

**L'esperienza poetica di Simone  
Serdini da Siena (il  
Saviozzo). Con il commento  
della silloge trädita dal ms.  
Marciano Ital. IX. 347 (=6483)**

**Dottoranda  
dott.ssa. Marialaura Aghelu**

**Relatore  
Prof. Roberto Gigliucci**



**SAPIENZA**  
UNIVERSITÀ DI ROMA



L'esperienza poetica di Simone Serdini da Siena (il Saviozzo). Con il commento della silloge trädita dal ms. Marciano Ital. IX. 347 (=6483)

***Facoltà di Lettere e Filosofia***  
***Dipartimento di studi greco-latini, italiani, scenico musicali***  
***Dottorato in Italianistica***

***dott.ssa Marialaura Aghelu***  
***(XXX ciclo)***

Relatore  
Prof. Roberto Gigliucci

A.A. 2017-2018



## INDICE

PROFILO BIOGRAFICO	7
LE RIME DI SIMONE SERDINI: EDIZIONI E STUDI	17
IL CODICE MARCIANO E L'ARTICOLAZIONE IN CICLI	32
NOTA AL TESTO	60
IL CICLO PER GIAN COLONNA (testi 1-5)	63
CANZONE 1 (P. XIII)	65
CANZONE 2 (P. XIV)	79
CANZONE 3 (P. IX)	90
CAPITOLO 4 (P. XXVI)	101
CANZONE 5 (P. XV)	121
ALTRE RIME PER GIAN COLONNA: SONETTO XXXIII	135
SONETTO XXXV	138
SONETTO XC	141
IL CICLO PER IL MALATESTA (testi 6-8)	146
CANZONE 6 (P. I)	149
CANZONE 7 (P. V)	158
SERVENTESE 8 (P. XXIV)	165
IL CICLO DI ARGOMENTO POLITICO (testi 9-12)	190
CANZONE 9 (P. XVI)	192
CANZONE 10 (P. XVII)	202
CANZONE 11 (P. XVIII)	215
CANZONE 12 (P. XIX)	226
IL CICLO AMOROSO-MORALE DI AMBIENTE FIORENTINO (testi 13-19)	237
CANZONE 13 (P. VIII)	239
CANZONE 14 (P. XX)	254
CANZONE 15 (P. XI)	264
SERVENTESE 16 (P. XXV)	274
CANZONE 17 (P. X)	292

IL CICLO DI ARGOMENTI RELIGIOSO-PENITENZIALI	302
(testi 18-22)	
CANZONE 18 (P. II)	304
CANZONE 19 (P. XXI)	313
CANZONE 20 (P. VII)	325
CANZONE 21 (P. XXVII)	334
CANZONE 22 (P. XXII)	345
SONETTO 23 (P. L)	356
CAPITOLO CANZONIERE AMOROSO	359
MADRIGALE 24 (P. XXVIII)	365
SONETTO 25 (P. L)	367
SONETTO 26 (P. LI)	371
SONETTO 27 (P. XLVIII)	373
SONETTO 28 (P. LII)	376
SONETTO 29 (P. LIII)	379
SONETTO 30 (P. LIV)	382
SONETTO 31 (P. LV)	386
SONETTO 32a (P. LVIa)	389
SONETTO 32b (P. LVIb)	390
SONETTO 32c (P. LVIc)	391
SONETTO 33 (P. LVII)	394
SONETTO 34 (P. LVIII)	396
SONETTO 35 (P. LIX)	399
SONETTO 36 (P. XXIX)	402
SONETTO 37 (P. XXXII)	404
SONETTO 38 (P. IX)	407
SONETTO 39 (P. LXI)	409
BIBLIOGRAFIA	412

## PROFILO BIOGRAFICO

Simone Serdini nacque a Siena verosimilmente nel settimo decennio del XIV secolo da Simone e Caterina di Giovanni di Meo Barocci.

La documentazione disponibile non indica con sicurezza la data di nascita, che Guglielmo Volpi, primo autore moderno a essersi occupato, alla fine dell'Ottocento, dell'autore<sup>1</sup>, fissa al 1360 circa sulla base del fatto che Serdini ebbe un figlio, anch'egli chiamato Simone, nel 1383<sup>2</sup>. Tuttavia, il fatto che in una petizione inviata al Comune di Siena nel 1400 il poeta stesso definisca alcuni atti compiuti nel biennio 1388-1389 come commessi «sicut iuvenilis etatis moris»<sup>3</sup> inviterebbe ad abbassare di qualche anno la data di nascita<sup>4</sup>, che rimane incerta.

Il nome è quasi sempre registrato nella forma Simon de Serdinis (nell'unico documento autografo, una lettera scritta alla Signoria di Siena nel 1405, il poeta si firma «Simon de Serdinis de Senis»<sup>5</sup>); solo in alcune stampe del Cinquecento è corrotto in Sardini<sup>6</sup>. Probabilmente il patronimico deriva dal nome di Ser Dino, notaio senese da cui discese la famiglia del poeta<sup>7</sup>. Dal padre di questo Ser Dino, Forestano, prende origine, invece, la tradizione, attestata per la prima volta in Celso Cittadini<sup>8</sup> e prevalente nell'Ottocento<sup>9</sup>, di riferirsi a Serdini come Simone Forestani. La forma Simon de Saviotiis,

---

<sup>1</sup>Cfr. GUGLIELMO VOLPI, *La vita e le rime di Simone Serdini detto il Saviozzo*, in "Giornale storico della letteratura italiana", XV: 1890, pp. 1-78. Lo stesso Volpi segnala, nelle pagine iniziali del proprio saggio, tutti gli autori che, a partire dal Seicento, hanno fornito notizie, anche se frammentarie e non sempre corrette, circa la vita e le opere del rimatore senese: «il primo [...] fu Leone Allacci nella prefazione alle poesie di autori Senesi [...]; ma innanzi ne avevano già incidentalmente toccato il Cittadini, il Bargagli, il Tolomei. Maggiori notizie, ma commettendo molti e gravi errori, dette poi il Crescimbeni [...]. Il Quadrio non fece che riassumere quel che trovava nel Crescimbeni [...]. Qualche notizia aggiunse il Benvoglianti [...]. E da esso attinse il De Angelis [...]. Con più ordine e con più critica e con qualche nuovo particolare discorse infine del Serdini Gaetano Milanese nella prefazione al capitolo: *Madre di Cristo gloriosa e pura*, che egli pubblicava nel 1845». Ivi, pp. 1-2.

<sup>2</sup>Cfr. GUGLIELMO VOLPI, *La vita e le rime...*, cit., p. 4.

<sup>3</sup>Siena, Archivio di Stato, *Concistoro*, 2140, c. 105. Questo e altri documenti inerenti la vita di Serdini si possono leggere anche in SIMONE SERDINI, *Rime*, edizione critica a cura di Emilio Pasquini, Bologna, Commissione per i testi di lingua: 1965, pp. 265-270.

<sup>4</sup>Se fosse vera, infatti, la data di nascita proposta da Volpi, Serdini nel biennio 1388-1389 avrebbe già avuto quasi trent'anni, età un po' avanzata per essere definita "giovanile" specie nel Trecento, quando, come si sa anche dal celeberrimo *incipit* della *Commedia* dantesca, i trentacinque anni erano definiti il «mezzo del cammin» della vita di un uomo.

<sup>5</sup>Siena, Archivio di Stato, *Concistoro*, 1862, lettera 78.

<sup>6</sup>Cfr. *The British Library catalogue of printed books to 1975*, London, C. Bingley: 1987, London-New York, K. G. Saur: 1987, p. 175.

<sup>7</sup>Cfr. GUGLIELMO VOLPI, *La vita e le rime...*, cit., p. 3.

<sup>8</sup>Cfr. CELSO CITTADINI, *Le origini della toscana favella del Signor Celso Cittadini rivedute, e riformate da lui stesso*, in Siena, appresso Ercole Gori: 1628, p. 293.

<sup>9</sup>È con il nome di Simone Forestani che, ad esempio, viene stampato nel 1862 ad opera di Francesco Zambrini il serventese *O magnanime donne, in cui biltate*, pubblicato sotto forma di novella in versi dal titolo *Storia di una fanciulla tradita*. Cfr. SIMONE FORESTANI, *Storia d'una fanciulla tradita da un suo amante di messer Simone Forestani da Siena*, in *Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XIX*, vol. VI, Bologna, presso Gaetano Romagnoli: 1862.

attestata nel codice Isoldiano<sup>10</sup>, è dovuta a una contaminazione con il soprannome del poeta, Saviozzo. Tale soprannome, diffuso sin dai primi codici delle rime di Serdini, divenne presto tradizionale<sup>11</sup>e, talvolta, impiegato al posto del nome proprio del poeta. L'appellativo "maestro", che di quando in quando precede il nome, non sembra da intendersi con il significato tecnico di "medico" che l'epiteto può avere nel linguaggio medievale, ma anch'esso, analogamente al soprannome, pare essere adoperato come attestato di stima per la cultura del poeta, nell'accezione di "maestro d'arte", "artefice"<sup>12</sup>, oppure (data l'attività di precettore che Serdini dovette sicuramente svolgere almeno per un certo periodo della propria esistenza) nell'accezione propria di "maestro, insegnante di lettere"<sup>13</sup>.

Della famiglia, probabilmente risiedente nel popolo di S. Pietro a Ovile nel Terzo di Camollia<sup>14</sup>, si hanno poche notizie Oltre al notaio Ser Dino, altri membri di entrambi i rami discendenti da Forestano sono attestati in vari documenti come attivi partecipanti al governo della città. Il padre sembra essere stato membro del Consiglio dei Dodici per i mesi di luglio e agosto 1363<sup>15</sup>.

Nel 1388 Serdini venne condannato dal podestà di Siena Filippo Sciarra da Pisa al pagamento di duecento lire per aver picchiato con un bastone Giovanni Ghezzi; nel dicembre dell'anno successivo il podestà Ludovico de' Malcondini da Pisa lo condannò al pagamento di una multa di millequattrocento lire al camerlengo di Biccherna del Comune di Siena per aver accoltellato durante una rissa Nanni Spanocchi, figlio di Ambrogio di ser Mino<sup>16</sup>. Lo stesso Serdini riferì a questi due eventi l'esilio da Siena<sup>17</sup>, che dovette essere comminato entro il 1390 circa.

La vita di Serdini da esule si ricostruisce in gran parte sulla base degli argomenti e dei dedicatari delle rime scritte in questo periodo. Pur continuando a tradire legami con la cultura senese (nel 1390 compose il lamento in morte del condottiero dei Senesi Giovanni d'Azzo degli Ubaldini *Gloriasi* 'l

---

<sup>10</sup>Bologna, Biblioteca Universitaria, 1739, cc. 41r, 45r, 53v.

<sup>11</sup>Così, ad esempio, è chiamato Serdini nella *Fantastica Visione*, poema in terza rima narrante un viaggio nell'Oltretomba di ispirazione dantesca composto a metà del XV secolo dall'aretino Bernardo di Stefano, meglio noto come Gambino d'Arezzo. Nel poema, del quale è pervenuta solo la prima parte del IV libro, compare fra i suicidi il personaggio di Simone Serdini, il quale si presenta così: «i' voglio empirti el gozzo, / perché tu mi rimembri mio vicino; / i' fuoi Senese e chiamato Saviozzo» (V, vv. 19-21). Cfr. ORESTE GAMURRINI, *Versi di Gambino d'Arezzo*, Bologna, presso Gaetano Romagnoli: 1878, p. 129.

<sup>12</sup>Per le accezioni dell'appellativo "maestro" in epoca medievale cfr. ANTONIO LANCI, *Maestro*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana: 1970.

<sup>13</sup>Cfr. COLUCCIO SALUTATI, *Epistolario*, a cura di Francesco Novati, Roma, Istituto Storico per il Medioevo: 1911, vol. II, p. 383n.

<sup>14</sup>Cfr. GUGLIELMO VOLPI, *La vita e le rime...*, cit., p. 4.

<sup>15</sup>Cfr. GUGLIELMO VOLPI, *La vita e le rime...*, cit., p. 3.

<sup>16</sup>Siena, Archivio di Stato, *Concistoro*, 2140, c. 105.

<sup>17</sup>Nella petizione rivolta nell'agosto del 1400 al Comune di Siena, infatti, dopo aver descritto le due vicende che lo hanno condotto all'esilio, così si rivolge alle cariche cittadine: «Qua propter humiliter supplicat Magnificentias Vestras quatenus dignemini per vera opportuna consilia facere solenniter provideri et reformari Quod ipse Simon sit et esse intelligatur auctoritate vestri consilii generalis liber et absolutus a dictis condemnationibus et bannis et qualibet earum et quod per notarios bicherne cassari et cancellari debeant de dictis libris et aliis quibuscumque locis in quibus apparerent. Ita quod ex ipsis vel ipsarum qualibet nullam molestiam seu lesionem aut impedimentum reale vel personale quoquo modo deinceps habere vel sustinere possit. Sed sit ac si dicte condemnationes et quelibet ex ipsis nunquam late vel facte fuisset. Dominus vos conserveat». Cfr. Siena, Archivio di Stato, *Concistoro*, 2140, c. 105.



celeste e l'uman langue<sup>18</sup>), dai tardi anni '80 del XIV secolo dovette entrare in contatto con le Signorie dell'Italia del nord, dapprima gli Este (del 1388 è, infatti, il lamento *O alta fiamma di quel sacro monte*<sup>19</sup>, scritto in occasione della morte del marchese Niccolò II d'Este), poi i Gonzaga (ai primi anni '90, probabilmente il 1392, risale il sonetto *Preziosa virtù, cui forte vibra*<sup>20</sup>, dedicato a Francesco I Gonzaga). Decisiva per seguire gli spostamenti di Serdini nel primo periodo da esule è una lettera di Coluccio Salutati del 15 agosto 1392 in cui si dà notizia della presenza del poeta a Imola, presso Ludovico Alidosi<sup>21</sup>. Nei primi anni dell'esilio Serdini si mosse, dunque, nell'ambito di centri di potere ostili ai Visconti. A Imola dovette entrare nel cenacolo intellettuale, contiguo a quello fiorentino di Salutati, raccolti attorno a Ludovico Alidosi, del quale è probabile fosse precettore<sup>22</sup> e al quale dedicò le rime *De coris alma, angelico tesoro*<sup>23</sup> e *Vince ragion, pur vince il pravo senso*<sup>24</sup>.

Il soggiorno imolese s'interruppe entro il 1396, anno in cui Serdini fu sicuramente alla corte del conte Roberto Novello da Poppi dei conti Guidi del Casentino, molto probabilmente come oratore. A Roberto indirizzò le rime *Domine, ne in furore tuo arguas me*<sup>25</sup> e *Fra 'l suon dell'ôra agli arboscelli scussa*<sup>26</sup>. La canzone *Fra 'l suon dell'ôra agli arboscelli scussa*, datata al 1396, è scritta «a raccomandazione» del Conte «a Firenze»<sup>27</sup> e documenta come Serdini si applicasse, in qualità di uomo di lettere, per favorire la rappacificazione di questi con i Fiorentini. La canzone *Domine, ne in furore tuo arguas me*, di datazione più incerta, è, invece, una supplica indirizzata al Conte affinché «per la Passione di Cristo mi perdoni un certo errore»<sup>28</sup> e lo faccia, quindi, uscire di prigione.

La didascalia premessa nel codice Berlino, Staatsbibliothek, Hamilton 500 alla canzone *Fra le più belle logge e' gran palazzi*<sup>29</sup> informa che Serdini si spostò dal Casentino a Firenze, dove strinse un forte legame con il condottiero Gian Colonna<sup>30</sup>, capitano al servizio della Repubblica Fiorentina nel biennio 1397-1398 in occasione degli scontri con i Visconti. A questa prima fase del rapporto con Colonna risale la canzone *Nel tempo che ci scalda il terzo segno*<sup>31</sup>, che Serdini «fece per Jan Colonna, come, andando un dì di festa a Fiesole, s'innamorò di Laurenza, una nobile donna de' Tolosini da

---

<sup>18</sup>Cfr. SIMONE SERDINI, *Rime*, cit., pp. 8-11.

<sup>19</sup>Cfr. SIMONE SERDINI, *Rime*, cit., pp. 141-144.

<sup>20</sup>Cfr. SIMONE SERDINI, *Rime*, cit., p. 112.

<sup>21</sup>Nella lettera Salutati, dopo avergli rivolto una lunga *captatio benevolentiae*, raccomanda a Ludovico un certo “maestro Simone”, nel quale Novati, editore dell'*Epistolario* dell'umanista fiorentino ha voluto scorgere, credo giustamente, proprio Serdini: «est tibi monitor frater meus dilectus magister Simon, quem tue nobilitati, quanta affectione valeo, recommendo». Cfr. COLUCCIO SALUTATI, *Epistolario*, cit., vol. II, p. 383.

<sup>22</sup>Cfr. COLUCCIO SALUTATI, *Epistolario*, cit., vol. III, p. 598n.

<sup>23</sup>Cfr. SIMONE SERDINI, *Rime*, cit., p. 111.

<sup>24</sup>Ivi, p. 114.

<sup>25</sup>Ivi, pp. 20-23.

<sup>26</sup>Ivi, pp. 37-39.

<sup>27</sup>Ivi, p. 37.

<sup>28</sup>Ivi, p. 20.

<sup>29</sup>Ivi, pp. 23-27.

<sup>30</sup>Per il profilo di Gian Colonna cfr. PETER PARTNER, *Gian Colonna*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 27, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana: 1982.

<sup>31</sup>Ivi, pp. 27-30.

Firenze»<sup>32</sup>. È probabile che Serdini fosse in quegli anni a Firenze, dove ebbe modo di consolidare un legame con la cultura cittadina attivo da anni, come si evince dalla raccomandazione di Salutati del 1392. In particolare, fu in contatto con Palla degli Strozzi e Giovanni di Niccolò Soderini, a cui dedicò rispettivamente le due canzoni *Il fronte, il viso, anzi Diana e 'l sole*<sup>33</sup> e *Nel tempo giovenil ch'«a amar c'invita*<sup>34</sup>, che descrivono le vicende amorose dei due Fiorentini. La canzone dedicata a Soderini, in particolare, narra dell'amore di questi per una «nobile giovane detta Cosa»<sup>35</sup> che, secondo Wesselofsky<sup>36</sup>, potrebbe essere la «venerabile e giovane donna di grande intelletto e di costumi molto gentile il cui nome Cosa si era»<sup>37</sup> della brigata del *Paradiso degli Alberti*. Proprio il cenacolo descritto nel *Paradiso* fu il contesto culturale di riferimento di Serdini in questo periodo, probabilmente per il tramite dell'amico Salutati. A questi anni è riconducibile la coppia di sonetti dedicati a una giovane fiorentina (*Non fiori, erbe impallidite e lasse*<sup>38</sup> e *L'or che Titàn si scopre al chiaro manto*<sup>39</sup>), ma si potrebbe anche ipotizzare che il ciclo di rime sulla Fortuna (si tratta dei sonetti *Più Acaronte, Flegeton o Stige*<sup>40</sup>, *Frusto è del fragil legno antenna e sarte*<sup>41</sup>, *Io veggio bene omai che tua podesta*<sup>42</sup> e *Se lagrime, dolor, pianti e martiri*<sup>43</sup>) rifletta l'influsso degli ambienti che Serdini frequentò a Firenze, dove in quegli stessi anni Salutati avviava la stesura del *De fato et fortuna*<sup>44</sup>.

Nell'agosto del 1400 Serdini avanzò una petizione al Comune di Siena<sup>45</sup>, chiedendo di potersi avvalere dell'amnistia concessa quello stesso anno a tutti i cittadini banditi<sup>46</sup>, nonostante la lontananza

---

<sup>32</sup>Ivi, p. 27.

<sup>33</sup>Ivi, pp. 31-33.

<sup>34</sup>Ivi, pp. 34-36.

<sup>35</sup>Ivi, p. 34.

<sup>36</sup>Nell'introduzione all'edizione del *Paradiso degli Alberti* da lui curata nel 1867, Wesselofsky indaga l'identità di una giovane donna della brigata chiamata "madonna Cosa", assai venerata per le sue qualità dialettiche da tutti i membri della compagnia e la riconosce in colei che «tra le molte Niccolose che si contano a Firenze sullo scorcio del secolo XIV, [...] è probabile sia quella "nobile giovane detta Cosa", di cui Giovanni (Nanni) Soderini s'innamorò "nel verde tempo di sua buona gioventù", e che il maestro Simone Serdini di Siena cantò in una sua canzone, bisticciando sulle parole *Cosa e cosa*». Cfr. GIOVANNI DA PRATO, *Il Paradiso degli Alberti. Ritrovi e ragionamenti del 1389. Romanzo di Giovanni da Prato dal codice autografo e anonimo della Riccardiana*, a cura di Alessandro Wesselofsky, Bologna, presso Gaetano Romagnoli: 1867, vol. I, p. 67 (rist. anast. Bologna, 1968).

<sup>37</sup>Ivi, vol. III, p. 27.

<sup>38</sup>Cfr. SIMONE SERDINI, *Rime*, cit., p. 122.

<sup>39</sup>Ivi, p. 123.

<sup>40</sup>Ivi, p. 116.

<sup>41</sup>Ivi, p. 117.

<sup>42</sup>Ivi, pp. 117-118.

<sup>43</sup>Ivi, pp. 118-119.

<sup>44</sup>Per un quadro generale dell'ambiente in cui si svolgono queste dispute filosofico-letterarie sulla Fortuna nella Firenze di fine Trecento, con riferimento anche alla figura di Simone Serdini, cfr. ETTORE LI GOTTI, *Il Saviozzo, il Sacchetti e una disputa poetica sulla Fortuna*, in *Restauri trecenteschi*, Palermo, G. B. Palumbo editore: 1947, pp. 106-115.

<sup>45</sup>Siena, Archivio di Stato, *Concistoro*, 2140, c. 105.

<sup>46</sup>La notizia dell'amnistia concessa ai cittadini senesi dopo la conquista della città da parte del Duca di Milano è reperibile nella *Historia* di Siena dello storico senese del Cinquecento Orlando Malavolti, il quale compilò una storia della città dalle origini alla conquista medicea: «Ridotta che fù la Città di Siena sotto 'l dominio del Duca di Milano, parendo a' Sanesi dopo sì lunga, atroce, et orribil tempesta d'haver preso sicuro porto, cominciaron con l'animo più quieto conoscendo ogni giorno maggiormente i danni loro, insieme col conte Guido di Modigliana Luogotenente del Duca, a dar' ordine di restaurar la Città, e 'l Dominio, che essendo gravemente percosso dalla guerra, e dall'insolenza delle compagnie, che l'havevan tante volte predata, e guasto, era in gran parte abbandonato, e voto d'habitatori; perliche tra le

dalla città non gli avesse permesso di rispettare i termini legali per farlo, e domandando, inoltre, che gli atti relativi ai crimini commessi venissero cancellati dai registri dei notai di Biccherna; a tal fine ottenne il perdono ufficiale, depositato presso il notaio ser Salerno di Giannino senese, delle vittime delle aggressioni del 1388-1389<sup>47</sup>. Il Comune accolse positivamente la petizione il 17 agosto 1400<sup>48</sup>, imponendogli di pagare le due gabelle di millequattrocento lire (per l'aggressione a Nanni Spannocchi) e di duecento lire (per l'aggressione a Giovanni Ghezzi) a suo tempo comminatagli. Il pagamento fu effettuato il 18 agosto dinnanzi al camerlengo di Biccherna Giacomo di Niccolò di Naddo<sup>49</sup>. Serdini rientrò così a Siena nell'agosto del 1400: a questa congiuntura può essere ricondotto il capitolo *Madre di Cristo gloriosa e pura*<sup>50</sup>, composto, per l'appunto, «ne l'anno del Nostro Signore MCCCC, essendo a Siena durissima pestilenza»<sup>51</sup> e risolto in un'invocazione alla Vergine affinché salvi la città non solo dall'epidemia, ma anche dalle divisioni politiche interne, riducendo «la Republica a miglior concordia»<sup>52</sup>. Nel 1401, a Siena, divenne Priore del Terzo di Camollia per il bimestre luglio-agosto<sup>53</sup>.

Il ritorno a Siena, appena sottomessasi a Gian Galeazzo Visconti, coincise con l'avvicinamento di Serdini all'orbita viscontea. Nel 1402 indirizzò al Duca di Milano la canzone *Novella monarchia, iusto signore*<sup>54</sup>, in cui celebrò la vittoria alla battaglia di Casalecchio del 26 giugno salutando Gian Galeazzo come nuovo signore d'Italia, nonché l'unico in grado di unificarla e riportarla alla grandezza della Roma antica. Nel settembre dello stesso anno, poi, compose in morte del Duca di Milano il lungo lamento *Vinto da la pietà del nostro male*<sup>55</sup>. Tra gli alleati dei Visconti, Serdini strinse un particolare legame con i Malatesta, dedicando rime, oltre che a Pandolfo (il capitolo amoroso *Donne*

---

prime provisioni, che facessero, fù che tutti i Cittadini Sanesi Popolari, che fusser banditi, condannati, ò ribelli per qualunque cagione, fuor che per haver'offeso alcun del Magistrato de' Signori Priori Governatori, e Capitano di Populo della Città di Siena, ò morto alcun'Offitiale di detta Città fusson liberi, assoluti, e ribanditi, quelli che essendo banditi per cagion d'homicidi, ò brighe, havesser la pace, ò vero il consenso della parte avversa, e la medesima assoluzione fù fatta a quelli del contado, che non fussono stati banditi, ò condannati per cagione, ò occasione della Terra di Monticchiello del Dominio di Siena». Cfr. ORLANDO MALAVOLTI, *Historia del sig. Orlando Malauolti, De' fatti, e guerre de Sanesi, cosi esterne, come ciuili. Seguite dall'origine della lor città, fino all'anno 1555. Fra le quali si narra in che modo, e'n quai tempi si crearon quelle cinque fattioni, che domandan' ordini, o monti. Doue, secondo l'occasioni, vengon frapposte ancora piu cose notabili, auuenute, e nell'Asia, e nell'Africa, oltre a quelle d'Italia, e quasi di tutta Europa. Con vn profilo, ò veduta della città di Siena, e con la descrizione del suo stato*, Venetia: per Salvestro Marchetti libraro in Siena all'insegna della Lupa, 1599, pt. II, p. 190.

<sup>47</sup>«Dicit etiam quod a dicto Nanne Ambrosii habet consensum posse rebanniri de quo rogatus est ser Salernus Iannini notarius de Senis – et a dicto Iohanne Ghezi habuit pacem de predictis». Cfr. Siena, Archivio di Stato, *Concistoro*, 2140, c. 105.

<sup>48</sup>Siena, Archivio di Stato, *Consiglio Generale*, 199, c. 126.

<sup>49</sup>Siena, Archivio Generale, *Concistoro*, 2172, inserto 455.

<sup>50</sup>Cfr. SIMONE SERDINI, *Rime*, cit., pp. 105-109.

<sup>51</sup>Ivi, p. 105.

<sup>52</sup>*Ibidem*.

<sup>53</sup>Cfr. GUGLIELMO VOLPI, *La vita e le rime...*, cit., p. 12.

<sup>54</sup>Cfr. SIMONE SERDINI, *Rime*, cit., pp. 61-65.

<sup>55</sup>Ivi, pp. 162-169.

leggiadre e pellegrini amanti<sup>56</sup> e il sonetto *Madens sub undis radiantis Phebi*<sup>57</sup>), anche a Malatesta da Cesena (la canzone *Verde selve aspre e fere*<sup>58</sup>), Malatesta Malatesta (il madrigale *Non pensi tu, stranier', tacendo Amore*<sup>59</sup>); celebrando Malatesta di Pandolfo Malatesta, signore di Pesaro (nella canzone *Se le tempie d'Apollo omai s'ancilla*<sup>60</sup>); inviando una richiesta di perdono per un non meglio precisato delitto a Carlo Malatesta (nel sonetto *Esser non può che nel terrestre sito*<sup>61</sup>); entrando in corrispondenza poetica con gli stessi Pandolfo e Malatesta con una serie di tre sonetti, nel primo dei quali (*O divine bellezze ai nostri clime*<sup>62</sup>) Pandolfo si dichiara innamorato, ottenendo una risposta per le rime sia da Malatesta (*Par che natura il delectabil stime*<sup>63</sup>), che lo invita a non cedere alla passione amorosa, sia da Serdini (*Levasi al ciel dalle terrestre e ime*<sup>64</sup>), che invece lo esorta a seguire il proprio amore. A questo periodo possono esser fatti risalire anche i tre sonetti che Serdini dedicò alla donna di un giovane gentiluomo riminese (*Fra candide viole, or gelse, or rosa*<sup>65</sup>, *Suavi passi, o versi pianti in riso*<sup>66</sup> e *Non per tranquillo pelago si scopre*<sup>67</sup>). Secondo le didascalie che nei manoscritti Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Conventi, 122 e Siena, Biblioteca Comunale, I. IX. 18 accompagnano i sonetti *Fra candide viole, or gelse, or rosa* e *Suavi passi, o versi pianti in riso*, l'avvicinamento ai Malatesta coincise con uno spostamento da Siena a Rimini, dove trascorse i primi anni del XV secolo<sup>68</sup>. Il dato è confermato da Benedetto da Cesena, che annovera Serdini tra i poeti della corte malatestiana<sup>69</sup>. La didascalia che nel codice Berlino, Staatsbibliothek, Hamilton 500 precede la canzone *Verde selve aspre e fere*, invece, informa che Serdini fu a Bologna nel settembre 1403, in occasione dell'ingresso in città di Carlo e Malatesta<sup>70</sup>; Volpi ritiene che vi si trovasse sin dal 1402, quando Pandolfo ne divenne governatore per conto di Gian Galeazzo<sup>71</sup>.

---

<sup>56</sup>Ivi, pp. 82-90.

<sup>57</sup>Ivi, pp. 110-111.

<sup>58</sup>Ivi, pp. 3-5.

<sup>59</sup>Ivi, pp. 227-228.

