

# MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA QUADRIMESTRALE

DIRETTA DA D'ARCO S. AVALLE, FRANCESCO BRANCIFORTI, GIANFRANCO  
FOLENA, FRANCESCO SABATINI, CESARE SEGRE, ALBERTO VARVARO

VOLUME XII · 1987

SOCIETA EDITRICE IL MULINO BOLOGNA

## Le terzine della *Maestà* di Simone Martini e la prima diffusione della *Commedia*

1. Non si può dire che l'iscrizione poetica in terzine che fregia la *Maestà* di Simone Martini (1315) nel Palazzo Pubblico di Siena<sup>1</sup> abbia eccessivamente attirato l'attenzione dei dantisti (e degli studiosi della nostra poesia antica in generale)<sup>2</sup>. Dopo il fondamentale studio di Guido Mazzoni<sup>3</sup> — ripreso, nelle sue linee essenziali, da una breve pagina 'extravagante' di Gianfranco Contini<sup>4</sup> — l'unico a tornare fattivamente sull'argomento, sia pure di scorcio (e da un'angolatura in parte diversa da quella del Mazzoni), è stato Guglielmo Gorni<sup>5</sup>. Gli stessi redattori dell'*Enciclopedia dantesca* non hanno ritenuto di inserire una voce apposita nell'opera, né di accennare alla questione in voci afferenti o

<sup>1</sup> Sala del Consiglio, detta anche del Mappamondo o della Balestra. Sul Palazzo Pubblico di Siena le più complete monografie sono: E. Cairola e E. Carli, *Il Palazzo Pubblico di Siena*, Roma 1963 (sulla *Maestà* pp. 76-9), e C. Brandi, *Palazzo Pubblico di Siena. Vicende costruttive e decorative*, a cura di C. Brandi, Milano 1983 (sulla *Maestà* pp. 265-7); per gli affreschi fondamentale E. C. Southard, *The Frescoes in Siena's Palazzo Pubblico, 1289-1539: Studies in Imagery and Relations to Other Communal Palaces in Tuscany*, New York-London 1979 (sulla *Maestà* pp. 216-28 e *passim*).

<sup>2</sup> Meno intermittente, si capisce, l'interesse degli storici dell'arte (e degli storici *tout-court*), concentrato però quasi esclusivamente sul significato e il valore dell'iscrizione in rapporto alla figurazione e alle sue finalità, al contesto politico-ideologico, ecc. (per questi aspetti, v. almeno N. Rubinstein, «Political Ideas in Sieneze Palazzo Pubblico», *The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 21 (1958): 179-207, spec. pp. 179-82; Brandi, op. cit., pp. 266-7; C. Frugoni, *Una lontana città. Sentimenti e immagini nel Medioevo*, Torino 1983, pp. 136-210, spec. pp. 141, 153, 160; W. M. Bowsky, *Un comune italiano nel Medioevo. Siena sotto il regime dei Nove, 1287-1355*, Bologna 1986, pp. 359-405, spec. 389-91); trascurati quindi gli aspetti letterari (con, a volte, curiosi equivoci, come quello che avverte nei versi dell'iscrizione un «sapore petrarchesco»).

<sup>3</sup> G. Mazzoni, «Influssi danteschi alla *Maestà* di Simone Martini», in *Almae cruces, malae luces. Studii danteschi*, Bologna 1941, pp. 333-48 (cfr. la recensione di G. Maggini, *GSLI* 119 (1942): 130-4). Una prima redazione del saggio era uscita, col titolo «Influssi danteschi nella *Maestà* di Simone Martini (Siena 1315-16)», nell'*Archivio storico italiano* 94 (1936): 144-62 (recensita dallo stesso Maggini, *Studi danteschi* 21 (1937): 206-7, con pieno accoglimento delle tesi del Mazzoni).

<sup>4</sup> G. Contini, «Simon Martini gotico intellettuale», in *L'opera completa di Simone Martini*, Presentazione di G. Contini. Apparati critici e filologici di M. C. Gozzoli, Milano 1970, pp. 5-8, spec. pp. 5-6.

<sup>5</sup> G. Gorni, «Coscienza metrica di Dante», in *Il nodo della lingua e il verbo d'amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze 1981, pp. 205-15, alle pp. 207-9.

collegate. Recentemente, su questa stessa rivista, Giulia Valerio, alla luce dei risultati di un suo studio sulla cronologia e sui reciproci rapporti — invertiti rispetto all'opinione corrente<sup>6</sup> — dei volgarizzamenti dell'*Eneide* di Ciampolo Ugurgieri e di Andrea Lancia (precocissime testimonianze, come è noto, della prima divulgazione di *Inferno e Purgatorio*)<sup>7</sup>, ha accennato alla possibilità di «leggere in nuova luce la questione delle terzine iscritte nella predella del trono della *Maestà* di Simone Martini», terzine che «hanno di dantesco non soltanto il metro, ma anche puntuali citazioni»<sup>8</sup>. Raccogliendo la sollecitazione, mi propongo, nelle brevi note che seguono, di dimostrare la sostanziale esattezza di quest'ultima affermazione (corroborata invero dalla Valerio con un unico, del resto agevole e comunque agevolato dal Mazzoni, riscontro: cfr. più sotto il § 7), ribadendo di conseguenza, con e oltre Mazzoni, la capitale importanza dell'iscrizione senese «in relazione alla conoscenza che del poema di Dante, almeno a parti, si ebbe, mentre egli era ancor vivo»<sup>9</sup>.

2. Il testo dell'iscrizione consta di due parti distinte. La prima, senza alcun dubbio coeva all'affresco (di cui fa anzi parte integrante, dichiarandone la finalità civica)<sup>10</sup>, è a sua volta divisa in due strofe, ognuna di sette endecasillabi (cioè due terzine concatenate più il verso di chiusa)<sup>11</sup>. I primi sette versi sono dipinti,

<sup>6</sup> Che pone il senese Ugurgieri dopo il fiorentino Lancia: cfr. *Volgarizzamenti del Due e Trecento*, a cura di C. Segre, Torino 1969, pp. 568-9; G. Folena, «'Volgarizzare' e 'tradurre': idea e terminologia della traduzione dal Medio Evo italiano e romanzo all'umanesimo europeo», in *La traduzione, saggi e studi*, Trieste 1973, pp. 57-120, alle pp. 88-9; A. Buck - M. Pfister, *Studien zu den «Volgarizzamenti» römischer Autoren in der italienischen Literatur del 13. und 14. Jahrhunderts*, München 1978, pp. 39-40.

<sup>7</sup> Cfr. A. Schiaffini, *Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medievale a G. Boccaccio*, Roma 1969, pp. 148-50; G. Folena (a cura di), *La Istoria di Eneas vulgarizzata per Angilu di Capua*, Palermo 1956, p. xxxiii; sul Lancia, autore dell'*Ottimo* Commento alla *Commedia*, v. anche S. Bellomo, «Primi appunti sull'*Ottimo* Commento dantesco», *GSLI* 157 (1980): 369-82, spec. pp. 376-7. La traduzione del Lancia è del 1315-16, quella dell'Ugurgieri, a seconda delle opinioni, di poco anteriore o posteriore.

<sup>8</sup> G. Valerio, «La cronologia dei primi volgarizzamenti dell'*Eneide* e la diffusione della *Commedia*», *MR* 10 (1985): 3-18, a p. 18.

<sup>9</sup> Mazzoni, op. cit., p. 333.

<sup>10</sup> Che è quella di riaffermare, legandoli alla sfera etico-religiosa, i due principi fondamentali del 'buon governo': giustizia e subordinazione dell'interesse privato a quello pubblico (il messaggio, più che genericamente agli astanti, «is specifically directed to the concillors of the city»: Carter Southard, op. cit., p. 50).

