore (si pensi alla canzone *Meravigliosa-mente* di Giacomo da Lentini), nel «disegnare figure d'angeli» l'autore sembra voler conferire forma iconica a un contenuto intellettuale non pienamente accessibile alla sua mente, ossia Beatrice divenuta «spirital bellezza grande». L'episodio della donna gentile e pietosa – tralasciando qui la problematica interpretazione del personaggio come allegoria della filosofia, fornita da Dante stesso nell'incompiuto e successivo *Convivio* – sfrutta invece il motivo dell'amore per somiglianza, che si ritrova ad esempio nel sonetto di Cavalcanti *Una giovane donna di Tolosa*. Della vicenda, che ha ampio spazio (quattro sonetti con le rispettive prose), può essere data una lettura di tipo fantasmatico – come del resto dell'intera storia d'amore narrata nelle *Vita nova*. Dante è combattuto tra il desiderio di ricordare Beatrice e quello di vedere la nuova donna, che gli rammenta la figura dell'amata e che mostra pietà nei suoi confronti. In questa occasione la «constanza della Ragione» sembra vacillare; tuttavia, quando l'immagine della nuova donna è sul punto di insediarsi nella sua mente, ingenerando una nuova passione d'amore, viene in soccorso di Dante

una «forte ymaginatione», che lo conduce a rivedere Beatrice quale era apparsa ai suoi occhi la prima volta, al principio della storia. La visione ripristina dunque nella mente del protagonista l'immagine originaria di madonna. È la svolta decisiva; Dante a questo punto può: riordinare gli avvenimenti del libro della memoria secondo una corretta scansione cronologica («secondo l'ordine del tempo passato»); tornare ad amare Beatrice di un amore *anche* terreno, ossia nei termini di una canonica *immoderata cogitatio*; e mettere in diretta relazione la «donna della sua mente» con il «nobile intellecto» ormai assunto nella gloria celeste.

[VN 29-30 (XL-XLI)] Come mostra l'ultimo sonetto, il legame tra l'immagine sensibile di Beatrice e la sua nuova forma intellettuale è garantito dal nome della gentilissima, «comun denominatore tra vicenda terrena ed esperienza celeste»: ⁸ nella sua sostanza vocale il nome di Beatrice rimanda al passaggio in terra della donna, mentre nella sua dimensione noetica esprime una (pur parziale) conoscenza della sua natura per mezzo dei suoi effetti. Il ripristino dell'immagine mentale di Beatrice consente a Dante di sussumere l'altro motivo topico dell'amante idolatra (anch'esso presente in *Meravigliosa-mente*); con la differenza che per Dante la figura di Beatrice è ora vera e propria immagine sacra, segno e prefazio di una verità metafisica non pienamente attingibile sul piano intellettuale. Attraverso l'episodio dei pellegrini che si recano a Roma per contemplare la Veronica, vera immagine del volto di Gesù, l'autore realizza un nuovo accostamento tra Beatrice e Cristo, accomunati dal fatto di aver lasciato nel mondo un *exemplo* di sé, ossia una copia fedele della loro «bellissima figura» terrena che si presenta ora come autentica reliquia: l'*ymagine* di Gesù è impressa nel velo della Veronica, quella di Beatrice nella mente di Dante. L'allocuzione ai pellegrini (sonetto *Deh, peregrini, che pensosi andate*) implica anche un allargamento della platea dei destinatari della poesia dantesca: dalla ristretta cerchia dei «fedeli d'amore» a un pubblico più vasto e indistinto, potenzialmente universale.

[VN 31 (XLII)] La vicenda d'amore raccontata nel libello trova compimento, propriamente, in *Oltre la spera*. L'opera si chiude però con la menzione di un'ulteriore «mirabile visione», il cui contenuto non è rivelato al lettore e dopo la quale l'autore si risolve a non parlare più di Beatrice fino a quando non potrà trattare di lei più degnamente, dicendo «quello che mai non fue detto d'alcuna». Se la dichiarazione non può essere considerata un'anticipazione del viaggio della *Commedia*, è però evidente come nel poema sacro Dante abbia inteso ricollegarsi proprio al prosimetro giovanile, al quale Beatrice stessa, nel Paradiso terrestre, rimanda con precisione (*Purg.* XXX 115, «ne la sua vita nova»).

