



edioevo



uropeo

RIVISTA DI FILOLOGIA E ALTRA MEDIEVALISTICA



3/2 - 2019

DIREZIONE

Roberta Manetti (Università di Firenze), Letizia Vezzosi (Università di Firenze)
Saverio Lomartire (Università del Piemonte Orientale), Gerardo Larghi

COMITATO SCIENTIFICO

Mariña Arbor Aldea (Universidad de Santiago de Compostela)
Martin Aurell (Université de Poitiers - Centre d'Études Supérieures de Civilisation
Médiévale)
Alessandro Barbero (Università del Piemonte Orientale)
Luca Bianchi (Università di Milano)
Massimo Bonafin (Università di Genova)
Furio Brugnolo (Università di Padova)
Marina Buzzoni (Università Ca' Foscari, Venezia)
Anna Maria Compagna (Università di Napoli Federico II)
Germana Gandino (Università del Piemonte Orientale)
Marcello Garzaniti (Università di Firenze)
Saverio Guida (Università di Messina)
Wolfgang Haubrichs (Universität Saarland)
Marcin Krygier (Adam Mickiewicz University in Poznań, Polonia)
Pär Larson (ricercatore CNR)
Roger Lass (Cape Town University and Edinburgh University)
Chiara Piccinini (Université Bordeaux-Montaigne)
Wilhelm Pötters (Universität Würzburg und Köln)
Hans Sauer (Wyzsza Szkola Zarzadzania Marketingowego I Jezykow Obcych W
Katowicach - Universität München)
David Scott-Macnab (University of Johannesburg, SA)
Elisabetta Torselli (Conservatorio di Parma)
Paola Ventrone (Università Cattolica del Sacro Cuore)
Andrea Zorzi (Università di Firenze)

REDAZIONE

Silvio Melani, Silvia Pieroni, Chiara Semplicini

Medioevo Europeo is an International Peer-Reviewed Journal

ISSN 2532-6856

Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali
Via Santa Reparata, 93 - 50129 Firenze
redazione@medioevoeuropeo-uniupo.com

Libreria Editrice Alfani SNC, Via Degli Alfani 84/R, 50121 Firenze

progetto grafico: Gabriele Albertini
impaginazione e layout: Luciano Zella

INDICE

Francesco Benozzo, <i>Brân e il Cid Campeador: nuove tracce di una continuità epico-narrativa celtoromanza</i>	93
Furio Brugnolo, <i>Cavalcanti interprete di Dante (note sul sonetto Vedeste, al mio parere, onne valore)</i>	109
Adele Cipolla, <i>Basler Trojanerkrieg. Edizione e commento</i>	123
Anna Maria Compagna, <i>Romanç, obra e complant sulla prigionia, liberazione e morte del Principe di Viana: l'impegno politico nella poesia catalana del Quattrocento</i>	163
Pär Larson, <i>Un trattatista friulano in lingua tedesca nel secolo XIII: Tommasino di Cerclaria</i>	199
Margherita Lecco, <i>Motivi convenzionali e riscrittura innovativa in Guilhem de la Barra</i>	207
Gabriella Mazzon, <i>Time management in Middle English Romances</i>	221

Cavalcanti interprete di Dante (note sul sonetto *Vedeste, al mio parere, onne valore*)

ABSTRACT: Il sonetto *Vedeste, al mio parere* fu scritto da Guido Cavalcanti in risposta al sonetto (più tardi raccolto nella *Vita nuova*) *A ciascun'alma presa*, in cui il giovane Dante raccontava un suo enigmatico sogno, sollecitandone l'interpretazione. La tesi sostenuta nel presente articolo è che Cavalcanti abbia letto e interpretato il sonetto di Dante alla luce di due generi lirici codificati dalla tradizione cortese di matrice trobadorica e fatti oggetto recentemente di uno studio illuminante di Grażyna Maria Bosy: il *somni* e l'*alba*. La strategia interpretativa di base adottata da Guido sarebbe dunque di tipo eminentemente letterario o, se si vuole, metaletterario, e non di tipo ideologico, filosofico etc. Precedono alcune note esegetiche in cui si sostiene fra l'altro la bontà della lezione «a la morte cadea» del v. 10, chiarendone il significato.

ABSTRACT: Guido Cavalcanti's sonnet *Vedeste, al mio parere* is constructed as a *response* to Dante's sonnet *A ciascun'alma presa* (describing an enigmatic dream and later to be included in the *Vita nuova*). This essay sets out to prove that Cavalcanti read and interpreted Dante's sonnet in the light of two lyrical genres codified by the courtly troubadour tradition, brilliantly analyzed by G. M. Bosy: the *somni* and the *alba*. In my view Cavalcanti's interpretative strategy is eminently literary (or meta-literary) and not ideological, philosophical etc. The essay includes some exegetic remarks, asserting *inter alia* that preference should be given to the variant reading «a la morte cadea» (v. 10), and clarifying its meaning..

PAROLE CHIAVE: Lirica medievale, Dolce stil nuovo, Guido Cavalcanti, Dante Alighieri, *somni* e *alba*.
KEYWORDS: Medieval lyric, "Dolce stil nuovo", Guido Cavalcanti, Dante Alighieri, *somni* and *alba*

Alla fine di un mio recente saggio sul Dante lirico (Brugnolo 2018b: 64), soffermandomi velocemente sul primo sonetto della *Vita nuova*, *A ciascun'alma presa*, in cui, come è noto, si descrive un'enigmatica visione presumibilmente onirica,¹ ho proposto di vedere in esso la convergenza simultanea di tre tipologie tematiche codificate dalla tradizione trobadorica occitanica (in parte anche oitanica): il *conseil* (cioè la richiesta di un parere, di un consiglio: riguardante in questo caso il significato da attribuire alla visione descritta),² il *somni*, il "sogno", e, indirettamente, attraverso quest'ultimo, addirittura l'*alba*. *A ciascun'alma presa* ovviamente non è un'*alba* (mentre vi sono più evidenti, se pur non espressamente dichiarati, i caratteri del *somni*, tecnicamente forse più *insomnium* che *somnium*),³ ma recentemente Grażyna Maria Bosy ha mostrato persuasivamente i sottili rapporti e le interferenze reciproche tra queste due particolari modalità, o "generi", l'*alba* e il *somni*, della lirica trobadorica.⁴ E che *A ciascun'alma presa* sia, indirettamente, allusivamente, obliquamente, anche un'*alba* (la dimensione onirica pervade in vari modi anche questo genere: cfr. Bosy 2012: 60), lo mostra meglio di ogni altra cosa l'interpretazione – che Dante poi nella prosa del libello giudicherà insufficiente, ma che è tutt'altro che sprovveduta – espressa da Guido Cavalcanti nel sonetto responsivo *Vedeste, al mio parere, onne valore*, che punta significativamente sul motivo della felicità notturna interrotta dal risveglio mattutino.