<sup>11</sup> Schema: ABA BCB C. Da notare, nella seconda strofa, la rimalmezzo, forse

su due righe (la prima finisce con *veggio* 4), al centro dell'alzata del gradino superiore della predella su cui sorge il trono della Vergine, là dove sono inginocchiati gli angeli e i quattro santi protettori di Siena (Ansano, Savino, Crescenzo e Vittore); la seconda scritta, a lettere più grandi (tranne la didascalia, su due righe, all'estrema sinistra), si dispone invece, di seguito, lungo l'intera alzata del gradino inferiore, che delimita in basso la figurazione, confinando con l'incorniciatura. I singoli versi, tutti a lettere d'oro, sono separati l'uno dall'altro da un punto medio.

E Maria stessa<sup>12</sup> che parla, rivolgendosi prima ai due angeli che le porgono fiori, poi ai quattro santi patroni che intercedono per la città<sup>13</sup>:

- Li angelichi fiorecti, rose e gigli,  
 onde s'adorna lo celeste prato,  
 3 non mi diletta più che i buon'consigli.  
 Ma talor veggio chi per propio stato  
 disprezza me e la mie tera inganna,  
 6 e quando parla peggio è più lodato.  
 Guardi ciascun cui questo dir condanna!

*Responsio Virginis ad dicta sanctorum*

- Diletti mei, ponete nelle menti  
 che li devoti vostri preghi onesti  
 10 come vorrete voi farò contenti.  
 Ma se i potenti a' debil' fien molesti,  
 gravando loro o con vergogne o danni,  
 13 le vostre orazion non son per questi  
 né per qualunque la mia terra inganni.

2.1. Per il testo, ho direttamente ricontrollato sull'affresco (oltre che su riproduzioni fotografiche più e meno recenti) l'edizione Mazzoni nonché

non casuale (fra l'altro è l'unica rima ricca dell'intero componimento), *contenti* 10 : *potenti* 11 (sarà invece preterintenzionale, e comunque non significativa, la rima interna *veggio* 4 : *peggio* 6 nella prima). Vi sono elementi di parallelismo nella costruzione delle due strofe (l'avversativa *ma* in entrambe a inizio della seconda terzina, cui seguono delle strutture dicotomiche o binarie), coronati dalla ripetizione, quasi senza variazione (con effetti quindi di similarità rimica), del sintagma in clausola al v. 5 e al v. 14 (e cfr. anche *diletta* 3 / *diletti* 8).

<sup>12</sup> Protettrice di Siena dopo la battaglia di Montaperti.

<sup>13</sup> Secondo altri, la *responsio* è rivolta invece a tutti i santi che fanno corona alla Vergine, compresi quelli «che sono in mezza figura dentro i tondi del fregio da cui è inquadrato l'affresco» (Mazzoni, op. cit., p. 335); ma mi sembra un'estensione indebita. In ogni caso, non vi è alcun «andamento dialogico 'Detti dei Santi' / *Responsio Virginis ad dicta sanctorum*», come afferma il Gorni, op. cit., p. 209, riprendendo un'opinione, poi opportunamente abbandonata, espressa dal Mazzoni nella prima versione del suo saggio (p. 148 n.).

le trascrizioni fornite da storici dell'arte che si sono occupati della *Maestà*: l'una e le altre variamente insoddisfacenti<sup>14</sup>. In particolare il Mazzoni (ormeggiato, con ulteriori sviste, dal Gorni) omette l'articolo *i* davanti a *buon'* 3, dividendo di conseguenza *ch'e'*; uniforma *mie tera* 5, con la tipica forma senese del possessivo<sup>15</sup> e una degeminazione, meramente grafica, non rara in Toscana<sup>16</sup>, a *mia terra* 14; legge *proprio* 4, *chi* per *cui* 7, e *sanctorum* per *santorum* (did.).

Ho sciolto tutte le abbreviature, e cioè *no(n)* 3, *buo(n)* 3, *p(er)* 4 (ma forma intera a 13), *qua(n)do* 6, *co(n)danna* 7, *co(n)tenti* 10; reso il segno tironiano, costante, con *e*, e *ç* con *z* (vv. 5 e 13); espunto, al v. 11, la finale soprannumeraria di *debili*. Mi resta qualche dubbio per *diletta* 3, oggi pressoché illeggibile, sicché non è possibile stabilire se sopra la *-a* vi fosse il *titulus* per la nasale (in parte la stessa incertezza permane per il successivo *buon*); *titulus* che peraltro non sembra emergere neanche da vecchie e ottime fotografie, prese quando lo stato dell'iscrizione era migliore. Del resto anche il Carli, la Southard e altri leggono *diletta*<sup>17</sup>. Il predicato al singolare riferito a soggetto plurale (o a pluralità di soggetti) non costituisce comunque problema per la lingua poetica delle origini (anche se le modalità sono varie, e prevale in genere la costruzione col soggetto posposto)<sup>18</sup>: cfr. «diverse colpe giù li grava al fondo» (*If* vi 86), ecc.

3. La seconda parte (ma meglio si dovrebbe dire la seconda iscrizione) si trova nella seconda fascia inferiore dell'incorniciatura dell'affresco, quasi sull'asse centrale della parete, e precisamente: tre versi (oggi in parte mutili della fine, ma certamente endecasillabi) in una targa di finto porfido (di cui è rimasta solo la metà sinistra) posta fra i due tondi centrali dipinti a chiaro-scuro; e un'ulteriore scritta (ancor più frammentaria e deteriorata) incisa più in basso in un piccolo tassello di pietra tufacea aperto nell'intonacatura. Nei primi tre versi (che forniscono la

<sup>14</sup> In assoluto, l'edizione meno scorretta è quella fornita, in due riprese, da uno storico dell'arte, il Carli: cfr. E. Carli, *Simone Martini*, Milano 1959, p. 7; Cairola-Carli, op. cit., pp. 77-8 (qui con omissione del v. 12).

<sup>15</sup> Frequentissima p. es. nell'Angiolieri, nel Tolomei, ecc.; e cfr. L. Hirsch, «Laut- und Formenlehre des Dialekts von Siena», *ZRPh* 9 (1885): 513-70; 10 (1886): 56-70, 411-40: qui a p. 67; G. Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino 1966-69, § 427.

<sup>16</sup> Cfr. E. G. Parodi, *Lingua e letteratura. Studi di teoria linguistica e di storia dell'italiano antico*, a cura di G. Folena, Venezia 1957, pp. 235-41; A. Castellani, *Saggi di linguistica italiana e romanza (1946-1976)*, 3 voll., Roma 1980, II, pp. 212-6, 337-42; L. Serianni, «Ricerche sul dialetto aretino nei secoli XIII e XIV», *SFI* 30 (1972): 59-191, pp. 109-13; id. (a cura di), *Testi pratesi della fine del Duecento e dei primi del Trecento*, Firenze 1977, pp. 30-4; d'A. S. Avalle, *Programma per un omofonario automatico della poesia italiana delle origini*, Firenze 1981, pp. 66-9; inoltre Rohlfs § 238 (ess. di *tera* anche fonetico).

<sup>17</sup> Non così il Mazzoni, op. cit., p. 335.

<sup>18</sup> Cfr. Parodi, op. cit., pp. 352-3; F. Brambilla Ageno, in *ED*, pp. 333-4.

precisa datazione dell'affresco) il Mazzoni vede una regolare terzina, ma la sua ricostruzione dà adito a qualche dubbio, sia per l'oneroso intervento che essa comporta quanto meno al primo verso, sia perché non si può escludere che si tratti — disposti come sono uno sotto l'altro e non di seguito — dei tre versi superstiti di una iscrizione più lunga, continuante nella parte destra, poi caduta, della targa<sup>19</sup>. Perplessità ancora maggiori desta, e ha destato<sup>20</sup>, il completamento dell'ultimo frammento (che reca quella che può essere considerata la 'firma' del pittore) e la proposta dello studioso di considerarlo come il relitto di un quarto verso, finale, concatenato alla soprastante terzina. La questione, allo stato attuale, è probabilmente irrisolvibile, tranne, direi, che per il graffito con la 'firma', che, anche a mio parere, «se pur appartenne a un verso, il che è assai dubbio, è assolutamente indipendente dalla terzina, sia per le dimensioni, il tipo delle lettere e la tecnica dell'esecuzione... sia per la sua collocazione»<sup>21</sup>; sicché, data anche la sua sostanziale irrilevanza, come vedremo, ai fini della presente indagine, continueremo qui a far capo, operativamente (e con gli ovvî, se occorra, benefici d'inventario) al testo Mazzoni, a fronte del quale sarà comunque opportuno riportare una più fedele trascrizione delle scritte originali (sulla cui autenticità e contemporaneità all'esecuzione dell'affresco non sembrano sussistere dubbi):

Mille trecento quindici era vòlto,  
e Delia avia ogni bel fiore spinto  
17 e Iuno già gridava: "I' mi ri-  
volto!".  
Siena, a man di Simone, m'ha di-  
pinto.