P. BORSA

La tradizione manoscritta e le questioni filologiche

Per il testimone Magliabechiano VI.143 (S)⁹ e per l'interessantissima miscellanea del Laurenziano Martelli 12 (M) rimando alle schede descrittive di questo Catalogo (nrr. 80-79). In questa sede introduttiva sembra importante parlare dell'eredità più notevole e duratura di Giovanni Boccaccio copista della *Vita nova*, perché la maggior parte dei manoscritti conservati a Firenze appartengono a quello che Barbi chiama «il gruppo b» (dove b sta per Boccaccio).¹⁰ Senza entrare nel

merito dei rapporti interni tra i suoi due autografi, il ms. della Biblioteca Capitolare di Toledo 104.6 e il Chigiano L.V.176, che non sono esposti,¹¹ si ricordi che anche i testimoni Laurenziano 90 sup. 136, Magliabechiano VII.1103, Panciatichi 9 riportano l'avvertenza marginale scritta da Boccaccio, cioè la glossa «Maraviglierannosi».¹² Sempre restringendo l'elenco testimoniale ai codici conservati nelle biblioteche fiorentine, discendono da Boccaccio anche i codici: Palatino 204, Laurenziano 90 sup. 137, Panciatichi 10, Laurenziano 40.31, Laurenziano 40.42, Ashburnham 679, Magliabechiano VI.187, Palatino 561, Conventi Soppressi B.2.1267, Riccardiano 1050, Riccardiano 1118, Riccardiano 1054. La dimostrazione della loro affinità recensionale è sicura perché riposa su 40 luoghi che comprendono ben quattro casi di omissione. La caratteristica macroscopica che lega questi testimoni all'intervento di Boccaccio sulla *Vita nova* è la copia sul margine delle cosiddette "divisioni" dei testi poetici, quando non si tratta di testimoni in cui le "divisioni" dantesche sono addirittura definitivamente scomparse. I più lontani discendenti dell'intervento di Boccaccio dipendono infatti da un successivo copista che ha giudicato i testi sui margini di pagina non più interessanti, forse non più adeguati e li ha addirittura soppressi per sé e per i suoi derivati, sia perché non era capace di riconoscerli più come danteschi, sia perché la pagina di cui disponeva non consentiva simili annotazioni marginali. Il termine "divisione" è di Dante che anzi ne sottolinea chiaramente il posto a testo, come nell'espressione «infrascritta divisione» (14, 16) prima della canzone *Donna pietosa e di novella etate*. Non solo, Dante attribuisce a questo elemento un ruolo di accompagnamento del componimento poetico estremamente significativo. Esplicitamente lo fa diventare anche la differenza, ricercata e valorizzata, tra prima e seconda parte del "libello": la prima parte con le divisioni che seguono le poesie, la seconda parte, dopo la morte di Beatrice, con le divisioni che le precedono. Così scrive commentando la «cattivella canzone» *Gli occhi dolenti per pietà del cuore*, nei confronti della quale la divisione, da elemento tecnico e descrittivo che era, arriva a godere anche di una funzione personificata e metanarrativa: «E acciò che questa canzone paia rimanere più vedova dopo lo suo fine, la dividerò prima ch'io la scriva; e cotale modo terrò da qui innanzi» (20, 2). I testi incominciano, mentalmente, ad assumere già la possibilità di incedere, di muoversi, e Dante li immagina accompagnati da un seguito oppure derelitti e soli perché in lutto, fino all'incredibile coreografia dei libri biblici che sorprenderà i personaggi di Virgilio, Dante e Stazio nel paradiso terrestre (*Purg.* XXIX), luogo di coronamento in tutti i sensi dell'attività poetica umana e in particolare della *Vita nova* (*Purg.* XXX 115). Al tempo della *Vita nova* Dante è ben consapevole che la distinzione in parti (con citazione di pericopi) che applica ai suoi propri testi poetici in lingua volgare è una tecnica didattica e argomentativa normalmente usata nella *expositio* e nei commenti in latino di opere latine:¹³ un elemento paratestuale di prestigio e con finalità didattiche, ma una novità nel caso del volgare, che appunto egli rimarca con le affermazioni succitate. Boccaccio adopera la parola «divisioni» all'inizio della già ricordata glossa marginale «Maraviglierannosi», che è l'intervento più noto del suo lavoro filologico sulla *Vita nova*.