Vorrei in questa sede riprendere e, se possibile, precisare quel mio conciso ragionamento, concentrandolo proprio sul sonetto cavalcantiano, anche per reagire alla fuorviante opinione di chi vede in esso delle incoerenze e delle contraddizioni, «a deliberate gesture of misunderstanding» (Harrison 1994: 25), una «misinterpretation of Dante's first dream» (Steinberg 2010: 94)⁵ e così via: giudizi impropri generati dalla cattiva abitudine di molti commentatori – quasi un riflesso condizionato – di leggere il sonetto più che altro alla luce di quanto Dante dice *ex post* nel III capitolo della *Vita nuova* e non in sé e per sé,

¹ Dico presumibilmente, perché da nessuna parte del sonetto, com'è già stato notato, è detto trattarsi di un sogno, ma al massimo di un'apparizione o visione notturna («m'apparve Amor subitamente»). Pinto (2008: 51) ritiene che «la lettura onirica della apparizione narrata dal sonetto di Dante sia una forzatura interpretativa di Guido» (poi fatta propria, nella prosa del libello, da Dante, che, dopo aver usato più volte il termine «visione», «maravigliosa visione», parlerà solo alla fine di «sogno», III, 15). D'altra parte l'esplicita ambientazione notturna e la richiesta di «parvente» sono marche tipiche dei sogni poetici di allora (senza dire che in Dante c'è comunque qualcuno che "dorme" e che poi viene svegliato, etc.).

² Cfr. Bertolucci Pizzorusso (2014).

³ Ma Dante fonde le due modalità, e in questo Cavalcanti lo segue perfettamente. Nell'*insomnium* si ha, secondo Macrobio, la proiezione o riproduzione, in qualche modo, degli "affetti", delle inquietudini, dei desideri della persona da sveglia (come se, per esempio – calzante per il caso nostro –, «amator deliciis suis aut fruentem se uideat aut carentem»); il *somnium* è il sogno enigmatico-divinatorio, che necessita di un'interpretazione. Cfr., per questa distinzione, Pinto (2008: 38); Bosy (2012: 123-124 e 199-201).

⁴ Cfr. Bosy (2012).

⁵ Giudizio un po' in contraddizione con la definizione del sogno di Dante come «mysterious dream» (Steinberg 2010: 93).

come precisa risposta a una precisa e ben individualizzata “proposta”, a prescindere cioè dal radicale mutamento di prospettiva che Dante adotta inserendo (verso il 1293) quella “proposta” (che risale a circa dieci anni prima!) nel contesto della *Vita nuova* (per di più come poesia inaugurale del libello)⁶ e a prescindere dal suo criptico (e un po’ malizioso) deprezzamento delle soluzioni interpretative offerte da Guido e dagli altri, più modesti, risponditori («lo verace giudizio del detto sogno non fue veduto allora per alcuno, ma ora è manifestissimo a li più sempici»): dimenticando la prosa della *Vita nuova*, insomma.⁷

Preliminarmente, a integrazione o precisazione di quanto già variamente esposto nei commenti (valga per tutti, essendo anche il più ricco e articolato, quello recente di Grimaldi 2015) e come preludio a quanto esporrò in conclusione, alcune annotazioni sparse al sonetto cavalcantiano, che riporto qui di seguito nel testo della “vulgata” (chiamiamola così) Favati–De Robertis:⁸

Vedeste, al mio parere, onne valore
e tutto gioco e quanto bene om sente,
se foste in prova del signor valente
che signoreggia il mondo de l’onore,

poi vive in parte dove noia more
e tien ragion nel cassar de la mente;
sì va soave per sonno a la gente,
che ’l cor ne porta senza far dolore.

5

⁶ Con le parole di De Robertis (1970: 41), «il distacco, e direi la sproporzione, tra la prosa e la poesia [nella *Vita nuova*] raramente è così sensibile come in questo caso».

⁷ Posizione del resto già saggiamente assunta in passato, per esempio da Barbi e De Robertis; cfr. Battaglia (1970: 355).

⁸ Ora ripresa anche da Pirovano (2012: 179-181), ma non da Rea (Rea–Inglese 2011: 205-206), che in particolare dà la preferenza al v. 10 alla variante «che vostra donna la Morte chede». Tra le tante obiezioni che si possono fare a questo proposito, ce n’è una, di natura formale, che mi sembra interessante: Terino da Castelfiorentino (se si tratta, come credo fermamente, di lui), nel suo sonetto di risposta a *A ciascun’alma presa, Naturalmente chere ogni amadore*, usa in rima nel corrispondente v. 10 del suo componimento il verbo *chiedea* (con identica funzione grammaticale del *chedea* della lezione di cui sopra): «a te per darti ciò che ’l cor chiedea». Ora, in linea di massima, le risposte “per le rime” dovevano a quel tempo astenersi dal riutilizzare – a maggior ragione se in identica posizione – le medesime parole-rima usate dal proponente; nel caso, una almeno minima *variatio* (funzione o categoria grammaticale, reggenza etc.; oppure il cambiamento di posizione) doveva per forza esserci (ecco perché *Amore* è in *Naturalmente chere* soggetto, in *A ciascun’alma* oggetto, mentre *core* non è in posizione corrispondente; lo stesso avviene in un’altra risposta per le rime di Terino, quella al sonetto *Terino, eo moro, e ’l me’ ver signore* di Onesto da Bologna, dove le parole-rima che Terino riprende tali e quali da Onesto, *Amore, signore, vita e aita*, non occupano la stessa posizione che hanno nel proponente, e se la occupano, come è il caso di *maggiore* al v. 5, implicano il cambio di genere). Escludendo che Terino, ancorché mediocre poeta, fosse un pessimo tecnico del verso (visto che Dante, nel capitolo in questione della *Vita nuova*, lo pone indirettamente tra «i famosi trovatori in quello tempo»), se ne dovrà dedurre che il sonetto dantesco da lui commentato non aveva *chedea* in rima al v. 10.

Di voi lo core ne portò, veggendo
 che vostra donna a la morte cadea: 10
 nodriala de lo cor, di ciò temendo.

Quando v'apparve che se 'n già dolendo,
 fu 'l dolce sonno ch'allor si compiea,
 ché 'l su' contraro lo venia vincendo.