Mille trecento quindici vol[...]  
(e) Delia avia ogni bel fiore spinto  
(e) Iuno già gridava: I' mi rivol[...]  
:S: a man di Symone [.....]

3.1. Della prima *a* dell'ultimo rigo si intravede solo il tratto superiore; non identificabili sono invece i residui segni dopo *Symone*.

Dopo *riivol* si intravede l'asta di una seconda *l* (meno probabilmente una *i*): dunque, quasi certamente, *rivollo*, che per il Mazzoni «si può senza sforzo mutare in *rivolto*» (p. 337). Ma *rivollo* per *riivolgo* (e *vòllere*, *vòllare*

<sup>19</sup> Si potrebbe supporre che anche questa iscrizione constasse, in origine, di sette versi (due terzine più il verso di chiusa), disposti orizzontalmente... Ma è pura ipotesi, che registro solo per scrupolo di completezza.

<sup>20</sup> Cfr. in particolare Cairola-Carli, op. cit., p. 245 n. [di E. Carli], ripreso dalla Gozzoli (in *L'opera completa di Simone Martini* cit., p. 85).

<sup>21</sup> Cairola-Carli, op. cit., p. 245 n. (di E. Carli, che ritiene invece «pienamente plausibile» la ricostruzione proposta dal Mazzoni per gli altri versi).

per *volgere*) è tipica forma senese: cfr. *travollo* (cioè «travolgo») in Cecco Angiolieri, *Qualunque giorno non veggio 'l mi' amore* 2 (e la nota del Contini, con rinvio alle Lettere di S. Caterina)<sup>22</sup>, nonché gli spogli del Hirsch (10, p. 444). Con ciò si rimette in discussione l'emendamento *era vòlto* 15 (anche se non si può escludere del tutto una rima imperfetta -òlto : -ollo), per il quale si potrebbe altrettanto legittimamente supporre (meglio che il già proposto *volte era*) *vòlto era* (da Pg I 60: «che molto poco tempo a *volger era*?»), oppure *volgea. Rivollo*, se è accettabile, costituirebbe l'unico tratto 'dialettale' (assieme, in misura minore, a *mie*) delle due iscrizioni, che per il resto 'dialettali' certo non sono: la rinuncia a condizioni tipicamente locali si vede bene, per esempio, nelle forme anafonetiche in rima *gigli* : *consigli* e *spinto* (a Siena si avrebbe -egli e -ento), in *questo, questi* (senese *chesto*), ecc.<sup>23</sup> Nel complesso siamo già prossimi a una lingua letteraria genericamente 'toscana', sopramunicipale (*mie* alterna con *mia*; III sing. del congiuntivo pres. solo in -i; *disprezza, dilette* e non *de-*; ecc.), dignitosamente aulica (in *avia* 16, anche se non mancano attestazioni [con -ia > ie] in documenti senesi antichi, è da vedere piuttosto la forma letteraria di origine siciliana).

4. L'interpretazione complessiva della prima, e fondamentale, iscrizione (in cui la Vergine, puntualizzando i principi del «buon governo», assicura alla città il suo patrocinio, a condizione che i reggitori la governino con giustizia e lealtà) non presenta particolari difficoltà. Mi limito a precisare che il *guardare* del v. 7 non ha, come ritiene il Mazzoni (che allega *If* XXI 23: «... dicendo "Guarda, guarda!"») il significato di «stare attento, in guardia», ma quello (pure dantesco, cfr. *Pg* xxv 34-5: «Se le parole mie, | figlio, la mente tua *guarda* e riceve») di «considerare attentamente, riflettere sopra ecc.»: quindi più che un avvertimento (rivolto a chi antepone il proprio interesse a quello generale, ingannando la comunità), un invito a recepire il solenne messaggio — *questo dir* — e a rifletterci sopra con attenzione, per un esame di coscienza. Irricevibile di conseguenza anche la proposta di lettura del Mazzoni (p. 336) che surrogerebbe il regolarissimo *cui* in funzione di obliquo (oggetto)<sup>24</sup> con *chi* «se qualcuno», che può essere solo soggetto (mentre qui il soggetto è il *dir*).

Quanto alla perifrasi cronologica (vv. 15-7), essa va sciolta,

<sup>22</sup> *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, 2 tomi, Milano-Napoli 1960, II, p. 375.

<sup>23</sup> Cfr. *Nuovi testi fiorentini del Duecento*, a cura di A. Castellani, 2 tomi, Firenze 1952, I, pp. 25, 45; P. V. Mengaldo, in *ED*, V, pp. 237-8.

<sup>24</sup> Cfr. Rohlf's § 483; F. Brambilla Ageno, in *ED*, Appendice, p. 202; ead., «Particolarità nell'uso antico del relativo», *LN* 17 (1956): 4-7, a p. 5.

col Mazzoni, così: il 1315 era già passato<sup>25</sup> (che in stile senese, cioè *ab Incarnatione*, significa 1316; comunque 1315 per il calendario moderno)<sup>26</sup>, Diana (cioè la primavera) aveva fatto spuntare i fiori<sup>27</sup> e il mese di giugno (*Iuno*) stava per girarsi, per 'rivolgersi', cioè per finire (o per passare nella seconda metà)<sup>28</sup>.

4.1. La data del 1315 è suffragata da un documento dell'ottobre di quell'anno in cui si registrano rapporti di dare e avere fra Simone e il Comune. Appena due anni dopo il grande affresco veniva puntigliosamente imitato da Lippo Memmi nel Palazzo Pubblico di San Gimignano (senza scritte in volgare però). Nel '21 se ne rendeva già necessario un primo restauro (come risulta da un pagamento a Simone e i suoi assistenti della fine di quell'anno)<sup>29</sup>.

5. Posto che il metro usato «è senza ombra di dubbio quello della *Commedia*»<sup>30</sup>, il Mazzoni avvertiva «un andamento dantesco, se non proprio una qualche reminiscenza del poema di Dante»<sup>31</sup> anche nel dettato e nello stile dell'iscrizione, ma non

<sup>25</sup> Per *volgere* «passare» basti l'esemplificazione dantesca: «per cui tanto reo | tempo si volse...» (*If* v 65), «mentre che 'l tempo suo tutto sia vòlto» (*If* xxxiii 132), «che molto poco tempo a volger era» (*Pg* I 60), «cinqu'anni non son vòlti infino a qui» (*Pg* 78), ecc.; e cfr. Mazzoni, op. cit., p. 339.

<sup>26</sup> E non 1316, come da parte di alcuni (Carter Southard per esempio, ma v. anche Mazzoni, op. cit., p. 339) ancora si computa. Si ribadisca, a scanso di equivoci, col Carli che, «quanto all'anno, bisogna tener conto che esso anche a Siena veniva computato secondo lo stile *ab incarnatione*, cioè dal 25 marzo, e che di conseguenza l'anno 1315 cui allude la terzina correva dal 25 marzo di quello precedente, con un anticipo di nove mesi rispetto al computo comune: quello che in realtà era già *vòlto* era il 1314, e quindi la metà del giugno corrisponde al 15 giugno 1315 del calendario moderno» (Cairola-Carli, op. cit., p. 245 n.).

<sup>27</sup> *Spingere* ha qui probabilmente il significato del dantesco *trarre fuori* della prima petrosa: «le fronde | che trasse fuor la virtù d'Ariete» (*Io son venuto* 40-1, da cui Fazio degli Uberti, *Io guardo fra l'erbette* 3-4: «fiori | per la virtù del sol che fuor li tira»). Mazzoni: «*spinto*, sospinto, trattosi fuor dal terriccio a crescere e aprirsi».