La filologia editoriale di Giovanni Boccaccio si è esercitata infatti sulla *Vita nova* in modo molto più esplicito e soprattutto argomentato

(ma qui non si analizzeranno le sue argomentazioni) rispetto al ruolo, parimenti innegabile, che Boccaccio copista ebbe nella tradizione manoscritta di altre opere di Dante, e cioè quasi nella totalità di quello che è arrivato fino a noi, dalla produzione latina alla *Commedia*.¹⁴ Rispetto a questa insostituibile e benemerita attività di copista, le copie estremamente lussuose della *Vita nova* e della *Commedia* sono molto tarde. La *Vita nova* copiata da Boccaccio in questi due codici non è un libro di studio o da lavoro, ma una copia in una forma ufficiale: proprio in questa forma illustre però Boccaccio inserisce, rivolgendosi a «molti», la sua dichiarazione preliminare. Nonostante questa glossa filologica sia specifica per la *Vita nova* è importante interrogarsi sui suoi destinatari, che non sembrano limitabili al Petrarca, ma soprattutto è importante tener conto se un'analoga libertà di intervento si sia potuta esercitare anche dove non è stata da lui dichiarata in bella copia. Soprattutto riflettendo sulla strana pertinenza delle argomentazioni esplicite, nelle quali la presunta volontà dell'autore (così consona alla moderna finalità della filologia) si sostanzia di intenzioni testimoniate da persone prive di identità, ma fededegne. Già nella copia più antica di sua mano, il ms. Toledano, allestito a Firenze nel sesto-settimo decennio del Trecento,¹⁵ Boccaccio scrive questa glossa marginale di grande estensione in cui spiega il modo e le ragioni per cui è intervenuto pesantemente sul testo di Dante quale era giunto fino a lui («Maraviglierannosi»). La glossa di Boccaccio sul margine diventa anzi la prima delle altre glosse alla *Vita nova* che egli realizza scorporando sulla pagina le "divisioni": cioè i brani scritti da Dante a testo e trasportati sui margini da Boccaccio. Questa mancata distinzione tra i testi di cui è autore Dante e la glossa di cui è autore lui è oltremodo significativa di un confine non percepito tra l'autore vero e l'autorizzazione che Boccaccio si accorda, anche se molti potrebbero meravigliarsene. Si è visto più sopra, tale indistinzione tra i ruoli di Boccaccio e di Dante non è neanche riuscita a garantire nel prosieguo la conservazione di queste porzioni di testo. Quali che siano le motivazioni che egli adduce, si potrebbe pensare che in questo modo Boccaccio ottenga il risultato di uniformare la pagina della *Vita nova* a quella oramai più tipica ai suoi tempi per la *Commedia*. Anche se l'esemplare del poema copiato da lui è privo di glosse, i testimoni fiorentini della *Commedia* contengono chiose laboriosamente disposte nei margini. Se è per questa via che un margine ricco di glosse diventa per Boccaccio un'esigenza anche per la *Vita nova*, si registri che nel canone che egli costruisce con gli autografi Chigiani L.V.176 e L.VI.213 infatti anche la canzone di Guido Cavalcanti *Donna me prega* è impaginata con una glossa continua a cornice.¹⁶ La *Vita nova* si uniformerebbe così ad un impaginato autorevole e consolidato, che però schiva, sorpassa e distrugge una modalità di autorevolezza che lo stesso Dante aveva impostato diversamente, nel testo piuttosto che nell'impaginato, stando a quanto testimoniano le copie della *Vita nova*, per nostra fortuna indipendenti dall'intervento di Boccaccio. Boccaccio presenta esplicitamente la sua soluzione come un aggiornamento (sulle presunte ultime volontà di Dante). Nella realtà documentale e diacronica c'è poi un ulteriore dato da sottolineare: i libri di Boccaccio dimostrano che la pagina che egli imposta con la glossa «Maraviglierannosi» per la *Vita nova* è quella da lui a quella data già attuata nell'autografo della *Teseida* datato 1348-1350 (Aquisti e Doni 325),¹⁷ senza ovviamente considerare