1. *Vedeste ... valore*: gli *incipit* caratterizzati da una studiata, e dunque ben impressiva, allitterazione “a cornice”, cioè ad apertura e chiusura del verso, sono una specialità cavalcantiana, come mostra al massimo grado l'attacco memorabile «Donna me prega, perch'eo voglio Dire» (che fra l'altro incornicia l'eco invertita *pre-per*), seguito a ruota, al di là della differenza di registro, dall'altro «Novelle ti so dire, odi, Nerone» (anche qui, al centro, il rimbalzo *DIre – oDI*); ma cfr. anche, con dislocazioni minime: «I' Prego voi che di dolor Parlate», «S'io Prego questa donna che Pietate», «I' Vegno il giorno a te 'nfinite Volte». Se vi si aggiunge la raffinata gradazione *-EstE > -ErE e -eRE > -oRE*, si vede come Guido intenda esibire sin dall'inizio l'impegno retorico-formale fuori del comune profuso lungo l'intero sonetto: non solo le varie successive allitterazioni, versali (*Si Va SOaVe ... SONno, Venia Vincendo*) e intersversali (*Veggendo – Vostra, DOLEndo – DOLce, COMpiea – CONtraro*), ma anche le insistenti riprese e le replicazioni già più volte segnalate dalla critica: *valore > valente, signore > signoreggia, core* più volte, *porta > portò, vedeste > veggendo, more* (in antitesi con *vita*) *> morte, dolore > dolendo, sonno* due volte, etc. Sembra quasi che il già affermato risponditore voglia competere stilisticamente col giovane esordiente (in cui risaltano *COre – COspetto* 1-2, *Salute ... Segnor* 4, *m'Apparve Amor* 7, *Allegro ... Amor* 9, *Meo ... Mano* 10, *MaDONna ... Drappo DOrMenDO* 11, *PAventosa ... PAScea* 13, etc.; e ancora *PRESa – PRESe* 1-2, *VEN – rescriVAN – parVENTe* 2-3, *mEMBRAr – sEMBRaVa* 7-8, etc.), che a sua volta ne trarrà esempio (tipico, nella lirica, *CAvalcando l'altrier per un CAMmino*; per la *Commedia*, cfr. Beccaria 1975: 91-92). In effetti questo sfoggio retorico (che determina anche la fine *variatio* morfologica, già notata da De Robertis, «*onne valore*» – «*tutto gioco*» – «*quanto bene*») è indice della profonda considerazione che Cavalcanti riserva al componimento di Dante; lo prende insomma, se si può dir così, molto sul serio, intuendo subito le potenzialità del giovane rimatore e legittimandone così, oltre che la concezione amorosa, la «vocazione poetica» (Rea). Anche per questo il suo *incipit* insisterà a lungo nella memoria di Dante, fino al flagrante *Par. XVI* 42: «Io ti farò vedere ogni valore» (Chiavacci Leonardi, che nota come *valore* abbia il «senso estensivo», che si direbbe presente anche nel verso di Cavalcanti, di *bonum* 'bene', 'ciò che vale', ancora al di qua di ogni connotazione genericamente «nobilitante»). Colpisce – sia detto quale piccola curiosità – come la memorabilità di questo *incipit* si prolunghi, almeno a livello ritmico-sintattico, fino al Pascoli di *Myricae*: «Vedeste, al tocco suo, morte pupille!» (*Il miracolo*, v. 1). – *Vedeste*: giustamente i commentatori sottolineano (o comunque avvertono) il «senso metaforico» (Rea) del verbo “vedere”, che ha qui infatti il valore pregnante che possiede anche altrove in Cavalcanti (cfr. per esempio: «sì che la veggia lo 'ntelletto nostro» IX,18, «per la dolente angoscia ch'io mi veggio» XVI,8; etc.) e che lo avvicina in certo qual modo al “sentire” del v. 2 (cfr. «sì tosto come questa donna sente» XIX, 19; etc.). Non tanto ‘percepire con la vista’

dunque, ma più o meno ‘fare esperienza’, ‘sperimentare’ (Battistini), ‘recepire profondamente’, e insomma ‘conoscere’ (De Robertis). Sulla centralità, e anzi l’«ossessiva insistenza», del “vedere” in Cavalcanti, cfr. Pirovano (2012: 76). – *al mio parere*: risponde al «suo parvente» richiesto da Dante così come il «segon m’esmanza» di Guillem de Saint-Didier (v. 9) risponde al «vostra semblanza / mi digatz» (vv. 1-2) con cui si apre la tenzone (fittizia) *En Guillem de Saint Deslier* (BdT 234.12) riguardante per l’appunto un sogno da decifrare. Tanto per ribadire che non è formula generica o riempitiva, ma rientra nelle convenzioni del genere *somni*. – *omne valore*: l’identica clausola è in *Poi che di doglia cor* 4, e in *Quando di morte* 30.

1-2. *Vedeste ... sente*: si potrebbe parafrasare il tutto, meglio che con lo spiritoso “Beato te!” di De Robertis, con lo stesso Dante, *Vita nuova* III 1: «mi parve allora vedere tutti li termini de la beatitudine» (si noti la permanenza del verbo “cavalcantiano” *vedere*).

3. *se*: con Grimaldi 2015: 339, mi è difficile scorgere dietro questo *se* un «dubbio del Cavalcanti sulla verosimiglianza della visione dantesca» oppure un’intenzione “ironica” (ammissibile al massimo solo se la subordinata precedesse la principale: **Se foste...*, *vedeste...*), quella per esempio avvertita (ma “eventualmente”) da De Robertis (1986: 145) e, sulla sua scia, da Pinto (2016: 63), che estende l’“ironia” all’intera quartina iniziale, e da Pirovano (2012: 180) (su questa linea forse anche la curiosa parafrasi di West (2009, p. 90): «if the love who is your lord is the real Love»). Abbiamo qui semplicemente a che fare, come spiega la *Grammatica* di Salvi-Renzi (2010: 1014-1015, dove viene allegato, fra altri, anche il nostro passo), con uno di quei costrutti condizionali *bi-affermativi* «i cui contenuti proposizionali non restano soltanto ipotizzati ma vengono interpretati come fattuali», in senso, in questo caso, causale-dichiarativo: dunque ‘poiché’, ‘dato che’, ‘per il fatto che’, e non ‘se è vero che’ o sim. – *foste in prova*: viene tradotto in vario modo: ‘foste in balia’, ‘su voi Amore fece prova della sua potenza’, ‘faceste esperienza’, ‘provaste per esperienza’, ‘siete stato messo alla prova’. Quest’ultima (De Robertis) è forse la parafrasi meno distante, se si pensa alla dittologia “provare e assaggiare” (o viceversa), non rara in italiano antico (esempi nel *TLIO*), nel senso di ‘sperimentare, sondare, mettere alla prova’. L’origine è forse provenzale: la *Chansoneta nueva* attribuita a Guglielmo IX (BdT 183.6) recita al secondo verso: «ma dona m’assai’ e m prueva»; e al provenzale ant. *metr’en essai* potrebbe ben corrispondere un ital. **mettere in prova* o *a prova* (in sé non attestati, mentre si trova “mettere al saggio”, per esempio nella ballata trådita dai Memoriali bolognesi *Despero de mia vita*, v. 14, ed. Orlando 2005: 234). Il nostro *foste in prova* potrebbe essere dunque modernamente reso con ‘foste testato’ (al fine, si direbbe, di verificare se il poeta fosse, cavalcantianamente, “degno” di Amore: si ricordi l’*incipit* del sonetto in risposta al dantesco *Guido, i’ vorrei*: «S’io fosse quelli che d’Amor fu’ degno»). Non incongruo anche l’accostamento con lo *sperto* di *Donna me prega* 61. – *valente*: nel senso di ‘che può tutto’ (come certifica infatti la visione di Dante e come ribadisce il commento cavalcantiano, spec. v. 8), più che di ‘nobile’ o sim.