<sup>28</sup> A seconda delle interpretazioni: la prima è del Mazzoni, la seconda del Carli e della Gozzoli.

<sup>29</sup> Per la documentazione, sufficientemente nota, v. da ultimi *L'opera completa di Simone Martini* cit., p. 83; Southard, op. cit., pp. 216 ss.; Brandi, op. cit., p. 266; e il catalogo della mostra *Simone Martini e 'chompagni'*, Siena, Pinacoteca Nazionale, 27 marzo - 31 ottobre 1985, pp. 11-32, spec. 11-3 (di G. Previtali).

<sup>30</sup> Gorni, op. cit., p. 207, che molto acutamente continua osservando che «la doppia sequenza di sette versi (due A, tre B, due C) contiene *in nuce* la teoria stessa della terzina dantesca, che appunto prevede due sole occorrenze per la prima e l'ultima rima del canto (è la ragione per cui compare un verso finale)».

<sup>31</sup> Mazzoni, op. cit., p. 340 (pensava soprattutto ai vv. 1-2, 6-7 e 11-14). Di «gusto tutto dantesco» parla anche Contini, «Simon Martini» cit., p. 5.

andava oltre l'esplicita segnalazione di due «tenui riscontri»: assai arrischiato, per la verità, il secondo, che, per il congetturale «Siena . . . m'ha dipinto» chiama in causa, sia pure alla lontana, il «Siena mi fé» di *Pg* v 134; più pertinente il primo, riguardante *Delia*, anche se il passo dantesco da citare era, come vedremo, piuttosto che *Pg* xx 130-1 (con l'accento alla nascita di Diana a Delo), *Pg* xxix 78.

Che la cultura dell'anonimo verseggiatore fosse, e non solo sotto il riguardo tecnico e linguistico, eminentemente dantesca, era comunque provato dal calco diretto, elegantemente allusivo, proprio in corrispondenza dell'apostrofe della Vergine ai santi, dei versi centrali della prima canzone della *Vita Nuova*, là dove Dio stesso si rivolge agli angeli (reminiscenza quindi anche di 'tono' e di ambientazione, oltre che di impaginazione verbale):

*Donne ch'avete*, vv. 24-5

DILETTI MIEI, or sofferite in pace  
CHE VOSTRA spene sia quanto me piace

*Maestà*, vv. 8-9

DILETTI MEI, ponete nelle menti  
CHE li devoti VOSTRI preghi onesti <sup>32</sup>.

Le conclusioni del Mazzoni (che discendono invero da argomentazioni e rilievi assai più fini e articolati di quanto non venga qui sommariamente esposto), che nel 1315 a Siena «qualcuno rimasse terzine alla dantesca, avesse a mente versi di Dante giovane, e seguisse la maniera stilistica di lui autore della *Commedia*» <sup>33</sup>, sono state accolte solo parzialmente da Guglielmo Gorni, il quale, ferme restando le indubitabili tracce 'vitanovistiche' <sup>34</sup> (e più in generale stilnovistiche) <sup>35</sup> nel dettato, nega

<sup>32</sup> *Diletto mio* (ma al plurale solo *dilettissimi*) anche nelle *Lettere* di Guittone (v. *La prosa del Duecento*, a cura di C. Segre e M. Marti, Milano-Napoli 1959, pp. 33, 37).

<sup>33</sup> Mazzoni, op. cit., p. 347.

<sup>34</sup> Non però il presunto «andamento dialogico» (per cui v. nota 13).

<sup>35</sup> Uno 'stilnovismo' tutto dantesco peraltro, rivelandosi puramente casuale, a parte la differenza semantica, la coincidenza — l'unica riscontrata con un poeta stilnovista — dell'attacco del v. 7 con Guido Cavalcanti, *Quando di morte* 13: «Guardi ciascuno e miri». Andrà piuttosto rilevato come le rime (e buona parte del lessico: v. in particolare termini come *disprezza*, *condanna*, *molesti*, *orazion*) siano di tipo decisamente 'comico', comunque senza riscontro negli stilnovisti, Lippo compreso, e negli stessi predecessori (a parte la rima facile *-ato* naturalmente; ma *prato* in rima [con *stato*] compare solo nel Guinizzelli; in Dante *prato* è fuori rima, *Al poco giorno* 28): c'è bensì *-anno* (con *danno* : *inganno*), ma non *-anna* né *-anni* (pure non ignota alla tradizione aulica precedente, con p. es. *'ncanni* : *danni* in Giacomino Pugliese), tranne che in Cino da Pistoia CLVII (ma *anni* : *Giovanni*).

qualsiasi rapporto diretto con la *Commedia*, sia per il metro (in accordo con la sua tesi di una fortuna 'cortese' del ternario dantesco indipendente e anteriore all'invenzione del poema)<sup>36</sup> che per gli eventuali riecheggiamenti testuali<sup>37</sup>.

6. Per quanto riguarda il metro, l'ipotesi dell'esistenza e della diffusione di precedenti danteschi del metro della *Commedia* (segnatamente la *pistola sotto forma di serventese* in onore delle più belle donne di Firenze, di cui parla il cap. VI della *Vita Nuova*) si fonda su mere, anche se ingegnose, congetture, facilmente — come tutti gli argomenti e *silentio* — controvertibili<sup>38</sup>; ed è ulteriormente inficiata dal 'circolo vizioso' — che ruota proprio intorno alla nostra iscrizione, investita di eccessiva responsabilità — su cui si muove l'argomentazione che apparentemente dovrebbe giustificarla: esisteva una terza rima pre-*Commedia*, quindi il metro della *Maestà* deriva da quella / il metro della *Maestà* non può assolutamente dipendere dalla *Commedia*<sup>39</sup>, quindi doveva esistere una terza rima pre-*Commedia*. L'atteggiamento più equo, contro ogni apriorismo e in assenza di altra documentazione, resta dunque quello di vedere davvero nell'iscrizione senese la prima testimonianza della fortuna per lo

<sup>36</sup> «Se dunque a Siena, nel cuore del pubblico Palazzo, si poterono incidere, nel 1315, due sequenze volgari in terzine dantesche, è perché un tale metro era noto e apprezzato già da qualche lustro, in una tradizione anteriore, e autonoma da quella fissata in modo così perentorio dall'*Inferno* dantesco» (Gorni, op. cit., p. 209; e cfr., dello stesso, «Le forme primarie del testo poetico», in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, I ss., Torino 1982 ss., III, p. 439-518, alle pp. 493-4).

<sup>37</sup> Id., op. cit., p. 209. Ancor più drastica (e apodittica) la Southard, op. cit., p. 225: «Dante's influence has been seen by Mazzoni (1936) in the inscriptions but this source seems indirect and not verifiable».

<sup>38</sup> Il Gorni, come è noto, parte dalla constatazione che «il catalogo delle sessanta belle fiorentine è ricordato nell'opera dantesca per il nove (cifra di Beatrice) e per il *numer de le trenta*, che da un punto aritmetico, non meno che simbolico, rinviano a un denominatore comune tre» («Le forme primarie» cit., p. 494): ma «di qui ad optare senz'altro per la probabilità che il serventese dantesco avesse base ternaria, il passo, oltre a non essere breve, neppure sembra obbligato, poiché le cifre in discussione possono giustificare la propria eminenza, indipendentemente dal rapporto di reciprocità positiva... Né la tradizione del genere pare confortare tale ipotesi in modo speciale» (F. Gavazzoni, «Approssimazioni metriche sulla terza rima», *SD* 56 (1984): 1-82, a p. 9).