gli spazi lì destinati alle miniature. Il lavoro filologico di Boccaccio su Dante va di pari passo, è risaputo, con la produzione letteraria in proprio, anche se non è questa la sede per ricordare in dettaglio la riutilizzazione che egli fa della *Vita nova*. Si ricordi però che il *Teseida*, così imbricata con le ragioni poetiche del *De vulgari eloquentia*, e con una fortuna manoscritta numericamente ben superiore a quella della *Vita nova*, è dunque programmaticamente immaginata in termini di dialettica testuale testo-glossa marginale, che è ben fiorentina. Senza scomodare Brunetto Latini, la cui modalità testuale è senz'altro rilevante per Dante Alighieri (cfr. *Inf.* XV 89) ma non seguita da lui nel libello, per Boccaccio e per questo suo progetto di pagina del *Teseida* bisognerà senz'altro pensare alla produzione illustre dei libri fiorentini prima della grande peste,¹⁸ e fare il nome dei *Documenti d'Amore* di Francesco da Barberino. Il progetto di pagina della *Vita nova* copiata da Boccaccio è dunque di Boccaccio, ed è dubbio che sia dipeso da una estemporanea e generosa fedeltà ad un cruccio dantesco, così lontano da lui nel tempo. È un progetto maturato attraverso un complesso dare e avere rispetto all'eredità dantesca che riserva ancora delle sorprese.

Paradossalmente la dichiarazione esplicita della glossa «Maraviglierannosi», che rimanda alla volontà di Dante e a una indimostrata trafila da cui Boccaccio l'avrebbe appresa, ha appiattito la percezione di quanto l'intervento di Boccaccio sia stato radicale. L'ampia tradizione fiorentina (e ancora a Firenze) che discende da lui ha veicolato una *Vita nova* normalizzata anche nell'impaginato, senza più distinzioni evidenti e volute tra prima e seconda parte del libro, e anche privata dello strumento didattico di analisi del testo immaginato dall'autore. Anzi del modo in cui, come Dante si premura di scrivere, sarebbe stato puntualmente dimostrabile il riscontro tra i testi poetici e la successiva narrazione in prosa con cui li accompagna. Cioè il modo in cui sostanzialmente Dante li piega e li riscrive al disegno del libello.¹⁹

L'editio *princeps* è stata l'intervento editoriale che ha apportato il maggior numero di modifiche al testo di Dante quale è ricostruibile sulla tradizione manoscritta. Si tratta di modifiche insidiose e capillari. Stampata a Firenze nel 1576: VITA NUOVA/ DI DANTE/ ALIGHIERI./ Con xv. Canzoni del medesimo./ E la vita di esso Dante scritta/ da Giovanni Boccaccio./ con licenza e privilegio.// In Firenze,/ Nella Stamperia di Bartolomeo Sermartelli./ MDLXXVI, l'edizione deriva da una laboriosa opera di fusione di fonti manoscritte e a stampa come era tipico per l'epoca. I testi poetici furono infatti ripresi, anche negli errori materiali, dall'edizione Giuntina del 1527 (SONETTI E CANZONI/ DI DIVERSI/ ANTICHI/ AVTORI TOSCANI/ IN DIECI LIBRI RACCOLTE.); la parte in prosa fu copiata invece dal Laurenziano 40.42. Mancano quindi nella *princeps* le "divisioni", perché anch'essa discende dal Boccaccio, ulteriormente semplificato nel tempo. Il testo delle parti in prosa fu poi minutamente rivisto e riscritto dal curatore Niccolò Carducci: tutte le