4. *signoreggia*: il verbo, applicato al potere esercitato da Amore, ritornerà in Dante – probabilmente non per caso – nella prosa della *Vita nuova*: «D’allora innanzi dico che Amore signoreggiò la mia anima [...] E avvegna che la sua imagine, la qualc continuamente meco stava, fosse baldanza d’Amore a signoreggiare me» (II, 8-9).

5. *in parte dove*: significa semplicemente ‘là dove’. Perfetta la parafrasi di De Robertis:

«Amore sta (comincia) dove non è (cessa) la noia» (e viceversa, ovviamente), dove con *noia* (qui nel senso di ‘pena’, ‘tormento’, ‘afflizione’) s’intende il contrario del “piacere” da cui si genera – e a cui tende – l’amore: e anche il contrario del *joi* trobadorico, la *gioia* cavalcantiana (cfr. XV 11-12). Per l’opposizione *amore-noia* in Cavalcanti, cfr. XXXII 2-3.; e cfr. Rea (2008: 366).

6. *e tien ragion*: da coordinare a *signoreggia* 4.

7. *per sonno*: l’ambivalenza del sostantivo in italiano antico (‘sonno’ e ‘sogno’, cfr. Grimaldi 2015: 340) è confermata dall’affine sintagma preposizionale «per sogno» presente nella canzone anonima di scuola siciliana *Al cor tanta alegranza*, v. 44: «anzi per sogno vegna [*Cavalcanti invece ha «va»*], spesse fiate [*sogg. il piacer*]».

10. Passo fra i più controversi dell’intero componimento, sia dal punto di vista testuale (la tradizione manoscritta registra la variante alternativa «che vostra donna la Morte chede», cioè ‘la Morte chiedeva, desiderava per sé, la vostra donna’), sia da quello della sua interpretazione. La tendenza oggi più diffusa è quella di intendere il verso, sulla scorta di Barbi (anche se con sfumature di volta in volta diverse), in senso metaforico: una “morte amorosa”, una “morte”, diciamo così, ben cavalcantiana, qui forse come «assenza» (Grimaldi 2015: 337) o fine dell’amore (o viceversa come sua distruttiva oltranza passionale, che colpisce «fin dentro» il soggetto, cfr. più sotto), scevra dunque da qualsivoglia allusione a una morte reale, fisica, quasi premonizione dell’effettivo destino, poi, di Beatrice (cfr. viceversa Pinto 2016: 62-63, ma anche altri). Già questo rende meno problematica la lezione – per me comunque da rigettare – con *chedea* e con *Morte* (personificata) soggetto. Viceversa l’espressione *a la morte cadea*, che ha fatto scorrere i proverbiali fiumi d’inchiostro (anche perché una costruzione ‘cadere a’ + sost. preceduto da articolo è inconsueta, mentre è più usuale ‘cadere in’), può essere benissimo spiegata, come ho già suggerito altrove (cfr. Brugnolo 2018a: 147 n.), alla luce della semantica del verbo *cadere*, usato assolutamente, quale risulta, per restare alla lirica (anche i contesti sono in parte analoghi), da un passo di Cino da Pistoia, ballata *Donna, il beato punto che m’avenne*, vv. 7-9, e in particolare 8: «l’anima mia di subito ferita / si partiva del cor che mi cadìo, / cui non rimase vita», parafrasabile, sulla scorta di Marti (1969: 453-454), così: ‘l’anima era sul punto di allontanarsi dal cuore che mi venne meno’ (non escluderei un’eco di un’*interpretatio* reperibile nella tradizione del diffusissimo *Somniale Danielis*: «Cor sentire cadere in dolorem: periculum vel infirmitatem», cfr. Cappozzo 2018: 268). Può essere utile anche il più tardo, ancorché più greve, Nicolò de’ Rossi, *Quel viso che la mente* 8: «cado languendo, ché me sincopeçça» (fra l’altro pure in un contesto di fantasticherie erotiche notturne). Ma la conferma definitiva, quanto al lemma, viene dallo stesso Cavalcanti, se è vero che il “cadere” del v. 64 di *Donna me prega*: «compriso, – bianco in tale obietto cade», significa letteralmente ‘venir meno’, ‘mancare’. Altri esempi («cadere pasmata», cioè ‘in deliquio’, *cadimento* ‘svenimento’, etc.) fornisce il *TLIO*. Tradurrei perciò l’espressione cavalcantiana non con ‘precipitava verso la morte’, ‘era destinata alla morte’ e sim. o addirittura ‘moriva’ (qui il «... de la vita casco» di Onesto bolognese, son. *Bernardo, quel dell’arco*, v. 12, talora evocato, non c’entra niente), ma con ‘veniva mortalmente meno’, ossia ‘veniva meno come se stesse per morire’ (il senso insomma di *Inf.* V 141: «io venni men così com’io morisse», cui segue, vedi caso – ma per Mercuri 2001: 176-177 non lo è affatto –, proprio il verbo, sia pure in senso proprio, *cadere*: «e caddi come corpo morto cade»), interpretando *a la morte* – il punto è

decisivo – non come un complemento oggetto o locativo ma come una locuzione avverbiale con valore enfatico (ma priva di connotazioni luttuose: cfr., ancora oggi, “spaventato a morte” e sim.), esattamente la stessa che Cavalcanti usa in *Era in penser d’amor quand’i’ trovai* 35-36: «che fin dentro, a la morte, / mi colpîr gli occhi suoi». Che è cosa ben diversa, e meno dirompente, di una Morte che “chiede” o desidera per sé la donna. Semmai è quella morte che, come in *La forte e nova mia disavventura* 31, traspare metaforicamente «sotto al [...] colore» del viso, quello che in *Veder poteste* 7 è definito «morto colore». Un verbo come *tramortire* rende anche bene il concetto; di «tödliche Schwäche» ‘debolezza mortale’ parla Eisermann 1992: 200. Il riferimento al deliquio, al mancamento, al pallore mortale nelle visioni oniriche a sfondo erotico ha nel Medioevo romanzo il suo vertice nel sogno di Guillem in *Flamenca* (cfr. sotto, nota 15). Tutto ciò indebolisce, a mio parere, anche l’ipotesi di Pinto (2016: 62-63), che, riaprendo anche la vecchia questione della datazione effettiva di *A ciascun’alma*, suppone che nella sua risposta Guido alluda già al tema dantesco della morte di Beatrice, che gli sarebbe stato suggerito da un’effettiva conoscenza degli sviluppi della poetica di Dante «in direzione del lutto», sì che il sonetto e il sogno verrebbero interpretati «alla luce di tali sviluppi». – *a la morte*: risulta poco chiara, e comunque fuorviante, l’annotazione di De Robertis (ripresa anche da Rea): «con preposizione articolata tipica della sintassi antica». In realtà l’inserimento dell’articolo in certi sintagmi preposizionali non è affatto “tipico” dell’italiano antico, né particolarmente frequente, riguardando solo certe espressioni fisse, a carattere più o meno idiomatico (cfr. Salvi–Renzi 2011: 341-42 e 642), come appunto la nostra, tipicamente – è il caso di dire – cavalcantiana. (Si potrebbe anche pensare a una forma scorcziata a partire da *presso a la morte*: cfr. per esempio *Noi siàn le triste penne* 10).