<sup>39</sup> Non tanto per ragioni cronologiche, quanto perché «pare francamente inconcepibile che il Comune di Siena, stato sovrano, scientemente adottasse o tollerasse in una iscrizione pubblica il metro fresco e nuovo di un'opera, non ancora compiuta, di un esule fiorentino. Un'opera, oltretutto, piena di risentimenti umani e di passioni politiche, una *Commedia* che descriveva l'*Inferno*, adorno pure di cittadini senesi...» (Gorni, «Coscienza metrica» cit., p. 208).

meno metrica del poema. Solo l'autorità e il prestigio di Dante autore della *Commedia* — opera di cui all'epoca non potevano essere sottovalutate, checché se ne pensasse, le valenze 'politiche' ed etico-religiose, oltre all'impegno dottrinale — poteva legittimare, e proprio perché *work in progress*, l'impiego della terza rima «nell'ambito di una rappresentazione civile» (Contini) portatrice, attraverso il filtro religioso, di un «discorso pienamente politico»<sup>40</sup>, che, lungi dall'essere convenzionale, affonda probabilmente le sue radici nella viva attualità<sup>41</sup> (proprio per questo anzi la scelta si rivela funzionale nello stesso tempo e innovativa, così com'è innovativa l'operazione di Simone). A meno di non voler davvero prendere sul serio la supposizione che gli eventuali risentimenti personali e municipalistici (nei confronti di un autore che non risparmiava certo colpi a nessuno, tanto meno ai fiorentini) potessero a tal punto condizionare la ricezione di un testo come la *Commedia* da inibirne (o addirittura censurarne), nonché i riecheggiamenti stilistici e concettuali, persino l'imitazione metrica (ma quale sarà stato l'aggiornamento culturale e la competenza in fatto di tecnica letteraria dei committenti-fruitori dell'affresco?).

Detto questo, è anche vero che il problema della filiazione metrica potrà essere risolto in maniera univoca e definitiva solo nell'ambito di un riesame complessivo, scrupolosamente circostanziato, del linguaggio dell'iscrizione in rapporto all'intero patrimonio poetico dantesco, poema (per quanto se ne poteva allora conoscere) compreso. Solo l'accertamento di consistenti apporti danteschi 'comici' — cioè non preventivamente filtrati dalle liriche — nel dettato e nello stile dell'iscrizione potrà insomma fissare una volta per tutte i termini, anche cronologici, della questione, riaprendo il discorso sulla prima diffusione e ricezione della *Commedia* in ambito lirico<sup>42</sup>. A tale scopo ho sottoposto i ternari della *Maestà* a un'analisi comparativa condotta secondo l'unico metodo che possa garantire dei risultati sufficientemente certi in un terreno così sdruciolevole: quello dei riscontri specifici da testo a testo (verso o sequenza di versi) e delle corrispondenze modulari, linguistico-formali, anche (e meglio se) indipen-

<sup>40</sup> Frugoni, op. cit., p. 153. Cfr. anche A. Cairola, *Simone Martini e Ambrogio Lorenzetti nel Palazzo Pubblico di Siena*, Firenze s.d., pp. 6-9.

<sup>41</sup> Cfr. Brandi, op. cit., p. 267.

<sup>42</sup> Affronterò più ampiamente questo tema in un articolo di prossima pubblicazione.

denti da coincidenze di natura topica o semantica (figure ritmico-sintattiche, 'stilemi associativi', sistemi di rime, ecc.)<sup>43</sup>. I risultati, qui sotto inventariati, danno ampiamente ragione al Mazzoni, dimostrando senz'ombra di dubbio (a meno di non credere che tante convergenze verbali e stilematiche concentrate nel giro di pochissimi versi siano del tutto illusorie e casuali) che la 'fonte' principale — anzi pressoché l'unica — della nostra iscrizione è proprio la *Commedia* (limitatamente, beninteso, alle prime due cantiche). Ecco i riferimenti, cominciando dall'esempio forse più significativo:

1) Pg xxviii 55-8:

volsesi in su i vermigli e in su i gialli  
fioretti verso me, non altrimenti  
che vergine che li occhi ONESTI avvalli;  
e fece i PRIEGHI miei esser CONTENTI.

Di qui — ma col decisivo inserimento, per associazione memoriale, di Pg xxiii 88:

con *suoi* PRIEGHI DEVOTI e con sospiri,

e ricomposizione delle varie tessere in nuovo ordito — gli elementi portanti della prima terzina della *Responsio*:

Diletti mei, ponete nelle MENTI  
che li DEVOTI vostri PREGHI ONESTI  
10 come vorrete voi farò CONTENTI.

Si tratta di una rammemorazione complessa e sfumata, prospettica si vorrebbe dire, giocata sulla libera variazione e combinazione, in un contesto ampio, di stilemi di natura lessicale e sul mantenimento dell'impalcatura rimica (dove tende a prevalere il

<sup>43</sup> Metodo che fa capo, è appena il caso di ricordare, ai magistrali saggi di Gianfranco Contini sulla 'memoria interna' di Dante («Un'interpretazione di Dante», *Paragone / Letteratura*, n. 188 (1965): 3-42, poi in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino 1970, pp. 369-405) e sul *Fiore* (qui a fini attribuzionistici: v. ora la monumentale edizione *Il Fiore e il Detto d'Amore attribuibili a Dante Alighieri*, a cura di G. Contini, Milano 1984, spec. pp. lxxxiii-xcv) e che è stato poi applicato con particolare successo nel campo degli studi sull'intertestualità poetica medievale, segnatamente fra l'età di Dante e quella del Petrarca (Santagata, Orelli, Balduino, Trovato, Capovilla e altri), ma anche oltre (Segre, Mengaldo, ecc.).

significante: vedi *menti* da suffisso e sostantivo). Colpisce la totale assenza di soggezione rispetto al modello (probabilmente irriflesso): che infatti traspare appena in filigrana.

La qualificazione dei *preghi* come *onesti* (di semantica inconfondibilmente dantesca, ciò che presuppone qui l'interferenza di formule quali *parlare onesto, dimanda onesta*, ecc.)<sup>44</sup> e, soprattutto, *devoti*, non ha, a mia conoscenza, anticipazioni nella poesia duecentesca<sup>45</sup>. *Diletti mei*, invece, come già ricordato, viene dalla prima canzone della *Vita Nuova*, ma è comunque significativo il parallelismo timbrico che lega l'intero segmento *dilÈTTI mEi pONÈ(te)* coll'emistichio *fiorÈTTI vÈrsO MÈ*. Si sarebbe tentati di andar oltre e di vedere nell'insistita replicazione, su due versi, di /vo/ (*deVOti VOstri . . . , VOrrere VOi . . .*) un riflesso della più incisiva e prolungata assillabazione di /ver/ (*VERmigli, VERso, VERgine*) che caratterizza, in un contesto fortemente allitterante su /v/ (*Volsesi, aVValli*)<sup>46</sup>, il passo dantesco. Passo che probabilmente si è depositato nella memoria del verseggiatore senese anche per l'iniziale suggestione di quei «vermigli e . . . gialli | FIORETTI» (di ascendenza guinizzelliana) che andranno annoverati fra gli antecedenti dell'*incipit* dell'iscrizione. Più esattamente, è possibile vedere in:

1 Li angelichi FIORECTI, ROSE e GIGLI

una struttura di convergenza cui contribuiscono, unitamente alla sequenza in epigrafe, almeno Pg XXIX 148:

anzi di ROSE e d'altri FIOR vermigli (: GIGLI),

e Pg XXXII 73-4:

Quali a veder de' FIORETTI del melo  
che del suo pome li *angeli* fa ghiotti

<sup>44</sup> *If* II 113, XXIV 77, ecc.; e v. la voce relativa (di S. Aglianò) in *ED* IV, pp. 254-6.

<sup>45</sup> Poi invece, su suggestione dantesca, Petrarca *RVF* XXVIII 16: «forse i *devoti* e gli amorosi *preghi*».

<sup>46</sup> Le allitterazioni a base /v/ sono del resto assai frequenti in Dante, sia nella *Commedia* (per cui cfr. G. L. Beccaria, «Allitterazioni dantesche», in *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino 1975, pp. 90-113, alle pp. 99-101) che nelle liriche («Versan le *vene* le fummi-fere acque | per li vapor che la terra ha nel ventre», «Io l'ho veduta già *vestita* a verde», ecc.).