<sup>60</sup>Ivi, pp. 14-16.

<sup>61</sup>Ivi, p. 113.

<sup>62</sup>Ivi, pp. 131-132.

<sup>63</sup>Ivi, p. 132.

<sup>64</sup>Ivi, p. 133.

<sup>65</sup>Ivi, pp. 123-124.

<sup>66</sup>Ivi, pp. 124-125.

<sup>67</sup>Ivi, p. 125.

<sup>68</sup>Le didascalie recitano rispettivamente: «Sonetto fecie il detto a rimino per una donna di uno gentil giovane “Fra candide viole or gelse a rosa» e «Sonetto fecie il detto a rimino per una donna di uno gentil giovane “Soavi passi o versi pianti in riso”».

<sup>69</sup>Benedetto da Cesena, ricamatore e pittore vissuto a Rimini nel XV secolo, è autore di un poema in terza rima dedicato a Malatesta figlio di Sigismondo Pandolfo Malatesta intitolato *De honore mulierum*. Il testo, pur avendo scarso valore letterario, è interessante in quanto fornisce un quadro dei poeti e letterati gravitanti nell'orbita della corte malatestiana. Tra di essi compare anche Simone Serdini: «Simon Senese cantò in Vulgar stile / ma mal se resse e morì in poco honore. / Trovò in Ferrara el buon Beccar gentile / e el figlio de Pandolfo ch'ancor scrisse / longo la foglia in rime dolce e humile» (libro IV, epistola 2). Cfr. BENEDETTO DA CESENA, *De honore mulierum*, Stampato in Venetia per Bartholamio de Zani da Porteso: Anno Domini M.cccccc, die sexto Mensis Iulii, c. 99v. Per un profilo di Benedetto da Cesena, cfr. EUGENIO RAGNI, *Benedetto da Cesena*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 8, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana: 1966.

<sup>70</sup>Per il testo completo della didascalia cfr. GUGLIELMO VOLPI, *La vita e le rime...*, cit., pp. 13-14.

<sup>71</sup>Ivi, p. 14.

In ogni caso, Serdini fu, tramite i Malatesta, nell'orbita della lega antiviscontea promossa dal Papa e da Firenze dopo la morte di Gian Galeazzo, nell'ambito della quale, almeno a partire dal 1403, fu vicino, oltre che a Pandolfo Malatesta, a Gian Colonna, allora entrambi al soldo dei Fiorentini. A parte la canzone *Sacro e leggiadro fiume*<sup>72</sup>, che celebra l'innamoramento di Colonna per una giovane pisana, tutte le rime indirizzate in questo periodo al condottiero sono riconducibili alla realizzazione di un codice dantesco, commissionatogli da Colonna e databile al 1404<sup>73</sup>. Il codice è ricostruibile grazie alle rime d'accompagnamento scritte da Serdini in quell'occasione. Il capitolo *Come per dritta linea l'occhio al sole*<sup>74</sup>, composto «a 'stanza del generoso principe Janni Colonna»<sup>75</sup>, è una sorta di *accessus* alla *Commedia* in versi; il congedo della canzone *L'inclita fama e le magnifiche opre*<sup>76</sup>, invece, informa che Serdini copiò e commentò il poema per Colonna<sup>77</sup>; il sonetto *La gloria, la facundia e melodia*<sup>78</sup> è una breve celebrazione della gloria poetica di Dante che ne presenta schematicamente la vita e le qualità, rinviando, per maggiori dettagli sull'esilio dantesco, a un altro testo<sup>79</sup> che non può che essere il *Trattatello* di Boccaccio. Assai probabile che il sonetto accompagnasse una copia della boccacciana biografia di Dante, come del resto confermato dalla didascalia che in alcuni manoscritti accompagna il testo: «Lo infrascritto sonetto feci io, Simone de' Serdini da Siena, a laude del poeta Dante e di messer Giovan Boccacci, che nella sopradetta prosa dice di lui appieno»<sup>80</sup>. Pasquini sostiene che entrambe le rime siano parte di uno stesso manoscritto<sup>81</sup> contenente, oltre ai testi d'accompagnamento serdiniani e alla trascrizione della *Commedia* e del *Trattatello*, anche la *Vita nova* e le quindici canzoni distese<sup>82</sup> (il che lo renderebbe omologo ai manoscritti danteschi dello stesso Boccaccio: il Toledano 104.6 e il codice ora smembrato nei Chigiani L.V.176 e L.VI.213).

Al 1404 è da ricondurre anche la canzone *Benedictus Dominus Deus Israel*<sup>83</sup>, composta per l'elezione di Innocenzo VII al soglio pontificio avvenuta il 17 ottobre, la quale, tuttavia, mal si concilia con la rete di relazioni intrattenuta da Serdini in quegli anni, comprendente, accanto a Gian

<sup>72</sup>Cfr. SIMONE SERDINI, *Rime*, cit., pp. 43-46.

<sup>73</sup>Cfr. EMILIO PASQUINI, *Saviozzo e la poesia cortigiana nel Quattrocento*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, a cura di Vittore Branca, vol. III, Torino, Utet: 1973, pp. 317-323; EMILIO PASQUINI, *Serdini, Simone, detto il Saviozzo*, in *Enciclopedia dantesca*, vol. V, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana: 1976, pp. 181-182.

<sup>74</sup>Cfr. SIMONE SERDINI, *Rime*, cit., pp. 99-105.

<sup>75</sup>Ivi, p. 99.

<sup>76</sup>Ivi, pp. 40-43.

<sup>77</sup>«Poi gli appresenta e donagli esto Dante, / ch'a 'stanza sua ho scritto e ho notato» (vv. 121-122), ivi, p. 43.

<sup>78</sup>Ivi, pp. 235-236.

<sup>79</sup>«Del suo essilio e dell'altrui perfidia, / e come visse al mondo glorioso, / qui legger puoi per merito autore» (vv. 12-14), ivi, p. 235.

<sup>80</sup>*Ibidem*.

<sup>81</sup>Si tratterebbe del Magliab. VII. 1103. Cfr. EMILIO PASQUINI, *Introduzione a SIMONE SERDINI, Rime*, cit., p. CDXIII.

<sup>82</sup>Cfr. EMILIO PASQUINI, *Serdini, Simone, detto il Saviozzo*, cit., p. 181: «Abbiamo notizia di un codice autografo, ricostruibile attraverso i derivati, contenente (in due sezioni distinte e con alcuni testi serdiniani) il *Trattatello* del Boccaccio con la *Vita Nuova* e le quindici canzoni della nota silloge, e la *Commedia* accompagnata dalle tre abbreviature boccacesche».

<sup>83</sup>Cfr. SIMONE SERDINI, *Rime*, cit., pp. 50-53.

Colonna, anche altri esponenti della fazione vicina, piuttosto che al nuovo Papa, a Ladislao d'Angiò-Durazzo, entro la quale svolse compiti diplomatici e latamente cortigiani. In lode della sorella di Ladislao, Giovanna II d'Angiò-Durazzo, scrisse il sonetto *Qual possa sempiterna, o qual destina*<sup>84</sup>, mentre per celebrare l'unione di Ladislao con Maria d'Enghen (23 aprile 1407) indirizzò una lettera al cancelliere del re di Napoli<sup>85</sup>.

In questa fase, Serdini fu particolarmente vicino ad Angelo Broglio detto Tartaglia da Lavello, del quale fu oratore, secondo quanto testimoniano lo stesso figlio di Angelo, Gaspare, nella sua *Cronaca universale*<sup>86</sup> e Gambino d'Arezzo<sup>87</sup> (p. 128). Tale attività diplomatica è documentata dalla lettera (il già citato unico documento autografo finora conosciuto) inviata alla Signoria di Siena da Perugia il 5 gennaio 1405 per chiedere un salvacondotto in occasione di un viaggio per conto di un non meglio precisato «mio Capitano», che è ragionevole supporre fosse Tartaglia da Lavello<sup>88</sup>. In essa, Serdini informa anche la Signoria di essere a conoscenza di «alcune cose che s'io non conferisco con voi e voi non le sapeste potreste incorrere a grandissimo inconveniente»<sup>89</sup>, a testimonianza di come continuasse a mantenere legami anche con la città natale, al cui servizio fu lo stesso Tartaglia da Lavello nel 1407<sup>90</sup>.

Serdini rimase, comunque, legato pure a Gian Colonna, in persona del quale scrisse la canzone *O maligne influenze, o moti eterni*<sup>91</sup>, in cui dà voce al lamento di questi per non esser stato ben

---

<sup>84</sup>Ivi, pp. 121-122.

<sup>85</sup>Firenze, Biblioteca Laurenziana, Conv. 122, cc. 57r-58r. Nella lettera, dopo aver tessuto le lodi di re Ladislao in quanto unico legittimo sovrano («Ringrazio l'onnipotente idio / poj che l'italicha maestà inclita belleza / chattolicha e degna chorona abbj richuperato lo smarrito chome beato solio / sopra del quale / Fede / Charità e Speranza / già moltj annj in exilio anno richuperato il debito loro luogho / e non meno la santa Giustitia / Prudenzia / Forteza e Tenperanza / cho' l'altre circhunferentj virtù le qualj insieme chon l'aurea virga / e regale sceptro anno l'alma presentia e santo nome di Ladislao»), nonché il solo capace di sopportare gli avversi colpi della fortuna senza perdersi d'animo, riuscendo infine a ottenere la tranquillità e la felicità sperate (Or finalmente quello giudicho più excelso che per più annj e più perigliosj chasj / à mostrata la sua virtù / e virilmente del tenpestoso pelagho giungne a / felice porto / e essa felicità più durabile), passa a elogiare la sposa («Ma di presente essa reyna insigne M. Antonia si può dire excelsa / e preminente a tutte quelle che sono per virtù nominate ad eterna fama [...] Questa / è / stata ed è vaso d'electione / archa gienerale / e tabernachulo d'ognj sacra / e dritta virtù»), anch'essa capace di approdare a una vita serena dopo aver affrontato con coraggio quasi virile le avversità della vita («Or qual maj donna fu quella che tantj e talj fortissimj annj chonbattuta dalli dej della fortuna tradimenti / rabbia francesca e moltj poco chortesj italicj exiandio da molte diverse linghue abbj senpre rimediato e virilmente non chome / denira / ma chome Ercole vinta e soggiogha ognj tenpestosa fortuna»), per poi terminare con l'invitare l'intera cittadinanza di Napoli e la nobiltà partenopea a gioire per questo matrimonio che regala nuova linfa vitale alla salute della monarchia («Jubilate e fate festa / preghando quel signore da chuj procede ognj grazia e perfetto bene che chon exaltazione alunghj i di alla santa chorona vostra / acrescimento di nobilissima prole di triumfj e di grande stato»).

<sup>86</sup>Cfr. GASPARE BROGLIO TARTAGLIA, *Cronaca malatestiana del secolo XV (dalla Cronaca Universale)*, a cura di A. G. Luciani, Rimini, B. Ghigi: 1982. Gaspare cita Saviozzo in un paio di occasioni, nominandolo in un caso come «miser Simone da Siena, oratore dello illustrissimo capitano conte Tartaglia del Lavello» (p. 33) e nell'altro come «el sopradictio poeta, chiamato miser Simone di Ser Dino da Siena, oratore dello illustrissimo capitano Tartaglia del Lavello» (p. 35).

<sup>87</sup>Cfr. ORESTE GAMURRINI, *Versi di Gambino d'Arezzo*, cit., p. 129: «Cancellier fuoi d'un franco sulla sella, / Tartaglia da Lavel, fier paladino» (vv. 23-24).

<sup>88</sup>Siena, Archivio di Stato, *Concistoro*, 1862, lettera 78.

<sup>89</sup>*Ibidem*.

<sup>90</sup>Per il profilo di Tartaglia da Lavello cfr. ALFRED A. STRNAD, *Angelo Broglio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 14, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana: 1972.

<sup>91</sup>Cfr. SIMONE SERDINI, *Rime*, cit., pp. 46-50.

remunerato da Ladislao probabilmente quando, occupata Roma nell'aprile 1408, il re non garantì ai Colonna, suoi alleati nell'impresa, la possibilità di rientrare in città<sup>92</sup>.

La canzone *Vittorioso Cesar, novo Augusto*<sup>93</sup> celebra, invece, la nomina da parte di Ladislao, nella primavera del 1409, di Guidantonio da Montefeltro a gran conestabile dopo la morte di Alberico da Barbiano, avvenuta il 26 aprile 1409<sup>94</sup>. Di un legame con Guidantonio testimonierebbe anche la didascalia che, in numerosi manoscritti, precede la canzone *Le 'nfastidite labbra in ch'io già pose*<sup>95</sup>, generalmente ricondotta all'esilio da Siena del 1389, ma introdotta, in un ramo della tradizione delle rime serdiniane, da una didascalia che la riferisce all'incarceramento di Serdini allorquando era «cancelliere del conte di Urbino»<sup>96</sup>. Nell'impossibilità di stabilire a quale dei due eventi la canzone faccia riferimento, bisogna concludere che l'ultimo documento databile su Serdini è la canzone *Vittorioso Cesar, novo Augusto*, del 1409 (anno in cui il re di Napoli rivolse le proprie mire espansionistiche alla Toscana, inclusa Siena<sup>97</sup>).

Tutte le testimonianze quattrocentesche sulla morte di Serdini concordano su alcuni punti: venne incarcerato per un grave torto nei confronti del proprio signore e si suicidò in prigione. La didascalia che collega la canzone *Le 'nfastidite labbra in ch'io già pose* all'incarceramento nel momento in cui Saviozzo era cancelliere di Guidantonio da Montefeltro informa che il poeta, «in presone», «con uno coltello miseramente si uccise»<sup>98</sup>, collocandone quindi la morte nel 1409 circa. Tradizionalmente, però, si ritiene che Serdini, incarcerato a Tuscania da Tartaglia da Lavello, si sia suicidato nel 1419-1420<sup>99</sup>. La ricostruzione è basata sulla testimonianza poetica di Gambino d'Arezzo<sup>100</sup>, che Volpi

---

<sup>92</sup>Desumo la precisa circostanza storica alla base della canzone dalle notizie biografiche su Gian Colonna presenti in PETER PARTNER, *Gian Colonna*, cit.: «il re [Ladislao, *nda*], accompagnato dal Colonna e dal fratello Niccolò, assalì Roma. Il 20 aprile il re pose il proprio campo presso il monastero di S. Paolo fuori le Mura e l'occupazione napoletana della città procedette senza resistenza. Ladislao tuttavia garantì ai Romani che non avrebbe introdotto il Colonna e gli altri esiliati nella città senza il loro consenso. Secondo il *Diario* di Antonio dello Schiavo il re licenziò i fratelli Colonna fuori di porta S. Paolo e proibì loro di entrare in città senza il suo permesso; la proibizione fu rinnovata il 23 giugno»; la didascalia preposta a questa canzone serdiniana, infatti, si limita a dire che «Jan Colonna, non parendogli esser bene remunerato de' bon servizzi fatti al re Landislao, si lamenta onestamente della Fortuna e de' fati suoi, e massimamente della ingratitudine che generalmente regna oggi» (cfr. SIMONE SERDINI, *Rime*, cit., p. 46), omettendo di fornire dati più precisi circa l'occasione storica alla base del testo. Altre notizie sulla contrapposizione del 1408 fra Gian Colonna e re Ladislao sono presenti in ALESSANDRO CUTOLO, *Re Ladislao d'Angiò Durazzo*, Napoli, Berisio: 1969.

<sup>93</sup>Cfr. SIMONE SERDINI, *Rime*, cit., pp. 54-58.

<sup>94</sup>La didascalia che precede la canzone colloca invece, erroneamente, gli eventi nel mese di agosto del 1409 («Essendo nel MCCCCVIII, del mese d'agosto, il re Landislao a Perosa e morto pochi di inanzi il conte Alberigo gran contestabile, il ditto re elesse in loco del ditto conte Alberigo il conte Guidantonio signor d'Urbino», ivi, p. 54). Per un quadro generico, ma attendibile, della vicenda, cfr. almeno PIETRO PIRRI, *Alberico da Barbiano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 1, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana: 1960 e TOMMASO DI CARPEGNA FALCONIERI, *Montefeltro, Guidantonio di*, ivi, vol. 76, 2012.

<sup>95</sup>Cfr. SIMONE SERDINI, *Rime*, cit., pp. 68-72.

<sup>96</sup>Ivi, p. 68: «Canzon di Simone di ser Dino da Siena, cancelliere del conte d'Urbino, la qual composta essendo in presone, con uno coltello miseramente si uccise».

<sup>97</sup>Cfr. ANDREAS KIESEWETTER, *Ladislao d'Angiò Durazzo, re di Sicilia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 63, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana: 2004.

<sup>98</sup>Cfr. SIMONE SERDINI, *Rime*, cit., p. 68.

<sup>99</sup>Cfr. GUGLIELMO VOLPI, *La vita e le rime...*, cit., p. 17.

<sup>100</sup>Cfr. ORESTE GAMURRINI, *Versi di Gambino d'Arezzo*, cit., p. 129, vv. 24-27: «Tartaglia da Lavel, fier paladino. / Fecemi incarcerare in Toscanella; / Per tema el non mi fesse dar la morte, / mi privai io di quella vita bella».

riferisce a una tradizione orale circa la fine di Serdini e colloca in quel biennio sulla base del fatto che Tartaglia prese Tuscania nel 1419 e morì nel 1420 (ma la data sarebbe da spostare al 1421, dal momento che ora sappiamo che solo l'8 settembre di quell'anno Martino V nominò Broglio conte ereditario e gli concesse il territorio di Tuscania<sup>101</sup>). Anche volendo condiscendere con gli argomenti addotti da Volpi, non è necessario ipotizzare che Serdini non lasciasse traccia di sé per oltre un decennio, dal momento che Tartaglia da Lavello fu padrone di Tuscania sin dal 1408<sup>102</sup> e, dunque, l'incarceramento e la morte di Serdini sarebbero potuti avvenire anche entro il secondo decennio del XV secolo.

---

<sup>101</sup>Cfr. ALFRED A. STRNAD, *Angelo Broglio*, cit.

<sup>102</sup>*Ibidem*.



L'importanza della figura di Simone Serdini nel vasto panorama della lirica trecentesca<sup>103</sup> si misura nel suo essere uno dei rimatori meglio documentati tra quelli attivi tra XIV e XV secolo; il *corpus* del Saviozzo, infatti, comprende centootto componimenti trasmessi da duecentouno manoscritti. La maggior parte delle rime s'inquadra nel contesto dell'attività di cortigiano svolta da Serdini a seguito del suo esilio da Siena (1388-1390): si tratta, perlopiù, di poesie d'occasione, spesso suscitate da concrete circostanze storico-politiche<sup>104</sup> oppure semplicemente indirizzate ai signori con cui è in contatto per guadagnarsene il favore<sup>105</sup>. La cifra della produzione serdiniana si definisce nella personale rielaborazione del modello dantesco, all'insegna di un canone che, escludendo in gran parte Petrarca<sup>106</sup>, assume a riferimento, oltre a Dante<sup>107</sup>, Boccaccio<sup>108</sup>, soprattutto il Boccaccio elegiaco e in versi. Serdini sperimenta gran parte delle forme metriche (il *corpus* comprende canzoni, capitoli in terza rima, serventesi, madrigali, sonetti) e dei generi poetici del periodo (scrive, infatti, rime amorose, politiche, morali, gnomiche, religiose). Tuttavia, il suo contributo al rinnovamento poetico

<sup>103</sup>Per un quadro generale della lirica trecentesca cfr. CLAUDIO CIOCIOLA, *Poesia gnomica, d'arte, di corte, allegorica e didattica*, in E. Malato, *Storia della letteratura italiana*, vol. 2 (*il Trecento*), Roma, Salerno Editrice: 1995, pp. 327-454. La sistemazione antologica di riferimento per quanto riguarda i poeti del Trecento resta invece, ancora oggi, GIUSEPPE CORSI, *Rimatori del Trecento*, Torino, UTET: 1969.

<sup>104</sup>Si veda, ad esempio, il lamento in morte di Niccolò II d'Este *O alta fiamma di quel sacro monte*, del 1388; oppure, ancora, le poesie *Benedictus Dominus Deus Israel*, scritta per l'elezione di papa Innocenzo VII nel 1404 e *Novella monarchia, iusto signore*, composta dopo la conquista di Bologna da parte di Gian Galeazzo Visconti avvenuta il 26 giugno 1402. Per le altre rime d'occasione storico-politica cfr. SIMONE SERDINI, *Rime*, edizione critica a cura di Emilio Pasquini, Bologna, Commissione per i testi di lingua: 1965.

<sup>105</sup>Si tratta delle tante rime composte "in lode di" o "in persona di" Gian Colonna e dei Malatesta (soprattutto Pandolfo, ma anche Carlo e Malatesta Malatesta), ma anche dei componimenti encomiastici per Ludovico Alidosi, Gian Galeazzo Visconti e per i tanti altri personaggi con cui Serdini si trova in contatto nel corso della sua esistenza errante di rimatore cortigiano.

<sup>106</sup>Anche se non del tutto, come dimostrato da ITALO PANTANI, *"La fonte di ogni eloquenza". Il canzoniere petrarchesco nella cultura poetica del Quattrocento ferrarese*, Roma, Bulzoni editore: 2002, pp. 84-93, il quale mette in luce l'influsso, in particolare, del lessico petrarchesco sulla poesia amorosa del Saviozzo.

<sup>107</sup>Per l'influenza di Dante sulla poesia serdiniana cfr. EMILIO PASQUINI, *Il capitolo dantesco del Saviozzo*, in "Studi danteschi", XXXVIII: 1961, pp. 143-155; ARMANDO BALDUINO, Recensione a SIMONE SERDINI, *Rime*, in "Giornale storico della letteratura italiana", CXLIII: 1966, pp. 578-597; EMILIO PASQUINI, *Saviozzo e la poesia cortigiana nel Quattrocento*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, a cura di Vittore Branca, vol. III, Torino, Utet: 1973, pp. 317-323; ID., *Saviozzo, Simone Serdini detto il*, in *Enciclopedia dantesca*, vol. V, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana: 1976, pp. 181-182; LEONELLA COGLIEVINA, *Due codici del capitolo dantesco del Saviozzo*, in "Studi danteschi", LII: 1979-1980, pp. 213-231.

<sup>108</sup>Per la presenza di Boccaccio nella poesia serdiniana cfr. FRANCESCO FLAMINI, *La lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico*, Firenze, Le Lettere: 1891, pp. 450-457; EMILIO PASQUINI, *Saviozzo e la poesia cortigiana nel Quattrocento*, cit.; LAURA BANELLA, *The fortunes of an "authorial" edition: Boccaccio's Vita Nuova in Antonio Pucci and il Saviozzo*, in *Boccaccio 1313-2013*, a cura di F. Ciabattani, E. Filosa, K. Olson, Ravenna, Longo Editore: 2015, pp. 237-247; MARIALaura AGHELU, *Per un commento alle Rime del Saviozzo: lettura del serventesi O magnanime donne, in cui biltate*, in *L'italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon, Roma, ADI editore: 2017; EAD., *Due eroidi in forma di serventesi tra le Rime del Saviozzo*, in "Studi e problemi di critica testuale", 95: 2017, pp. 53-68.

tra XIV e XV secolo si misura nella definizione di due generi in particolare: la disperata, cui Serdini dà la fisionomia violenta che il genere ebbe tra XV e XVI secolo<sup>109</sup>, e il serventese elegiaco-amoroso in capitolo quadernario con protagonista femminile, che inaugura il genere delle elegie al femminile in volgare diffusissimo nel XV secolo<sup>110</sup>. Non a caso, a questi due generi sono riconducibili le rime serdiniane più fortunate sia dal punto di vista dell'imitazione (il serventese *O magnanime donne, in cui biltate*<sup>111</sup> viene anche tradotto in latino da Filippo Piatessi nell'elegia *Alda*<sup>112</sup>), sia da quello della tradizione a stampa (il capitolo *Cerbero invoco e 'l suo crudo latrare*<sup>113</sup> gode di larga fortuna alla spicciolata nel XVI secolo<sup>114</sup>, mentre il già citato serventese *O magnanime donne, in cui biltate* viene, ancora nel XIX secolo, stampato come novella in versi a sé stante<sup>115</sup>).

Se fra XV e XVI secolo Serdini è uno degli autori più tramandati e imitati, nei secoli successivi, invece, la figura del Senese finisce quasi totalmente nel dimenticatoio<sup>117</sup> fino alla sua, seppur parziale, riscoperta nell'Ottocento da parte degli amatori della poesia "minore" due-seicentesca. Per quanto riguarda, invece, la bibliografia che su Saviozzo viene pubblicata nel corso del XX secolo, si nota subito come essa rifletta l'andamento maggioritario degli studi sul Trecento, che hanno sempre risentito, e tuttora risentono, dell'enorme attrazione esercitata da coloro che possono a buon diritto reputarsi le tre figure cardine della letteratura italiana, ossia Dante, Petrarca e Boccaccio, le "Tre corone" che consumano la propria parabola esistenziale e poetica nel XV secolo, catalizzando così attorno alle proprie esperienze letterarie gran parte dell'attenzione degli studiosi, i quali spesso hanno

<sup>109</sup>Per un quadro generale sul genere della disperata cfr. almeno FRANCESCO FLAMINI, *La lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico*, cit., pp. 532-533 e il recentissimo volume GABRIELLA SCARLATA, *The disperata from Medieval Italy to Renaissance France*, Kalamazoo, Western Michigan University: 2017, anche per la bibliografia pregressa.

<sup>110</sup>Sul tema della definizione dell'elegia tra Tre e Quattrocento cfr. almeno NATASCIA TONELLI, *I Rerum vulgarium fragmenta e il codice elegiaco*, in *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, a cura di A. Comboni, A. Di Ricco, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento: 2003, pp. 17-35; PAOLA VECCHI GALLI, *Percorsi dell'elegia quattrocentesca in volgare*, in *L'elegia nella tradizione...*, cit., pp. 37-79.

<sup>111</sup>Cfr. SIMONE SERDINI, *Rime*, edizione critica a cura di Emilio Pasquini, Bologna, Commissione per i testi di lingua: 1965, pp. 185-212.

<sup>112</sup>Per informazioni riguardo alla traduzione latina del serventese *O magnanime donne in cui biltate* cfr. NELIA SAXBY, *Strutture narrative nella "Storia di una fanciulla tradita" di Simone Serdini*, in "Studi e problemi di critica testuale", 45: 1992, pp. 111-112.

<sup>113</sup>Cfr. SIMONE SERDINI, *Rime*, cit., pp. 217-222.

<sup>114</sup>Cfr. DENNIS E. RHODES, *Le antiche edizioni a stampa delle poesie di Simone Serdini*, in "La bibliofilia", C: 1998, pp. 253-266; ID., *Aggiunte agli annali delle edizioni a stampa di Simone Serdini*, ivi, CIII: 2001, pp. 63-65.

<sup>115</sup>Cfr. SIMONE FORESTANI, *Storia d'una fanciulla tradita da un suo amante di messer Simone Forestani da Siena*, in *Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XIX*, vol. VI, Bologna, presso Gaetano Romagnoli: 1862 (rist. anast. Bologna, Commissione per i testi di lingua: 1967).

<sup>116</sup>Per un elenco dei manoscritti e delle stampe quattro-cinquecentesche recanti rime serdiniane cfr. EMILIO PASQUINI, *Introduzione* a SIMONE SERDINI, *Rime*, cit. pp. LXXXVI-LXXXIX. In particolare per la fortuna a stampa cfr. anche DENNIS E. RHODES, *Le antiche edizioni a stampa delle poesie di Simone Serdini*, cit.; ID., *Aggiunte agli annali delle edizioni a stampa di Simone Serdini*, cit.

<sup>117</sup>A testimonianza di ciò, si noti come il numero di stampe contenenti rime serdiniane conosca una fortissima battuta di arresto nel Seicento e nel Settecento, con l'impressione di solo due stampe (entrambe settecentesche), per poi aumentare nuovamente (in maniera notevole) nel XIX secolo. Cfr. EMILIO PASQUINI, *Introduzione* a SIMONE SERDINI, *Rime*, cit. pp. LXXXIX-XCIV.

finito per trascurare la restante parte del panorama letterario trecentesco se non considerandola come un *unicum* in cui inserire, senza analizzare più di tanto le caratteristiche peculiari dei singoli, i vari imitatori di Dante, Petrarca e Boccaccio<sup>118</sup>. Anche la figura del Saviozzo è stata influenzata da questo andamento storico-critico, di modo che, tra XIX e XX secolo, la tradizione di studi specificamente incentrati attorno all'esperienza serdiniana è piuttosto esigua; questa scarsità di interesse costituisce senz'altro un'involuzione di tendenza rispetto al passato, soprattutto al Quattro e al Cinquecento, due secoli in cui, come si è visto, il Senese gode di una grande fama ben documentata dalla presenza di un'ampia tradizione manoscritta e di una considerevole fortuna a stampa, ma anche rispetto all'Ottocento, quando Serdini diventa uno dei rimatori più letti dagli amatori delle cosiddette "curiosità letterarie inedite o rare".

Ma entriamo più nel dettaglio. Come già anticipato nel capitolo precedente, il primo studio sistematico su Simone Serdini è quello condotto alla fine del XIX secolo da Guglielmo Volpi, il quale nel 1890 pubblica sul "Giornale storico della letteratura italiana" un saggio dal titolo *La vita e le rime di Simone Serdini da Siena*<sup>119</sup>. Il contributo, nato sulla scia di un rinnovato interesse per la poesia minore dei secoli precedenti sviluppatosi nel corso dell'Ottocento, momento storico in cui vengono date alle stampe, in numerosi libri e libretti composti per lo più a beneficio di amatori del genere<sup>120</sup>, le più disparate raccolte di rime "inedite o rare"<sup>121</sup> di autori vissuti tra il Tre e il Seicento (fra i quali compare anche Simone Serdini<sup>122</sup>), si configura come una sorta di monografia in nuce. Dopo aver ricostruito, nella prima parte, un profilo biografico del rimatore senese sulla base di notizie ricavate da autori cinque-secenteschi<sup>123</sup>, da ricerche d'archivio e dalle didascalie preposte in alcuni manoscritti alle poesie serdiniane<sup>124</sup>, Volpi passa ad analizzare sommariamente, nel secondo paragrafo, le peregrinazioni del Saviozzo attraverso le corti della penisola italiana e a discutere criticamente alcune credenze riguardanti la vita del poeta<sup>125</sup>; nella terza parte, invece, indaga i

---

<sup>118</sup>Uno degli studi più recenti in questo senso è PAOLA VECCHI GALLI, *Padri: Boccaccio e Petrarca nella poesia del Trecento*, Padova, Antenore: 2012.