14. *venia vincendo*: dato il contesto, è difficile non pensare a *Purg* I 115: «L’alba vinceva l’ora mattutina»: quasi un’ allusiva *interpretatio* dell’*explicit* cavalcantiano, se è vero – per anticipare quanto ora dirò – che il *contrario* del «dolce sonno» è (anche) la fine della notte e il sorgere del sole, l’arrivo del giorno: l’alba, appunto. Per l’immagine della luce che “vince” il buio, cfr. anche *Inf.* IV 68-69: «[...] un foco / ch’emisperio di tenebre vincia».

Per tornare all’assunto principale, esso si fonda, più che sui dettagli singoli (pur importanti), sullo schema interpretativo di base che Cavalcanti segue e che si evince dalla “cornice” del suo componimento: la “strofa” iniziale, cioè la prima quartina, e quella finale, cioè la seconda e conclusiva terzina. In quest’ultima, in particolare, già De Robertis (1986: 147), glossando la parafrasi meramente tautologica alla portata di chiunque, ravvisava un tratto particolarmente originale («quello che qui è originale») dell’esegesi cavalcantiana del sogno dantesco, consistente nella «interpretazione del pianto di Amore come dispiacere per la fine del sonno, *ossia del suo regno*» (corsivo mio). È proprio così,⁹ a parte la vaghezza di quel «regno», che attenua troppo, pur sussumendola, la valenza erotica della

⁹ Fra l’altro Guido coglie perfettamente l’essenza dell’enigma dantesco: «the essence of the “riddle” is surely this: why should Love be *allegro* when he appears, achieve his purpose, and yet depart *piangendo*» (Foster–Boyde 1967: 25).

visione dantesca, ormai non più messa in dubbio, sia pure con varie gradazioni, da nessuno dei critici e commentatori,¹⁰ e già chiaramente intuita da Cavalcanti (che la distingue infatti da quella allegorica, cui sono dedicate le “strofe” interne del sonetto). In effetti nel trionfo *valore - gioco - bene* (vv. 1-2) – cui si collega anche l'*onore* del v. 4, se è vero che nei trovatori «le mot *onor* désigne incontestablement l'expérience ultime de l'amour» –¹¹ si compendia distintamente il senso di quel «sommet de la jouissance amoureuse» (Lazar 1964: 116), di quel «perfetto raggiungimento della soddisfazione amorosa» (Berisso 2006: 104)¹² che la tradizione lirica (e l'ideologia) cortese di matrice trobadorica pone come inattuabile – e dunque testualmente non oggettivabile – tranne che nella *factio* poetica istituzionalmente demandata a due generi particolari in cui la «metafora del desiderio [...] si concretizza nell'immaginazione notturna» (Grimaldi): il *somni* e l'*alba*. A questi andrebbe aggiunta beninteso la pastorella, genere con cui Cavalcanti ha avuto felicemente e sapientemente a che fare (e alcune tangenze fra *somni*, *alba* e pastorella sono già state notate dalla Bosy 2012: 225), ma gli elementi, diciamo così, cronotopici fissati da Dante nel suo sonetto di proposta non lasciano alternative all'intelligenza del suo interprete, che coglie così quasi inevitabilmente (dal suo punto di vista) il nesso che collega e anzi stringe in decisiva unità tali motivi: primo, l'ambientazione notturna («Già eran quasi che atterzate l'ore / del tempo che onne stella n'è lucente»), legata al *dormire* e, conseguentemente, allo *svegliarsi* (un percorso – dal sonno al risveglio – che Dante attribuisce alla donna, ma che Guido proietta su di lui,¹³ se non altro per suggestione lessicale) e insieme però scenario di un'esperienza gratificante ed esclusiva (l'allegria di Amore, *alter ego* o proiezione dell'Io lirico, se è vero che sull'offerta del cuore come nutrimento e conforto dell'amata si riflette un ben noto rituale cortese, allusivo dell'unione

¹⁰ Un «sogno dalla carica erotica sorprendentemente “spinta”» lo definisce Gragnolati (2013: 24). È interessante notare come, sul piano della successione delle poesie, la *Vita nuova* si apra con un sonetto incentrato sulla «maravigliosa visione» di un amore “carnale” (l'unico caso «in cui, sia pure nello spazio onirico dell'apparizione, Beatrice figura nella sua corporeità»: Gorni 1996: 246) e si concluda con un sonetto in cui Beatrice è solo «luce» e «splendore» (*Oltre la spera*, v. 7) e che prelude a una «mirabile visione» di ben altro tipo. Una volta di più, dall'amore-passione all'amore-*caritas*: che è, come ho ritenuto altrove di suggerire, sulla scorta di Singleton, il vero senso della *Vita nuova* e quello che, retroattivamente, Dante attribuisce al suo sonetto di apertura (cfr. Brugnolo 2018a: 142-143).

¹¹ Cito da Cropp (1975: 364), che così continua: «les vers qui entourent le terme évoquent le contact physique de l'homme et de la dame»; e più oltre: «de même, l'expression *ben et onor* désigne le plaisir que procure l'amour sensuel» (p. 365). Collegare le espressioni cavalcantiane a questo filone semantico mi pare esegeticamente più produttivo che attribuire loro il valore più generico, morale, ideologico etc., che hanno in altri contesti coevi.

¹² «Perfezione», chiosa, un po' eufemisticamente, De Robertis (1986: 146). Va ancor oltre Barolini (2009: 83): «Guido immagina che Dante abbia ottenuto precisamente quel massimo di gioia e di completezza esistenziale ed epistemologica [...] che le sue poesie negano a lui stesso».

¹³ Cfr. Pinto (2008: 51).

intima – e, si vorrebbe dire, propriamente carnale –¹⁴ tra i due); secondo, e fondamentale, il dolore finale, evidenziato in Dante dal pianto, dello stesso Amore per il subentrare della veglia al sonno, ovvero del giorno alla notte (vv. 13-14), e dunque per la fine di quell'esperienza, fatta di *valore*, *gioco* e *bene*, ovvero, per dirla alla provenzale, di «ioc e ioi e gaug e ris [e] solatz».¹⁵ La permanenza anche in Cavalcanti di un termine così concretamente (e sensualmente)¹⁶ connotato quale *gioco* (preferito a *gioia*) è rivelatrice: *joc*, *joc novel*, nelle *albas* occitaniche, designa proprio, piuttosto che *joi* (tipico semmai del *somni*), il diletto amoroso vissuto durante la notte.¹⁷

Questo, in definitiva, ridotto all'essenziale, lo schema interpretativo cavalcantiano:

- 1) avete goduto, nella notte, del piacere supremo,
- 2) grazie all'unione intima con la vostra donna,
- 3) cui il dono del vostro cuore ha ridato vita;
- 4) ma questo piacere, questa felicità, si è trasformato in dolore e delusione, poiché la notte ha ceduto al giorno, il sonno-sogno al risveglio;

schema che in quanto tale si adatta perfettamente sia al *somni* che – e forse ancor meglio – all'*alba*: strutture che tematizzano entrambe, in modo diverso ma convergente, e con reciproche interferenze, il passaggio dal godimento della felicità amorosa (trasfigurata nel sogno o vissuta nella *fictio* dell'*alba*) alla delusione, la «cruelle déception» (Braet 1975:56), per la sua perdita, causata dall'amaro risveglio, il «rude awakening» (Foster–Boyde 1967: 26), quando il principio di realtà prevale su quello del desiderio (cfr. anche Villari 2018: 363-66). L'equivalenza, è il caso di ripetere, è per l'appunto:

¹⁴ O comunque la «totale compenetrazione» di cui parla Lewis (1990: 91), aggiungendo che «sono gli innamorati stessi che, per quanto parzialmente, cercano di estrinsecare quest'idea quando affermano di volersi “mangiare” a vicenda». Cfr. anche Steinberg 2010: 107: «what ‘A ciascun'alma’ describes is also what it hope to achieve: incorporation» (ma lascerei stare l'evocazione dell'«Eucharistic sacrament», restando alla «erotic fantasy» [p. 106]).

¹⁵ Sono i vv. 84-85 di *Rossinhol, en son repaire* (seconda parte) di Peire d'Alvernhe (*BdT* 323.23), in cui è la dama a rievocare il piacere amoroso goduto di notte («entre dormis», dormendo!) con l'amato «e mos bratz», tra le braccia: immagini che, in *A ciascun'alma*, Dante fa proprie, ma dirottandole su altre presenze emblematiche: «Amor [...] ne le braccia avea / madonna [...] dormendo» (il *pattern* non sfugge a Cavalcanti). Anche il deliquio in cui cade madonna perterrebbe, nella tradizione romanza, piuttosto all'innamorato in procinto di perdersi nel sogno erotico (tipico quello di Guillem in *Flamenca*, 2137 sgg., ed. Manetti). In questo gioco di spostamenti e trasferimenti – metamorfosi e proiezioni dell'io – Dante è maestro.

¹⁶ Giustamente Contini (1960: II, 544) traduceva con 'piacere amoroso' (e cfr. Rea 2008: 312-313). Ma anche *bene* (v.2), apparentemente generico, rientra, stando alla tradizione trobadorico-cortese, nel medesimo campo semantico, potendo designare non solo «le bien qui dérive de l'amour courtois, le bien moral ainsi que le bien des faveurs», ma anche «le plaisir sensuel d'amour» (Cropp 1075: 362); e cfr. la precedente nota 11, che chiama in causa anche l'*onore* del v. 4.

¹⁷ Cfr. l'anonima *En un vergier, sotz fuella d'albespi*, 13 (*BdT* 461.113); Raimbaut de Vaqueiras, *Gaita be*, 9 (*BdT* 392.16a): «joc novel / mi tol l'alba».

risveglio e fine del sogno = sorgere del sole (alba, giorno) = separazione degli amanti,

dove il *trait d'union* sta nel “pianto”, il dolore o la frustrazione che ne deriva.

Già prima dei fondamentali approfondimenti della Bosy era stato notato come «il motivo del triste risveglio» ricorrente nei sogni poetici possa «essere facilmente messo in relazione con l'argomento costitutivo»¹⁸ dell'*alba*. È il «gran pesar», il «senso di dolorosa frustrazione»,¹⁹ che al risveglio mattutino succede al «gran sabor» della notte trascorsa,²⁰ ma è anche l'abbattimento, il pianto («se m'en plaign») di chi vede apparire «l'aube dou jor», che impone la fine di quel «ric sojorn»²¹ e la separazione degli amanti: «quant je me gix dedens mon lit / et je resgairde encoste mi, / je n'i truis poent de mon amin».²² Le citazioni in appoggio si sprecherebbero, dal «mais tan greu / m'es de l'alba» di Raimbaut de Vaqueiras, *Gaita be* 41-42, all'«unde nimis doleo, puto sed magis inde dolebo, / Ni quod per somnum, tenui, vigilans retinebo» di un “sogno” anonimo mediolatino.²³ Rinvio per il resto alla documentazione ricchissima della Bosy. Ma non si tratta qui di sciorinare riscontri e dati eruditi, quanto di certificare come il «parere» di Cavalcanti sul sonetto di Dante, cioè il suo modo d'intenderlo (e di apprezzarlo), sia tutto eminentemente letterario, profondamente (e direi pressoché esclusivamente) impregnato di letteratura.²⁴ Il *somni* di Dante viene visto da Guido, sulla scia della sua impareggiabile cultura poetica (ancora squisitamente “cortese”),²⁵ come modulazione dell'*alba* (o viceversa): un po' come faranno i *Minnesänger*, in cui la contaminazione fra *tageliet* (*alba*) e *traumliet* (*somni*) è ampiamente e coscientemente praticata.²⁶ In questa sua interpretazione, per l'appunto

¹⁸ Finazzi-Agrò (1979: 120), a proposito del “sogno” esposto in *Deus, que leda que m'esta noyte vi* del galego-portoghese Johan Mendiz de Briteyros. Per Jeanroy (1890: 71) il nucleo originario dell'*alba* sta nel compianto di separazione degli amanti alla fine della notte.

¹⁹ Mancini (2004: 105), con vari ulteriori esempi tratti dalla lirica trobadorica.

²⁰ Vv. 11-12 della *cantiga* di Briteyros di cui alla nota 18.

²¹ Tale è definito in una delle più celebri della *albas*, quella di Giraut de Bornelh, *Reis glorios, v-rays lums e clartz*, v. 31, dove ricorre anche il motivo del sonno e della veglia («si dormetz o velhatz», «Non durmas pas», etc.).

²² Gace Brulé, *Cant voi l'aube dou jor venir*, vv. 13-16, ed. Petersen Dyggve (si tratta, in questo caso, di una poesia di donna).

²³ Cit. in Bosy (2012: 323).

²⁴ Lo aveva già intuito Grimaldi (2015: 337): «è possibile che la dimensione onirica avesse per lui [*scil. Cavalcanti*], come per Dante, un significato particolare non del tutto riconducibile a teorie filosofiche quanto a precedenti letterari». Grimaldi pensa in primo luogo al *Roman de la Rose*, io, come s'è visto, ad un altro filone: che peraltro interferisce anche col *Roman de la Rose*, o quanto meno col finale breve aggiunto alla parte di Guillaume de Lorris, dove a un certo punto l'allusione al genere *alba* è lampante: «Iluec fumes a grant delit; / [...] / A grant solaz, a grant dedit / fumes trestoute cele nuit. / Mais mout me sembla la nuit brieve, / Au matinet, quant l'aube crieve, / nos somes en estant levé, / mais de ce fumes mout grevé / que si tost fu la departie» (vv. 45-55, ed. Langlois).