(poco più sopra, v. 58, ricompare la floreale dittologia, sia pur variata in *rose e viole*)<sup>47</sup>. *Fioretti* è comunque «parola ben dan-tesca» (Contini), segnatamente nelle petrose: e alla campionatura che precede andrà almeno aggiunto l'esempio di *Io son venuto* 47: «c'ha morti LI FIORETTI per le piagge», se non altro per il collegamento con *adornare*, che precede di soli quattro versi («per *ador-nare* il mondo, e morta è l'erba»), laddove nella terzina della *Maestà* segue immediatamente.

2) Pg XXXII 22 e 54:

quella milizia del CELÈSTE regno  
[...]  
che raggia dietro a la CELÈSTE lasca.

Sono, in tutto il poema (e in tutto Dante), gli unici due casi — tanto più significativi e 'memorabili' in quanto occorrono a breve distanza l'uno dall'altro — di *celeste* (aggettivo di scarsissima o nulla diffusione nella lirica profana duecentesca)<sup>48</sup> sotto accento di 8<sup>a</sup> in uno schema ritmico di 4<sup>a</sup> - 8<sup>a</sup> - 10<sup>a</sup><sup>49</sup>, seguito da sostantivo bisillabo in clausola. Costituiscono il modello di:

2 onde s'adorna lo CELÈSTE prato

(un *prato*, sia detto per inciso, non senza qualche rapporto, data la figurazione, col giardino del Paradiso terrestre dei canti finali del *Purgatorio*).

Si registri qui, sia pure in tono minore, un altro caso di coincidenza metrico-posizionale: *orazion* quadrisillabo sotto accento di 6<sup>a</sup>:

13 le vostre ORAZIÒN non son per questi,

proprio, e solo (e si noti anche la sinalefe col bisillabo che precede), come in Pg XI 130 (è il canto di Provenzan Salvani, senese!):

se buona ORAZIÒN lui non aita

<sup>47</sup> In sé il binomio *rose e gigli* non compare mai in Dante, pur essendo abbastanza tradizionale (o forse proprio per questo): cfr. per tutti l'*incipit* di Dante da Maiano *Rosa e giglio e fiore aloroso*.

<sup>48</sup> Lo si incontra nella poesia religiosa e devota, da Giacomino a Iacopone (dove alterna col più frequente *celestiale*).

<sup>49</sup> Mentre in *Pd* XXI 23 lo schema è di (3<sup>a</sup>) - 6<sup>a</sup> - 8<sup>a</sup> - 10<sup>a</sup> («ubidire a la mia *celeste* scorta»), ferme restando le altre caratteristiche, per cui si può parlare,

(cfr., ma sotto accento di 4<sup>a</sup>, *Pg* IV 133: «se orazione in prima non m'aita»; nelle altre sette occorrenze dantesche, di cui tre sotto accento di 6<sup>a</sup>, la forma non è mai dieretica). Semanticamente, anche la combinazione di sacrale e politico dipende, con lieve adattamento, da Dante: «tal orazion fa far nel nostro tempio» (*If* x 87). Si veda anche il numero seguente.

3) *If* x 78:

ciò MI torménta PIÙ CHE questo letto

Struttura sintattica versale — con *più* sotto accento di 6<sup>a</sup>, in endecasillabi di 4<sup>a</sup> - 6<sup>a</sup> - 8<sup>a</sup> - 10<sup>a</sup> — cara a Dante, cfr. *If* XVIII 123 («però t'adocchio PIÙ CHE gli altri tutti»), *Pg* XXXI 118 («mille disiri PIÙ CHE fiamma caldi») <sup>50</sup>. La stessa configurazione (e l'accostamento è ulteriormente autorizzato dalla totale sovrapposibilità fonoritmica degli emistichi) ha:

3 non MI diletta PIÙ CHE i buon consigli.

4) *If* XXVIII 70-72:

e disse: «O tu CUI colpa non CONDANNA  
e cu' io vidi in su TERRA latina,  
se troppa simiglianza non m'INGANNA.

La rima *condanna* : *inganna* (assai rara, e comunque non attestata anticamente, a mia conoscenza, prima della *Commedia*) anche a *If* XVIII 95:97, ma la presenza concomitante di *terra* (sia pure non nel senso di «città») <sup>51</sup> e di *cui* complemento oggetto induce a credere che proprio alla terzina in epigrafe risalgano, con inversione dell'ordine dei rimandi, i vv. 5-7:

disprezza *me* e la mie TERA INGANNA,  
e quando parla peggio è più lodato.  
7 Guardi ciascun CUI questo dir CONDANNA!

per Dante, di una costante strutturale con variazioni minime, che come tale si offre alla replica.

<sup>50</sup> Di paragonabile, nelle liriche, trovo solo «Ma perché preso *più ch'*altro mi trove» (*Perché ti vedi giovinetta* 8), ma si tratta di ben altro, e zoppicante, ritmo (endecasillabo 'dattilico' con scontro d'accenti fra terza e quarta e sesta e settima sede), che dà il senso del progresso, e dell'esemplarità, delle soluzioni della *Commedia*.

<sup>51</sup> Probabilmente casuale la coincidenza con *Amor, da che convien* 77: «forse vedrai Fiorenza, la mia terra» (per il v. 5).

(dove il verso centrale sembra riecheggiare — né la cosa sorprenderà in ambiente senese — una mossa topica presente anche in Cecco Angiolieri, *Egli è sì poco* 5: «Chi peggio fa, tenuto ci è 'l migliore») <sup>52</sup>.

Anche la successiva (e similare) rima *danni* : *inganni* (verbo, congiuntivo) ai vv. 12: 14 trova riscontro, nel medesimo ordine, nel *Purgatorio* (XIII 110: 112; terzo rimante *anni*) <sup>53</sup>:

Savia non fui, avvegna che Sapìa  
fossi chiamata, e fui de li altrui DANNI  
più lieta assai che di ventura mia.  
E perché tu non creda ch'io t'INGANNI...

La circostanza in sé avrebbe forse modesto significato, se i versi in questione non appartenessero a un episodio, quello di Sapìa che più di altri poteva restare impresso nella memoria di un lettore senese. C'è di più: la rima che immediatamente li precede (vv. 104: 106: 108) è in *-esti* (con *questi* al v. 106!) <sup>54</sup>, così come a *-esti* (di nuovo con *questi*) è affidata nelle terzine della «Maestà» l'alternanza rimica con *-anni*. L'abbinamento sembra dunque 'provocato' dal ricordo specifico (qui a livello di emergenze foniche) <sup>55</sup>.

### 5) *If* x 27:

a la qual forse *fui* troppo MOLESTO (: ONESTO).

La costruzione (e l'uso e la semantica di *molesto*, che non si trova nella poesia predantesca) <sup>56</sup> è la stessa di:

11 ma se i potenti *a'* debil *fien* MOLESTI (: ONESTI).

### 6) *Pg* xxx 78:

tanta VERGOGNA mi *gravò* la fronte.

<sup>52</sup> Di stampo vagamente angiolieresco, al di là della sua referenzialità pratica, anche la distesa scansione della data al v. 156, cfr. *I'ho tutte le cose* 14: «anni mille dugentonovantuno». Ma soccorre anche Dante, *If* XXI 112-4: «Ier, più oltre cinqu'ore che quest'otta, | mille dugento con sessantasei | anni compié...».

<sup>53</sup> Lo stesso terzetto, ma nell'ordine (*i*)nganni : anni : danni, con (*i*)nganni sost., poi a *Pd* IX 2:4:6.

<sup>54</sup> Unico caso di *questi* in rima nella *Commedia* anteriormente a *Pd* v 112.

<sup>55</sup> Ancora alla seconda cantica rinvierebbe, se fosse ammissibile (cfr. 3.1), la coppia *volto* : *rivolto* dell'epigrafe cronologica: cfr. *Pg* XIX 14:18 e soprattutto *Pg* XXXII 16:18 (entrambi peraltro con *volto* sostantivo).

<sup>56</sup> Cfr. *ED*, III, p. 987; non del tutto accettabile (almeno per *If* x 27) la spiegazione di A. Ronconi, «Parole di Dante: *Molesto*», *LN* 7 (1946): 53-4, poi in *Interpretazioni grammaticali*, Padova 1958, pp. 93-5 (e v. *SD* 41 (1964): 28).