<sup>119</sup>Cfr. GUGLIELMO VOLPI, *La vita e le rime di Simone Serdini detto il Saviozzo*, in "Giornale storico della letteratura italiana", XV: 1890, pp. 1-78.

<sup>120</sup>Spesso si tratta libretti confezionati *ad hoc* come dono di nozze a famiglie in vista, anche se non mancano i contributi pubblicati in riviste o collane editoriali a carattere più o meno scientifico.

<sup>121</sup>Così sono definite nelle stampe ottocentesche.

<sup>122</sup>Per un elenco di stampe ottocentesche contenenti rime serdiniane cfr. EMILIO PASQUINI, *Introduzione a SIMONE SERDINI, Rime*, cit., pp. LXXXIX-XCIV.

<sup>123</sup>Per l'elenco di coloro dai quali si desumono le notizie riguardanti la vita di Serdini cfr. GUGLIELMO VOLPI, *La vita e le rime di Simone Serdini detto il Saviozzo*, cit., pp. 1-2. A questi, poi, si aggiungono anche gli autori di cronache e storie del periodo, consultati per ancorare con maggior precisione le vicende biografiche del Saviozzo al contesto storico: è questo il caso, ad esempio, di Orlando Malavolti, autore di una cinquecentesca *Historia* della città di Siena, oppure di Piero di Giovanni Minerbeti, compositore di una *Cronica* di Firenze dal 1385 al 1409; o, ancora, di Scipione Ammirato, cinquecentesco autore delle *Istorie fiorentine*, e di Cherubino Ghirardacci, estensore di una *Historia di Bologna* stampata nel 1596.

<sup>124</sup>Per un elenco dei manoscritti consultati da Volpi cfr. *ivi*, pp. 51-57.

<sup>125</sup>Si tratta delle notizie più disparate riscontrabili nei diversi profili cinque-secenteschi, dall'ipotesi circa la presenza di Serdini alla corte di Cortona, a quella riguardante il mestiere di Serdini, che per via dell'appellativo di "maestro"

principali argomenti della poesia serdiniana riconoscendo in essa una pluralità di temi e metri e individuando le tematiche predilette nell'amore raccontato nelle sue varie declinazioni<sup>126</sup>, nella fortuna<sup>127</sup>, nella religione<sup>128</sup>, nella politica<sup>129</sup> e nel lamento di una fanciulla tradita o rifiutata dall'amante<sup>130</sup>; nella quarta sezione lo studioso delinea le caratteristiche fondamentali della lirica di Saviozzo, dall'influenza di Dante e Boccaccio<sup>131</sup> all'attitudine al realismo<sup>132</sup>, dalla complessità della sintassi alla tendenza al ricorso ai latinismi e allo sperimentalismo metrico<sup>133</sup>; nel quinto e ultimo paragrafo, infine, tratta la fortuna dell'autore, dalla fama quattro-cinquecentesca all'oblio dei secoli successivi<sup>134</sup>. Seguono, poi, cinque appendici in cui, rispettivamente: si elencano le rime autentiche e apocrife e se ne propone, o meno, l'attribuzione al Saviozzo sulla base di analisi filologiche<sup>135</sup>; si dà la bibliografia; si indicizzano tutte le rime serdinarie secondo una suddivisione

---

attribuitogli in certe didascalie è stato ritenuto essere (senza alcun fondamento) quello di medico o di maestro di scuola, oppure, ancora, a quella, anch'essa formulata senza alcuna base da autori come Leone Allacci e Celso Cittadini, circa l'esistenza di tre diversi poeti di nome Simone nella famiglia Serdini, ipotesi nata «trovando nei codici poesie col nome ora di Simone Serdini, ora di maestro Simone, ora di Simone da Siena, ora di Saviozzo» (ivi, p. 23).

<sup>126</sup>«Tutti gli argomenti vi son trattati, e vi si trovano adoperati quasi tutti i metri allora in uso. L'amore naturalmente dà l'occasione ad un maggior numero di poesie; ma non si può dire che vi si trovi descritto lo svolgersi di una o di più passioni, né che il sentimento che le ispira sia profondo. Intanto ve ne sono di quelle destinate a cantar l'amore d'un altro [...]. Alcune poesie e qualche squarcio di altre ci permettono però di formarci una certa idea dei suoi amori: i quali sembra che fossero facili a nascere e facili a morire [...]. Più spesso invece si duole perché non è corrisposto [...]. Anche al S. morì una delle donne amate [...]. La poesia amorosa del S. come non ha gran forza di sentimento, non ha nemmeno ombra di sensualità [...]. Un altro amore finalmente par avesse il S. che certo non gli fa onore, cioè con un giovinetto, a cui indirizzò il serventese *La invidiosa gente e il mal parlare*» (ivi, pp. 25-29).

<sup>127</sup>Al tema della fortuna Volpi lega anche la *disperata*, uno dei generi d'eccellenza della poesia del Saviozzo.

<sup>128</sup>«Egli parafrasò alcune preghiere della Chiesa, come la *Salve Regina*, l'*Ave Maria*, i *Sette Salmi penitenziali*, e scrisse alcuni componimenti che son l'espressione diretta del suo sentimento religioso» (ivi, p. 32).

<sup>129</sup>Per dimostrare l'ambiguità delle idee politiche di Serdini, dovuta alla propria natura di cortigiano che deve modificare di volta in volta le proprie vedute per compiacere il signore di turno, Volpi cita la canzone a Gian Galeazzo Visconti *Novella monarchia, iusto signore*, la canzone a Innocenzo VII *Benedictus Dominus Deus Israel e Vittorioso Cesar, nuovo Augusto*, scritta in occasione della nomina di Guido Antonio da Montefeltro a gran conestabile del re di Napoli come esempi di poesie anti-comunali e anti-fiorentine e le contrappone ai sonetti *Non dico ancor del detestabil seme e Deh non v'incresca la spesa e l'affanno*, tutti costruiti sull'esaltazione delle libertà comunali. Per quanto riguarda i modelli di riferimento, poi, Volpi li rintraccia nel Dante del VI canto del *Purgatorio* e nel Petrarca della canzone all'Italia.

<sup>130</sup>Tema di cui Volpi riconosce l'originalità e la complessità: «Finalmente va notato che il S. si compiacque nel trattare un soggetto assai caro al popolo, il lamento cioè d'una fanciulla tradita o semplicemente trascurata dall'amato, lamento che si accompagna col ricordo delle bellezze del giovine e delle dolcezze passate [...]. L'argomento meriterebbe una trattazione accurata, che però sarebbe a suo luogo solo in uno studio complessivo sui poeti del tempo del S., cosa che da altri si sta facendo [si riferisce a Francesco Flamini, autore del volume *La lirica toscana del rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico*, che vede la pubblicazione nel 1891, *nda*]» (ivi, p. 38).

<sup>131</sup>«In questo periodo, mentre soli mantengono la tradizione petrarchesca il Montemagno, il Tinucci e il Rinuccini, si traggono le ispirazioni più che altro da Dante e dal Boccaccio. Questo si vede chiaramente nel S., il quale anzi nella storia della fama di Dante occupa un luogo non oscuro. In fronte a una *D. Commedia* copiata per Giovanni Colonna scrisse un Capitolo, dove si discorre sommariamente della vita e dell'opera maggiore del sommo poeta, per il quale apparisce grande l'ammirazione [...]. Fu anche molto studioso di Dante il S. Di questo studio troviamo le tracce nelle immagini, nello stile, nella lingua. Le immagini le prende da Dante specialmente nella poesia politica [...]. Qualche altra volta toglie dalla *Commedia* anche dei versi interi» (ivi, pp. 38-39).

<sup>132</sup>Per gli esempi cfr. ivi, p. 40.

<sup>133</sup>Ivi, p. 41.

<sup>134</sup>Ivi, pp. 42-43.

<sup>135</sup>Volpi distingue tra: a)- rime del S. attribuite ad altri (ivi, pp. 43-44); b)- rime di dubbia autenticità (ivi, pp. 44-47); c)- rime apocrife (ivi, pp. 47-51).

per metri<sup>136</sup>; si inseriscono le note metriche<sup>137</sup>; si pubblicano tre rime “inedite o rare”<sup>138</sup> del corpus serdiniano<sup>139</sup>.

Se il saggio di Volpi è il primo studio a fornire un ritratto storico-critico complessivo della figura e dell’opera del Senese (studio che, seppur viziato da quella tendenza all’estetismo propria della critica letteraria di secondo Ottocento, rimane tuttavia fondamentale per una definizione dei tratti generali della biografia e della poesia serdiniane), l’imponente volume di Francesco Flamini *La lirica toscana del rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico*<sup>140</sup>, pubblicato nel 1891, costituisce il primo tentativo di inserire Saviozzo all’interno di un contesto storico-culturale ben definito come quello del Rinascimento toscano. Serdini viene descritto da Flamini come un rimatore più vicino, nello stile e nei modi, al Quattrocento, piuttosto che al Trecento, secolo al quale effettivamente appartiene anagraficamente<sup>141</sup>, e per questo viene ripetutamente accostato dallo studioso ad alcuni altri poeti toscani più o meno noti del XV secolo (Benedetto Accolti, Bernardo Bellincioni, Antonio di Guido, Francesco Alberti, Bernardo Cambini, Niccolò Cieco, Bernardo da Siena, Antonio di Meglio, Bernardo Pulci, Mariotto Davanzati, Niccolò Tinucci<sup>142</sup>). Come già in Volpi, poi, viene rimarcata ancora una volta l’appartenenza serdiniana alla cerchia degli imitatori di Dante<sup>143</sup>, andando a rinforzare così una convinzione, quella del Serdini dantista, che diviene il *trait d’union* di molta parte degli studi serdiniani del secolo successivo<sup>144</sup>. Dal punto di vista dei temi e dello stile, Saviozzo riflette secondo Flamini le tendenze della lirica a cavallo tra XIV e XV secolo, tra cui: il ricorso al mito, impregnato soprattutto di reminiscenze ovidiane<sup>145</sup>; lo svolgimento del tema amoroso-elegiaco declinato al femminile<sup>146</sup>; la descrizione e l’esaltazione della bellezza muliebre<sup>147</sup> nella poesia amorosa; la ripresa, attraverso la mediazione petrarchesca, del genere provenzale dell’*escondig*<sup>148</sup>; la predilezione, nelle rime di argomento sacro, per la figura di Maria<sup>149</sup>, sulla scia di un culto per la Vergine assai fiorente nel Tre-Quattrocento; la preferenza per la disperata, ritenuta da Flamini il genere in cui il Senese eccelle sopra ogni altro rimatore

---

<sup>136</sup>Volpi individua un totale di centotré rime. Per l’elenco cfr. *ivi*, pp. 59-64.

<sup>137</sup>*Ivi*, pp. 65-67.

<sup>138</sup>*Ivi*, p. 67.

<sup>139</sup>Si tratta del serventese *O specchio di Narciso, o Ganimede* (*ivi*, pp. 67-73), del capitolo ternario *Corpi celesti e tutte l’altre stelle* (*ivi*, pp. 73-75) e della canzone *Le ‘nfastidite labbra in ch’io già pose* (*ivi*, pp. 75-78).

<sup>140</sup>Cfr. FRANCESCO FLAMINI, *La lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico*, cit.

<sup>141</sup>*Ivi*, p. 388.

<sup>142</sup>*Ivi*, pp. 174-175; 322n; 446-447; 535-537.

<sup>143</sup>*Ivi*, pp. 389; 533.

<sup>144</sup>Si tratta di una convinzione sicuramente non erronea, ma che ha spesso portato a trascurare altri aspetti della poesia serdiniana parimenti importanti, come, ad esempio, la presenza boccacciana.

<sup>145</sup>*Ivi*, pp. 340-345.

<sup>146</sup>Si tratta del lamento di una fanciulla per essere stata rifiutata e/o tradita o abbandonata dall’amante, svolto da Serdini in due dei suoi testi più famosi, i serventesi *O specchio di Narciso, o Ganimede* e *O magnanime donne, in cui biltate*. *Ivi*, pp. 450-457.

<sup>147</sup>*Ivi*, pp. 446-447.

<sup>148</sup>Flamini cita come esempio il serventese *S’io il dissi mai, che Dio da me divida*. Cfr. *ivi*, pp. 462-463.

<sup>149</sup>*Ivi*, pp. 479-484.

contemporaneo<sup>150</sup>; l'impiego dell'allegoria e del genere delle visioni<sup>151</sup>. Per quanto riguarda le scelte metriche serdiniane, invece, il critico si concentra sull'utilizzo prevalente dello schema a tre rime invertite (CDE DCE) nelle terzine dei sonetti<sup>152</sup> e sulla ripresa della canzone in versi sdrucchioli sdoganata da Fazio degli Uberti<sup>153</sup>.

Gli studi condotti sulla figura di Serdini da Volpi e Flamini sul finire dell'Ottocento rimangono pressoché esclusivi per oltre un cinquantennio. È, infatti, solo nel 1973 che viene pubblicata sul *Dizionario critico della letteratura italiana* curato da Vittore Branca la voce *Saviozzo e la poesia cortigiana nel Quattrocento* scritta da Emilio Pasquini<sup>154</sup>. Il saggio, che in primo luogo si propone di fornire un profilo biografico del Senese aggiornato sulla base delle nuove acquisizioni conseguite dal suo autore in oltre un decennio di studi dedicati al poeta, è interessante non soltanto dal punto di vista prettamente biografico, ma anche perché ha il pregio di inserire il Saviozzo all'interno di un contesto storico-culturale ben definito del quale il rimatore senese risulta essere uno dei capostipiti, di modo che il lettore riesce ad avere una prospettiva globale e aggiornata su tendenze e stili della lirica di corte tre-quattrocentesca: nella voce, infatti, Pasquini «traccia un bilancio della presenza del Serdini nei “fragmentari” poetici quattrocenteschi dell'Italia del Nord, nonché della sua fortuna quale tramite di moduli danteschi e del “registro” encomiastico della poesia di corte»<sup>155</sup>.

Tutta incentrata sugli influssi di Dante nell'opera del Saviozzo risulta invece, per sua intrinseca natura, la voce *Serdini, Simone, detto il Saviozzo* scritta sempre da Emilio Pasquini per l'*Enciclopedia Dantesca* nel 1976<sup>156</sup>. Nel saggio la presenza di Dante viene rintracciata trasversalmente nella poesia serdiniana, a partire dai temi, dalla lingua e dallo stile per arrivare alla centonatura e all'imitazione più massiccia, non mancando, però, di riconoscere che si tratta di «un'assimilazione attiva meglio che ricettiva, per assimilazione della viva sostanza del lessico e della poesia di Dante»<sup>157</sup>.

---

<sup>150</sup>«Di questa particolar maniera poetica dell'*invettiva* può riguardarsi come una varietà la *disperata*, dove il poeta, in persona propria o altrui, maledice sé medesimo e le cose che più gli erano care ne' tempi andati [...]. Fra i nostri il Serdini ha coltivato meglio di tutti questo genere di poesia; probabilmente, come fu osservato, perché rispondeva a sentimenti da lui provati davvero. Le sue belle e fiere *disperate*, dov'è chiara l'imitazione di Dante, furono in antico molto diffuse; particolarmente quella che comincia: “Le infastidite labbra, ove già posi”: ciò che può spiegare, io credo, l'attribuzione al Saviozzo del ternario *Cerbero invoco*, pur esso tanto popolare» (ivi, pp. 532-533).

<sup>151</sup>Ivi, p. 535-537.

<sup>152</sup>Ivi, p. 560.

<sup>153</sup>Ivi, p. 567.

<sup>154</sup>Cfr. EMILIO PASQUINI, *Saviozzo e la poesia cortigiana nel Quattrocento*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, a cura di Vittore Branca, vol. III, Torino, Utet: 1973, pp. 317-323.

<sup>155</sup>Cfr. PAOLA VECCHI GALLI, *La poesia cortigiana tra XV e XVI secolo. Rassegna di testi e studi (1969-1981)*, in “Lettere italiane”, XXXIV, 1: 1982, pp. 95-141, p. 123.

<sup>156</sup>Cfr. EMILIO PASQUINI, *Serdini, Simone, detto il Saviozzo*, in *Enciclopedia dantesca*, vol. V, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana: 1976, pp. 181-182.

<sup>157</sup>Ivi, p. 181.

Quasi un decennio più tardi, invece, è Armando Balduino, nel saggio *Occasioni mancate* inserito nel suo libro *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento* (1984)<sup>158</sup>, a dare una visione d'insieme della cosiddetta lirica "minore" del XIV secolo, una lirica sempre in bilico fra Petrarca e Boccaccio all'interno della quale Serdini appare, assieme a Fazio degli Uberti, uno dei poeti "di più robusta personalità"<sup>159</sup>, pur non riuscendo, per via di quella dispersività che l'autore ritiene essere un tratto dominante del periodo, a divenire un caposcuola nel senso classico del termine (nel modo, cioè, in cui lo potevano essere stati, nel secolo precedente, Guittone, Cavalcanti, Guinizzelli o Dante). L'acquisizione più innovativa dello studio di Balduino (il quale ribadisce anche lui la matrice essenzialmente dantesca di tanta poesia serdiniana a fronte, invece, di una assai marginale presenza petrarchesca<sup>160</sup>) risiede nel fatto che egli individua<sup>161</sup> nell'esperienza poetica del Saviozzo uno dei primi pallidi esperimenti di imitazione del *Canzoniere*, in primo luogo delle sue organiche strutture unificanti, il quale si esplica nel tentativo del Senese di mettere mano a una «ridotta e strumentale antologia»<sup>162</sup>.

Poco più di una mera descrizione dei tratti salienti della vita e dell'opera del poeta risulta invece essere il secondo contributo che nello stesso 1984 viene pubblicato su Serdini<sup>163</sup>; si tratta del profilo che Vittorio Dornetti ne dà all'interno del capitolo sulla poesia cortigiana contenuto nel suo volume *Aspetti e figure della poesia minore trecentesca*<sup>164</sup>, saggio in cui l'autore intende offrire una visuale complessiva del panorama poetico del XIV secolo. Dopo aver fornito le informazioni biografiche essenziali desunte dall'articolo di Volpi, Dornetti passa alla descrizione della poesia del Saviozzo, la quale viene inquadrata nell'ambito della rimeria cortigiana di fine Trecento. Più che una trattazione complessiva dell'opera del Senese, però il saggio finisce per essere una descrizione di alcuni testi in particolare, scelti di proposito tra quelli che meglio si offrono alla creazione della raffigurazione di Serdini come poeta cortigiano: vengono quindi spesso sottolineate l'occasionalità della sua poesia e, di conseguenza, la scarsità di ispirazione da cui essa deriva.

---

<sup>158</sup>Cfr. ARMANDO BALDUINO, *Occasioni mancate*, in ID., *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Firenze, Olschki: 1984, pp. 301-330.

<sup>159</sup>Ivi, p. 302.

<sup>160</sup>Ivi, pp. 316-317.

<sup>161</sup>A differenza dell'editore del Saviozzo, Emilio Pasquini, il quale nella sua introduzione alle *Rime* dichiara di mantenere «l'ordinamento voluto dall'autore, anche se non ne comprendiamo l'intima ragione, se questa vi fu» (cfr. EMILIO PASQUINI, *Introduzione* a SIMONE SERDINI, *Rime*, cit., p. CDXXXIV), dimostrando quindi di non credere a una precisa volontà di unificare e dare una lettura organica delle proprie rime da parte di Serdini.

<sup>162</sup>Cfr. ARMANDO BALDUINO, *Occasioni mancate*, cit., p. 311.

<sup>163</sup>Quello di Dornetti è, tra l'altro, l'ultimo ritratto complessivo della figura del Saviozzo che finora sia stato scritto in un volume di carattere non manualistico; negli ultimi trent'anni, infatti, i pochi contributi che sul Senese sono stati pubblicati si sono concentrati prevalentemente sui singoli aspetti della vita o della poesia serdiniana, cfr. *infra*.

<sup>164</sup>Cfr. VITTORIO DORNETTI, *Aspetti e figure della poesia minore trecentesca*, Padova, Piccin: 1984, pp. 126-133.

Infine, la scheda che su Simone Serdini è apparsa, per opera di Mauro Marrocco, nel recentissimo volume *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento* (2017)<sup>165</sup>, costituisce il più organico tentativo di conferire una “forma canzoniere” alla collezione di rime serdiniane e, in quanto, tale, si risolve in un regesto delle corrispondenze tra diversi testi, onde accomunarli entro un quadro lirico-narrativo d’insieme. Tuttavia, come in parte riconosce lo stesso Marrocco, sembra impossibile riscontrare nel *corpus* serdiniano gli elementi assunti nell’*Atlante* a componenti essenziali della “forma canzoniere” quattrocentesca e la presenza di echi, riprese e parallelismi in testi diversi sembrano confinate all’interno di alcune «sequenze omotematiche»<sup>166</sup> presenti nel *corpus* serdiniano, piuttosto che all’intero insieme di rime, che dunque rimane refrattario a qualsiasi lettura in senso canzonieristico.

Dal punto di vista manualistico, invece, sempre piuttosto marginale risulta essere la presenza del Saviozzo<sup>167</sup> nelle principali storie letterarie del Novecento, ad esclusione della *Storia della letteratura italiana* curata da Enrico Malato, nella quale, all’interno del volume *Il Trecento* compare l’ampilissimo capitolo sulla *Poesia gnomica, d’arte, di corte, allegorica e didattica* scritto da Claudio Ciociola<sup>168</sup>, il quale si configura come uno studio assai curato e dettagliato della cosiddetta “poesia minore” trecentesca entro la quale Serdini trova spazio in quanto «figura più emblematica di rimatore itinerante della seconda metà del Trecento»<sup>169</sup>.

Non molto numerosi sono i contributi che sul Senese sono apparsi negli ultimi cent’anni in periodici di settore e miscelanee, i quali si sono concentrati di volta in volta su specifici aspetti della poesia o della parabola esistenziale serdiniana. Escludendo il già citato studio di Guglielmo Volpi comparso sul “Giornale storico della letteratura italiana” nel 1890, il quale, come si è visto, è assai più simile a una monografia, il primo articolo scritto nel XX secolo mi risulta essere quello intitolato *Il codice Vaticano Barberiniano 3662 e le rime di Simone Serdini da Siena* pubblicato nel 1913 da Antonio Santi sul “Bollettino senese di storia patria”<sup>170</sup>. Il contributo, di taglio filologico, nasce dalla scoperta, da parte dell’autore, del manoscritto Vat. Barb. 3662, codice che «si compone di due parti [...]: la prima comprende poesie di Dante, la seconda poesie del Serdini»<sup>171</sup> le quali recano, queste ultime, tutte didascalie in prima persona, motivo che induce lo studioso a ritenere che il copista abbia

---

<sup>165</sup>Cfr. MAURO MARROCCO, *Simone Serdini detto il Saviozzo*, in *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, a cura di A. Comboni e T. Zanato, Firenze, Edizioni del Galluzzo: 2017, pp. 687-691.

<sup>166</sup>Cfr. MAURO MARROCCO, *Simone Serdini detto il Saviozzo*, cit. p. 690.

<sup>167</sup>Sorte simile, del resto, hanno gli altri “minori” del Trecento, alquanto sacrificati in storie letterarie tutte concentrate Dante, Petrarca e Boccaccio.

<sup>168</sup>Cfr. CLAUDIO CIOCIOLA, *Poesia gnomica, d’arte, di corte, allegorica e didattica*, in E. Malato, *Storia della letteratura italiana*, vol. 2 (*il Trecento*), Roma, Salerno Editrice: 1995, pp. 327-454.

<sup>169</sup>Cfr. CLAUDIO CIOCIOLA, *Poesia gnomica, d’arte, di corte, allegorica e didattica*, cit., p. 380.

<sup>170</sup>Cfr. ANTONIO SANTI, *Il codice Vaticano Barberiniano 3662 e le rime di Simone Serdini da Siena*, in “Bollettino senese di storia patria”, XX, 1: 1913. pp. 1-7.

<sup>171</sup>Cfr. ANTONIO SANTI, *Il codice Vaticano Barberiniano 3662 e le rime di Simone Serdini da Siena*, cit., p. 1.



ricopiato dall'autografo sardiniano oppure da un apografo; il codice risulta di grande importanza, secondo Santi, sia per la correttezza del testo, sia per l'epoca di appartenenza, i primi decenni del XV secolo. L'articolo di Antonio Santi è il primo contributo esclusivamente filologico mai pubblicato su Sardini e inaugura la serie di studi filologici sardiniani che vedono la luce negli anni successivi, i quali costituiscono una delle principali sezioni della bibliografia sardiniana.

Di carattere puramente filologico è uno dei primi articoli sul Senese, ossia quello intitolato *Il capitolo dantesco del Saviozzo* scritto da Emilio Pasquini, apparso sulla rivista "Studi danteschi" nel 1961<sup>172</sup>; esso si pone come articolo preparatorio all'edizione critica delle *Rime* di Simone Sardini curata da Pasquini, il quale in questo contributo anticipa il testo del capitolo *Come per dritta linea l'occhio al sole*, composto dal Senese come testo di accompagnamento alla *Commedia* di Dante da lui stesso copiata per Gian Colonna.

Di taglio parimenti filologico è l'altro articolo sul capitolo dantesco del Saviozzo, scritto nel 1979 da Leonella Coglievina e intitolato *Due codici del capitolo dantesco del Saviozzo*, pubblicato anch'esso su "Studi danteschi"<sup>173</sup>; scopo principale del contributo è segnalare e successivamente inserire nello *stemma codicum* due codici contenenti il ternario sardiniano non considerati da Pasquini né nell'articolo preparatorio sopracitato né nella successiva edizione critica del 1965: si tratta del ms. 11 della Biblioteca Negroni e Civica di Novara, non censito da Pasquini, e del codice denominato dall'editore del Saviozzo "Cortonese", questo censito, dunque, ma poi solo parzialmente utilizzato.

A un quattrocentesco codice miscelaneo erroneamente ritenuto perduto, il cosiddetto manoscritto Raffaelli, è invece dedicato lo studio condotto nel 1983 da Maria Cristina Cabani dal titolo *Una raccolta quattrocentesca di rime volgari: il ms. Raffaelli (British Library, Additional 25487)*, edito sul primo numero della "Rivista di letteratura italiana"<sup>174</sup>. Il contributo, spiccatamente filologico, si pone come una descrizione precisa e dettagliata di questo codice di area marchigiana nel quale sono trasmessi anche alcuni testi sardiniani sui quali, però, l'autrice si sofferma brevemente, data la presenza tutt'altro che preponderante delle rime del Senese nel manoscritto.

Sempre su di un manoscritto miscelaneo del Quattrocento, l'assai noto e controverso codice Isoldiano, contenente tra le sue quattrocento rime molti testi sardiniani, si concentra l'ultimo articolo filologico scritto finora su Sardini, ossia quello pubblicato da Cristina Montagnani nel 2003 sulla "Nuova rivista di letteratura italiana" intitolato *Un "buon" testimone? Il caso del codice Isoldiano*<sup>175</sup>, nel quale, a partire dalle varianti più singolari e controverse del codice, l'autrice si

---

<sup>172</sup>Cfr. EMILIO PASQUINI, *Il capitolo dantesco del Saviozzo*, in "Studi danteschi", XXXVIII: 1961, pp. 143-155.

<sup>173</sup>Cfr. LEONELLA COGLIEVINA, *Due codici del capitolo dantesco del Saviozzo*, in "Studi danteschi", LII: 1979-1980, pp. 572-587.

<sup>174</sup>Cfr. MARIA CRISTINA CABANI, *Una raccolta quattrocentesca di rime volgari: il ms. Raffaelli (British Library, Additional 25487)*, in "Rivista di letteratura italiana", 1: 1983, pp. 553-593.

<sup>175</sup>Cfr. CRISTINA MONTAGNANI, *Un "buon" testimone? Il caso del codice Isoldiano*, in "Nuova rivista di letteratura italiana", 6, 1-2: 2003, pp. 27-48.

propone di «appurare se, e in quale misura, esse rispondano a una logica comune, si dispongano in serie, si configurino come un elemento preciso del sistema culturale di riferimento del coordinatore dell'antologia isoldiana»<sup>176</sup>. Il caso di Serdini, terzo autore per quantità a essere attestato nel manoscritto con i suoi trentuno componimenti, è il primo a essere indagato: dopo aver fornito le varianti più significative (le quali riguardano aspetti prosodici, rimici, linguistici, sintattici, stilistici, mitologici) e averle comparate su interventi di tipologia simile condotti sui testi degli altri autori trasmessi dall'Isoldiano, si finisce per dimostrare come esse, per via della loro peculiarità, più che “varianti” possano essere definite a buon diritto “lezioni”.

Il primo e, a quanto mi risulta, finora unico contributo in assoluto a focalizzarsi su un aspetto, quello della rete di rapporti intercorrenti fra intellettuali, assai utile per la conoscenza della cultura filosofico-letteraria di un determinato periodo, è, invece, il saggio di Ettore Li Gotti intitolato *Il Saviozzo, il Sacchetti e una disputa poetica sulla fortuna* contenuto nel suo volume del 1947 *Restauri trecenteschi*<sup>177</sup>. In esso l'autore si concentra, in particolare, sull'ambiente culturale fiorentino della fine del Trecento, il quale viene indagato a partire da un ciclo di sonetti composti dallo sconosciuto Nicolò delle Botte su un tema, quello della fortuna, che genera una disputa letteraria a cui tutti, nel circolo fiorentino, prendono parte: nei sonetti di Nicolò, infatti, si riconoscono gli influssi di testi di argomento analogo composti da Salutati, Sacchetti, Serdini (il quale, come si sa, negli ultimi anni del XIV secolo si trova a Firenze al fianco di Gian Colonna), tutti personaggi che, quindi, sembrano far parte del medesimo circuito socio-culturale.