²⁵ Cfr. Brugnolo (2001).

²⁶ Cfr. Bosy (2012: 262-263). In *Owe, sol aber jemer mê* di Heinrich von Morungen, formalmente un'*alba* (*tageliet*), la dama bacia il suo amato – esattamente come nell'occitanica *Ab la genser que sia* – «in

tutta (meta)letteraria e non ideologica del testo dantesco – che tuttavia non contrasta con la sua concezione dell'amore, che «è una creazione dei poeti», che «coincide con la scrittura» –,²⁷ Cavalcanti mostra di averne riconosciuto e apprezzato anche l'originalità e l'innovatività – se è vero, come io credo, che è proprio con *A ciascun'alma*, e non con le prove in realtà epigonali di Dante da Maiano e di Paolo Lanfranchi, che si afferma in Italia il “nuovo” genere del sogno erotico-allegorico da decifrare –,²⁸ e ciò si deduce, paradossalmente, proprio dalla sua reazione di fronte a tale originalità, a tale singolarità: che viene, per così dire, nel momento in cui la si ammira, accortamente relativizzata, se non proprio neutralizzata, riportata cioè, contro ogni interpretazione mistica e visionistica (cfr. Mercuri 2001: 197), nel solco maestro della tradizione e anzi della convenzione lirica cortese. Ciò spiega anche il tono euforico e “ottimistico” di *Vedeste al mio parere*,²⁹ apparentemente così in contrasto con la tipica visione cavalcantiana dell'amore e con lo stesso tono particolarmente cupo, questo sì para-cavalcantiano, del sonetto di Dante.³⁰ Ma è lo stesso tono euforico e gioioso che ritroviamo nel testo di Cavalcanti che più di altri aleggia, se non sbaglia, sullo sfondo di *Vedeste, al mio parere*, la letteratissima³¹ pastorella *In un boschetto*: c'è qualche differenza – al di là del cambio retorico e di registro – tra i «fior' d'ogni colore» che Guido “vede” nel suo immaginario incontro e la triade *valore-gioco-bene* che Dante ha “visto” nel suo «soave sonno»? Qualche differenza tra l'apparizione d'Amore nel «detto sogno» (*Vita nuova* III 15) e il «die d'amore» che anche a Guido è parso di «vedere» nell'amplesso con la pastora? Tra il *gioco* e il *bene* che «om sente» e la «gioia e dolzore» che il poeta «vi sentì»?

Questo dunque il tessuto di base del «giudicio» cavalcantiano, certamente non «verace», ma di gran lunga più acuto e intelligente – e più aderente all'ispirazione dantesca – di quello formulato dagli altri due “risponditori”, Terino da Castelfiorentino e

dem slâfe», nel sonno. Walther von der Vogelweide costruisce la sua pastorella-sogno *Nemt, frouwe, disen kranz* secondo le modalità del *tageliet*, col canonico increscioso risveglio: «dô taget ez und muose ich wachen» ‘si fece giorno e mi svegliai’.

²⁷ Mercuri (2001: 197), che prosegue: «Cavalcanti sembra privilegiare l'interpretazione dell'attività onirica come creatività poetica e non come visione». La notte di Dante è, per Cavalcanti (e certo, oggi, anche per noi), una notte tutta letteraria, poetica: un prodotto della – e un incentivo alla – scrittura.

²⁸ Cfr. Brugnolo (2018a: 148-154). È in corso una drastica revisione della figura e dell'importanza, se così si può chiamare, di Dante da Maiano, che ha conseguenze rilevanti anche sul (presunto) rapporto tra il maianese e il suo maggiore omonimo: cfr. Stoppelli (2020).

²⁹ Certificato anche dall'isotopia lessicale e semantica portante, tutta volta al positivo: *valore, gioco, bene, valente, soave, dolce*, e in più l'assenza di *noia* e di *dolore*.

³⁰ Si noti come Cavalcanti lasci del tutto cadere l'accento di Dante alla figura di Amore, il cui solo ricordo desta «orrore» (per le implicazioni, anche figurative, di questo particolare, allusivo, qui, del carattere carnale, passionale dell'amore – in fondo un'ovvietà, per Cavalcanti –, cfr. Brugnolo 2018a: 143-146).

³¹ Cfr., con innumerevoli riscontri (soprattutto oitanici), Formisano (2001). In questo senso non è poi del tutto sbagliato definire il delizioso componimento «ganz und gar konventionell» ‘del tutto convenzionale’ (Schulze 2004: 157).

Dante da Maiano. Che su di esso si innestino poi altri fili ermeneutici, altri elementi che conferiscono al sonetto di Guido ulteriori valori e sfumature semantiche – che gettano luce anche sulla sua personale poetica, in sé e in contrapposizione (ancora embrionale) a quella di Dante –, è appena il caso di sottolineare, dopo le brillanti proposte esegetiche e critiche sul tema variamente elaborate nel corso degli ultimi anni (Ciccuto, Fenzi, Pinto...). Ma non di questo intendevano occuparsi le presenti note.

Furio Brugnolo
Università di Padova

Bibliografia citata

- Barolini, Teodlinda (a cura di), 2009, *Dante Alighieri, Rime giovanili e della Vita nuova*, Cura, saggio introduttivo e introduzioni alle rime di T. B., Note di Manuele Gragnolati, Milano, BUR-Rizzoli.
- Battaglia, Lucia, 1970, *Per l'interpretazione del sonetto cavalcantiano 'Vedeste, al mio parere'*, «Giornale storico della letteratura italiana» 147, pp. 354-362.
- Beccaria, Gian Luigi, 1975, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi.
- Berisso, Marco (a cura di), 2006, *Poesie dello Stilnovo*, Milano, BUR-Rizzoli.
- Bertolucci Pizzorusso, Valeria, 2014, *'Conseil': un motivo/tema nella poesia dei trovatori*, in Vicenç Beltran, Tomàs Martínez, Irene Capdevila (eds.), *800 anys després de Muret. Els trobadors i les relacions catalanooccitanes*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, pp. 76-99.
- Bosy, Grazyna Maria, 2012, *Romanische alba- und somni-Dichtungen. Ein Beitrag zur Motiv- und Themengeschichte der romanischen Lyrik des Mittelalters*, Berlin, De Gruyter.
- Braet, Herman, 1975, *Le songe dans la chanson de geste au XII^e siècle*, Gent, Blandijnberg (Romanica Gandensia XV).
- Brugnolo, Furio, 2001, *Cavalcanti "cortese". Ancora su Donna me prega, vv. 57-62*, in *Alle origini dell'io lirico. Cavalcanti o dell'interiorità*, Roma, Viella, 2002 (= «Critica del testo» IV/1), pp. 155-71.
- Brugnolo, Furio, 2018a, *"...Amor tenendo / meo core in mano..."*. Tre note sul primo sonetto della *'Vita nuova'*, in *"que ben devetz conoisser la plus fina"*. Per Margherita Spampinato, a cura di Mario Pagano, Avellino, Sinestesie, pp. 139-156.
- Brugnolo, Furio, 2018b, *Conservare per trasformare. Il transfer lirico in Dante (Vita nuova e dintorni)*, in *Atti degli incontri sulle opere di Dante, I. Vita nova – Fiore – Epistola XIII*, a cura di Manuele Gragnolati, Luca Carlo Rossi, Paola Allegretti, Natascia Tonelli, Alberto Casadei, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2018, pp. 25-65.
- Cappozzo, Valerio, 2018, *Dizionario dei sogni nel Medioevo. Il Somniare Danielis in manoscritti letterari*, Firenze, Olschki.
- Contini, Gianfranco (a cura di), 1960, *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 2 voll.
- Cropp, Glynnis, 1975, *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève, Droz.
- De Robertis, Domenico, 1970, *Il libro della "Vita nuova"*, Seconda edizione accresciuta, Firenze, Sansoni.
- De Robertis, Domenico (a cura di), 1986, *Guido Cavalcanti, Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, Torino, Einaudi.
- Eisermann, Tobias, 1992, *Cavalcanti, oder die Poetik der Negativität*, Tübingen, Stauffenburg.