Se *vergogne e/o danni* è per lo più al singolare) dittologia tradizionale<sup>57</sup>, solo nel verso dantesco compare la stessa relazione metaforica (*vergogna - gravare*) su cui si impernia

12 *gravando* loro o con VERGOGNE o danni.

7) Pg XXIX 78<sup>58</sup>:

onde fa l'arco il Sole e DELIA il CINTO (: DIPINTO).

È la 'fonte' diretta — come testimonia anche la persistenza della rima in *-into* — di:

16 e DELIA avia ogni bel fiore SPINTO (: DIPINTO [congett.]),

con *Delia* (cioè Diana) = *primavera*<sup>59</sup>, laddove in Dante sta per *luna* (come nell'Epistola ai Fiorentini, § 8: «ut si Delia geminatur in celo...») <sup>60</sup>; ma conta la suggestione e la pregnanza dell'epiteto classico (usato fra i moderni solo da Dante), che induce probabilmente anche il successivo *Iuno*, nel quadro di una retorica della perifrasi temporale e stagionale di gusto classico impensabile senza i precedenti della *Commedia* (tipo «La concubina di Titone antico | già s'imbiancava...», per cui cfr. anche il numero seguente).

La rima con *dipinto* parrebbe un buon argomento a favore della discussa congettura del Mazzoni (la cui sede potrebbe anche essere un'altra, cfr. nota 19).

8) Pg IX 9:

E 'l terzo GIÀ chinAVA in giuso l'ale,

e Pg VI 135:

senza chiamare, e GRIDA: «I' MI sobbarco!».

<sup>57</sup> Da Guittone d'Arezzo, p. es. *Ai Deo, chi vidde* 14, a Nicolò de' Rossi, *La soma virtù d'amor* 85.

<sup>58</sup> La Valerio, art. cit., p. 18, cui si deve la prima esplicita segnalazione (per *Delia*) del riscontro, rinvia, per una svista, al c. xxx.

<sup>59</sup> In quanto dea «stimolatrice della vegetazione» (Mazzoni, op. cit., p. 337), quale appare anche in Orazio, *carm.* iv, iv, 33-40 (e cfr., per la triplice identità della Dea — Diana in terra, Luna in cielo, Proserpina-Ecate negli Inferi —, Virgilio, *Aen.* iv 511).

<sup>60</sup> Riscontro additato (in aggiunta a quello del Mazzoni, che si limitava a Pg xx 130-2, con l'accenno alla nascita di Diana a Delo, quando Latona vi partorì con lei Apollo, «li due occhi del cielo») dal Maggini nella sua cit. recensione alla prima versione del saggio del Mazzoni.

I due versi vanno citati insieme perché agiscono congiuntamente nel ricordo del rimatore senese, allorché questi precisa l'indicazione cronologica con l'inconsueta perifrasi:

17 e Iuno GIÀ GRIDAVA: «I' MI rivolto!»,

che è un bell'esempio di assimilazione non pedissequa di figure stilistico-sintattiche inconfondibilmente dantesche, specie la prima, caratteristica del *Purgatorio* (e dunque qui introiettata in quanto schema 'astratto' di configurazione del verso), dov'è appunto specializzata nell'espressione di dati temporali o nel «misurare lo svolgimento dell'azione sul progresso del tempo»<sup>61</sup>.

7. Il dato più significativo che emerge dalla precedente ricognizione è l'alta frequenza, nella testura dell'iscrizione, di richiami al *Purgatorio*. In rapporto, le tracce lasciate dalla lettura dell'*Inferno*, pur notevoli, appaiono più tenui e generiche, affidate prevalentemente al ricordo di moduli ritmico-sintattici o alla replica di singoli lessemi collegati dalla rima; mentre col *Purgatorio* vi sono corrispondenze, anche puntuali, più organiche, che arrivano a coinvolgere micro-costellazioni lessicali, formule discorsive (e usi metaforici), piccoli coaguli contestuali... Se tutto questo fosse diluito nel corso di un componimento di centinaia di versi, non ci sarebbero forse particolari motivi di interesse, nonché di attenzione. Ma qui colpisce, come s'è già accennato, proprio la concentrazione e l'amalgama dei riecheggiamenti in uno spazio testuale estremamente ridotto (grosso modo, e forse non a caso, quello di un sonetto), oltre alla loro specifica qualità e modalità di utilizzazione: nessuna ripresa 'allusiva' o desunzione dotta (a parte forse quella relativa a *Delia*), tanto meno citazioni esplicite ed esibite o prelievi massicci da momenti 'esemplari' del poema (quelle *auctoritates* che ben presto caratterizzeranno il danteggiare centonistico e decorativo di tanti trecentisti). La rammemorazione del nostro verseggiatore, di natura eminentemente formale<sup>62</sup>, si esercita invece, con una libertà di approccio

<sup>61</sup> L. Blasucci, «La dimensione del tempo nel *Purgatorio*», in *Studi su Dante e Ariosto*, Milano-Napoli 1969, pp. 37-59, a p. 51, con ampia esemplificazione e indicazione dei precedenti classici; cfr. anche P. Trovato, *Dante in Petrarca. Per un inventario dei dantismi nei «Rerum vulgarium fragmenta»*, Firenze 1979, p. 77.

<sup>62</sup> Com'è, *mutatis mutandis*, del più sagace e originale 'dantismo' dell'epoca, quello praticato, con esiti a volte singolarmente affini ai nostri (tipo «Ora che 'l mondo se adorna e se veste | di foglie e fiori e ch'ogni prato ride...»), dal

che tradisce il neofita ed è direttamente proporzionale alla 'novità' dell'operazione, quasi soltanto su dettagli apparentemente marginali e 'neutri', comunque non accusati, della struttura verbale, per il tramite di suggestioni imprevedibili e discontinue (dove il margine di consapevolezza è certo assai ridotto): riflesso evidente di una ricezione ancora attiva e 'imperfetta' della *Commedia*, allo stato nascente si vorrebbe dire. Tutto parla per una lettura ancora fresca, recentissima, del poema, e in particolare della seconda cantica: con una spiccata predilezione — che si può spiegare col fascino irresistibile, cui nessuno saprà sottrarsi nel corso del Trecento<sup>63</sup> (e a cui non si è forse sottratto, a dar credito a una «arrischiatissima supposizione» del Mazzoni<sup>64</sup>, nemmeno l'autore dell'affresco), esercitata dalla «mirabile visione» del Paradiso terrestre e della processione mistica — per i canti finali<sup>65</sup>: ultimi a depositarsi nella memoria del lettore (chiunque egli fosse)<sup>66</sup>,

veneziano Giovanni Quirini (su cui vedi G. Folena, «Il primo imitatore veneto di Dante, Giovanni Quirini», in *Dante e la cultura veneta*, Atti del Convegno di studi, a cura di V. Branca e G. Padoan, Firenze 1966, pp. 395-421; F. Brugnolo, «I Toscani nel Veneto e le cerchie toscaneggianti», in *Storia della cultura veneta*, II: *Il Trecento*, Vicenza 1976, pp. 369-439, alle pp. 389-404). L'accostamento viene naturalmente qui proposto solo a fini euristici, di individuazione e caratterizzazione culturale e di 'gusto'.

<sup>63</sup> Cfr. G. Capovilla, «Ascendenze culte nella lingua poetica del Trecento. Un sondaggio», *Rivista di letteratura italiana* 1 (1983): 233-70, 433-89, alle pp. 477-8; e, per Petrarca, Trovato, op. cit., p. 152.

<sup>64</sup> Cui pareva di scorgere (ma lo diceva appunto con parole assai caute) «un qualche sottil legame tra la Beatrice nel Paradiso terrestre sul carro, e questa Vergine sul trono; l'una e l'altra in mezzo a Santi ed a figure simboliche e con Angeli offrenti ad esse fiori; l'una e l'altra invocate; e benevole, indulgenti, ma ammonitrici severe» (op. cit., p. 340).

<sup>65</sup> In particolare i cc. xxviii, xxix, xxx e xxxii.