Inaugura, invece, il filone di studi sulla fortuna delle *Rime* di Serdini, considerando in particolare l'esperienza del novelliere-rimatore senese del Quattrocento Gentile Sermini, Emilio Pasquini nel suo *Variazioni di Gentile Sermini sulle Rime del Saviozzo da Siena*, pubblicato nel 1963 su “Studi di filologia italiana”<sup>178</sup>. L'imponente articolo analizza nel dettaglio la produzione serminiana al fine di far emergere un influsso serdiniano che, più che tale, può essere definito un vero e proprio calco letterario, dal momento che il *corpus* del Saviozzo risulta essere il materiale principale da cui Sermini attinge, a partire dal lessico per arrivare agli stilemi, ai temi e a riprese non rielaborate di interi versi.

Sempre della fortuna serdiniana, ma stavolta in area settentrionale, e più specificatamente milanese, si occupa, invece, il breve saggio *Il Saviozzo, Jacopo Bracelli e Biagio Assereto* scritto da Rossella Bessi e apparso sul periodico “Interpres” nel 1989<sup>179</sup>: partendo da una lettera inviata da Bracelli ad Assereto per ringraziarlo dell'ospitalità ricevuta dal figlio di Biagio a Serravalle in Val

---

<sup>176</sup>Ivi, p. 29.

<sup>177</sup>Cfr. ETTORE LI GOTTI, *Il Saviozzo, il Sacchetti e una disputa poetica sulla fortuna*, in *Restauri Trecenteschi*, Palermo, G. B. Palumbo: 1947, pp. 106-115.

<sup>178</sup>Cfr. EMILIO PASQUINI, *Variazioni di Gentile Sermini sulle Rime del Saviozzo da Siena*, in “Studi di filologia italiana”, XXI: 1963, pp. 129-200.

<sup>179</sup>Cfr. ROSSELLA BESSI, *Il Saviozzo, Jacopo Bracelli e Biagio Assereto*, in “Interpres. Rivista di studi quattrocenteschi”, IX: 1989, pp. 253-256.

Scrivia, durante la quale «mihi prestari cupiam difficile dictu est quam me oblectaverunt carmina illa in honorem Virginis ab illo senensi Simone excogitata, que festivissimi pueri Domini Antonii Pisaurani eleganter in convivio recitarunt»<sup>180</sup>, la studiosa arriva a identificare il Simone senese autore dei versi in onore della Vergine proprio nel Saviozzo, nel cui *corpus* figurano la canzone *Madre celeste, stella matutina* e il capitolo *Madre di Cristo gloriosa e pura*.

Un altro indirizzo di studi serdiniani è, invece, quello che si è occupato di analizzare nello specifico alcuni testi di Saviozzo. Su uno dei componimenti più noti del *corpus* del Senese, ovvero il serventese *O magnanime donne, in cui biltate*, si concentra lo studio di Nelia Saxby *Strutture narrative nella "Storia di una fanciulla tradita" di Simone Serdini* apparso nel 1992 sulle pagine di "Studi e problemi di critica testuale"<sup>181</sup>, che, dopo aver caratterizzato il capitolo quadernario come testo costruito a metà tra il genere novellistico e quello, tanto caro al Saviozzo, della disperata, definendolo «un racconto sui generis degli inizi del Quattrocento, che non ha diretti precedenti letterari anche se nel suo insieme riprende e utilizza moduli danteschi, boccacciani e petrarcheschi (dei *Trionfi* piuttosto che dei *Rerum*) pur rifiutandone il metro, quello del ternario incatenato»<sup>182</sup>, si risolve nell'illustrare gli snodi narrativi del lunghissimo serventese e a descriverne ambientazioni e motivi principali.

Di un altro testo del Senese, la canzone *Sacro e leggiadro fiume*, tratta il breve contributo di Giorgio Varanini *Per l'interpretazione d'un luogo del Saviozzo*, comparso sugli "Annali" dell'Università di Padova nel 1967-1968 e poi ripubblicato nel 1994 all'interno del volume *Lingua e letteratura italiana dei primi secoli*<sup>183</sup>. Il *focus* del saggio è la stanza finale (vv. 81-90) della canzone, e più in particolare i vv. 82-83, i quali vengono analizzati al fine di giungere a una identificazione del luogo da essi citato, una "Spina" nella città di Pisa, divergente da quella già data da Pasquini nel glossario che accompagna la sua edizione critica, identificazione che l'autore suffraga attraverso documenti trecenteschi recanti notizie sulla città toscana.

Delle canzoni dedicate a Gian Galeazzo Visconti *Novella monarchia, iusto signore* e *Vinto da la pietà del nostro male* si è invece più recentemente occupata Donatella Bisconti nel saggio *Tyrannie et liberté chez Simone Serdini*, pubblicato nel 2005 sulla rivista "Arzanà"<sup>184</sup>. Delle due poesie politiche di Serdini si sottolinea innanzitutto il riutilizzo di versi petrarcheschi di natura amorosa in chiave politica, per poi analizzare come la canzone *Novella monarchia, iusto signore* possa essere considerata una sorta di libello antiflorentino in cui, riprendendo e, nello stesso tempo, rovesciando le teorie espresse dall'amico-rivale politico Coluccio Salutati nel *De tyranno*, Saviozzo vuole

---

<sup>180</sup>Ivi, p. 253.

<sup>181</sup>Cfr. NELIA SAXBY, *Strutture narrative nella "Storia di una fanciulla tradita" di Simone Serdini*, in "Studi e problemi di critica testuale", 45: 1992, pp. 103-112.

<sup>182</sup>Ivi, p. 104.

<sup>183</sup>Cfr. GIORGIO VARANINI, *Per l'interpretazione d'un luogo del Saviozzo*, in a cura di L. Banfi, A. Casadei, M. Ciccutto, D. De Camilli, F. De Rosa, B. Porcelli, *Lingua e letteratura italiana dei primi secoli*, Pisa, Giardini: 1994, pp. 563-566.

<sup>184</sup>Cfr. DONATELLA BISCONTI, *Tyrannie et liberté chez Simone Serdini*, in "Arzanà", 11: 2005, pp. 291-326.

dimostrare come Gian Galeazzo non sia, così come non lo è stato Giulio Cesare, un tiranno, bensì un uomo che esercita il proprio potere politico legittimamente. L'autrice nota, inoltre, come l'invettiva antiflorentina della canzone serdiniana sia tutta costruita sul rovesciamento di idee espresse nei trattati politici composti da umanisti fiorentini del periodo, quali Leonardo Bruni e, al contrario, sull'appropriazione di concetti propri di intellettuali filoviscontei come, ad esempio, Antonio Loschi.

Due studi di carattere bibliografico riguardanti le edizioni a stampa delle rime serdiniane sono, invece, stati condotti da Dennis E. Rhodes nei suoi articoli *Le antiche edizioni a stampa delle poesie di Simone Serdini* e *Aggiunte agli annali delle edizioni a stampa di Simone Serdini* (scritto, questo, a quattro mani con Adolfo Tura), apparsi entrambi sulla rivista "La bibliofilia", rispettivamente nel 1998 e nel 2001<sup>185</sup>. I due saggi si concentrano sull'individuazione della fortuna a stampa del capitolo *Cerbero invoco* nei secoli XV e XVI; il primo contributo rintraccia e descrive ben quattordici edizioni, che diventano diciotto dopo la catalogazione, illustrata nel secondo articolo, di altre quattro edizioni del testo.

Se l'influenza di Dante sulla poesia di Serdini è stato uno dei fili conduttori dei, seppur non numerosi, studi serdiniani sin dai primissimi contributi che sul Senese sono stati scritti alla fine dell'Ottocento, è soltanto negli ultimi anni che si sono iniziati a indagare gli influssi sulla produzione serdiniana degli altri due autori-cardine del Trecento, Petrarca e Boccaccio. Portatrici di una grande innovazione rispetto all'esegesi tradizionale di Serdini, focalizzatasi sin dall'origine sull'imperante dantismo della sua poesia, sono le pagine che, nel 2002, Italo Pantani dedica al rimatore senese all'interno del suo volume *"La fonte di ogni eloquenza". Il canzoniere petrarchesco nella cultura poetica del Quattrocento ferrarese*<sup>186</sup>, nelle quali, pur riconoscendo l'indubbia e preponderante presenza di Dante, si sofferma sul petrarchismo della produzione serdiniana, il quale diviene assai evidente soprattutto nella poesia amorosa, dove il Senese fa «un uso consistente e visibile di materiali petrarcheschi già in atto di lessicalizzazione»<sup>187</sup>; ciò è palese soprattutto dal punto di vista lessicale, con il recupero della quasi totalità delle formule petrarchesche; ma echi petrarcheschi non mancano nemmeno sul piano retorico e su quello tematico, così come assai significativa è «la tecnica d'avvio di tanti componimenti, con versi iniziali ritmicamente o tematicamente allusivi di noti *incipit* petrarcheschi, da cui ci si allontana con improvvise variazioni»<sup>188</sup>.

Dell'influenza della terza grande personalità del Trecento, Giovanni Boccaccio, nella presunta, ma quasi certa, attività serdiniana di copista di Dante si occupa, invece, lo studio più recente che sia stato

---

<sup>185</sup>Cfr. DENNIS E. RHODES, *Le antiche edizioni a stampa delle poesie di Simone Serdini*, in "La bibliofilia", C: 1998, pp. 253-266; DENNIS E. RHODES - ADOLFO TURA, *Aggiunte agli annali delle edizioni a stampa di Simone Serdini*, in "La bibliofilia", CIII: 2001, pp. 63-65.

<sup>186</sup>Cfr. ITALO PANTANI, *"La fonte di ogni eloquenza". Il canzoniere petrarchesco nella cultura poetica del Quattrocento ferrarese*, Roma, Bulzoni editore: 2002, pp. 84-93.

<sup>187</sup>Ivi, p. 92.

<sup>188</sup>Ivi, p. 91.

pubblicato sul Saviozzo, ossia *The fortunes of an “authorial” edition: Boccaccio’s Vita Nuova in Antonio Pucci and il Saviozzo* di Laura Banella, uscito nel 2015 all’interno del volume collettivo per le celebrazioni del centenario boccacciano *Boccaccio 1313-2013*<sup>189</sup>. Il saggio si focalizza, in particolare, sul manoscritto Magliabechiano VII. 1103, già segnalato da Pasquini come il testimone principale del codice dantesco di Saviozzo, (contenente la trascrizione della *Commedia* e del *Trattatello*, della *Vita nova* e delle quindici canzoni distese, oltre ai tre testi di accompagnamento *L’inclita fama e le magnifiche opre, Come per dritta linea l’occhio al sole, La gloria, la facundia e melodia*), al fine di mostrarne la derivazione dalle copie boccacciane<sup>190</sup>. Il codice infatti, sostiene l’autrice, «seems to be an anthology of Dante’s works which he appropriated from Boccaccio and into which he added some of his own lyrics»<sup>191</sup>; Boccaccio viene ripreso nella struttura del manoscritto così come nelle sue caratteristiche più minuziose, come testimonia la composizione della *Vita nova*, nella quale vengono riportate alcune particolarità dell’edizione boccacciana.

Infine, un ultimo aspetto a essere stato affrontato nell’ambito degli studi su Serdini è legato alla storia personale del poeta. Su una delle vicende più note, nonché più romanzate, della biografia serdiniana, ovvero la morte per suicidio, si concentra infatti Alexander Murray nell’articolo *Did Simone Serdini (il Saviozzo) really commit suicide?*, pubblicato nel 2010 su “*Medium Ævum*”<sup>192</sup>, nel quale lo studioso mette in discussione la veridicità del suicidio serdiniano, evento sul quale i critici sono sempre stati unanimemente concordi. Lo studio parte da quella che è stata la fonte principale per l’acquisizione della notizia, ovvero la *Fantastica Visione* di Gambino d’Arezzo, e arriva alle rubriche dei manoscritti contenenti l’informazione, tra i quali individua in particolare il Ms. 1739 della Biblioteca Universitaria di Bologna (anche noto con il nome di Codice Isoldiano), risalente al 1471. Proprio il Codice Isoldiano è individuato da Murray come fonte di Gambino, dato, questo, che delegittima, secondo lo studioso, la credibilità dell’aretino, dal momento che l’Isoldiano presenta alcuni errori che lo rendono molto lontano dai testimoni principali delle rime serdiniane e, perciò, privo di attendibilità. Questi elementi spingono Murray alla conclusione che, forse, il suicidio del Saviozzo debba essere considerato soltanto una storia, derivata peraltro da una tradizione non affidabile dal punto di vista filologico e tarda dal punto di vista cronologico (al momento del confezionamento dell’Isoldiano, infatti, sono passati quasi settant’anni dalla morte del Senese), anche se assai carica di suggestioni e per questo divenuta leggendaria.

---

<sup>189</sup>Cfr. LAURA BANELLA, *The fortunes of an “authorial” edition: Boccaccio’s Vita Nuova in Antonio Pucci and il Saviozzo*, in *Boccaccio 1313-2013*, cit., pp. 237-247.

<sup>190</sup>Si tratta del Toledano 104. 6 e del codice ora smembrato nei Chigiani L.V. 176 e L.VI. 213.

<sup>191</sup>Ivi, p. 244.

<sup>192</sup>Cfr. ALEXANDER MURRAY, *Did Simone Serdini (il Saviozzo) really commit suicide?*, in “*Medium Ævum*”, 79, 2: 2010, pp. 250-277.

Al di là di questi interventi, i quali hanno tutti contribuito all'avanzamento della conoscenza della figura del Saviozzo, il lavoro più completo su Simone Serdini è senza dubbio l'edizione critica che delle rime del Senese ha offerto nel 1965 Emilio Pasquini<sup>193</sup>; filologicamente imponente, l'edizione è fondata su duecentouno manoscritti e sessantacinque stampe dei quali lo studioso compie una dettagliata *recensio* nella prima parte dell'introduzione. Pasquini suddivide i manoscritti in due famiglie distinte da lui denominate  $\alpha$  e  $\beta$ : la prima consta di trentotto codici i quali «ci hanno conservato un certo numero di poesie in un ordine dovuto con tutta probabilità all'autore stesso»<sup>194</sup>, la seconda di centocinquantaquattro manoscritti e otto stampe che «ci hanno tramandato o “fragmentarii poetici” da ricondursi per lo più a fonti multiple e, a volte, contaminate; o poesie isolate che discendono da singoli antigrafii»<sup>195</sup>. I due gruppi, osserva il filologo, mostrano una diversa qualità del testo, ma non è sempre facile individuare una linea di confine tra i due filoni della tradizione perché  $\alpha$  e  $\beta$  collimano per una parte del loro percorso e perché mancano spesso di divergenze massicce e circoscritte, di modo che spesso si resta in una situazione di adiaforia. Passando più specificamente alla famiglia  $\alpha$ , che trasmette una silloge organica, lo studioso individua all'interno di essa due sottogruppi: *a*, comprendente quattordici codici che recano tra di loro uguaglianze o analogie nelle didascalie preposte ai testi; *b*, complessivo di ventiquattro manoscritti, di cui otto sono i più completi. Per quanto riguarda la famiglia  $\beta$ , invece, Pasquini nota «più linee parallele rimontanti ad autografi distinti, seppur d'ambito assai limitato»<sup>196</sup>. Dopo aver dimostrato l'assenza di un unico archetipo comprendente  $\alpha$  e  $\beta$  e aver osservato, all'interno di  $\alpha$ , una maggiore compattezza di *b* su *a*, lo studioso individua all'origine di  $\alpha$  due diversi archetipi che presupporrebbero la presenza di due autografi distinti (in osservanza all'abitudine trecentesca di allestire diverse edizioni di un'opera, innovandola di volta in volta con ulteriori modifiche). Nell'immensa tradizione manoscritta di Serdini si indicano, quindi, quattro testimoni principali, tre dei quali appartenenti ad *a* (si tratta del codice I. IX. 18 della Biblioteca Comunale di Siena, chiamato da Pasquini Sen<sup>8</sup>; del Barb. lat. 3662 della Biblioteca Apostolica Vaticana, soprannominato da Pasquini Ba<sup>2</sup>; del Pal. 109 della Biblioteca Palatina di Parma, denominato da Pasquini Prm<sup>3</sup>) e uno a *b* (si tratta del manoscritto Ital. IX. 347 della Biblioteca Marciana di Venezia, denominato da Pasquini Mrc<sup>7</sup>). Partendo dal confronto tra le didascalie, che mostra che esse sono più brevi in *a* e più dettagliate in *b*, il filologo intuisce che è possibile presupporre una diversità di scelte e un'esistenza di differenti edizioni delle rime, probabilmente da imputare a occasioni particolari e discriminate nell'aspetto più contingente, ossia quello delle rubriche. Non è da dubitare, invece, che le rubriche di *a* e di *b* risalgano all'autore, dal

---

<sup>193</sup>Cfr. SIMONE SERDINI, *Rime*, edizione critica a cura di Emilio Pasquini, cit.

<sup>194</sup>Cfr. EMILIO PASQUINI, *Introduzione a SIMONE SERDINI, Rime*, cit., p. XCVII.

<sup>195</sup>*Ibidem*.

<sup>196</sup>Ivi, p. CDXI.

momento che sono acquisite ai piani più alti dello stemma. *a* e *b*, quindi, nei loro testimoni più fedeli dipendono da due diversi esemplari, «due distinti ma parziali autografi»<sup>197</sup> risalenti, molto probabilmente, a due momenti diversi. Sen<sup>8</sup>, copiato dal veneziano Giovanni Bonafè direttamente, come lui stesso dice nella didascalia alla prima canzone, da una copia di mano del Saviozzo<sup>198</sup>, è databile al 1410 e trasmette tutte le poesie composte fino a quella data. In *b*, invece, si riscontra una posteriorità a livello contenutistico, mentre è altresì appurabile una minore correttezza del sub-archetipo da cui esso discende. *b*, infatti, rappresenta «un grado meno puro, e per così dire “volgarizzato” della tradizione delle rime serdiniane, con certe concessioni al gusto e alla cultura popolare»<sup>199</sup>, tanto che si è dovuta ipotizzare l’esistenza di anelli intermedi. Ciò non è vero, invece, per Sen<sup>8</sup> e Ba<sup>2</sup>, i quali mostrano una diretta apografia. Per quanto riguarda l’ordine dato ai testi, invece, partendo dagli apografi di *a* e *b*, disposti ai piani alti dello stemma (si tratta, come si è già visto, di Sen<sup>8</sup>, Ba<sup>2</sup> e Prm<sup>3</sup> per *a* e di Mrc<sup>7</sup> per *b*), l’editore ha deciso di mantenere quello che gli sembra essere l’ordinamento voluto dall’autore, serbando come base i trentatré testi trasmessi dai tre apografi di *a* e integrandoli con le rime trasmesse da Mrc<sup>7</sup>. Colloca, quindi, prima, i testi di *a*, poi quelli di *b* secondo la successione presente nel codice; al di fuori della raccolta di  $\alpha$ , che «si articola così – secondo il criterio metrico – in canzoni, capitoli, serventesi, madrigali e sonetti (nell’ordine)» si ordinano poi le quarantasette *extravagantes* di  $\beta$ .

---

<sup>197</sup>Ivi, p. CDXXX.

<sup>198</sup>Cfr. SIMONE SERDINI, *Rime*, edizione critica a cura di Emilio Pasquini, cit., p. 4.

<sup>199</sup>Ivi, p. CDXXXII.

Come si è visto nel capitolo precedente, l'edizione Pasquini si fonda, per quanto riguarda la raccolta di rime organiche, su due gruppi, *a* e *b*, derivanti da due apografi distinti e cronologicamente diversi, ma manifestanti entrambi una volontà autoriale nella scelta e nell'ordinamento delle rime. Ferme restando queste acquisizioni, la cui importanza e fondatezza non si intende in alcun modo sminuire in questa sede, da questo momento in poi oggetto del discorso diviene *b*, e più nello specifico il suo testimone più importante, il ms. Ital. IX. 347 (=6483) della Biblioteca Marciana di Venezia<sup>200</sup>, il quale trasmette un ordinamento delle rime dal quale è possibile avanzare qualche ipotesi capace di suggerire un'interpretazione complessiva di una produzione poetica apparentemente frammentaria e occasionale come quella del Saviozzo. Anticipando in parte le conclusioni, conviene dire sin da ora che il manoscritto veneziano consente di intravedere una serie di fitte relazioni reciproche tra le singole liriche ivi trascritte e, dunque, di stabilire legami tra gruppi di componimenti, in modo tale che alla luce dell'organizzazione strutturale di questo codice non sembra del tutto azzardato suggerire un'interpretazione complessiva della produzione serdiniana in forma di cicli<sup>201</sup>.

Avremo modo di chiarire meglio quest'ultima definizione. Per ora preme piuttosto mantenere il discorso sul codice marciano, in particolare su alcune sue peculiarità rispetto agli altri principali testimoni della tradizione delle rime serdiniane. Anzitutto, il codice, pur cinquecentesco, è l'unico manoscritto in assoluto a contenere esclusivamente rime serdiniane<sup>202</sup>. Ad esservi inclusi sono trentanove testi metricamente vari (diciotto canzoni; due serventesi; due capitoli; un madrigale; sedici sonetti), copiati in cinquantasette carte numerate. Si tratta un corpus ben delimitato, al suo inizio, dalla titolazione «Simone da Siena, cioè Simone Serdini Forestano da Siena, detto il Saviozzo» (che si legge sul verso dell'ultimo foglio di guardia) e, alla fine, dalla presenza della parola “*finis*” a c. 57r. Tuttavia, a complicare questo apparentemente semplice quadro sta il fatto che anche poco prima, a c. 55r, il copista scrive la parola “*finis*” dopo sonetto *Morte mi tolse il benedetto lume*, di modo che a tutta prima si direbbe che al primo gruppo di componimenti il copista ne abbia aggiunti altri, ad essi collegati ma copiati in un secondo momento: nella facciata successiva alla prima occorrenza della

<sup>200</sup> Il manoscritto da qui in avanti sarà indicato, riprendendo Pasquini, Mrc<sup>7</sup>.

<sup>201</sup> Di un tentativo di organizzazione delle proprie rime in cicli, o, meglio, della costruzione di una «ridotta e strumentale antologia» da parte di Serdini accenna, senza però fornire ulteriori spiegazioni in merito, Armando Balduino nel suo saggio sulla poesia minore trecentesca *Occasioni mancate*, in cui si concentra sulla scarsa considerazione e imitazione della quale nutrono nel Trecento i *Rerum vulgarium fragmenta* dal punto di vista della loro fisionomia di opera organica. In questo panorama così poco attento a recepire la struttura unitaria del canzoniere petrarchesco, la quale viene ripetutamente ignorata e disprezzata, Serdini viene riconosciuto come uno dei pochi rimatori trecenteschi ad aver provato ad attuare un primo tentativo di imitazione di tale organicità. Cfr. ARMANDO BALDUINO, *Occasioni mancate*, cit., pp. 307-311.

<sup>202</sup> Per una descrizione più accurata del manoscritto, cfr. EMILIO PASQUINI, *Introduzione a SIMONE SERDINI, Rime*, cit., pp. CXXXV-CXXXVI; CDXV.



dicitura “*fnis*”, infatti, si registrano cinque sonetti introdotti dalla didascalia «I sotto scripti sonetti vanno drieto a quello Se le colonne o fra Cariddi e Silla» (c. 54v), a indicare che questi vanno a integrare il *corpus* trascritto nella prima sezione del codice inserendosi tra il penultimo e l’ultimo componimento. A parte questa, pur significativa, particolarità, il codice sembra trasmettere, come si diceva, un gruppo organico di rime serdiniane secondo un ordinamento di carattere metrico, dal momento che l’organizzazione del materiale sembra dettata dalla volontà di distinguere i metri lunghi (canzoni, serventesi, capitoli, copiati alle cc. 1r-50v) da quelli brevi (essenzialmente sonetti, copiati alle cc. 51r-57r).

Tale allestimento risulta particolarmente significativo anzitutto perché, secondo la già ricordata ricostruzione filologica offerta da Pasquini, Mrc<sup>7</sup> sarebbe la seconda e ultima edizione delle rime organizzata da Serdini stesso<sup>203</sup>, probabilmente dovuta, alla luce della diversa natura delle didascalie rispetto a quelle presenti in altri testimoni, più a un’occasione contingente che non a una mutata volontà stilistica autoriale<sup>204</sup>. Come che sia, di raccolta d’autore si tratterebbe e, a maggior ragione, le scelte strutturali e organizzative che la sostengono devono essere indagate con particolare attenzione, soprattutto alla luce dello scarto di queste rispetto a quelle operanti nell’altra silloge approntata, sempre secondo Pasquini, da Serdini e tramandata dal manoscritto I. IX. 18 della Biblioteca Comunale di Siena, dal Barb. lat. 3662 della Biblioteca Apostolica Vaticana e dal Pal. 109 della Biblioteca Palatina di Parma, la quale documenterebbe una modalità organizzativa delle proprie rime precedente e alternativa rispetto a quella di Mrc<sup>7</sup>; improntata com’è a un criterio esclusivamente metrico<sup>205</sup>. Di contro, come si diceva, Mrc<sup>7</sup> è, in realtà, un manufatto assai più articolato e complesso, architettato secondo criteri organizzativi ben più semanticamente o, meglio, ermeneuticamente pregnanti rispetto alla pur operante distinzione metrica.

Per meglio capire quest’aspetto del codice, occorre riassumerne in tabella il contenuto, di modo che possa apparire immediatamente evidente la successione dei testi serdiniani al suo interno<sup>206</sup>.

---

<sup>203</sup>Di questa circostanza rilevata da Pasquini non sembrano dubitare i due recensori dell’edizione critica delle rime serdiniane, Armando Balduino e Carlo Delcorno, i quali affermano, rispettivamente, che è «stato chiarito, in termini che mi paiono a sufficienza probanti, che il testo di *b* dovrebbe rappresentare l’ultimo stadio redazionale» (cfr. ARMANDO BALDUINO, Recensione a SIMONE SERDINI, *Rime*, in “Giornale storico della letteratura italiana”, CXLIII: 1966, pp. 578-597, p. 583) e che «non pare dubitabile che le rubriche di *a* e di *b*, in forza del loro contenuto, risalgano all’autore stesso. Né mi pare dubbio, data la validità delle prove esibite [...] che *b* [...] sia posteriore ad *a*» (cfr. Carlo Delcorno, *Note sulle Rime di Simone Serdini*, in “Romance Philology”, XXV: 1972, pp. 310-324, p. 315).

<sup>204</sup>Cfr. EMILIO PASQUINI, *Introduzione a SIMONE SERDINI, Rime*, cit., pp. CDXVII-CDXVIII.

<sup>205</sup>Per l’articolazione interna dei manoscritti senese, vaticano e parmense, i quali riportano tutti le stesse rime nella stessa successione, cfr., rispettivamente, ivi, pp. LXXVI-LXXVIII; LXII-LXIII; LV.

<sup>206</sup>Di ogni rima, della quale, accanto alla numerazione marciana, si riporta tra parentesi anche quella dell’edizione Pasquini (P1; P2; ecc.), si danno l’*incipit*, la data e il luogo di composizione (ove sia presente o ricavabile), il tema trattato e il dedicatario (ove presente). I campi compilati senza note riportano notizie esplicitamente presenti nelle didascalie di Mrc<sup>7</sup>; le note servono a spiegare i campi compilati con informazioni desumibili, ancorché ivi non espressamente contenute, da dati presenti nelle didascalie di Mrc<sup>7</sup> o da altri documenti (quali l’edizione Pasquini o i dati biografici sul Saviozzo in nostro possesso).

	INCIPIT	DATA	LUOGO	TEMA	DEDICATARIO
1 (P13)	<i>L'inclita fama e le magnifiche opre</i>	1404		Canzone in lode della casata Colonna	Gian Colonna
2 (P14)	<i>Sacro e leggiadro fiume</i>	post settembre 1402 <sup>207</sup>	Pisa	Canzone in persona di Gian Colonna in cui si loda una donna pisana da lui amata	Gian Colonna
3 (P9)	<i>Nel tempo che ci scalda il terzo segno</i>	1397- 1398 <sup>208</sup>	Fiesole	Canzone in persona di Gian Colonna in cui si loda una giovane fiorentina da lui amata	Gian Colonna

<sup>207</sup> Questa data è ricavabile dalla didascalia preposta alla canzone in Mrc<sup>7</sup>, la quale recita: «essendo il nobil Principe Jan Colonna a Pisa dopo la morte del Duca di Milano», la quale avviene il 3 settembre 1402. La didascalia stampata nell'edizione Pasquini, invece, è più precisa nel datare la canzone al 1403: «essendo il nobil principe Jan Colonna a Pisa nel mille quattrocento tre, dopo la morte del duca di Milano» (cfr. SIMONE SERDINI, *Rime*, cit., p. 43).

<sup>208</sup> La data è desumibile dalla didascalia di Mrc<sup>7</sup>, che recita: «Joanni Colonna andando ad una solennissima festa a Fiesole per certi altri suoi fatti se incontrò in una nobilissima giovine della quale se innamorò». Tenendo conto del fatto che Gian Colonna è condottiero della Repubblica Fiorentina nel 1397-1398, è assai probabile che l'innamoramento per la donna fiorentina risalga a questo biennio, durante il quale è certa la presenza a Firenze del condottiero. La circostanza all'origine della poesia è confermata anche nella didascalia dell'edizione Pasquini, che stampa la rubrica di *a*: «fece per Jan Colonna, come, andando un dì di festa a Fiesole, s'innamorò di Laurenza, una nobile donna de' Tolosini da Firenze» (cfr. SIMONE SERDINI, *Rime*, cit., p. 27).