citazioni scritturali furono eliminate (ad esempio si inserirono puntini di sospensione al posto di «osanna in excelsis» a 14, 7), furono sostituiti gli epiteti e i termini riferentesi a Beatrice, furono sottilmente modificate alcune similitudini. Senza qui approfondire un esame puntuale, che pure sarebbe molto istruttivo della libertà di riutilizzo ideologico con cui ci si avvicina alle opere di Dante, e senza ricavarne il ritratto ecclesiologico aggiornato sulla Controriforma che l'edizione Sermartelli offre del Dante della *Vita nova*, si notino solo due particolari: la data molto tarda della *princeps* e la sua derivazione da codici tutti fiorentini, il già citato Laurenziano 40.42, e per le poesie forse anche Antinori 21 e il II.II.40 della Nazionale di Firenze.

L'edizione critica di Michele Barbi è la prima scientifica e meritamente è un capolavoro della filologia italiana. Da considerare anche alla luce degli interventi di Parodi,²⁰ Contini²¹ e Gorni,²² si basa sul una serie di tavole di collazione straordinariamente corrette.²³ Dalla commossa prospettiva del compianto e del ricordo funebre, Luigi Russo ci offre un ultimo sguardo sul tavolo di lavoro di Barbi pieno ancora di queste carte di collazione con le quali egli produsse le imprescindibili 66 tavole con cui riuscì a classificare e ad organizzare il testimoniale manoscritto.²⁴ Le parole del Russo danno ancora un senso appropriato al lavoro titanico di uno studioso che viveva anche di battute lapidarie e di sguardi eloquenti.²⁵ Ma non tutto è repertoriato nelle sue «tavole logaritmiche» e sarebbe difficilmente giustificabile ricorrere ad esse per altro scopo che per descrivere il difficile rapporto tra *recensio* e *interpretatio* delle lezioni da promuovere a testo. La fisionomia reale dei testimoni non è stata interamente cartografata da Barbi, che mai si è pronunciato sulla questione del titolo o della divisione in paragrafi del testo perché questi due elementi non gli sembravano pertinenti per i suoi rilievi. Da questo punto di vista la sensibilità e l'attenzione sono cambiate nel corso degli ultimi cento anni. Le ricerche di Gorni con cura filologica e perizia paleografica hanno ricontrollato i testimoni più antichi che sono anche i capostipiti delle varie famiglie. La tradizione Boccaccio (b) negli autografi Toledano 104.6 e Chigiano L.V.176, e nell'altro capitale codice Chigiano L.VIII.305 (K) che si affianca a b nella famiglia α , e nella famiglia β i due collaterali Martelli 12 (M) e Magliabechiano VI.143 (S), tutti trecenteschi, si accordano nella testimonianza di una struttura paragrafale in 31 paragrafi per il prosimetro.²⁶ Tanti paragrafi quanti testi poetici, ma in un complesso rapporto che stimola molti tipi di interpretazione filologica. Il problema oggettivo è costituito dalla testimonianza tutta trecentesca (anche linguisticamente trecentesca) di un'opera e di un progetto che Dante realizza (e colloca esplicitamente nel *Convivio*) nella propria "giovinanza" fiorentina. La proposta testuale e interpretativa di Guglielmo Gorni, apparsa la prima volta nell'edizione einaudiana del 1996,²⁷ è stata stampata da ultimo nell'edizione delle *Opere* di Dante Alighieri diretta da Marco Santagata nel 2011.²⁸