- Formisano, Luciano, 2002, *Cavalcanti e la pastorella*, in *Alle origini dell'io lirico. Cavalcanti o dell'interiorità*, Roma, Viella (= «Critica del testo», IV/1, 2001), pp. 245-262.
- Foster, Kenelm – Boyde, Patrick (a cura di), 1967, *Dante's Lyric Poetry*, II. *Commentary*, Oxford, At the Clarendon Press.
- Gorni, Guglielmo (a cura di), 1996, Dante Alighieri, *Vita nova*, Torino, Einaudi (Nuova raccolta di classici italiani annotati 15).
- Gragnotati, Manuele, 2013. *Amor che move. Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Paoline e Morante*, Milano, il Saggiatore.
- Grimaldi, Marco (a cura di), 2015 = *Rime*, a cura di M. G., in Dante Alighieri, *Le opere*, I. *Vita nuova – Rime*, a cura di Donato Pirovano e M. G., Introduzione di Enrico Malato, t. I *Vita nuova – Le rime della Vita nuova e altre rime del tempo della Vita nuova*, Roma, Salerno, pp. 291-800.
- Harrison, Robert, 1994, “*Mi pareva vedere una persona dormire nuda*” (*Vita nuova III, 4*): *the Body of Beatrice*, in “*La gloriosa donna de la mente*”. *A Commentary on the Vita nuova*, ed. by Vincent Moleta, Firenze, Olschki, pp. 21-35.
- Jeanroy, Alfred, 1890, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age*, Paris, Champion.
- Langlois, Ernest, 1914-1924, *Le roman de la Rose* par Guillaume de Lorris et Jean de Meun, publié d'après les manuscrits par E. L., Paris, Firmin-Didot, 5 voll. (SATF).
- Lazar, Moshe, 1964, *Amour courtois et fin'amors dans la littérature du XX^e siècle*, Paris. Klincksieck.
- Lewis, Clive Staples, 1990, *I quattro amori. Affetto, Amicizia, Eros, Carità*, Milano, Jaca Book.
- Mancini, Mario, 2004, *Lo spirito della Provenza. Da Guglielmo IX a Pound*, Roma, Carocci.
- Manetti, Roberta, 2008, *Flamenca. Romanzo occitano del XIII secolo*, Modena, Mucchi.
- Marti, Mario (a cura di), 1969, *Poeti del Dolce stil nuovo*, Firenze, Le Monnier.
- Mercuri, Roberto, 2001, *Il poeta della morte*, in *Alle origini dell'io lirico. Cavalcanti o dell'interiorità*, Roma, Viella (= «Critica del testo» IV/1), pp. 173-197.
- Orlando, Sandro (a cura di), 2005, *Rime due e trecentesche tratte dall'Archivio di Stato di Bologna*, edizione critica a cura di S. O., con la consulenza archivistica di Giorgio Marcon, Bologna, Commissione per i testi di lingua.
- Petersen Dyggve, Holger, 1951, *Gace Brûlé, trouvère champenois*, édition des chansons et étude historique, Helsinki (Mémoires de la Société Néophilologique de Helsinki, XVI).
- Pinto, Raffaele, 2008, *Il sogno del cuore mangiato (Vita Nuova III) e i due tempi di Beatrice*, «Quaderns d'Italià» 13, pp. 29-52.
- Pinto, Raffaele, 2016, ‘*Naturalmente chere ogne amadore*’ e il dialogo fra Cino, Dante e Guido, in *Cino da Pistoia nella storia della poesia italiana*, a cura di Rossend Arqués Corominas e Silvia Tranfaglia, Firenze, Cesati, pp. 61-74.
- Pirovano, Donato (a cura di), 2012, *Poeti del Dolce stil novo*, Roma, Salerno.
- Rea, Roberto, 2008, *Cavalcanti poeta. Uno studio sul lessico lirico*, Roma, Edizioni Nuova Cultura.
- Rea, Roberto – Inglese, Giorgio (a cura di), 2011, Guido Cavalcanti, *Rime. Rime d'amore e di corrispondenza*, Revisione del testo e commento di R. R.; *Donna me prega*, Revisione del testo e commento di G. I., Roma, Carocci.
- Salvi, Giampaolo – Renzi, Lorenzo (a cura di), 2010, *Grammatica dell'italiano antico*, 2 voll., Bologna, il Mulino.
- Schulze, Joachim, 2004, *Amicitia vocalis. Sechs Kapitel zur frühen italienischen Lyrik mit Seitenblicken auf die Malerei*, Tübingen, Niemeyer.
- Steinberg, Justin, 2010, *Dante's First Dream between Reception and Allegory: The Response to Dante da Maiano in the Vita nova*, in *Dante the Lyric and Ethical Poet. Dante lirico e etico*, Edited by Z. G. Barański and M. McLaughlin, London, LEGENDA-Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, pp. 92-118.
- Stoppelli, Pasquale, 2020, *L'equivoco del nome. Rime incerte fra Dante Alighieri e Dante da*

Maiano, Roma, Salerno.

TLIO = *Tesoro della lingua italiana delle Origini*, a cura dell'Opera del Vocabolario, Consiglio Nazionale delle Ricerche, *online open access* all'indirizzo < <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>>

Villari, Aldina Giulia, 2018, *L'accomplissement de l'amour en songe: étude d'un motif lyrique (XIIe-XIII^e siècle)*, «Romania» 136, pp. 350-371.

West, Simon, 2009, *The Selected Poetry of Guido Cavalcanti: A Critical English Edition*, Leicester, Troubador Publishing, 2009.

www.medioevoeuropeo-uniupo.com



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DIPARTIMENTO DI
LINGUE, LETTERATURE E
STUDI INTERCULTURALI



UNIVERSITÀ DEL PIEMONTE ORIENTALE