4 (P26)	<i>Come per dritta linea l'occhio al sole</i>	1404 <sup>209</sup>		Capitolo in cui si narra la vita di Dante e si fa un compendio della <i>Commedia</i>	Gian Colonna
5 (P15)	<i>O maligne influenze, o moti eterni</i>	1408 <sup>210</sup>		Canzone in cui Gian Colonna si lamenta della propria fortuna e dell'ingratitudine dimostrata da re Ladislao	Gian Colonna
6(P1)	<i>Verde selve aspre e fere</i>	Settembre 1403 <sup>211</sup>	Bologna/ San Domenico	Canzone in persona di Andrea Malatesta in cui si loda la	Andrea Malatesta, anche noto con il nome di Malatesta da Cesena

<sup>209</sup>La data è indirettamente ricavabile dalla didascalia preposta alla canzone *L'inclita fama e le magnifiche opre*, la quale data l'invio del testo al 1404. Nel congedo della canzone, ai vv. 121-122, Serdini scrive: «poi gli appresenta e donagli esto Dante, / ch'a stanza sua ho scritto e ho notato», riferendosi, probabilmente, a una copia della *Commedia* scritta e annotata dal Senese per Gian Colonna, della quale il capitolo *Come per dritta linea l'occhio al sole* è un testo di accompagnamento, un *accessus* in versi.

<sup>210</sup>La data è desumibile dalla circostanza che, secondo quanto riferito nella didascalia di Mrc<sup>7</sup>, è alla base della canzone, ossia il fatto che Gian Colonna non ritiene di «esser bene remunerato de beneficii fatti al re Landislao», circostanza che farebbe pensare all'aprile del 1408, quando, occupata Roma, il re di Napoli non concede a Colonna, suo alleato nell'impresa, di rientrare in città.

<sup>211</sup>La data è deducibile indirettamente dalla didascalia preposta alla canzone in Mrc<sup>7</sup>, che fa risalire l'occasione alla base della composizione del testo al momento in cui «intrando il generoso signor Malatesta del bon messer Galaotto in Bologna qual capitaneo de la gente d'arme [...] si ruppe la resta di quello che inanzi gli portava il suo vessillo [...]. Fermatosi allora il prefato signore, voltandosi a man destra, vide una nobilissima giovine in veste candida, della quale tenacissimamente s'accese». L'entrata di Carlo Malatesta e Malatesta da Cesena a Bologna avviene nel settembre del 1403; quindi, secondo la rubrica, a questa data risale anche la canzone.

				donna da lui amata	
7(P5)	<i>Se le tempie d'Apollo omai s'ancilla</i>	1402– 1403 ca. <sup>212</sup>		Canzone in lode di Malatesta Malatesta oppure Pandolfo Malatesta	Malatesta Malatesta oppure Pandolfo Malatesta
8(P24)	<i>Donne leggiadre e pellegrini amanti</i>	1402- 1403 ca. <sup>213</sup>		Serventes e in persona di Pandolfo Malatesta in cui si parla dell'amore di questi per la sua donna	Pandolfo Malatesta
9(P16)	<i>Benedictu s Dominus Deus Israel</i>	1404 <sup>214</sup>		Canzone in cui si celebra l'elezione di papa Innocenzo VII	Papa Innocenzo VII
10(P17)	<i>Vittorioso Cesar, novo Augusto</i>	1409		Canzone in cui si celebra Guidantonio da	Guidantonio da Montefeltro

<sup>212</sup>La data è ipotizzabile se si pensa al periodo in cui Serdini è al servizio dei Malatesta, il biennio 1402-1403. È assai probabile, infatti, questa corrispondenza poetica sian nata in questo momento di intenso rapporto fra il Senese e la corte malatestiana.

<sup>213</sup>Cfr. 109n.

<sup>214</sup>La data è facilmente traibile dalla didascalia di Mrc<sup>7</sup>, che recita: «in laude de la Electione de Papa Inocentio Septimo», la quale ha luogo il 17 ottobre 1404.

				Montefeltro, appena nominato gran conestabile da re Ladislao	
11(P18)	<i>Diletta a Dio, o solo albergo e loco</i>			Canzone in lode della città di Venezia	Venezia
12(P19)	<i>Novella monarchia, iusto signore</i>	1402 <sup>215</sup>	Bologna	Canzone in persona della città di Roma in cui si celebra Gian Galeazzo Visconti come nuovo signore d'Italia in seguito alla sua conquista di Bologna del giugno 1402	Gian Galeazzo Visconti
13(P8)	<i>Fra le più belle logge e' gran palazzi</i>	1398 ca- 1400 ca. <sup>216</sup>	Firenze	Canzone in lode di una donna	

<sup>215</sup>La data è deducibile dalla didascalia preposta alla canzone in Mrc<sup>7</sup>, che fa sapere che il testo è stato composto per il Duca di Milano «quando ebbe Bologna», ovvero con la vittoria alla battaglia di Casalecchio del 26 giugno 1402.

<sup>216</sup>La data è desumibile dalla didascalia in Mrc<sup>7</sup>, che identifica l'occasione dell'incontro con l'amata a una disavventura capitata a Serdini «su l'alpe di Santa Maria in Bagno presso a Corezzo», dove viene rapito da alcuni banditi. Giunto finalmente a Firenze dopo essere stato rilasciato, «Amor per ristorarlo del danno avuto lo fece innamorare», motivo che fa

				fiorentina amata	
14(P20)	<i>Perché l'opere mie mostran già il fiore</i>			Canzone in cui si penite dei propri errori e, attraverso esempi presi dalla sua stessa vita, dà insegnamenti moralì	
15(P11)	<i>Nel tempo giovenil ch' &lt;a&gt; amar c'invita</i>	1397- 1400 ca. <sup>217</sup>	Firenze	Canzone in persona di Nanni Soderini in cui si loda la donna amata da questi, chiamata <i>Cosa</i>	Nanni Soderini da Firenze <sup>218</sup>
16(P25)	<i>O specchio di</i>			Serventes e in persona	

rimanere il poeta in città per parecchio tempo. Se si considerano i luoghi in cui si muove il poeta, ovvero Corezzo, località presso Arezzo, e Firenze, si può far risalire la vicissitudine al momento in cui Serdini lascia il Casentino, dove si trova sicuramente nel 1396, per recarsi a Firenze, cosa che avviene, secondo quanto è ricostruibile della biografia del Saviozzo, verso il 1397. Il fatto poi, che l'occasione alla base della composizione sia, sempre secondo la rubrica di Mrc<sup>7</sup>, il momento in cui «non potendo resistere alle due passioni contrarie, si partì» da Firenze, dopo avervi abitato «parecchi mesi», fa propendere per una datazione intorno al 1398 ca. o, comunque, in un periodo precedente l'agosto del 1400, quando Serdini è sicuramente a Siena.

<sup>217</sup>La data non è in alcun modo ricostruibile dalla didascalia preposta alla canzone in Mrc<sup>7</sup>, la quale si limita a scrivere «canzon morale, quando in gioventù l'om s'inamora, magnificando Amore e la donna», togliendo quindi ogni riferimento a data e luogo di composizione e dedicatario del testo. Questi ultimi due dati, però, sono presenti nella didascalia riportata da Pasquini: «canzon undecima, fatta per uno nobile giovane e virtuoso detto Nanni Soderini da Firenze» (cfr. SIMONE SERDINI, *Rime*, cit., p. 34). E proprio a partire dal dedicatario e dal luogo di composizione, si può dedurre anche la probabile data di composizione del testo, ovvero tra il 1397-1400 ca., anni del soggiorno fiorentino di Serdini.

<sup>218</sup>Anche questo dato, come ho detto *supra*, non è riscontrabile in Mrc<sup>7</sup>, mentre si ricava, come si è visto, dalla rubrica stampata nell'edizione Pasquini.

	<i>Narciso, o Ganimede</i>			di una fanciulla che si lamenta per essere stata rifiutata dal suo amante	
17(P10)	<i>Il fronte, il viso, anzi Diana e 'l sole</i>	1397- 1400 ca. <sup>219</sup>	Firenze	Canzone in persona di Palla degli Strozzi in cui si loda la sua amata	Palla degli Strozzi da Firenze
18(P2)	<i>Per pace eterna, inestimabil gloria</i>			Canzone in cui il poeta, molto malato, invoca la Croce	
19(P21)	<i>Le 'nfastidite labbra in ch'io già pose</i>	1389- 1390 <sup>220</sup>		Canzone disperata in cui il poeta maledice sé stesso e il mondo intero	

<sup>219</sup>La data è desumibile dal fatto che il dedicatario, Palla degli Strozzi, è un fiorentino, motivo che farebbe propendere per una composizione della canzone nel periodo fiorentino di Serdini, quando è assai più probabile rispetto ad altri momenti che il Senese abbia potuto intrecciare un'amicizia con il banchiere e umanista fiorentino. Il fatto, poi, che Palla sia chiamato nella didascalia «giovine» avvalorava ancora di più l'ipotesi di datazione del testo agli anni tra il 1397-1400, quando Strozzi, nato nel 1372, avrebbe avuto intorno ai venticinque anni, età ancora definibile «giovane».

<sup>220</sup>La data è deducibile dalla didascalia preposta in Mrc<sup>7</sup> alla canzone, che recita: «essendo Symon per parte discacciato da Siena, fece l'infrascripta maledictione», facendo rimontare dunque l'occasione della composizione agli anni della comminazione a Serdini dell'esilio da Siena, tra il 1389 e il 1390.

20(P7)	<i>Domine, ne in furore tuo arguas me</i>	1396 ca. <sup>221</sup>	Casentino <sup>222</sup>	Canzone in cui prega il conte Roberto da Poppi di perdonargli un errore commesso e di farlo uscire dalla prigione in cui è detenuto	Roberto da Poppi
21(P27)	<i>Madre di Cristo gloriosa e pura</i>	1400	Siena	Capitolo in persona della città di Siena in cui si chiede alla Vergine la grazia di dare fine alla pestenza che affligge la città e di far rappacificare i cittadini in	

<sup>221</sup>La data, non desumibile in alcun modo dalla didascalia preposta alla canzone in Mrc<sup>7</sup>, così come nemmeno dalla rubrica stampata nell'edizione Pasquini, è tuttavia deducibile se si incrociano alcuni dati, come quello che colloca Serdini a Firenze al fianco di Gian Colonna nel 1397, e quello ricavabile dalla didascalia preposta all'altro testo serdiniano indirizzato a Roberto da Poppi, *Fra 'l suon dell'ôra agli arboscelli scussa*, non presente in *b*, ma in *a*, la quale alla fine recita: «1396» (cfr. SIMONE SERDINI, *Rime*, cit., p. 37), datando proprio al 1396 il soggiorno nel Casentino del rimatore senese, di modo che si può ritenere che agli stessi mesi possa appartenere anche questa canzone.

<sup>222</sup>Il luogo di composizione della canzone è indirettamente ricavabile dalla didascalia, la quale sostiene che il testo sia stato redatto «essendo Symon per alcun peccato originale detenuto dal Magnifico Conte da Poppio Singularissimo suo signore», le cui carceri si trovano verosimilmente all'interno del territorio del conte, cioè il Casentino.



				lotta fra di loro	
22(P22)	<i>Io non so che si sia, ombra o disgrazia</i>	1410 ca. <sup>223</sup>		Canzone disperata in cui si duole della propria sorte funesta	
23(P49)	<i>Questa nostra speranza e nostra fede</i>			Sonetto gnomico di ammaestramento morale sul tema dell'avarizia	
24(P28)	<i>Se gli angelici cori ebber mai iddia</i>			Madrigale in lode della bellezza dell'amata lontana	
25(P50)	<i>Diffusa grazia in la tua santa mente</i>			Sonetto in lode di una donna	
26(P51)	<i>Quello antico disio, amore e fede</i>			Sonetto in lode dell'amata	
27(P48)	<i>Non per tranquillo pelago si scopre</i>			Sonetto in lode della bellezza dell'amata	

<sup>223</sup>La data di composizione è desumibile dalla didascalia preposta alla canzone in Mrc<sup>7</sup>, che dice: «questa Canzon fece il dicto Simon poco innanzi che ello morisse», ossia intorno al 1410.

28(P52)	<i>Non vidi mai la fiammeggian te Aurora</i>			Sonetto in lode della bellezza dell'amata	
29(P53)	<i>Io vidi Amore deificare in parte</i>			Sonetto in lode dell'amata	
30(P54)	<i>Se l'usitate rime, unde più volte</i>			Sonetto di congedo dalla poesia d'amore	
31(P55)	<i>O poco albergo u' so' le sacre membra</i>			Sonetto in morte dell'amata	
32a(P56a )	<i>O divine bellezze ai nostri clime (Pandolfo Malatesta)</i>	1402- 1403 ca. <sup>224</sup>		Sonetto in lode dell'amata inviato a Malatesta Malatesta e Simone Serdini	
32b(P56b )	<i>Par che natura il delettabil stime (Malatesta Malatesta)</i>	1402- 1403 ca. <sup>225</sup>		Sonetto inviato a Pandolfo per convincerlo ad abbandonare	

<sup>224</sup>La data è ipotizzabile se si pensa al periodo in cui Serdini è al servizio dei Malatesta, il biennio 1402-1403. È assai probabile, infatti, questa corrispondenza poetica sian nata in questo momento di intenso rapporto fra il Senese e la corte malatestiana.

<sup>225</sup>Cfr. *supra*.

				la passione d'amore	
32c(P56c )	<i>Levasi al ciel dalle terrestre e ime</i>	1402- 1403 ca. <sup>226</sup>		Sonetto in cui incoraggia Pandolfo a perseverare nel proprio amore	Pandolfo Malatesta
33(P57)	<i>Se le Colonne, o fra Cariddi e Silla</i>			Sonetto di invettiva storico- politica basato sul tema del <i>locus horridus</i>	
34(P58)	<i>Morte mi tolse il benedetto lume</i>			Sonetto in morte della donna amata	
35(P59)	<i>Poco il pentire al re Laiimedonte</i>			Sonetto gnomico di ammaestram ento morale sul tema dell'inutilità del pentimento tardivo	

---

<sup>226</sup>Cfr. n109.

36(P29)	<i>Madens sub undis radiantis Phebi</i>	1402- 1403 ca. <sup>227</sup>		Sonetto encomiastico in lode di Pandolfo Malatesta	Pandolfo Malatesta <sup>228</sup>
37(P32)	<i>Esser non può che nel terrestro sito</i>	1402- 1403 ca. <sup>229</sup>		Sonetto a Carlo Malatesta per chiedergli perdono per un errore commesso	Carlo Malatesta <sup>230</sup>
38(P60)	<i>Sempre mai fu da che la prima gente</i>			Sonetto di argomento politico sul tema dell'imperfe zione del presente	
39(P61)	<i>Questa misera vita aspra e serena</i>			Sonetto di argomento gnomico- penitenziale sul tema della brevità e della fallacia della vita terrena	

<sup>227</sup>La data è ipotizzabile se si pensa al periodo in cui Serdini è al servizio dei Malatesta, il biennio 1402-1403. È assai probabile, infatti, che questa poesia sia nata in questo momento di intenso rapporto fra il Senese e la corte malatestiana.

<sup>228</sup>Il destinatario non è deducibile in alcun modo da Mrc<sup>7</sup>, che non antepone al sonetto alcuna didascalia, mentre è segnalato nell'edizione Pasquini, che riporta la didascalia: «ad dominum Malatestam domini Galeotti» (cfr. SIMONE SERDINI, *Rime*, cit., p. 110).

<sup>229</sup>Cfr. n112.

<sup>230</sup>Il destinatario non è desumibile in alcun modo da Mrc<sup>7</sup>, che non antepone al sonetto alcuna didascalia, mentre è segnalato nell'edizione Pasquini, che riporta la didascalia: «al signor Carlo de' Malatesti» (cfr. SIMONE SERDINI, *Rime*, cit., p. 113).

La prima cosa da osservare è la scansione delle rime: componimenti solidali per destinatario e/o tematica e/o contesto biografico di riferimento<sup>231</sup> sono trascritti l'uno di seguito all'altro. Il dato, apparentemente banale e scontato, consente in realtà di intravedere una precisa volontà a raggruppare le rime anche secondo quest'ordine di criteri (oltre che secondo la partizione metrica di cui si è detto) e, dunque, di favorire una lettura di questo *corpus* come se si trattasse della raccolta di diversi cicli di componimenti. In particolare, sembra possibile distinguere le rime di Mrc<sup>7</sup> nei seguenti cicli: un ciclo di rime dedicato a Gian Colonna (testi 1-5); due cicli di rime per i Malatesta (testi 6-8 e testi 35-39); un ciclo di testi di argomento politico (testi 9-12); un ciclo amoroso-moraleggiante di ambiente fiorentino (testi 13-17); un ciclo religioso-penitenziale, del quale fanno parte anche le disperate (testi 18-22); un ciclo di sonetti organizzati in forma di canzoniere amoroso di stampo petrarchesco (testi 24-31); un ciclo di corrispondenza poetica con i Malatesta (testi 32a-32c). Si avrebbero così otto cicli di diversa natura<sup>232</sup> che coinvolgono, a una prima lettura, trentaquattro testi su trentanove totali. Vedremo alla fine di questo paragrafo come sembra possibile far salire il numero dei testi raggruppabili in cicli ad almeno trentotto, ossia come praticamente la totalità dei componimenti di Mrc<sup>7</sup> appartenga a un ciclo. Tuttavia, conviene procedere con ordine e mantenere per ora il discorso sui cicli immediatamente evidenti anche a una lettura epidermica del manoscritto. Si tratta di raggruppamenti meglio precisabili a un'analisi attenta della loro articolazione interna. Pur rinviando al prosieguo del lavoro una dettagliata disamina di ciascuno di questi cicli, occorre però sin da ora considerarne più da vicino le specificità.

Il primo gruppo di rime (1-5) comprende i testi scritti per Gian Colonna, colui con il quale Serdini si trova ad avere rapporti per una buona parte della propria vita, seppur non continuativamente. Rispetto ad *a*, in Mrc<sup>7</sup> sono contenuti tre canzoni e un capitolo in più (tra i testi lunghi dedicati a Colonna, infatti, solo la canzone *Nel tempo che ci scalda il terzo segno* è presente sia in *a* che in *b*), mentre mancano i due sonetti inviati a Colonna, *Fugga virtù le corti, o sensi acervi*<sup>233</sup> e *Se in fama di tal sangue prezioso*<sup>234</sup>. Il manoscritto raccoglie, dunque, quattro canzoni (testi 1, 2, 3, 5) e un capitolo in terza rima (testo 4) composti, secondo quanto è riportato, più o meno esplicitamente, nelle didascalie, tra il 1397-1398 (la canzone *Nel tempo che ci scalda il terzo segno*) e il 1408 (la canzone *O maligne influenze, o moti eterni*). Due dei testi possono essere collocati geograficamente: si tratta

<sup>231</sup>Quest'ultimo è un criterio assai interessante poiché dà la possibilità di ricostruire, grazie alle affinità tematico-stilistiche riscontrabili nelle rime composte in uno stesso luogo, quali siano le suggestioni raccolte da Serdini nei diversi ambienti culturali con cui si trova in contatto nel corso della sua vita fatta di vagabondaggi tra le corti italiane.

<sup>232</sup>Questo dato non cancella del tutto la successione delle rime secondo criterio metrico che era stato individuato da Pasquini essere il tratto fondativo di Mrc<sup>7</sup>: infatti, la coesistenza nel codice dei due criteri è evidente se si osservano i due cicli dedicati ai Malatesta, il primo dei quali (testi 6-8) comprende canzoni e serventesi, il secondo (testi 36-39) sonetti.

<sup>233</sup>Cfr. SIMONE SERDINI, *Rime*, cit., p. 114.

<sup>234</sup>Ivi, p. 115.

di *Sacro e leggiadro fiume*, composta a Pisa, e di *Nel tempo che ci scalda il terzo segno*, che porta invece all'ambiente fiorentino. Dal punto di vista tematico, nei componimenti dedicati al condottiero prevale la varietà, a partire dal motivo encomiastico (*L'inclita fama e le magnifiche opre*) e dall'argomento amoroso (*Sacro e leggiadro fiume; Nel tempo che ci scalda il terzo segno*) per arrivare alla rima di accompagnamento a un'opera letteraria (la biografia in versi di Dante *Come per dritta linea l'occhio al sole*) e al celeberrimo tema medievale della fortuna (*O maligne influenze, o moti eterni*). Tutti e cinque i testi sono accompagnati da rubriche minuziose che raccontano aneddoti sul momento, sul luogo o sul motivo della composizione.

Il secondo ciclo di rime (6-8) comprende i testi lunghi dedicati ai Malatesta (come si vedrà, infatti, i sonetti troveranno posto più avanti, a formare un ciclo diverso<sup>235</sup>), con i quali il Saviozzo intrattiene rapporti nel biennio 1402-1403. Il serventese *Donne leggiadre e pellegrini amanti* non è presente in *a*, mentre le due canzoni *Verde selve aspre e fere* e *Se le tempie d'Apollo omai s'ancilla* accomunano i due rami di  $\alpha$ , pur essendo disposte secondo un ordine differente (*a*, infatti, non le mette una in successione all'altra). Dei tre testi, soltanto la canzone *Verde selve aspre e fere* può essere datata con certezza al settembre 1403 grazie alle informazioni ricavabili nella didascalia, mentre maggior incertezza rimane per le altre due rime, sebbene si possa presumere che siano anch'esse state composte nello stesso anno oppure in quello precedente (come si è detto, infatti, è al 1402-1403 che risalgono i rapporti più stretti di Serdini con i Malatesta). Allo stesso modo, anche per quanto riguarda il luogo di composizione l'unica sicurezza si ha per *Verdi selve aspre e fere*, che la didascalia dice essere stata scritta a Bologna. Per quanto concerne i temi trattati, mentre essi sono più trasversali nel ciclo dedicato a Gian Colonna, il gruppo per i Malatesta si concentra esclusivamente sull'argomento amoroso (*Verdi selve aspre e fere; Donne leggiadre e pellegrini amanti*) e su quello encomiastico (*Se le tempie d'Apollo omai s'ancilla*). I tre testi sono tutti accompagnati da didascalie, una assai dettagliata (si tratta della già citata didascalia alla canzone *Verde selve aspre e fere*) e le altre due più concise.

Ad assicurare unità al terzo ciclo di rime (testi 9-12) non è, come nei casi precedenti, l'identità del destinatario, ma la natura degli argomenti ivi affrontati. Il ciclo, infatti, comprende una serie di canzoni di argomento politico indirizzate a diversi personaggi con i quali, direttamente o indirettamente, Serdini si trova in contatto in momenti diversi della propria vita. Un'ulteriore differenza rispetto alle rime che compongono i primi due cicli è data dal fatto che nessuno di questi componimenti è presente in *a*, trovando quindi collocazione (di nuovo diversamente da quanto accade per parte dei testi di cui si è parlato sinora) unicamente in *b*. Dal punto di vista cronologico, la maggior parte dei testi risulta databile con precisione a un arco cronologico che dal 1402 (la canzone a Gian

---

<sup>235</sup>Si tratta dei testi numero 36-39 del codice.

Galeazzo Visconti *Novella monarchia, iusto signore*), passando per il 1404 (la canzone per l'elezione di papa Innocenzo VII *Benedictus Dominus Deus Israel*), arriva al 1409 (la canzone a Guidantonio da Montefeltro *Vittorioso Cesar, novo Augusto*). L'unica per la quale è difficile individuare la data e l'occasione storica alla base della composizione è la canzone in lode di Venezia *Diletta a Dio, o solo albergo e loco*, che, oltretutto, a prima vista mal si comprende se si tiene conto dei personaggi con cui il Saviozzo intrattiene rapporti, i quali non sono immediatamente avvicinabili all'orbita veneziana. Per quanto riguarda il luogo di composizione, invece, soltanto per il testo dedicato al conte di Virtù si possono dedurre informazioni dalla didascalia (che lo riconduce a Bologna), mentre le pur dettagliate rubriche preposte alle altre tre rime non offrono notizie specifiche in merito. Per ciò che concerne il tema, all'indubbio contenuto politico si somma l'aspetto encomiastico, nel pieno rispetto della natura cortigiana di Serdini, la cui gran parte della produzione è legata alla contingenza biografica. Le didascalie che accompagnano i testi sono tutte assai dettagliate e forniscono importanti notizie aneddotiche.

Il quarto ciclo (testi 13-17) è composto da quattro canzoni e un serventese, tutti di argomento amoroso-morale e riconducibili all'ambiente fiorentino. Pur comprendendo alcune rime riportabili a diversi personaggi storici, in quanto scritte "in persona di" Nanni Soderini e Palla degli Strozzi, questo ciclo comprende anche testi in cui l'io lirico coincide con l'io biografico, di modo che risulta più difficile ancorarli alla rete di relazioni sociali e intellettuali coltivata da Serdini. Questo dato contribuisce a caratterizzare il ciclo rispetto a quelli precedenti, in cui, come si è visto, da un lato tutti i testi sono indirizzati a (o scritti "in persona di") personaggi storici e, dall'altro, a prevalere è un intento encomiastico sostanzialmente assente nelle rime di questo "ciclo fiorentino". Dal punto di vista cronologico, tre testi su cinque (si tratta delle canzoni *Fra le più belle logge e' gran palazzi*; *Nel tempo giovenil ch' <a> amar c'invita*; *Il fronte, il viso, anzi Diana e 'l sole*) sono databili grazie alle didascalie, che ne riconducono la composizione a circostanze aneddotiche del periodo trascorso da Serdini a Firenze (tra il 1397 e il 1400 ca.). A quest'omogeneità cronologica e geografica se ne somma anche una tematica: tutti i testi sono, pur variamente, di argomento amoroso-morale. Che questo sia un criterio decisivo nell'individuazione della natura ciclicamente conclusa di questa serie di rime lo conferma anche un dato propriamente filologico. Tre dei cinque testi di cui si compone il ciclo sono presenti anche in *a* (*Fra le più belle logge e' gran palazzi*; *Nel tempo giovenil ch' <a> amar c'invita*; *Il fronte, il viso, anzi Diana e 'l sole*), mentre la canzone *Perché l'opere mie mostran già il fiore* e il serventese *O specchio di Narciso, o Ganimede*, sono traditi solo da *b*. Tra i testi attestati in entrambi i rami di *a*, risulta particolarmente interessante il caso della canzone *Nel tempo giovenil ch' <a> amar c'invita*: infatti, mentre in *a* il testo è introdotto da una didascalia che si limita a ricondurre

la composizione al rapporto con Soderini e all'ambiente fiorentino<sup>236</sup>, nella didascalia di *b* ogni riferimento alle circostanze concrete della composizione viene eliminato e il testo viene introdotto solamente dalla qualifica di «Canzon morale» e dall'esplicitazione del suo argomento specifico: «quando in gioventù l'hom se inamora magnificando Amore e la Donna»<sup>237</sup>. Il dato consente di osservare che alla confezione di Mrc<sup>7</sup> concorre una volontà a ricondurre il testo al genere delle rime morali e, dunque, ad assicurarne l'omogeneità rispetto agli altri componimenti di questo ciclo grazie a una sorta di moralizzazione o, meglio, di volontà a orientare l'esegesi in senso morale, utile anzitutto ad assicurare compattezza tematica all'apparentemente eterogenea serie di rime fiorentine.

Il quinto ciclo di rime (testi 18-22) si compone di testi prevalentemente di argomento religioso-penitenziale, pur se al suo interno trovano spazio anche le due celeberrime disperate del Saviozzo *Le 'nfastidite labbra in ch'io già pose* e *Io non so che si sia, ombra o disgrazia*. Di tutto il ciclo soltanto le canzoni *Per pace eterna, inestimabil gloria* e *Domine, ne in furore tuo arguas me* sono presenti anche in *a*, mentre gli altri tre testi (le due disperate e il capitolo ternario in lode della Vergine) sono esclusivi di *b*. Come si può notare, il destinatario è vario (si passa dal destinatario storico Roberto da Poppi alle invocazioni a Maria e alla Croce) e, a volte, inesistente (è, questo, il caso delle più intimistiche canzoni disperate). Dal punto di vista cronologico, a eccezione di *Per pace eterna, inestimabil gloria* i testi appartenenti al ciclo sono tutti databili in un lungo arco di anni che va dal 1389-1390 (la disperata *Le 'nfastidite labbra in ch'io già pose*, scritta in occasione dell'esilio da Siena) al 1410 ca. (è il caso della disperata *Io non so che si sia, ombra o disgrazia*, composta, a dar retta alla didascalia, poco prima della morte). Per quanto concerne il luogo di composizione, invece, esso è noto soltanto per la canzone *Domine, ne in furore tuo arguas me*, composta nelle carceri del conte Roberto da Poppi nel Casentino, e per il capitolo *Madre di Cristo gloriosa e pura*, scritta, secondo quanto dice la rubrica, durante la peste a Siena del 1400. Il tema, come si è detto, è prevalentemente religioso-penitenziale, anche se le disperate si discostano parzialmente da esso. I testi sono corredati tutti da lunghe didascalie esplicative dell'occasione in cui sono stati composti i testi e dell'argomento di essi.

Il sesto ciclo di rime (testi 24-31) si compone di sei sonetti nei quali è possibile scorgere la presenza di una sorta di canzoniere amoroso sulla falsariga di quello petrarchesco. Cinque dei sei testi sono presenti soltanto in *b*; l'unico a essere contenuto anche in *a* è il secondo testo della serie, *Non per tranquillo pelago si scopre*, il quale, tuttavia, nel ramo *a* è il terzo e ultimo testo di una serie di sonetti

---

<sup>236</sup>Cfr. SIMONE SERDINI, *Rime*, cit., p. 34: «Canzone undecima, fatta per uno nobile giovane e virtuoso detto Nanni Soderini da Firenze, il quale nel verde tempo di sua buona gioventù s'innamorò d'una nobile giovane detta *Cosa*, del detto loco».