P. ALLEGRETTI

- 1 Per testo e paragrafazione si fa riferimento all'ed. GORNI *VN* 1996; tra parentesi è indicata anche la paragrafazione secondo l'ed. BARBI *VN* 1932², adottata anche da PIROVANO *VN* 2015. Sulla data di composizione si veda CARRAI 2020, pp. 21-34.
- 2 Sulle varianti redazionali si vedano DE ROBERTIS 1954, pp. 22-43, e DE ROBERTIS *Rime* 2005.
- 3 Per la *Vita nova* come testo elegiaco, e il rapporto con la *Consolatio*, si veda CARRAI 2006, pp. 11-41.
- 4 PIROVANO 2020, p. 47.
- 5 Si veda DE ROBERTIS *Rime* 2005, pp. 249-260.
- 6 Per questo tipo di lettura mi permetto di rimandare a BORSA 2018.
- 7 Si veda TAVONI 2007.
- 8 GORNI *VN* 1996, p. 278.
- 9 Si veda PASSERINI *VN* 1897, e la recensione di BARBI 1897.
- 10 BARBI *VN* 1932², pp. CXLI-CXCIX. Per alcuni problemi della recensione di Boccaccio rimando ad ALLEGRETTI 2014.
- 11 TANTURLI 2013.
- 12 Edizione in GORNI *VN* 1995, pp. 203-222.
- 13 Si veda TOMMASO, *Commenti* 2007, p. 8.
- 14 Cfr. *Boccaccio editore e interprete* 2014.
- 15 Cfr. la scheda di S. Bertelli, in *Boccaccio* 2013, pp. 266-268 nr. 49 e *Dentro l'officina* 2014.
- 16 Si veda la scheda di S. Bertelli, in *Boccaccio* 2013, pp. 270-272 nr. 51 e *Dentro l'officina* 2014.
- 17 Se ne veda la scheda di W.E. Coleman, in *Boccaccio* 2013, pp. 94-95 nr. 9.
- 18 Rimando a *Florence* 2012.
- 19 Per un quadro aggiornato anche di questa particolarità, cfr. *Atti* 2018.
- 20 Si veda PARODI 1907.
- 21 Si veda CONTINI 1977.
- 22 Si veda GORNI 1994.
- 23 Sulle tappe storiche del lavoro filologico di Barbi, cfr. PIROVANO 2021 in c.d.s., e PANNO-PECORARO in c.d.s.
- 24 BARBI *VN* 1932², pp. CXLI-CCLIX.
- 25 Si veda RUSSO 1942, pp. 26-27.
- 26 Si vedano GORNI 1993, GORNI 1995, GORNI 1998.
- 27 GORNI *VN* 1996.
- 28 GORNI *VN* 2011.

Indice

TOMO I

Presentazioni

| | |
|---------------------|------|
| MARCELLO CICCUTO | VII |
| LUCA BELLINGERI | VIII |
| MARIA PAOLA BELLINI | IX |
| FRANCESCA GALLORI | X |

Introduzione

| | |
|---|----|
| GABRIELLA ALBANESE, SANDRO BERTELLI, SONIA GENTILI, GIORGIO INGLESE, PAOLO PONTARI | XI |
|---|----|

Le Vite di Dante

| | |
|---|---|
| Dante: l'autobiografia, i documenti, le fonti narrative | 3 |
| GIORGIO INGLESE | |
| Schede catalografiche 1-9 | 7 |

Manoscritti ed edizioni delle opere di Dante nelle biblioteche fiorentine

I. Opere volgari

| | |
|--|-----|
| I.1. La <i>Commedia</i> e gli antichi commenti | 25 |
| SANDRO BERTELLI, MARCELLO CICCUTO, LUCA FIORENTINI, GIORGIO INGLESE, DIEGO PARISI | |
| Schede catalografiche 10-74 | 55 |
| I.2. <i>Vita nova</i> | 151 |
| PAOLA ALLEGRETTI, PAOLO BORSA | |
| Schede catalografiche 75-88 | 158 |
| I.3. <i>Rime</i> | 177 |
| GIUSEPPE MARRANI, NATASCIA TONELLI | |
| Schede catalografiche 89-105 | 186 |
| I.4. <i>Convivio</i> | 207 |
| PAOLO FALZONE, SONIA GENTILI | |
| Schede catalografiche 106-116 | 215 |