<sup>66</sup> Forse lo stesso Simone, se non altro come 'ispiratore'? L'ipotesi è stata fatta (p. es. dal Cairola, *Simone Martini e Ambrogio Lorenzetti* cit., p. 6), ma l'equilibrio formale, la proprietà delle formule e del lessico, la fluidità sintattica e il sicuro dominio della prosodia inducono a pensare a un 'professionista' della letteratura, e tutt'altro che disprezzabile: che si tratti poi di «qualcuno che nell'applicazione didascalica somiglia parecchio a Francesco da Barberino» (Contini, «Simon Martini» cit., p. 5) mi sembra ipotesi sensata da un lato, per via della pratica che questo scrittore aveva di didascalie poetiche illustranti affreschi e miniature (cfr., per citare solo i contributi più recenti, con ulteriore bibliografia, E. Cozzi, «Aspetti di una cultura allegorica e profana nella pittura murale trecentesca delle Venezie», in *Tomaso da Modena e il suo tempo*, Atti del Convegno internazionale di studi per il 6° centenario della morte, Treviso 1980, pp. 327-36, spec. 331-3, e D. Goldin, «Testo e immagine nei *Documenti d'Amore* di Francesco da Barberino», *Quaderni d'italianistica* 1 (1980): 125-38), suffragata dall'altro da troppo scarsi indizi 'interni' (lo stile e la tecnica dell'iscrizione, anche in quanto legati al metro prescelto, paiono alquanto lontani dal tipico procedere, ora rotto e involuto ora bonariamente colloquiale, dei versi del Barberino). In realtà, posto che il

primi a riverberarsi, per 'reazione' spontanea, nella sua scrittura (non a caso già memore dei precorriti della *Vita Nuova*). La cosa del resto non sorprende, giacché è proprio questo (1314-15) il periodo della prima diffusione della *Commedia* (*Inferno* e *Purgatorio*). La nostra dimostrazione anzi corregge leggermente ma significativamente, precisandola, la cronologia oggi generalmente accettata, che pone la prima divulgazione dell'*Inferno* nel 1314, quella del *Purgatorio* nel 1315-16, e comunque non prima dell'autunno del '15<sup>67</sup>: la testimonianza della *Maestà* permette ora di anticipare la pubblicazione della seconda cantica quanto meno alla primavera di quell'anno (fissandola entro il giugno)<sup>68</sup>.

nostro anonimo verseggiatore dovrebb'essere senz'altro un senese, non sarà arbitrario (una volta scartate, per evidente 'incompatibilità', le figure di un Bindo Bonichi o di un Benuccio Salimbeni) collegare le terzine della *Maestà* alla cerchia, così tempestivamente e fruttuosamente aggiornata sull'opera dantesca (come ha mostrato da ultimo la Valerio), che fa capo agli Ugurgieri, nella fattispecie i due fratelli Ciampolo (l'autore del già ricordato volgarizzamento dell'*Eneide*, così ricco di echi proprio da *Inferno* e *Purgatorio*) e Cecco, autore di uno dei tanti 'compendi' in terza rima della *Commedia* e di «un'inedita 'cantilena' in cui spesseggiano i richiami al Dante della *Commedia* e delle rime e al volgarizzamento del fratello» (Valerio, art. cit., p. 5; e v. anche p. 17).

<sup>67</sup> Tale almeno l'opinione del maggiore esperto della questione, il Petrocchi, che postula una revisione delle due cantiche, in vista della pubblicazione, fra 1313 e 1315 (cfr. G. Petrocchi, «Intorno alla pubblicazione dell'*Inferno* e del *Purgatorio*», *Convivium*, n.s., 5 (1957): 653-69, poi in *Itinerari danteschi*, Bari 1969, pp. 83-118; id., *Biografia*, in *ED*, Appendice, pp. 1-53, alle pp. 45-6). Per A. E. Quaglio, *Voce Commedia: Composizione*, in *ED*, I, pp. 81-2, a p. 82, «converrà... accontentarsi di concludere che la prima cantica fu diffusa prima dell'aprile del 1314 [data della glossa barberiniana, v. nota 68] e la seconda probabilmente poco appresso», cioè «forse l'anno seguente» (p. 81); e cfr. id., «Sulla cronologia e il testo della *Divina Commedia*», *Cultura e scuola* 13-4 (1965): 241-65. Sostanzialmente analoga la posizione di G. Folena, «Ueberlieferungsgeschichte der altitalienischen Literatur», in *Geschichte der Textüberlieferung der antiken und mittelalterlichen Literatur*, 2 voll., Zürich 1961-64, II, pp. 519-37, alle pp. 452-4, con la precisazione che «die jüngst wiederum vorgebrachten Argumente für eine Vorverlegung des *Inferno* vor den April 1314 und des *Purgatorio* vor den Herbst 1315... sind bedeutungslos» (p. 453). Sul 1316 come data d'inizio della composizione del *Paradiso* (e dunque, implicitamente, anno in cui il *Purgatorio* era già divulgato) tutti gli studiosi sembrano concordare; solo G. Padoan, «Appunti sulla genesi e la pubblicazione della *Divina Commedia*», *LI* 29 (1977), pp. 401-15, a p. 413, ritiene verosimile che il *Purgatorio* sia stato «completato e fatto circolare nel 1316, o poco dopo». Per un inquadramento recente (sulla base della sistemazione del Petrocchi), v. M. Rodewigg, *Dante Alighieri, Die Göttliche Komödie. Vergleich und Bestandaufnahme der Commedia-Handschriften*, Stuttgart 1984, pp. xxi-xxv.

<sup>68</sup> Se è vero (come la maggior parte degli studiosi mostra di ritenere) che fra l'uscita dell'*Inferno* e quella del *Purgatorio* intercorse all'incirca un anno, la divulgazione dell'*Inferno* andrebbe collocata nella prima metà del 1314: il che costituirebbe — contro l'opinione del Petrocchi, che tende a minimizzarne la portata e ad abbassarne la data «oltre il 1314-15» — un'implicita conferma della

Anteriore di circa un anno a quella che finora (e prescindendo dalle risultanze dello studio della Valerio, che meritano un ulteriore approfondimento) era ritenuta la più antica testimonianza certa della divulgazione del *Purgatorio* (e anzi dell'influsso letterario esercitato dalla *Commedia*), cioè il riecheggiamento di Pg II 81 nel volgarizzamento (in prosa) di Andrea Lancia dell'*Eneide*<sup>69</sup>, l'iscrizione senese inaugura davvero a pieno titolo, e con tutto il peso della sua precocità documentaria, la *Rezeptionsgeschichte* del poema dantesco, venendo così ad accrescere ulteriormente, se mai era possibile, l'eccezionale significato — in termini di storia della cultura non meno che di storia dell'arte — dell'affresco martiniano. Sia stato caso o necessità, in fondo era giusto che il primo tentativo di 'imitazione', in poesia e nel metro stesso del poema, del linguaggio e dello stile della *Commedia* concomitasse con la creazione di un'opera decisiva per l'evoluzione del linguaggio pittorico e del rapporto arte-società, un'opera in cui l'inedito intreccio di religiosità e politica e la «laica celebrazione dei valori supremi, sintesi di civile appunto e sacro, . . . hanno veramente il precoce colore della prima diffusione di Dante, col suo senso gerarchico dei vari elementi del mondo»<sup>70</sup>.

FURIO BRUGNOLO  
*Università di Verona*

validità del cosiddetto «argomento barberiniano», fondato sulla celebre glossa dei *Documenti d'Amore* di Francesco da Barberino, databile ai primi mesi del 1314, in cui si accenna per la prima volta all'*opus* «quod dicitur Comedia et de infernalibus inter cetera multa tractat» (cioè, appunto, all'*Inferno*); cfr. Folena, «Ueberlieferungsgeschichte» cit., pp. 452-3.

<sup>69</sup> Segnalato per primo dal Folena, *La Istoria di Eneas* cit., p. xxxiv, e successivamente omologato da parte della critica e filologia dantesca.

<sup>70</sup> Contini, «Simon Martini» cit., p. 5.