<sup>237</sup>Cfr. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. Ital. IX. 347, c. 33r.



scritti per la donna di un giovane nobile riminese che non trova posto in *b*238. Dal punto di vista cronologico, non vi sono elementi che possano rendere possibile una datazione di questo ciclo, venendo a mancare completamente qualsiasi didascalia in tutti i sonetti. Allo stesso modo, e per lo stesso motivo, è impossibile individuare anche il luogo di composizione di questi testi; Rimini, la quale sembra essere, a dar retta ad *a*, il luogo di composizione del sonetto *Non per tranquillo pelago si scopre*, non può essere ritenuta plausibile dal momento che in *b* non vi sono gli altri due sonetti riminesi e che l'assenza di rubriche indica che, forse, l'autore vuole eliminare qualsiasi riferimento a date e luoghi che possano far pensare a un'occasione contingente di scrittura del ciclo di rime. La conformazione canzonieristica di questo gruppo di sonetti è evidente se si guarda alle tematiche trattate e alla successione dei testi, che sembra voler disegnare un arco lungo il quale si viene a disporre l'intera vicenda amorosa, a partire dai primi quattro testi (*Quello antico disio, amore e fede; Non per tranquillo pelago si scopre; Non vidi mai la fiammeggiante Aurora; Io vidi Amore deificare in parte*) in lode dell'amata, per arrivare al sonetto programmatico di distacco dalla poesia d'amore (*Se l'usitate rime, unde più volte*) e al sonetto finale in morte dell'amante (*O poco albergo u' so' le sacre membra*).

Il settimo ciclo di rime (testi 32a-32c) si compone di una serie di tre rime di corrispondenza intercorse tra Pandolfo Malatesta, Malatesta Malatesta e Serdini. La corrispondenza poetica è presente solo in *b*. Dal punto di vista cronologico, la datazione può essere desunta dal fatto che, molto probabilmente, lo scambio di sonetti dev'essere avvenuto negli anni della presenza serdiniana alla corte dei Malatesta, tra il 1402-1403. Allo stesso modo, anche per quanto riguarda il luogo di composizione si deve credere che sia entro i domini malatestiani. Per ciò che concerne il tema, il sonetto iniziale (*O divine bellezze ai nostri clime*) è inviato da Pandolfo a Malatesta e al Saviozzo per lodare la donna amata; a questo, Malatesta risponde che è assai più conveniente che Pandolfo abbandoni la passione amorosa (*Par che natura il delectabil stime*), mentre, all'opposto, Serdini lo incoraggia a proseguire (*Levasi al ciel dalle terrestre e ime*), affermando non solo che l'amore nobilita l'uomo, ma anche che l'ispirazione poetica che deriva a Pandolfo dal sentimento amoroso gli farà acquistare fama di poeta. La corrispondenza è preceduta da una didascalia dettagliata in cui si danno tutti gli elementi utili a capire la proposizione di Pandolfo e le differenti ragioni di Malatesta e di Serdini.

L'ottavo ciclo di rime (testi 35-39) si compone di una serie di sonetti che è possibile ipotizzare che siano indirizzati ai Malatesta. Dei cinque testi della serie soltanto due sono presenti anche in *a*: si tratta dei sonetti *Madens sub undis radiantis Phebi* e *Esser non può che nel terrestre sito*, dedicati

---

<sup>238</sup>Gli altri due testi sono *Fra candide viole, or gelse, or rosa* e *Suavi passi, o versi pianti in riso*. Cfr. SIMONE SERDINI, *Rime*, cit., pp. 123-124.

rispettivamente, in *a*, a Pandolfo Malatesta e a Carlo Malatesta. Proprio dalle didascalie presenti in questo ramo è possibile ipotizzare che questo ciclo di cinque sonetti che in Mrc<sup>7</sup> è posto dopo una prima scritta “*finis*” sulla facciata precedente sia dedicato ai Malatesta. *b*, infatti, non presenta alcuna didascalia ai cinque sonetti, se non un’indicazione iniziale che recita «I sotto scripti sonetti vanno drieto a quello Se le colonne o fra Cariddi e Silla», di modo che, basandosi solo su di esso, non sarebbe possibile provare a identificare un destinatario. Allo stesso modo, è sempre da *a* che è possibile pensare a una probabile datazione (al 1402-1403, anni in cui, come si è già detto, intercorre un rapporto fra Serdini e i Malatesta) e a un probabile luogo di composizione (presumibilmente i territori della corte malatestiana). Per quanto riguarda i temi trattati in questo ciclo di rime, i due sonetti *Madens sub undis radiantis Phebi* e *Esser non può che nel terrestre sito* sono due testi in lode dei destinatari (a uno dei quali, Carlo Malatesta, si chiede anche perdono per un non precisato sbaglio), mentre gli altri tre (*Poco il pentire al re Laiumedonte*; *Sempre mai fu da che la prima gente*; *Questa misera vita aspra e serena*) sono componimenti gnomici di ammaestramento morale indirizzati, come si può capire dagli argomenti di essi, a dei reggenti. Proprio quest’ultimo dato sembra convincere ancora di più a credere che i Malatesta, signori di Romagna, possano essere i destinatari di quest’ultimo ciclo di rime che sembrano essere aggiunte nel manoscritto in un secondo momento e che, senza l’aiuto di *a*, sarebbe assai difficile provare a spiegare nel suo totale.

Mrc<sup>7</sup> conterebbe, dunque, otto cicli distinti. A rimanere esclusi da questi cicli sono solo cinque testi: il sonetto *Questa nostra speranza e nostra fede*, un testo di argomento gnomico che non sembra essere accoppiabile con i componimenti immediatamente precedenti (di argomento religioso-penitenziale); il madrigale *Se gli angelici cori ebber mai iddia*, di argomento amoroso e probabilmente di natura occasionale (per le caratteristiche stesse del genere madrigale), il quale è l’unico testo di genere madrigalesco presente in *a* e, in assoluto, uno dei soli due madrigali ad essere stato composto da Serdini; il sonetto *Diffusa grazia in la tua santa mente*, testo in lode di una donna posto subito prima dei componimenti del ciclo amoroso canzonieristico, il quale, tuttavia, non mi sembra poter essere considerato come appartenente a esso per via di alcuni elementi interni al testo, che non pare essere scritto per una donna amata (quanto, piuttosto, per una giovane della quale si vogliono lodare alcuni aspetti prevalentemente caratteriali e di stirpe, facendo propendere per un destinatario presso cui il Saviozzo si trova al servizio al momento della composizione di questo sonetto e che, probabilmente, è anche citato, più o meno velatamente, in uno dei versi del testo<sup>239</sup>); il sonetto *Se le Colonne, o fra Cariddi e Scilla*, un’invettiva politica sul presente che non pare legarsi in alcun modo ai testi a esso immediatamente precedenti, quelle rime di corrispondenza fra Serdini e i Malatesta le quali nulla hanno a che fare nell’argomento (la necessità di amare) con questo; il sonetto

---

<sup>239</sup>Per maggiori dettagli rinvio al commento al sonetto posto in appendice.

in morte dell'amata *Morte mi tolse il benedetto lume*, il quale, per via della posizione finale non sembra essere collegato ai testi di argomento amoroso, dai quali è separato sia dalla corrispondenza tra Saviozzo e i Malatesta, sia dal componimento politico *Se le Colonne, o fra Cariddi e Scilla*.

Si tratta di esclusioni notevoli, che certo devono essere giustificate prima di accogliere l'ipotesi di un'organizzazione ciclica di Mrc<sup>7</sup>. Per alcuni di questi testi stravaganti sembra possibile trovare una soluzione considerando con maggiore attenzione i cicli sesto e settimo. Il madrigale *Se gli angelici cori ebber mai iddia* e il sonetto *Diffusa grazia in la tua santa mente*, l'uno di natura amorosa e l'altro di natura encomiastica, sono, a una lettura più approfondita del manoscritto, facilmente assimilabili al canzoniere amoroso di Serdini, del quale verrebbero così a essere i primi due testi in assoluto. Sebbene, infatti, siano meno affini nell'immediatezza all'immaginario petrarchesco (l'uno in quanto madrigale, genere meno nobile e più legato all'occasionalità e alla poesia per musica per eccellenza, l'altro in quanto, pur lodando una donna, non è una lode dell'amata nel senso più puro e tradizionale del termine, dal momento che, come si è visto, si tratta di un elogio di qualità caratteriali) e, quindi, si potrebbe tendere a non considerarli parte integrante del disegno canzonieristico operato da Saviozzo, in realtà essi non paiono totalmente scollegati dai componimenti successivi: il madrigale, infatti, pur se meno nobile, è un genere petrarchesco; il sonetto *Diffusa grazia in la tua santa mente* è in ogni caso una lode di un personaggio femminile. In tal modo, il ciclo d'intonazione amorosa si arricchirebbe di altri due testi.

Anche l'invettiva politica *Se le Colonne, o fra Cariddi e Scilla* e il sonetto in morte dell'amata *Morte mi tolse il benedetto lume* potrebbero rientrare nell'organizzazione a cicli del manoscritto. A far problema è, soprattutto, il sonetto in morte dell'amata, che riecheggia i temi discussi nel componimento *O sacro albergo, u' so' le sacre membra*, ossia nel sonetto conclusivo di quello che abbiamo definito il ciclo d'intonazione canzonieristico-amorosa di Mrc<sup>7</sup>. Tuttavia, si tratta di una discrepanza sanabile qualora si consideri la natura del ciclo malatestiano, concentrandosi non tanto sul fatto che i tre sonetti di cui si compone altro non sono che una corrispondenza fra Serdini e due esponenti della famiglia dei Malatesta, quanto piuttosto sull'argomento dibattuto dai tre: la necessità o, meglio, l'opportunità o meno di amare. Nel primo sonetto, *O divine bellezze ai nostri clime*, Pandolfo dice di essersi innamorato, lodando l'amata; nel secondo, *Par che natura il delectabil stime*, Malatesta sconsiglia a Pandolfo di perseverare nella passione d'amore, che abbassa lo spirito dell'uomo; nel terzo, *Levasi al ciel dalle terrestre e ime*, Serdini interviene a sostenere invece l'amore di Pandolfo, sentimento che non solo nobilita l'uomo, ma che permetterà a Pandolfo di acquistare fama poetica. Ebbene, si tratta di un ciclo sì riconducibile al rapporto cortigiano con la Signoria riminese, ma anche di un ciclo d'intonazione erotica, dal momento che coincide con una disquisizione sulla natura e sulle conseguenze dell'amore.

Così tragiuardato, il ciclo malatestiano non sembra del tutto irrelato da quello, propriamente amoroso, che lo precede e, dunque, potrebbe essere non distinto da quest'ultimo: tracciata la parabola del proprio amore (dalla lode dell'amata nel testo *Se gli angelici cori ebber mai iddia* alla morte della stessa, documentata nel testo *O sacro albergo, u' so' le sacre membra*), Serdini completa il quadro aggiungendo una disquisizione teorica sull'opportunità o meno di amare in forma di dialogo in versi con i suoi signori. Si dovrebbe così allargare il ciclo amoroso e ridurre il numero complessivo di cicli in cui s'articola Mrc<sup>7</sup>: quello che in un primo momento abbiamo indicato come settimo ciclo non sarebbe, in realtà, un ciclo a sé stante, ma il completamento del sesto, ossia dell'abbozzo di canzoniere di cui si è detto. L'ipotesi potrebbe trovare conferma nel fatto che è il modello offerto da Petrarca nei *Rerum vulgarium fragmenta* a legittimare l'inclusione entro una raccolta di rime d'impianto amoroso di testi legati al rapporto con i propri signori (si pensi alla presenza dei Colonna nel *Canzoniere*)<sup>240</sup>. Ed è proprio l'arco tematico assicurato dal modello petrarchesco a una raccolta di rime d'amore a offrire una possibile spiegazione anche della presenza dell'altro sonetto apparentemente stravagante di cui si diceva. *Se le Colonne, o fra Cariddi e Scilla* è un'invettiva politica sulla decadenza del presente e potrebbe benissimo essere interpretata come il tentativo di assicurare al ciclo di rime amorose un testo legato al presente politico e d'intonazione violentemente pessimistica, sul modello, per intenderci, dei sonetti antibabilonesi petrarcheschi.<sup>241</sup> In questo modo, ossia includendo nel ciclo amoroso anche il testo *Se le Colonne, o fra Cariddi e Scilla*, anche l'apparentemente stravagante

<sup>240</sup>Per le rime dedicate ai Colonna nei *Rerum vulgarium fragmenta* cfr. HENRI HAUVETTE, *Notes pour le commentaire de Pétrarque. La Canzone "O aspettata in ciel"*, in AA. VV., *Mélanges de Philologie, d'Histoire et de Littérature offerts à Joseph Vianey*, Paris, Les Presses Françaises: 1934, pp. 85-92; EZIO CHIORBOLI, *Questioni petrarchesche. La canzone per la Crociata, la canzone dello scorno e il sonetto a Giacomo Colonna defunto*, in "Giornale storico della letteratura italiana", CVI: 1935, pp. 197-223; FERNANDO FIGURELLI, *Note su dieci rime del Petrarca (nn. 14, 18, 22-24, 28, 29, 35, 37 e 39 del "Canzoniere")*, in "Studi petrarcheschi", VI: 1956, pp. 201-221; ARNALDO FORESTI, *Aneddoti della vita di Francesco Petrarca. Nuova edizione corretta e ampliata dall'autore*, a cura di Antonia Tissoni Benvenuti, Padova, Antenore: 1977; GIUSEPPE BILLANOVICH, *Giovanni XXII, Ludovico il Bavaro e i testi classici*, in "Medioevo. Rivista di storia della filosofia medievale", V: 1979, pp. 7-22, pp. 16-18; ID., *Tradizione e fortuna di Livio tra Medioevo e Umanesimo*, in *La tradizione del testo di Livio e le origini dell'Umanesimo*, vol. 1, pt. 1, Padova, Antenore: 1981, pp. 201-204; LINO PERTILE, *Lo "stroppio" del Petrarca e le "stròpe"*, in "Lettere italiane", XXXIX: 1987, pp. 35-43; MARCO SANTAGATA, *Petrarca e i Colonna. Sui destinatari di R. v. f., 7, 10, 28 e 40*, Lucca, Pacini Fazzi: 1988; GIULIANA CREVATIN, *Il protagonismo nella storiografia petrarchesca*, in AA. VV., *Preveggenze umanistiche di Petrarca. Atti delle giornate petrarchesche di Tor Vergata (Roma-Cortona, 1-2 giugno 1992)*, Pisa, Edizioni ETS: 1993, pp. 27-56; NANCY BISAHA, *Petrarch's Vision of the Muslim and the Byzantine East*, in "Speculum", LXXVI: 2001, pp. 284-314; GERHARD REGN, *L'altra via: umanesimo, filosofia e poesia nel "Canzoniere" di Petrarca (su "Rerum vulgarium fragmenta", n. 7)*, in "Lectura Petrarce", 21: 2001, pp. 191-211.

<sup>241</sup>Per i sonetti antibabilonesi di Petrarca cfr. GIOVANNI ALFREDO CESAREO, *Su le "Poesie volgari" del Petrarca*, Rocca S. Casciano, Cappelli: 1898, pp. 89-104; ISIDORO DEL LUNGO, *Il papa soldano (Petrarca, Son. CXXXVII)*, in AA. VV., *Dai tempi antichi ai tempi moderni (Nozze Scherillo-Negri)*, Milano, Hoepli: 1904, pp. 228-233; RUTH SHEPARD PHELPS, *The Earlier and Later Forms of Petrarch's Canzoniere*, Chicago, The Univ. Press: 1925, pp. 133-140; NICOLAE ILIESCU, *Il canzoniere petrarchesco e sant'Agostino*, Roma, Società Accademica Romana: 1962, pp. 133-139; EMILIO PASQUINI, *Il mito polemico di Avignone nei poeti italiani del Trecento*, in AA. VV., *Aspetti culturali della società italiana nel periodo del papato avignonese. Convegni del Centro di studi sulla spiritualità medievale, XIX*, Todi, Accademia Tudertina: 1981, pp. 259-309; ANNA MARIA VOCI, *Il "novo soldano" del sonetto CXXXVII del Canzoniere petrarchesco: imperatore o pontefice?*, in "Critica storica", XVIII: 1981, pp. 353-359; FRANCO SUITNER, *L'invettiva antiavignonese del Petrarca e la poesia infamante medievale*, in "Studi petrarcheschi", II: 1985, pp. 201-210; KIYOSHI IKEDA, *Intorno alle "allegorie esplicite", con una proposta d'interpretazione del sonetto CXXXVIII delle "Rime sparse"*, Istituto giapponese di cultura, "Annuario", xxiv: 1990-1991, Roma: 1991, pp. 39-57.

sonetto *Morte mi tolse il benedetto lume* rientrerebbe nel ciclo amoroso, che pare dunque opportuno considerare composto di una prima sezione legata alla varia tematizzazione dell'innamoramento dell'io lirico (testi 24-29), seguita da una disquisizione in forma di dialogo poetico circa l'opportunità di amare o meno (testi 32a-32c) e da una invettiva politica (testo 33), con l'intervento di due sonetti in morte dell'amata a segnare sia la conclusione del ciclo (testo 34), sia una sua importante scansione tematica interna (testo 31, che sta, appunto, tra le rime propriamente d'amore e il dialogo in versi coi Malatesta).

In questo modo, a rimanere escluso dai cicli è il solo sonetto *Questa nostra speranza e nostra fede* e il ciclo d'intonazione amorosa non solo si arricchisce ma diviene ben più articolato e complesso. A ulteriore conferma del fatto che tutti i testi di Mrc<sup>7</sup> a partire dal madrigale *Se gli angelici cori ebber mai iddia* sono da considerarsi apparentati e, dunque, parte di un medesimo ciclo sta anche il fatto che questi sono gli unici componimenti del codice a non essere introdotti da una didascalia specifica. Ad ogni modo, la conseguenza principale dell'aver allargato il ciclo amoroso è che ne esce riconfermata l'idea che dietro l'organizzazione strutturale di Mrc<sup>7</sup> stia la volontà di raggruppare le rime serdiniane in cicli.

Come si è visto, diversi sono i criteri secondo i quali sono costruiti i vari cicli: si passa da gruppi di rime facenti capo a un destinatario storico unico (Gian Colonna, i Malatesta), nei quali l'uguaglianza tematica tra i testi non è presente, a cicli tematici (il ciclo politico, il ciclo amoroso-morale, il ciclo religioso-penitenziale, il canzoniere amoroso), a cicli imperniati su uno stesso luogo di composizione (è il caso, questo, del ciclo amoroso-morale fiorentino, nel quale sono assai visibili gli stimoli culturali appartenenti allo stesso contesto e la presenza di una serie di personaggi storici appartenenti all'ambiente) e alle rime di corrispondenza (si veda la corrispondenza poetica di Serdini con Pandolfo e Malatesta Malatesta). La disposizione delle rime in cicli è l'aspetto più originale che presenta Mrc<sup>7</sup> rispetto agli altri tre codici principali (tutti afferenti ad *a*) della tradizione manoscritta serdiniana, i quali mostrano una successione testuale di tipo essenzialmente metrico. Se, dunque, da un lato, come sostiene Pasquini, è più proficuo dal punto di vista filologico guardare ad *a*, ramo che, essendo anteriore, contiene lezioni probabilmente meno manipolate e volgarizzate, dall'altro è pur vero che Mrc<sup>7</sup> presenta una costruzione del sistema testuale più congeniale per avanzare ipotesi circa una possibile volontà di presentazione della raccolta di rime serdiniane, che, affrancandosi dalla tradizionale sistemazione metrica dei componimenti, assai più adatta a offrire una lettura dei testi ancorata all'occasionalità dalla quale scaturiscono, piuttosto che una lettura di essi come sistema almeno in parte organizzato e organico, crea un complesso di nuclei testuali i quali, attraverso un insieme di caratteri di omogeneità che li contraddistinguono, possano offrire un'interpretazione complessiva delle rime serdiniane. Tuttavia, riconosciuta dietro l'organizzazione strutturale di Mrc<sup>7</sup> la precisa volontà di sistemare le rime serdiniane in cicli, è essenziale stabilire se tale volontà

effettivamente possa essere fatta risalire a Serdini stesso oppure se, invece, essa sia da attribuire a un accidente, più o meno scientemente orientato dal copista del manoscritto, della trasmissione testuale delle sue rime. In altri termini, riconosciuto in Mrc<sup>7</sup> un vero e proprio libro di rime organizzato ciclicamente e, dunque, non un mero collettore di rime alla spicciolata, è dirimente stabilire se tale libro sia stato o meno concepito dallo stesso Serdini<sup>242</sup>.

Come si è detto, l'edizione Pasquini avvalorava l'ipotesi che la confezione del manoscritto o, meglio, dell'apografo di Mrc<sup>7</sup> sia da far risalire a un progetto serdiniano, riconducendo il codice a un autografo, oggi perduto, di Serdini stesso<sup>243</sup>. In particolare, l'editore, nel suddividere il ramo  $\alpha$  in  $a$  e  $b$ , sostiene che i due gruppi afferiscano a due archetipi provenienti da due autografi distinti. Date queste premesse, e giusta la posteriorità di  $b$  rispetto ad  $a$  ipotizzata da Pasquini,<sup>244</sup> la conseguenza più evidente è che l'archetipo alla base di  $b$  rechi quella che può essere definita come l'ultima volontà del Senese, il quale, dopo aver ordinato le proprie rime secondo l'ordinamento metrico presentato da  $a$ , in un secondo momento raccoglie i testi secondo un ordine ciclico e, quindi, più organico. Tale ipotesi generale ha delle ricadute di dettaglio di non poco momento.

Anzitutto, data la presenza in Mrc<sup>7</sup> di rime assenti dall'altro ramo di  $\alpha$ , è necessario ipotizzare che dietro questa circostanza stia una precisa volontà di selezionare e, dunque, antologizzare, le proprie rime da parte di Serdini. Qualora si accolga l'ipotesi di un'organizzazione ciclica dietro la confezione di Mrc<sup>7</sup>, occorre in questo senso meglio precisare questo dato: a essere eliminati sarebbero testi che, pur vicini a quelli del codice veneziano, non sono funzionali alla costituzione di un ciclo. Intendiamoci meglio con un esempio concreto. Come si è visto, in Mrc<sup>7</sup> è possibile isolare un ciclo di rime accomunate dal loro essere indirizzate a Gian Colonna; tuttavia, alcuni componimenti destinati a questo personaggio attestati nel ramo  $a$  mancano dal codice marciano: i due sonetti *Fugga*

---

<sup>242</sup>La formazione di cicli testuali che circolano come insieme organico, a creare un organismo unitario di testi dialoganti l'uno con l'altro, è un fenomeno abbastanza documentato nella tradizione testuale due-trecentesca. Basti pensare, per fare un esempio su tutti, alle corone di sonetti sui vizi e le virtù che tanta fortuna hanno nell'ambito della lirica morale medievale e che spesso circolano autonomamente. In questo senso, tra le più note è da annoverarsi la corona di Fazio degli Uberti di sette sonetti sui peccati capitali, la quale gode di un'amplissima fortuna manoscritta, per cui cfr. CRISTIANO LORENZI, *Nota al testo* a FAZIO DEGLI UBERTI, *Rime*, edizione critica e commento a cura di Cristiano Lorenzi, Pisa, Edizioni ETS: 2013, pp. 150-285. Il caso di Serdini, però, differisce parzialmente, come si vedrà di seguito, da queste modalità di creazione di cicli poetici in quanto la sua esperienza non è dovuta a un accidente o a una caratteristica della tradizione testuale serdiniana, quanto, piuttosto, a una precisa volontà autoriale di organizzazione del proprio corpus poetico in forma ciclica. In questo senso, l'operazione serdiniana parrebbe più vicina a quella progettata da Sacchetti e documentata dall'autografo Ash. 574 conservato alla Biblioteca Laurenziana di Firenze, il quale tramanda un insieme di opere in fase elaborativa, per cui cfr. LUCIA BATTAGLIA RICCI, *Comporre il libro, comporre il testo. Nota sull'autografo di Franco Sacchetti*, in *I moderni ausili all'ecdotica. Atti del Convegno internazionale di Fisciano-Vietri sul Mare-Napoli, 27-31 ottobre 1990*, a cura di V. Placella e S. Martelli, Napoli, ESI: 1994, pp. 287-311; EAD., *Autografi "antichi" e edizioni moderne. Il caso Sacchetti*, in "Filologia e critica", xx: 1995, pp. 386-457; EAD., *Exemplum e novella*, in *Letteratura in forma di sermone. I rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli XIII-XVI*, a cura di G. Auzzas, G. Baffetti, C. Delcorno, Firenze, Olschki: 2003, pp. 281-299, pp. 288-295.

<sup>243</sup>Cfr. EMILIO PASQUINI, *Introduzione* a SIMONE SERDINI, *Rime*, cit., p. CDXXX.

<sup>244</sup>Ivi. p. CDXXX-CDXXXII.

*virtù le corti (o sensi acervi!)* e *Se in fama di tal sangue prezioso*<sup>245</sup>. L'assenza di quest'ultimo sonetto potrebbe trovare una giustificazione nella sua natura esclusivamente encomiastica: in Mrc<sup>7</sup>, infatti, l'intento encomiastico è ben attestato dalla, ben altrimenti complessa, canzone *L'inclita fama e le magnifiche opre* e, dunque, l'aggiunta anche del sonetto non avrebbe fatto che creare una ridondanza encomiastica che avrebbe appesantito un ciclo in cui, di contro, al puro encomio della canzone fanno seguito rime in cui quest'intento si mescola con altri e più vari intenti. In questo senso, insomma, si potrebbe spiegare l'assenza del sonetto *Se in fama di tal sangue prezioso* con la volontà di costruire in Mrc<sup>7</sup> un ciclo non puramente encomiastico, ma caratterizzato da una varietà di intenti: ad assolvere il compito di documentare la vena più propriamente encomiastica delle rime serdiniane a Gian Colonna viene scelta la canzone (più nobile metricamente e più distesa dal punto di vista argomentativo) e vengono esclusi i sonetti (più circoscritti e umili da entrambi i punti di vista).

Così interpretato, Mrc<sup>7</sup> sarebbe, dunque, un'antologia scientemente organizzata da Serdini a comporre una sistemazione della propria produzione condotta secondo il criterio dell'ordinamento a cicli. Tuttavia, prima di poter accogliere questa definizione occorre chiarire alcuni punti di dettaglio del manoscritto che, a tutta prima, sembrano rendere difficoltoso, se non addirittura improbabile, che dietro la confezione del codice si celi una precisa volontà serdiniana. Rimанiamo, ad esempio, sulla canzone *L'inclita fama e le magnifiche opre*, la quale, com'è noto, è, oltre che un testo in lode dei Colonna, anche una rima d'accompagnamento di un esemplare, oggi perduto, della *Commedia* di Dante. Ora, è ragionevole supporre che originariamente la canzone fosse parte di un codice, esemplato da Saviozzo per Colonna, comprendente anche il poema dantesco ed è ipotesi critica formulata a suo tempo da Pasquini e recentemente ripresa da Banella che questo manoscritto sia ricostruibile sulla base di un manoscritto da esso dipendente: il Magliabechiano VII.1103 della Nazionale di Firenze.<sup>246</sup> Il dato su cui preme ora soffermarsi è che di tale originaria collocazione sembra rimanere traccia anche in Mrc<sup>7</sup>: i vv. 121-22 della canzone, infatti, recitano «Poi gli appresenta e donagli esto Dante, / ch' a 'stanza sua ho scritto e ho notato», dove il riferimento deittico («esto Dante») non può che essere alla copia della *Commedia* che, nel manoscritto originario, avrebbe dovuto far immediato seguito alla canzone di dedica. Ora, a voler riconoscere dietro a Mrc<sup>7</sup> una forte volontà autoriale mal si spiegherebbe come mai, nell'antologizzare anche questo componimento, Serdini abbia mantenuto un così esplicito rimando agli aspetti più materiali dell'occasione contingente della sua composizione, a maggior ragione considerando che, nel contesto del codice veneziano, il v. 121 è un vero e proprio

---

<sup>245</sup>Si tratta dei già citati sonetti *Fugga virtù le corti (o sensi acervi!)* e *Se in fama di tal sangue prezioso*. Cfr. SIMONE SERDINI, *Rime*, cit., p. 113 e pp. 115-116.

<sup>246</sup>Il codice serdiniano avrebbe, dunque, contenuto, oltre che la *Commedia*, anche il *Trattatello* boccacciano, la *Vita nova* e le quindici canzoni distese. Cfr. EMILIO PASQUINI, Introduzione a SIMONE SERDINI, *Rime*, cit., p. CDXIII; ID, *Serdini, Simone, detto il Saviozzo*, in *Enciclopedia dantesca*, cit., p. 181; LAURABANELLA, *The fortunes of an "authorial" edition: Boccaccio's Vita Nuova in Antonio Pucci and il Saviozzo*, cit.

*nonsense*, essendo seguito non da un testo dantesco ma da una rima in persona di Gian Colonna (*Sacro e leggiadro fiume*). Per dirla in una parola: di fronte a un'incongruenza del genere, sarebbe più economico pensare a un copista che si limita a ricopiare in un codice di rime serdiniane questo testo senza modificarlo.