II. Opere latine

| | |
|------------------------------------|-----|
| II.1. <i>De vulgari eloquentia</i> | 231 |
| ENRICO FENZI | |
| Schede catalografiche 117-118 | 239 |

| | |
|---|-----|
| II.2. <i>Monarchia</i> | 243 |
| PAOLO CHIESA, PRUE SHAW | |
| Schede catalografiche 119-124 | 251 |
| II.3. <i>Epistole</i> | 259 |
| CLAUDIA VILLA | |
| Schede catalografiche 125-129 | 266 |
| II.4. <i>Egloge</i> | 275 |
| GABRIELLA ALBANESE, PAOLO PONTARI | |
| Schede catalografiche 130-137 | 298 |
| II.5. <i>Questio de aqua et terra</i> | 323 |
| GIANFRANCO FIORAVANTI, ANDREA TABARRONI | |
| Schede catalografiche 138-139 | 330 |

III. Opere di incerta attribuzione

| | |
|-------------------------------------|-----|
| III.1. <i>Fiore e Detto d'Amore</i> | 337 |
| PAOLA ALLEGRETTI | |
| Schede catalografiche 140 | 342 |

Censimento del patrimonio librario antico dantesco fiorentino

SANDRO BERTELLI, PAOLO PONTARI

| | |
|---|-----|
| 1. Censimento dei manoscritti della <i>Commedia</i> e dei suoi commenti conservati a Firenze | 346 |
| Appendice. Incunaboli della <i>Commedia</i> | 349 |
| SANDRO BERTELLI | |
| 2. Censimento dei manoscritti e delle <i>editiones principes</i> delle altre opere dantesche conservati a Firenze | 351 |
| PAOLO PONTARI | |

Indici

a cura di VERONICA DADÀ e CLIO RAGAZZINI

| | |
|--|-----|
| Avvertenza | 357 |
| Indice dei manoscritti, dei documenti e degli antichi stampati | 359 |
| Indice dei nomi | 363 |

TOMO II

Leggere e studiare nella Firenze di Dante: la biblioteca di Santa Croce

| | |
|---|-----|
| Introduzione | 379 |
| SONIA GENTILI | |
| La biblioteca e i manoscritti: un primo sguardo | 381 |
| SANDRO BERTELLI | |

| | |
|--|-----|
| La scrittura e le letture di frate Bonanno da Firenze. Note <i>ad usum</i> e tracce di studio nell'antica biblioteca di Santa Croce DAVID SPERANZI, DANIELE CONTI, MICHAELANGIOLA MARCHIARO, DARIO PANNO-PECORARO | 385 |
| Fratelli minori e città. Santa Croce e la società fiorentina tra Due e Trecento RICCARDO PARMEGGIANI | 393 |
| Les livres et la richesse des frères SYLVAIN PIRON | 397 |
| Per la "forma" delle fonti dantesche: tipologie librerie e percorsi esegetici in Santa Croce SONIA GENTILI, IRENE GUALDO | 401 |
| I classici e la cultura letteraria SARA CALCULLI, LUCA FIORENTINI, IRENE GUALDO | 407 |
| Grammatica, logica e filosofia naturale CLAUDIA APPOLLONI, JULIE BRUMBERG-CHAUMONT, COSTANTINO MARMO | 415 |
| Tedaldo della Casa e la transizione verso l'Umanesimo LORENZO GERI | 423 |

I. Libri del fondo antico della biblioteca di Santa Croce

| | |
|---------------------------|-----|
| Nota | 428 |
| Schede codicologiche 1-92 | 429 |

II. Lettori e possessori dei libri di Santa Croce

| | |
|---|-----|
| Gli uomini di Santa Croce: nuove ricerche d'archivio FEDERICO LUCIGNANO | 607 |
| Lettori e possessori dei codici di Santa Croce. Schede prosopografiche a cura di LUCA FIORENTINI, FEDERICO LUCIGNANO, RICCARDO PARMEGGIANI | 611 |

III. L'inventario quattrocentesco della biblioteca di Santa Croce (BNCF, Magl. X.73)

ed. critica a cura di VERONICA ALBI e DIEGO PARISI

| | |
|---------------------------------|-----|
| Introduzione | 637 |
| Scheda codicologica | 643 |
| Edizione dell'inventario | 645 |
| Tabella delle attuali segnature | 659 |

| | |
|------------------------------|------------|
| Bibliografia generale | 673 |
|------------------------------|------------|