Quest'ultima ipotesi, tuttavia, risulta evidentemente inconciliabile con quella di una discendenza diretta di Mrc<sup>7</sup> da un autografo di Serdini. Non è, questa, un'idea del tutto peregrina: alla stessa ipotesi, infatti, sembrerebbe condurre anche un altro dato strutturale del manoscritto. Mi riferisco alla doppia presenza della dicitura "*finis*". Come si è visto, il copista la riporta dapprima a c. 55r, dopo il sonetto *Morte mi tolse il benedetto lume*, e una seconda volta a c. 57r, dopo gli ultimi cinque sonetti trascritti nel codice. Sembrerebbe, dunque, che un copista abbia in un primo tempo trascritto un gruppo di rime serdiniane e solo in un secondo momento vi abbia aggiunto gli ultimi cinque sonetti, se non fosse che non si registra tra i testi trascritti prima e dopo la prima occorrenza della parola "*finis*" né un cambio di mano, né un cambio di penna. L'ipotesi che le due porzioni di Mrc<sup>7</sup> delimitate dalla presenza della dicitura "*finis*" siano state copiate in due momenti distinti, magari perché un copista ha reperito solo in un secondo momento gli ultimi cinque sonetti e li ha aggiunti alle rime trascritte in un primo momento sembra, dunque, non percorribile. Inoltre, l'aggiunta degli ultimi cinque sonetti non è completamente passiva. La già ricordata didascalia che introduce i testi collegandoli direttamente al penultimo componimento trascritto prima della prima occorrenza della parola "*finis*" («I sotto scripti sonetti vanno drieto a quello Se le colonne o fra Cariddi e Silla») indica chiaramente che l'ultimo gruppo di rime, lungi dall'essere un'aggiunta estemporanea di sonetti alla spicciolata, si configura come un'aggiunta organica e consustanziale al *corpus* trascritto nelle prime cinquantacinque carte. Se non fosse per l'identità di mano e penna si potrebbe, certo, ipotizzare che gli ultimi cinque sonetti giungano a conoscenza del copista solo in un secondo momento e che egli li abbia trascritti riconoscendo, e indicando nella didascalia, un'affinità non con l'ultimo. ma col penultimo testo copiato nel primo blocco di componimenti.

Esiste, tuttavia, un'ipotesi diversa, che mi pare più economica. Proprio un'analisi ravvicinata del legame tra gli ultimi sonetti trascritti e il componimento a cui, a norma della loro didascalia, devono essere collegati permetterebbe, infatti, di trovare una giustificazione a queste apparentemente irrisolvibili aporie. Dunque. Il penultimo sonetto copiato prima della prima occorrenza della dicitura "*finis*" (*Se le Colonne, o fra Cariddi e Scilla*) è un'invettiva politica contro il presente; i cinque sonetti copiati dopo la prima occorrenza della parola "*finis*" sono a esso tematicamente solidali, comprendendo un'altra invettiva contro lo stato presente (*Sempre mai fu da che la prima gente*) e altri testi di natura gnomico-politica: un sonetto sul tema dell'inutilità del pentimento tardivo (*Poco il pentire al re Laümedonte*) costruito sul paragone con personaggi storici e mitologici che hanno commesso tale errore, cadendo in disgrazia (tutti re e sovrani che, per il loro peccato, hanno perduto



i propri possedimenti e il proprio prestigio); un sonetto gnomico sull'argomento della peccaminosità della vita terrena (*Questa misera vita aspra e serena*); un sonetto encomiastico (*Madens sub undis radiantis Phebi*); un sonetto di richiesta di perdono per un errore non meglio precisato, ma, a quanto si capisce, di natura politica (*Esser non può che nel terrestre sito*). In particolare, è opportuno ricordare che questi ultimi due sonetti, in *a*, sono dedicati rispettivamente a Pandolfo e Carlo Malatesta, sebbene in Mrc<sup>7</sup> non vengano esplicitamente vincolati ad alcun aspetto e/o momento della biografia serdiniana. Ora, ciò che conta è che l'esistenza di una somiglianza tra i sei testi (il penultimo sonetto della prima sezione e i cinque aggiunti dopo la prima occorrenza della dicitura "*finis*") farebbe pensare, come si è detto, che siano tutti parte di uno stesso ciclo, d'intonazione gnomica e legato al rapporto cortigiano con varie personalità dell'epoca. Ciò che si vuole suggerire, avendo a mente quanto detto più sopra circa l'inclusione di rime legate a una tematica politico-morale nel ciclo d'intonazione amorosa di Mrc<sup>7</sup>, è che i sonetti copiati dopo la prima occorrenza della parola "*finis*" siano un'aggiunta da operare alla sezione di natura politico-morale dell'abbozzo di canzoniere consegnato a quello che abbiamo definito il ciclo amoroso. In altri termini: nel congegnare questo ciclo in un primo momento la scelta è stata quella di limitare la presenza di tale tematica al solo sonetto *Se le Colonne, o fra Cariddi e Scilla*, salvo poi decidere in un secondo momento (non meglio precisabile, essendo Mrc<sup>7</sup> un apografo) di ampliare questa sezione a comprendere anche i cinque sonetti copiati dopo la prima occorrenza della dicitura "*finis*".

In una parola: anche gli ultimi cinque sonetti rientrerebbero nel ciclo amoroso. Tale ipotesi non può che riconfermare, pur per altri versi, l'idea di Pasquini secondo la quale Mrc<sup>7</sup> discende da un autografo progettato da Serdini stesso. Probabilmente si tratta non già di un libro concluso e finito, ma di una sorta di zibaldone di lavoro in cui Saviozzo raccoglie le proprie rime secondo una strutturazione ciclica: la doppia presenza della parola "*finis*" non fa che riconfermare la natura *in fieri* di tale strutturazione. Assai probabilmente, a un certo punto della propria esistenza Serdini, dovendo/volendo raccogliere le proprie rime, decide di farlo raggruppandole in forma di cicli, valutando via via quali rime includere e quali escludere, secondo un movimento di sistole e diastole dei singoli cicli di cui rimane traccia nell'esclusione di alcune rime di *a* pur solidali a quelle di Mrc<sup>7</sup> (si pensi, ad esempio, alla costruzione del ciclo per Gian Colonna, di cui si è detto) e, in maniera ancor più evidente, nell'aggiunta dei cinque sonetti finali (che, come si è cercato di dimostrare, documentano la volontà di incrementare una sezione di un ciclo dopo la sua prima, provvisoria, conclusione). Il codice marciano sarebbe, allora, il codice di lavoro di Serdini o, meglio, il suo copista cinquecentesco si limita a riprodurre fedelmente questa sorta di zibaldone d'autore<sup>247</sup>, mantenendo

---

<sup>247</sup>Si tratterebbe, in questo caso, di un'operazione analoga alle tante effettuate nel Trecento, dalle «sperimentazioni letterario-librarie di Francesco da Barberino» al «progetto sacchettiano di un'innovativa *mise en page* di rime e testi prosastici». Per un quadro generale della questione, con particolare riferimento ai manoscritti di Petrarca e Boccaccio,

anche i segni più evidenti del suo carattere “di servizio”: in altri termini, non copia gli ultimi cinque sonetti laddove la didascalia che li introduce suggerisce di collocarli, mantenendo un’apparentemente ambigua doppia dicitura “*finis*”. Allo stato attuale delle ricerche non è possibile stabilire se alla base della confezione dell’apografo serdiniano di Mrc<sup>7</sup> stia un invito esterno o una personale volontà serdiniana; tuttavia esso documenta bene l’idea che Serdini ebbe della propria produzione. Se l’importanza di Mrc<sup>7</sup> ai fini della ricostruzione del testo delle rime serdinarie è stata pienamente messa a frutto dall’edizione Pasquini, lo studio di questo codice consente ampio spazio per avanzare ipotesi ermeneutiche capaci di ancorare a una base documentaria un’interpretazione critica della produzione del Senese.

Convieni, dunque, fare ora il punto dell’analisi del contenuto di questo manoscritto, ricapitolando schematicamente i cicli ivi contenuti e valutando quello che, in ultima analisi, è il portato ermeneutico che la strutturazione del codice marciano assicura agli studi serdini. Ecco dunque, una seconda volta e in sintesi l’elenco dei cicli che abbiamo individuato:

1. Ciclo di testi per Gian Colonna (1-5)
2. Ciclo di testi per i Malatesta (6-8)
3. Ciclo di testi di argomento politico (9-12)
4. Ciclo di testi di argomento amoroso-morale e di ambiente fiorentino (13-17)
5. Ciclo di testi di argomento religioso-penitenziale (18-22)
6. Canzoniere amoroso (24-39)

Sei cicli, dunque, e non otto, come si direbbe (e si è detto) a tutta prima, compatti e omogenei nonché vari dal punto di vista tematico. Tra questi, naturalmente, spicca il cosiddetto “canzoniere amoroso” (se non altro perché, interpretato come si è proposto più sopra, costituirebbe un interessante tentativo di dar forma di libro all’esercizio della lirica amorosa), ma anche gli altri cicli contribuiscono a dare un’idea ben precisa dell’esercizio poetico serdiniano. In particolare, emerge un criterio ermeneutico fondamentale o, meglio, si intravede un preciso criterio organizzativo capace di tradursi in linea guida per l’interpretazione della produzione di Serdini. Alludo alla centralità del dato storico-biografico. Mi spiego meglio: Serdini raggruppa le proprie rime, originariamente composte in

---

cfr. LUCIA BATTAGLIA RICCI, *Edizioni d’autore, copie di lavoro, interventi di autoesegesi: testimonianze trecentesche*, in “*Di mano propria*”. *Gli autografi dei letterati italiani. Atti del convegno (Forlì, 24-27 novembre 2008)*, a cura di G. Baldassarri, M. Motolese, P. Procaccioli, E. Russo, Roma, Salerno Editrice: 2010, pp. 123-157, da cui si traggono anche le citazioni di questa nota. Per Franco Sacchetti, autore il cui progetto, incompiuto, di libro pare più somigliante di altre all’operazione serdiniana, cfr. EAD., *Comporre il libro, comporre il testo. Nota sull’autografo di Franco Sacchetti*, in *I moderni ausili all’ecdotica. Atti del Convegno internazionale di Fisciano-Vietri sul Mare-Napoli, 27-31 ottobre 1990*, cit.; EAD., *Autografi “antichi” e edizioni moderne. Il caso Sacchetti*, cit.; EAD., *Exemplum e novella*, in *Letteratura in forma di sermone. I rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli XIII-XVI*, cit.

relazione a eventi e stimoli esteriori, anzitutto seguendo la falsariga di tali eventi e stimoli. Così, le rime composte per e/o indirizzate a un Signore (sia esso Gian Colonna o i Malatesta) vengono raggruppate insieme, quasi il criterio unificante fosse proprio la vicenda biografica reale del loro autore. In altri termini: ad assicurare unità ai cicli, soprattutto ai primi cinque, di Mrc<sup>7</sup> non è un io lirico fittizio ma l'io biografico sardiniano, colto nel suo complesso sistema di rapporti con i Signori (i Colonna e i Malatesta) e con i circoli culturali (specie quello fiorentino) che ha modo di servire/frequentare.

In questo senso, è importante osservare che ad assicurare unità ai singoli cicli di cui si compone il codice veneziano sono le didascalie, particolarmente ricche, appunto, di dettagli biografici relativi alle circostanze della composizione originaria delle singole rime<sup>248</sup>. È, quest'ultima, un'ulteriore particolarità di Mrc<sup>7</sup> rispetto al ramo *a* della tradizione sardiniana. Avremo modo, nel prosieguo del lavoro, di analizzare nel dettaglio queste didascalie, anche in rapporto a quelle degli altri testimoni principali delle rime di Serdini; per ora si rilevi soltanto che le didascalie del codice veneziano si caratterizzano per la loro dettagliata estensione biografica e, dunque, risultano funzionali alla costruzione di cicli la cui stessa esistenza è garantita, come si è detto, dalla biografia reale dell'autore. Le rubriche, infatti, hanno il fine di costruire quasi un racconto dell'occasione e della motivazione che hanno fornito il via per la stesura del componimento, così che si crea una storia in cui si intrecciano biografia reale e attività poetica di Saviozzo. Questo è vero per i primi cinque cicli. Il cosiddetto "canzoniere amoroso" fa eccezione, essendo (come si è detto) privo di didascalie. Come si è cercato di spiegare e come si dirà più nel dettaglio nei prossimi capitoli, tale eccezionale assenza di didascalie non stupisce se si considera che in questo ciclo i criteri di unitarietà sono creati da elementi interni ai testi e, quindi, molto meno legati alla biografia reale, ragion per cui non c'è bisogno che vi siano dei dati esterni a unire tra di loro i componimenti.

---

<sup>248</sup>L'impiego di didascalie lunghe e complesse contribuisce alla creazione di un'unitarietà tra i testi secondo una conformazione strutturale più simile, pur non potendo parlare per Mrc<sup>7</sup> di prosimetro, anche per via della mancanza di corrispondenze strette tra didascalia e componimento poetico, a quella adoperata da Dante per la *Vita Nova*, nella quale sono le parti in prosa a dare senso e organicità alle rime. Questo elemento rende i primi cinque cicli di poesie sardiniane differenti dall'ultimo ciclo, quello che è stato denominato in questa sede il "canzoniere amoroso" di Saviozzo, in cui compaiono soltanto liriche. In quest'ultimo caso, quindi, il ciclo è più vicino, pur mancando di quella complessità strutturale propria dell'opera petrarchesca, all'organizzazione data da Petrarca ai *Rerum vulgarium fragmenta*, in cui a conferire sistematicità all'opera non sono le didascalie, del tutto assenti nel *Canzoniere*, ma bensì i rimandi intertestuali che intercorrono tra i testi della raccolta, i quali creano un macrotesto del quale ogni singolo componimento è utile alla formazione di un'opera unitaria. Per la struttura dei *Rvf*, cfr. MARCO SANTAGATA, *Dal sonetto al Canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova, Liviana: 1989. Quel che preme osservare innanzitutto, però, è, al di là della somiglianza dei cicli alla struttura della *Vita Nova* o dei *Rerum vulgarium fragmenta*, il tentativo sardiniano di dare, attraverso l'impiego di didascalie dettagliate, forma di libro alle proprie poesie attraverso l'impiego di una via diversa rispetto a quella scelta da Petrarca per il proprio *Canzoniere* e imitata nel Trecento da altri (si pensi, ad esempio, al canzoniere amoroso del veneto Niccolò de' Rossi). Sul tema della costituzione dei canzonieri poetici nel Medioevo cfr. almeno D'ARCO SILVIO AVALLE, *I canzonieri: definizione di genere e problemi di edizione*, in ID., *La doppia verità. Fenomenologia ecdotica e lingua letteraria del Medioevo romanzo*, Firenze, Sismel Edizioni del Galluzzo: 2002, pp. 155-173.

L'EDIZIONE PASQUINI

L'imponente edizione critica elaborata nel 1965 da Emilio Pasquini<sup>249</sup> è basata, come si è già visto, su duecentouno manoscritti e sessantacinque stampe. I manoscritti sono stati suddivisi in due famiglie distinte da lui denominate  $\alpha$  e  $\beta$ : la prima consta di trentotto codici i quali «ci hanno conservato un certo numero di poesie in un ordine dovuto con tutta probabilità all'autore stesso»<sup>250</sup>, la seconda di centocinquantaquattro manoscritti e otto stampe che «ci hanno tramandato o "fragmentarii poetici" da ricondursi per lo più a fonti multiple e, a volte, contaminate; o poesie isolate che discendono da singoli antigrafii»<sup>251</sup>. Trascuriamo in questa sede la famiglia  $\beta$ , dal momento che l'intento del presente commento è quello di focalizzarsi sulla strutturazione delle rime serdiniane in gruppi tematicamente omogenei riconducibili a una possibile volontà autoriale a strutturare in questo senso la propria produzione lirica. La famiglia  $\alpha$ , che trasmette una silloge organica, è a sua volta ripartita al suo interno in due sottogruppi:  $a$ , comprendente quattordici codici che recano tra di loro uguaglianze o analogie nelle didascalie preposte ai testi;  $b$ , complessivo di ventiquattro manoscritti, di cui otto sono i più completi.

Pasquini individua quindi all'origine di  $\alpha$  due diversi archetipi che presupporrebbero la presenza di due autografi distinti. Nell'immensa tradizione manoscritta di Sardini si indicano, poi, quattro testimoni principali, tre dei quali appartenenti ad  $a$  (i codici I. IX. 18 della Biblioteca Comunale di Siena, chiamato da Pasquini Sen<sup>8</sup>; Barb. lat. 3662 della Biblioteca Apostolica Vaticana, soprannominato da Pasquini Ba<sup>2</sup>; Pal. 109 della Biblioteca Palatina di Parma, denominato da Pasquini Prm<sup>3</sup>) e uno a  $b$  (il manoscritto Ital. IX. 347 della Biblioteca Marciana di Venezia, denominato da Pasquini Mrc<sup>7</sup>). Il confronto tra le didascalie, più brevi in  $a$  e più dettagliate in  $b$  ma in entrambi i casi riconducibili all'autore stesso essendo attestate sin dai piani alti dello stemma, sembra da imputare alle diverse occasioni contingenti che diedero stimolo alla raccolta di gruppi di rime. Queste rubriche dipendono da due diversi esemplari, «due distinti ma parziali autografi»<sup>252</sup> risalenti, molto probabilmente, a due momenti diversi. Sen<sup>8</sup>, copiato dal veneziano Giovanni Bonafè direttamente, come lui stesso dice nella didascalia alla prima canzone, da una copia di mano del Saviozzo<sup>253</sup>, è databile al 1410 e trasmette tutte le poesie composte fino a quella data. In  $b$ , invece, si riscontra una posteriorità a livello contenutistico, nonché una minore correttezza del sub-archetipo da cui esso discende.  $b$ , infatti, rappresenta «un grado meno puro, e per così dire "volgarizzato" della tradizione delle rime serdiniane, con certe concessioni al gusto e alla cultura popolare»<sup>254</sup>, tanto che si è dovuta ipotizzare l'esistenza di anelli intermedi. Ciò non è vero, invece, per Sen<sup>8</sup> e Ba<sup>2</sup>, i quali mostrano una diretta apografia. Per quanto riguarda l'ordine dato ai testi, invece, partendo dagli apografi di  $a$  e  $b$ , disposti ai piani alti dello stemma (si tratta, come si è già visto, di Sen<sup>8</sup>, Ba<sup>2</sup> e Prm<sup>3</sup> per  $a$  e di Mrc<sup>7</sup> per  $b$ ), l'editore ha deciso di mantenere quello che gli sembra essere l'ordinamento voluto dall'autore, serbando come base i trentatré testi trasmessi dai tre apografi di  $a$  e integrandoli con le rime trasmesse da Mrc<sup>7</sup>. Colloca, quindi, prima, i testi di  $a$ , poi quelli di  $b$  secondo la successione presente nel codice; al di fuori della raccolta di  $\alpha$ , che «si articola così – secondo il criterio metrico – in canzoni, capitoli, serventesi, madrigali e sonetti (nell'ordine)» si ordinano poi le quarantasette *extravagantes* di  $\beta$ .

<sup>249</sup>Cfr. SIMONE SERDINI, *Rime*, edizione critica a cura di Emilio Pasquini, cit.

<sup>250</sup>Cfr. EMILIO PASQUINI, *Introduzione* a SIMONE SERDINI, *Rime*, cit., p. XCVII.

<sup>251</sup>*Ibidem*.

<sup>252</sup>Ivi, p. CDXXX.

<sup>253</sup>Cfr. SIMONE SERDINI, *Rime*, edizione critica a cura di Emilio Pasquini, cit., p. 4.

<sup>254</sup>Ivi, p. CDXXXII.

## IL PRESENTE COMMENTO

Lo studio del ramo *b* della famiglia da Pasquini soprannominata  $\alpha$ , la quale, si ribadisce, trasmette una silloge organica di rime serdiniane, e, in particolare del suo testimone principale, il manoscritto Ital. IX. 347 della Biblioteca Marciana di Venezia, denominato da Pasquini Mrc<sup>7</sup>, ha fornito una conferma all'idea che le rime serdiniane siano composte per cicli.

Il ms. Ital. IX. 347 (=6483) della Biblioteca Marciana di Venezia, infatti, trasmette un ordinamento delle rime dal quale è possibile avanzare qualche ipotesi capace di suggerire un'interpretazione complessiva di una produzione poetica apparentemente frammentaria e occasionale come quella del Saviozzo, poiché consente di intravedere una serie di fitte relazioni reciproche tra le singole liriche ivi trascritte e, dunque, di stabilire legami tra gruppi di componimenti. Tale allestimento risulta particolarmente significativo anzitutto perché, secondo la ricostruzione filologica offerta da Pasquini, Mrc<sup>7</sup> sarebbe la seconda e ultima edizione delle rime organizzata da Serdini stesso, probabilmente dovuta, alla luce della diversa natura delle didascalie rispetto a quelle presenti in altri testimoni, più a un'occasione contingente che non a una mutata volontà stilistica autoriale. Come che sia, di raccolta d'autore si tratterebbe e, a maggior ragione, le scelte strutturali e organizzative che la sostengono meritavano di essere indagate con particolare attenzione. Il codice, pur cinquecentesco, è l'unico manoscritto in assoluto a contenere esclusivamente rime serdiniane; ad esservi inclusi sono trentanove testi metricamente vari (diciotto canzoni; due serventesi; due capitoli; un madrigale; sedici sonetti), copiati in cinquantasette carte numerate. Il codice sembra trasmettere un gruppo organico di rime secondo un ordinamento di carattere metrico, dal momento che l'organizzazione del materiale sembra dettata dalla volontà di distinguere i metri lunghi (canzoni, serventesi, capitoli, copiati alle cc. 1r-50v) da quelli brevi (essenzialmente sonetti, copiati alle cc. 51r-57r). Ma in realtà, osservando la scansione delle rime, si è notato che componimenti solidali per destinatario e/o tematica e/o contesto biografico di riferimento sono trascritti l'uno di seguito all'altro. Il dato, apparentemente banale e scontato, ha consentito in realtà di intravedere una precisa volontà a raggruppare le rime anche secondo quest'ordine di criteri (oltre che secondo la partizione metrica di cui si è detto) e, dunque, di favorire una lettura di questo *corpus* come se si trattasse della raccolta di diversi cicli di componimenti.

La scelta di rivolgere il commento delle rime serdiniane ai trentanove testi del codice veneziano, non vuole in alcun modo essere la base di una nuova edizione critica, né tantomeno stravolgere le acquisizioni filologiche dell'edizioni Pasquini, ma bensì vuole essere un sostegno testuale alla presentazione dell'ipotesi di un'interpretazione complessiva della produzione poetica del Saviozzo, condotta per l'appunto sulla base di Mrc<sup>7</sup>.

I testi del ms. marciano sono suddivisi in sei sezioni, ognuna delle quali indirizzata nello specifico all'approfondimento introduttivo di ogni singolo ciclo e alla proposizione del commento dei componimenti presenti in esso.

L'ordine dei testi è, pertanto, quello di Mrc<sup>7</sup>, così come pure appartenenti al codice veneziano sono le didascalie preposte ad alcuni di essi (canzoni, capitoli ternari e serventesi), che, dunque, non riportano le lezioni dell'edizione Pasquini, a volte divergenti da quanto presente nel manoscritto oggetto d'esame della tesi,

I componimenti sono trascritti secondo il ms. Ital. IX. 347 (=6483), di modo che, ne possa conseguire una lettura interpretativa complessiva del codice.

Per quanto riguarda la grafia, si è adottata, come già fatto da Pasquini nella sua edizione critica<sup>255</sup>, la norma fissata da Barbi nella sua edizione critica della *Vita Nuova*.

---

<sup>255</sup>Cfr. EMILIO PASQUINI, *Introduzione a SIMONE SERDINI, Rime*, cit., p. CDXLIX.

Si è provveduto a:

- eliminare le scrizioni latineggianti in favore dell'ortoepia: ciò è avvenuto per i nessi *-ct-*, *-pt-*, *-bl-*, *-bv-*, *-dv-*, per i quali si è provveduto per assimilazione, e per i nessi *-bst-*, *-nct-*, *-mpt-*, per i quali invece si è operato per semplificazione;
  - conservare l'oscillazione dei nessi con *n* etimologica;
  - eliminare le *h* etimologiche nei rarissimi casi in cui appaiono;
- uniformare secondo l'uso antico trecentesco il nesso latino *-mph-* in *-nf-*;
- risolvere nell'autentica pronuncia volgare i nessi grecizzanti e latineggianti *-th-* e *-ph-*;
- ridurre, ove presente, la *-y-* in *-i-*;
- risolvere i nessi *-entia*, *-antia* in *-enza*, *-anza*;
- risolvere la *x* etimologica in *-ss-* in sede intervocalica e in *-s-* in posizione preconsonantica;
- ridurre il nesso *-xc-* in *-cc-*;
- procedere al raddoppiamento consonantico nei composti (*ad-*, *ob-*, *sub-*, ecc.) e nelle serie *-z-*, *-bi-*, *-k-*, *-g-*;
  - conservare la consonante semplice in casi particolari e in latinismi di pronuncia, come in *-b-* e *-v-*;
  - risolvere il *titulus*;
  - risolvere & il *et*;
  - uniformare gli accenti ai criteri odierni.

## IL CICLO PER GIAN COLONNA (testi 1-5)

Mrc<sup>7</sup> si apre, come si è avuto modo di vedere nella tabella contenuta nel primo capitolo, con cinque testi dedicati a o scritti in persona di Gian Colonna, nobiluomo e condottiero appartenente al ramo dei Colonna di Palestrina<sup>256</sup> nonché uno dei protettori con cui il cortigiano Serdini si trova maggiormente a contatto nel corso della propria vita, stabilendo un rapporto che, seppur non continuativamente, può definirsi decennale.

Nel primo capitolo del presente lavoro si è già presentato un quadro generale, ancorché sommario, di questo ciclo iniziale del manoscritto veneziano, offrendo le principali coordinate tematiche e cronologiche dei testi appartenenti a questa prima sezione di Mrc<sup>7</sup>; adesso, invece, ci si propone di analizzare in maniera più dettagliata i singoli testi, provando a individuare una scansione cronologica e tematica all'interno del ciclo. Ma entriamo più nel merito della questione.

Il primo gruppo di rime (testi 1-5), si è detto, è un nucleo compatto dal punto di vista del destinatario, dal momento che comprende una serie di cinque testi (tutti scritti nei metri della canzone e del capitolo ternario) variamente composti per Gian Colonna. I componimenti presenti in Mrc<sup>7</sup> non costituiscono una raccolta completa di tutti i testi scritti da Serdini per il condottiero nel corso della propria vita, dal momento che rimangono esclusi i metri brevi, che pure compaiono nei codici del ramo *a* della tradizione: nel manoscritto, infatti, non vi è traccia né del sonetto gnomico *Fugga virtù le corti, o sensi acervi*<sup>257</sup>, né dell'encomiastico *Se in fama di tal sangue prezioso*<sup>258</sup>, né, tantomeno, del sonetto di accompagnamento ai testi danteschi *La gloria, la facundia e melodia*<sup>259</sup>. Questo dato, però, non sta a significare che, dal punto di vista tematico, Mrc<sup>7</sup> manchi di uno o più argomenti trattati nei sonetti espunti: l'argomentazione encomiastica, infatti, è trattata nella canzone *L'inclita fama e le magnifiche opre*, che nello stesso tempo è anche rima d'accompagnamento alla *Commedia* copiata da Serdini per Gian Colonna; testo di accompagnamento è, allo stesso modo, anche il ternario *Come per dritta linea l'occhio al sole*, mentre il tema gnomico di ambientazione cortigiana è in parte ripreso nella canzone *O maligne influenze, o moti eterni*.

Proprio osservando più da vicino l'aspetto tematico del ciclo si può notare come esso sia assai variegato, di modo che a fare da collante tra i vari testi non è tanto l'argomento trattato (seppure nella successione di essi pare di scorgere una logica non del tutto peregrina), quanto il destinatario, Gian

---

<sup>256</sup>Per le notizie biografiche dettagliate sulla figura di Gian Colonna cfr. almeno PETER PARTNER, *Gian Colonna*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 27, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana: 1982.

<sup>257</sup>Cfr. SIMONE SERDINI, *Rime*, edizione critica a cura di Emilio Pasquini, Bologna, Commissione per i testi di lingua: 1965, p. 114.

<sup>258</sup>Ivi, p. 115.

<sup>259</sup>Ivi, pp. 235-236.

Colonna, per l'appunto. Il testo di apertura del ciclo e di conseguenza, dell'intero manoscritto, è la canzone di celebrazione del casato dei Colonna *L'inclita fama e le magnifiche opre*, la quale, si ribadisce, è anche rima di accompagnamento a un testo letterario, più in particolare alla *Commedia* e alle altre opere dantesche che Saviozzo copia proprio su commissione di Gian Colonna. Il secondo (*Sacro e leggiadro fiume*) e il terzo testo (*Nel tempo che ci scalda il terzo segno*), invece, sono entrambi canzoni amoroze scritte in persona del condottiero nelle quali si raccontano le imprese erotiche di costui, le quali hanno luogo, rispettivamente, a Pisa e a Fiesole. I due testi, che costituiscono una sorta di dittico argomentativo, pur mancando di una coesione dal punto di vista del dedicatario (dal momento che si tratta, si è detto, di componimenti scritti in momenti diversi per due donne diverse), sono curiosamente ordinati nel manoscritto in maniera cronologicamente decrescente, visto che la canzone 2 si può ipotizzare con una certa precisione storico-biografica composta nel 1402-1403, mentre la canzone 3 nel 1397-1398. Ai testi amorosi fa seguito il capitolo ternario *Come per dritta linea l'occhio al sole*, che è insieme una biografia in versi di Dante, un *accessus* alla *Commedia* e una rima d'accompagnamento a essa. Infine, in chiusura del ciclo è posta la canzone scritta in persona di Gian Colonna *O maligne influenze, o moti eterni*, la quale si pone a metà tra il genere della disperata e la disquisizione poetica sul comunissimo tema medievale della fortuna.

Come si può notare, quindi, il ciclo non presenta tanto una coesione interna dal punto di vista dell'ordinamento rimico, quanto, piuttosto, un'organicità di destinatario a cui si assomma una grande varietà tematica che raccoglie una buona quantità dei generi poetici due-trecenteschi. Dal punto di vista della datazione, esso non rispetta una scansione cronologica, dal momento che il primo testo è databile al 1404, il secondo al 1402-1403, il terzo al 1397-1398, il quarto nuovamente al 1404 e il quinto al 1408. Più compatto risulta, invece, dal punto di vista "geografico", dal momento che almeno due dei testi possono essere collocati in Toscana, essendo stati scritti tra Firenze (testo 3) e Pisa (testo 4).

Questo elemento concorre in particolar modo, assieme al fatto che si tratta di una sezione facente perno su un destinatario storicamente esistente, ad ancorare il ciclo alla biografia reale serdiniana, dato, questo, che risulta più evidente qualora si osservi come ogni testo di questo gruppo sia corredato da una didascalia assai particolareggiata nel riportare aneddoti circa la data e il luogo di composizione, il motivo (sempre esterno alla dimensione emotiva del poeta Saviozzo) che ha portato alla scrittura di esso e i personaggi (tutti storicamente viventi) coinvolti attivamente (in quanto committenti) o passivamente (in quanto dedicatari) nella nascita del componimento.

Ma non è soltanto questo. A mostrare come questo ciclo (così, come, allargando la questione alle generali, si può affermare per Mrc<sup>7</sup> nella sua essenza totale) sia deputato alla rifunzionalizzazione all'interno del progetto del codice veneziano di rime già composte per occasioni contingenti è, infatti, la presenza in esso di un testo come *L'inclita fama e le magnifiche opre*, il quale ancor più degli altri



(che pure, si è detto, sono stati composti in occasioni precise per personaggi reali) rende evidente tale tendenza rifunzionalizzante. Questa canzone, infatti, si pone in Mrc<sup>7</sup> quasi esclusivamente come testo encomiastico (non a caso mi sembra di poter asserire con una certa fermezza che è per questa valenza celebrativa che è messo in apertura del ciclo, in una sorta di *captatio benevolentiae* all'indirizzo del celebrato), di modo che si perde quasi del tutto la sua caratteristica primordiale di rima di accompagnamento, se non fosse per il fatto che il congedo non è stato in alcun modo modificato rispetto alla versione originaria di accompagnamento alla *Commedia*, così che il lettore si trova a un certo punto di fronte al verso «poi gli appresenta e donagli esto Dante» (v. 121), il cui deittico («esto») non è però seguito da alcun altro elemento o testo che possa spiegarlo. E proprio questa “svista” da parte di Saviozzo mi pare non possa comprendersi se non considerando questa tendenza alla rifunzionalizzazione progettuale di testi legati in precedenza a occasioni contingenti<sup>260</sup>.

Collateralmente legata a questa specifica volontà serdiniana ritengo essere anche quell'ampia varietà tematica che si è vista essere una delle caratteristiche principali di questo ciclo: essa può essere spiegata come un desiderio da parte del Senese di offrire uno *specimen* di tutti i generi di poesia che ha praticato nell'ambito della sua esistenza cortigiana, privilegiando per questo scopo i testi scritti per Gian Colonna probabilmente perché è con lui che ha avuto rapporti più stretti e più prolungati nel tempo, cosa che gli ha permesso di esprimere in maniera più articolata la propria eclettica ispirazione poetica.

---

<sup>260</sup>Del resto, di occasionalità e contingenza a proposito delle rime serdiniane, con riferimento pure a Mrc<sup>7</sup>, parla anche Pasquini nella parte introduttiva all'edizione delle rime di Saviozzo. Cfr. EMILIO PASQUINI, *Introduzione* a SIMONE SERDINI, *Rime*, cit., pp. CDXVII-CDXVIII.

## CANZONE 1 (P. XIII)

Canzone di argomento encomiastico in cui si celebra il casato dei Colonna e, nello stesso tempo, rima di accompagnamento alla *Commedia* dantesca (cfr. vv. 121-122). La datazione è direttamente riportata nella didascalia preposta al testo in Mrc<sup>7</sup>, la quale assegna il testo al 1404. La canzone sarebbe dunque stata scritta nell'ambito della stesura da parte di Serdini di un codice dantesco commissionatogli da Gian Colonna che conterrebbe, secondo Pasquini (cfr. *Introduzione* a SIMONE SERDINI, *Rime*, p. CDXIII; *Serdini, Simone, detto il Saviozzo*, in *ED*, p. 181), oltre a questo e all'altro testo serdiniano d'accompagnamento alle opere di Dante (il sonetto XC dell'edizione Pasquini), anche la trascrizione della *Commedia* e del *Trattatello*, la *Vita nova* e le quindici canzoni distese. Per quanto riguarda i temi della canzone, di natura encomiastica sono da considerarsi tutte le strofe: la prime quattro strofe (vv. 1-64) sono dedicate alla celebrazione della casata dei Colonna in quanto diretta discendente dei Romani e principale erede delle loro virtù politiche e morali; la quinta strofa passa, invece, a raccontare la storia più recente della famiglia, concentrandosi in particolare sullo scontro che, a partire dal 1297, vede contrapporsi i Colonna a Bonifacio VIII (vv. 65-80), il quale, tuttavia, come si afferma nella sesta strofa, non fa altro che rafforzare le virtù e la grandezza del Casato, celebrato da tutti i più grandi letterati di ogni tempo, non ultimo Petrarca (vv. 81-96); la settima strofa, si concentra, quindi, sulla lode di un personaggio in particolare della famiglia, Gian Colonna, il protettore di Serdini, capace secondo il poeta di assommare nella sua persona tutte le qualità politiche, militari e morali che ogni buon signore dovrebbe avere e al cui volere il cortigiano Saviozzo si rimette completamente (vv. 97-112); il congedo della canzone, infine, è deputato all'invio del testo a Colonna: è proprio qui che si scorge l'essenza di rima di accompagnamento propria di questa canzone, la quale viene spedita da Serdini al proprio signore insieme ai testi danteschi da questi richiestigli. Il testo presenta, dal punto di vista stilistico e linguistico, alcuni punti di interesse: innanzitutto, l'autoidentificazione di Serdini come cantore dell'*epos* della famiglia Colonna (*topos* attuato anche nel sonetto dedicato al casato, il XXXV dell'edizione Pasquini) effettuata attraverso il ricorso a motivi e strutture sintattiche (si veda, ad esempio, l'invocazione alle Muse dei vv. 7-8) e linguistiche (come l'utilizzo del verbo «cantarò» al v. 9); in secondo luogo, poi, particolarmente significativa è il rinvio, ai vv. 85-96, a Petrarca e ai suoi testi per i Colonna, che può essere considerato come spia della volontà serdiniana di autolegittimarsi come cantore dei Colonesi ponendosi sulla scia di uno dei più grandi e autorevoli poeti del Trecento.

Canzone di sette strofe di sedici versi e un congedo di dodici versi. Schema metrico: strofa: ABbCACcDDEeFFGfG; congedo: ABbCACcDDEDE.

Canzon de Simon da Siena, dove se tratta della origine e Virtù della Magnifica casa Colonna. La drizzò al generoso principe Jan Colonna, Strenuissimo Capitaneo, nel 1404.

L'inclita fama e le magnifiche opre  
dell'onorata e graziosa donna,  
dico quella Colonna  
che per virtute al mondo eterna vive,

la debile mia penna induce e scopre  
nel nome suo che mai non si perscrive.

O preziose dive

Muse, nel mio parlare or m'aiutate:

8

io cantarò di sua nobilitate,

quanto per voi saper dato mi fia;

ché più degna armonia

a dir di lei vorrebbe, altro idioma.

O benigna virtute, onde si noma

il ben che fu tra noi per meraviglia,

dico dell'alma Roma

che generò sì venerabil figlia!

16

Io non dirò d'Orazio o di Catone,

non di Camillo, Fabio o di Marcello,

non dirò di Metello

che contradisse a Cesare il tesoro;

Emilio e l'uno e l'altro Scipione,

non quel Fabrizio, padre intra costoro,

che 'l possessor dell'oro

acquistar volse, e non è il ben possesso;

24

non dico quel che giudicò se stesso

per salute dell'Urbe in la vorage;

non quel che fece strage

del re Tarquino, e anche il Cincinnato;

non Sempronio, Papirio e l'onorato

Numa Pompilio essecutor di pace,

e quanto fu dotato

il solio suo, che spento oggi si giace.

32

Roma, ogni om sa che l'universa terra

chinò le spalle al tuo franco vessillo,

e lo stato tranquillo

che t'acquistârò i successor di Marte;

i gran triunfi e la felice guerra,

67

delle milizie tue la forza e l'arte:  
sonne pien tante carte,  
che sempre vive tua unica gloria. 40

Ma questa donna, in cui degna memoria  
mi move amor di ragionare alquanto,  
fu del tuo dolce e santo  
latte nutrita, e del tuo sangue egregio.  
Questa fu già nel mondo in tanto pregio,  
quanto per gran virtù fama s'acquista,  
che nel tuo bel collegio  
non men dell'altre è gloriosa vista. 48

Questa gentil Colonna assunse il nome  
quando fu posta in la famosa strada,  
dove l'arme e la spada  
de' viri illustri allora era scolpita.  
E perché tal progenie ebbe il cognome,  
di tanto onor fu la virtù gradita,  
che l'acquistò tal vita  
che basterà quanto che 'l mondo dura. 56

Dunde, se ben riguardi in la scoltura,  
del sacro marmo trovarai intagliati,  
d'essa stirpe nomati,  
molti che trionfârò in la milizia:  
o cesarèa prole, o gran primizia,  
discesa già da Iulio ab antiquo,  
Colonna de iustizia,  
sangue gentil, magnanimo e pudico! 64

Furon di lei non solo in marmo accesi,  
ma d'infinite croniche e scolture,  
che 'l senno e le venture  
di lor gran fatti dimostrava a pieno.  
Ma poi che Bonifazio a' Colonnese  
scoperse il suo più rabido veneno,

allora venne meno  
quanto di lei giamai seppe trovare. 72

Ché non più quegli intese a desolare,  
ma lor memoria sotterrarla in cupo.

O pastore, anzi lupo,  
non ti comandò Dio superbia e ira!  
Ma chi 'l giudizio suo ben pensa e mira,  
non mancò mai giustizia a chi l'aspetta,  
e anco quel sospira,  
ché ne fu tosto merita vendetta. 80

Non possé tanto il fuoco e la superba  
che consumasse appieno ogni rubrica,  
che ancora non si dica

di lor progenie, sangue imperiale.

E se ben guardi alle divine verba  
del Petrarca gentile, una morale  
ti mostra come e quale

di sua prosapia e anco di moderni. 88

Comenza quella ne' soi ditti eterni:

*"O decus Imperii, spes o superna senatus!"*.

*Undecimo dignatus*

fu di parlar di lei, quanto si vede;

del cardinale illustre ancor fa fede

*Gloriosa Colonna, in cui s'appoggia*

il *gran nome* che eccede

dove si scrive *poëtando* e *poggia*. 96

Io lasso ancor di Stefano e d'assai

la cui beata essenza il ciel conserva,

et ancor si riserva

la fama lor nel mondo a degno autore;

de' vivi dico, ov'io vidi e trovai

benignità, grandezza, pregio e onore.

Questo elessi signore

della mia vita, e poi che sarò morto:  
questo è quel Jan Colonna und'io fui scorto,  
s'i' ho virtute alcuna a confortarmi;  
questo con aiutarmi  
e abbracciare ogn'om ch'è virtüoso;  
prudente, in arme esperto e valoroso,  
e liberal, magnifico e virile:  
lui misericordioso  
e degnamente se pò dir, gentile.

104

112

Canzon, tu poi cercare Italia bella,  
fra' valorosi principi e baroni,  
ché là dove 'l sì soni  
forse non trovarai sangue più degno.  
Poi con discreta e umile favella  
ritorna al signor mio grato e benegno,  
e con ogni tuo ingegno  
mi recomanda a lui e <a> l'opre sante.  
Poi gli appresenta e donagli sto Dante,  
ch'a istanzia sua ho scritto e ho notato;  
poi te gli getta inante,  
e io son certo che t'avrà a grato.

124

1-6. “La mia debole poesia si rivolge e celebra l'illustre e gloriosa fama e le azioni magnifiche dell'onorevole e benevola signora, parlo di quella Colonna che dura eternamente nel mondo per merito delle sue virtù, e il cui nome non si celebra mai abbastanza adeguatamente”.

1. *Inclita*: “nobile, gloriosa, illustre”. *Inclita fama*: cfr. Saviozzo, 30, 2 («inclita fama, o cuor gentile, altero»). Il sintagma appartiene al Boccaccio latino. Cfr. Boccaccio, *Carmina*, 9, 43 («inclita fama virens orbi iam cognita tota»); *De mulieribus*, 42, 2 («et ipsa inclita fama pulchritudinis [...] per omnem Affricam delata est»); 100, 1 («ut ceteris gentilibus inclita fama preponenda sit»); *De montibus*, 3, 21 («et opitulans infirmitatibus variis ceteros excedit inclita fama»). Ma lo stesso sintagma si rintraccia anche nell'epitaffio scritto per la tomba di Dante dal ravennate Menghino Mezzani («Inclita fama cuius universum penetrat orbem»). *Magnifiche*: “grandi, nobili d'animo, generose, liberali”. *Opre*: “azioni”. Ant. Cfr. Rohlfs, par. 138. *Magnifiche opre*: per il sintagma, anche in questi casi riferito all'operato di principi e uomini di governo, cfr. Boccaccio, *Trattatello*, 99 («tu sola, quasi i Camilli, i Publicoli, i Torquati, i Fabrizii, i Catoni, i Fabii e gli Scipioni con le loro magnifiche opere ti facessero famosa e in te fossero [...] l'hai da te cacciato»); *Esposizioni*, 2, 43-45 («e ciò fu di cantare d'Enea e delle sue magnifiche opere in onore di Ottaviano Cesare»); 2, 58-60 («sì

come noi sentiamo e ragioniamo delle magnifiche opere di Scipione Africano» e «Fama è quello ragionare che lontano si fa delle magnifiche opere d'alcun valente uomo»); *Filocolo*, 2, 3 («ma ancora le loro magnifiche opere l'occidente non sentiva»); ma cfr. anche Malatesta Malatesti, *Rime*, 11a, 13 («e con l'usate tue magnifiche opre»).

2. *Onorata*: “degnà, illustre, onorevole”. *Graziosa*: “benevola, benigna”. *Onorata e graziosa*: dittologia. *Donna*: “signora”. Lat. Si tratta del casato dei Colonna. Personificazione.

3. *Colonna*: è una delle parole-chiave delle rime serdiniane, nelle quali è usato spesso come *senhal* di Gian Colonna e della sua casata. Cfr. Saviozzo, 9, 14-15 8 («che per una colonna / tutte han passato a ritrovare il core»); 15, 33 («o colonna gentil, che già molti anni»). Il *senhal* è di reminescenze petrarchesche. Cfr. Petrarca, *Rvf*, 10, 1 («Gloriosa columna in cui s'appoggia»); 53, 72 («ad una gran marmorèa colomna»); 266, 12 («Un lauro verde, una gentil colomna»); 269, 1 («Rotta è l'alta colonna e 'l verde lauro»).

4. *Che*: “la cui fama”. *Per*: “per merito di” (Pasquini). *Al*: “nel”. Stato in luogo (Pasquini). *Vive*: “dura”.

5. *Debile*: “insufficiente, scarsa”. *Penna*: “poesia, arte”. Metonimia. *Induce*: “si rivolge verso”. Cfr. Dante, *Rime*, 46, 28 («di lei in parte ov'altri li occhi induca»). *Scopre*: “celebra” (Pasquini). *Induce e scopre*: dittologia.

6. *Nome suo*: del casato dei Colonna. *Si perscrive*: “si celebra adeguatamente”. Lat. *Hàpax*.

7-12. “O indispensabili e divine Muse, aiutatemi nel mio discorso: io canterò della sua nobiltà, per quanto ne sarò capace; perché per parlare di lei ci vorrebbe un canto più degno, una lingua diversa”.

7. *Preziose*: “indispensabili”, in quanto senza l'ispirazione delle Muse il poeta non riuscirebbe a celebrare in poesia la grandezza del casato dei Colonesi. *Dive*: “divine”. Ant. Lett.

8. *Parlare*: “discorso”. Sost. *Nel mio parlare or m'aiutate*: il v. riecheggia Dante, *Rime*, 46, 1 («Così nel mio parlar voglio esser aspro»).

9. *Cantarò*: “canterò”. Il verbo caratterizza il poeta come il cantore epico della casata ed ha un richiamo, sempre in riferimento ai Colonna, in un altro sonetto (35, 4: «io cantarò dell'atto virtüoso»). La forma in -arò per il futuro è di regola a Siena. Cfr. Rohlfs, par. 587. *Nobiltate*: “nobiltà, elevatezza”. Ant. Il sostantivo si riferisce sia alla nobiltà di stirpe dei Colonna, che sono una delle famiglie di più alto e antico rango, che all'elevatezza morale di Gian Colonna e dei suoi parenti.

10. *Quanto*: “per quanto, secondo che”. *Per*: “grazie a, per merito di”. *Voi*: le Muse, cui il poeta si rivolge per chiedere di infondergli l'ispirazione necessaria a celebrare i Colonna. *Saper*: “essere capace”. *Fia*: “sarà”. Ant. Cfr. Rohlfs, par. 592.

11. *Degna*: “meritevole, proporzionata”. *Ermonia*: “canto”. Il sostantivo si lega al verbo “cantarò” del v. 9, a rafforzare l'immagine del poeta-cantore dell'epos dei Colonna. La forma non è attestata, tra Due e Trecento, in nessun autore. Compare per la prima volta in Saviozzo, il quale la adopera sistematicamente al posto di 'armonia'. Inoltre, 'ermonia' non risulta nella lista delle forme dell'italiano antico del termine 'armonia' offerta dal TLIO.

12. *Dir*: “parlare”. *Lei*: la casata Colonna.

13-16. “O dono favorevole grazie al quale prende nome il bene che fu fra noi per dare ammirazione, parlo della nobile Roma che generò una figlia così venerabile!”.

13. *Benigna*: “favorevole, benevola”. *Virtù*: “dono”. Estens. Ant. Lett. *Benigna virtute*: si riferisce a Roma, la quale fa dono al mondo dei Colonna. *Si noma*: “prende nome”.

14. *Ben*: i Colonna, la cui magnificenza non può stupire e ammirare il poeta. *Per*: “per dare” (Pasquini). *Meraviglia*: “ammirazione”. Ant. Lett.

15. *Alma Roma*: sintagma tipico per definire la grandezza dell'antica Roma. Cfr. Boccaccio, *Fiamm.*, 7, 1 («più copiosa di quelle che non fu mai l'alma Roma»); Dante, *If.*, 2, 20 («ch' e' fu de l'alma Roma e di suo impero»).

16. *Venerabil figlia*: la casata dei Colonna, diretta discendente dei Romani. La discendenza dei Colonna dagli antichi Romani è uno dei topoi usati da Saviozzo per la celebrazione dei Colonna. Cfr. Saviozzo 15; 35.

17-24. “Io non parlerò di Orazio o di Catone, di Camillo, di Fabio o di Marcello, non parlerò di Metello, che contrastò l'erario di Cesare; di Emilio e dell'uno e dell'altro Scipione, o di Fabrizio, [che può essere considerato] fra loro un uomo venerabile, che Pirro, possessore dell'oro, volle corrompere, ma la virtù non è cosa che si possa vendere o comprare”.

17. *Io non dirò*: “io non parlerò”. Preterizione. *Orazio*: Orazio Coclite, eroe del mito romano noto per aver difeso da solo contro gli Etruschi di Porsenna il ponte che conduceva a Roma. *Catone*: Marco Porcio Catone detto l'Uticense, per antonomasia possessore delle virtù romane e difensore delle libertà repubblicane.

18. *Camillo*: Marco Furio Camillo, anche noto come *Pater Patriae* o secondo fondatore di Roma per via dell'impegno profuso per il bene dello Stato. *Fabio*: Quinto Fabio Massimo, politico e dittatore romano conosciuto come il “Cunctator”, il “Temporeggiatore” per via della sua strategia del temporeggiamento, tesa a fiaccare le truppe cartaginesi senza combattimenti diretti. *Marcello*: Marco Claudio Marcello, militare e politico romano che guidò la rivincita di Roma dopo la sconfitta di Canne, da Livio definito “Spada di Roma”.

19. *Metello*: Quinto Cecilio Metello, politico romano di età repubblicana.

20. *Contradisce*: “contrastò”. *Tesoro*: “erario”. *Contradisce a Cesare il tesoro*: il v. si riferisce all'episodio narrato da Lucano nel III libro della *Pharsalia*, vv. 130-155, in cui si parla della spoliatura dell'erario di Roma da parte di Cesare. Ma cfr. anche Dante, *Pg.*, 9, 136-138 («non ruggiò sì né si mostrò sì acra / Tarpëa, come tolto le fu il buono / Metello, per che poi rimase macra»).

21. *Emilio*: Lucio Emilio Paolo, politico e militare romano morto eroicamente nella battaglia di Canne del 216 a. C. dopo essersi rifiutato di fuggire abbandonando i combattimenti contro Annibale. *L'uno e l'altro Scipione*: Scipione l'Africano e Scipione l'Emiliano, rispettivamente il vincitore della battaglia di Zama, durante la quale viene sconfitto Annibale, e il vincitore della terza guerra punica.

22. *Fabrizio*: Gaio Fabricio Luscino, console romano divenuto esempio positivo di austerità e disprezzo della ricchezza. Cfr. Dante, *Pg.*, 20, 25-27 («Seguentemente intesi: «O buon Fabrizio, / con povertà volesti anzi virtute / che gran ricchezza posseder con vizio.»»); Petrarca, *Tr.Famae*, 1, 55-57 («un Curio et un Fabrizio, assai più belli / con la lor povertà che Mida o Crasso / con l'oro»); Boccaccio, *Comedia*, 36, 25-26 («'l buon Fabrizio ancora, che la graia / moneta rinunciò e de' Sanniti»); *Am Vis*, 9, 67-69 («Seguia Fabrizio che gli eccelsi onori / più disìò che posseder ricchezza, / avendo que' per più cari e maggiori»). *Padre*: “uomo venerabile” (Pasquini).

23. *Possessor dell'oro*: Pirro, nemico dei Romani e alleato dei Sanniti. Perifrasi.

24. *Ben*: “virtù”. *Possesso*: “cosa che si possa acquistare o comprare” (Pasquini).

23-24. I vv. si riferiscono all'episodio narrato da Valerio Massimo nei *Factorum et dictorum memorabilium* libri IX (liber IV, 3. 6) secondo cui Fabrizio, pur essendo povero, rifiuta per ben due volte il denaro e gli schiavi che una prima volta i Sanniti e poi Pirro gli inviano per cercare di ingraziarselo, facendo così fallire entrambe le spedizioni.

25-32. “Non parlo di colui che ritenne giusto per la salvezza di Roma gettarsi nella voragine, non di colui che esiliò il re Tarquinio, e nemmeno di Cincinnato; non parlo di Sempronio, di Papiro e dell'onorevole Numa Pompilio seguace della pace e di quanto fu ricco di meriti il suo trono imperiale, che oggi giace senza luce di virtù”.

26. *Salute*: “salvezza”. *Vorage*: “voragine”. Lat.

25-26. I vv. si riferiscono con una perifrasi a Marco Curzio, eroe del mito romano che si narra abbia deciso di sacrificarsi per il bene supremo di Roma gettandosi nella voragine aperta nel Foro Romano nel 362 a. C., la quale i sacerdoti avevano predetto si sarebbe aperta fino a inghiottire Roma se nessuno avesse deciso di lanciarsi dentro per fermarne l'estensione progressiva. Per la storia di Marco Curzio cfr. Tito Livio, *Ab Urbe condita*, 7, 6 («Tum M. Curcium, iuvenem bello egregium [...] silentio facto templa deorum immortalium, quae foro imminent, Capitoliumque intuentem et manus nunc in caelum, nunc in patentem terrae hiatus ad deos manes porrigentem, se devovisse; equo deinde quam poterat maxime exornato insidentem, armatum se in specum immisisse»); Valerio Massimo, *Factorum*, 5, 6. 2; Boccaccio, *Am. Vis*, 9, 61-66 («Dietro veniva quel



Curzio ch'a valle / armato si gittò per la fessura, / in forse di sua vita o di suo calle, // intendendo a voler render sicura / piuttosto Roma e i suoi abitatori / che di se stesso aver debita cura»).

27. *Fece strage*: “esiliò”. Figur.

27-28. I vv. si riferiscono con una perifrasi a Lucio Giunio Bruto, responsabile della cacciata di Tarquinio il Superbo e fondatore, per questo motivo, della Repubblica Romana.

28. *Cincinnato*: Lucio Quinzio Cincinnato, console e dittatore romano definito da Tito Livio, *Ab Urbe condita*, 3, 26 «*spes unica imperii populi romani*».

29. *Sempronio*: Tiberio Sempronio Longo (Pasquini), console romano ai tempi della seconda guerra punica. *Papirio*: Lucio Papirio Cursor, politico romano e importante generale dei Romani nel periodo della seconda guerra sannitica.

30. *Essecutor di pace*: “seguace della pace”. L'appellativo si riferisce all'attività unificatrice di Numa Pompilio, che con le sue riforme crea unità fra i Romani e i Sabini sia dal punto di vista politico-giuridico, che da quello religioso, ponendosi in maniera diametralmente opposta rispetto al re guerriero Romolo per via della sua avversione nei confronti delle guerre.

31. *Dotato*: “ricco di virtù” (Pasquini). *Solio*: il trono imperiale di Roma, dall'antichità fino al Medioevo.

32. *Spento*: “privo di virtù, privo della luce emanata dalla virtù”. L'aggettivo si pone in contrapposizione con “dotato” del v. 31. *Si giace*: “giace come morto” visto il deterioramento delle virtù romane e la corruzione del presente.

33-40. “Roma, tutti sanno che la terra tutta intera si inchinò di fronte alla tua insegna ardita, e [tutti sanno] la condizione di pace che ti regalarono gli eredi di Marte; i tuoi grandi trionfi e la guerra fortunata, la forza e l'arte guerresca del tuo esercito: ne sono piene così tante scritte che la tua gloria vivrà per sempre”.

33. *Universa*: “tutta intera”. Ant. *Universa terra*: “la terra tutta intera”. Cfr. Dante, *Conv.*, 4, 19, 7 («Di questa nobilitade nostra, che in in tanti e tali frutti fruttificava, s'accorse lo Salmista, quando fece quel Salmo che comincia: “Signore nostro Dio, quanto è ammirabile lo nome tuo nell'universa terra”»); Saviozzo, 18, 28 («e l'universa terra ancor t'onora»).

34. *Chinò le spalle*: “si inchinò, si piegò”. Cfr. Saviozzo, 70, 44 («chinar voglio le spalle e la mia spene»); Beccari, *Rime*, 10, 84 («chinar le spalle e drizzar i occhi a Dio»). *Franco*: “ardito” (Pasquini).

35. *Stato tranquillo*: “condizione di pace”. Si riferisce allo stato pacifico vissuto da Roma dopo la *Pax Romana*. Cfr. Saviozzo, 18, 32 («forse migliori a più tranquillo stato»).

36. *T'acquistâro*: “ti regalarono, ti donarono”. La forma del passato remoto in -aro è tipica dell'Italia centrale per la coniugazione debole. Cfr. Rohlf, par. 158. *I successor di Marte*: “gli eredi di Marte”. Perifrasi usata in riferimento ai Romani, la cui discendenza da Marte è data dal fatto che il dio della guerra è secondo la leggenda il padre di Romolo, fondatore e primo re di Roma.

37. *Triunfi*: lat. *Felice*: “fortunata, feconda”.

38. *L'arte*: l'arte della guerra, nella quale eccellono i Romani. *La forza e l'arte*: dittologia.

39. *Carte*: “scritte”. *Sonne pien tante carte*: “è stato scritto tanto”.

40. *Sempre*: “per sempre, in eterno”.

39-40. I vv. fanno riferimento alla famosa locuzione “*verba volant, scripta manent*”, per cui ad assicurare eternità alla gloria di Roma concorre anche il fatto che molto è stato scritto sulle imprese dei Romani, impedendone quindi l'oblio.

41-48. “Ma questa signora, l'amore per la cui onorevole memoria mi spinge a parlarne molto, fu nutrita dal tuo dolce e venerando cibo e dalla tua eccellente stirpe. Questa fu già stimata nel mondo tanto quanta può essere la fama che si acquista per merito di una grande virtù, di modo che nel senato romano è reputata non meno gloriosa delle altre”.

41. *Donna*: “signora”. Lat. Personificazione della casata dei Colonna.

42. Il v. riprende in maniera esatta una formula tipicamente usata nella lirica amorosa quando si vuole iniziare un'argomentazione o una lode in favore dell'amata trasferendola in una disquisizione di carattere politico-

encomiastico come quella che si sta svolgendo in questo componimento di celebrazione del casato dei Colonnese.

43. *Tuo*: di Roma. *Dolce e santo*: dittologia.
- 43-44. *Santo latte*: “cibo venerando, l’insegnamento di Roma” (Pasquini). Figur. Cfr. Beccari, *Rime*, 8, 69 («L’ubere graziose e ‘l santo latte»). Per la metafora dell’allattamento, seppur riferita all’insegnamento poetico, cfr. Dante, *Pg.*, 22, 100-102 («“Costoro e Persio e io e altri assai”, / rispuose il duca mio, “siam con quel Greco / che le Muse lattar più ch’altri mai”»); *Pd.*, 55-57 («Se mo sonasser tutte quelle lingue / che Polimnia con le suore fero / del latte lor dolcissimo più pingue»).
44. *Sangue egregio*: “stirpe eccellente”.
45. *Questa*: la casata Colonna.
46. *Per*: “per merito di”.
47. *Collegio*: il Senato romano. Antonomasia.
48. *Dell’altre*: le altre famiglie patrizie romane che siedono nel Senato romano. Il v. ribadisce ancora una volta la discendenza dei Colonnese dagli antichi Romani di nobile stirpe. *Vista*: “reputata”.
- 49-56. “Questa (famiglia) nobile assunse il nome di Colonna, quando fu portata sul cammino della fama nel quale allora erano raffigurati l’emblema cavalleresco e la spada dei nobili uomini. E perché discendenti di tale sorta ebbero questo nome, la virtù fu ricompensata con un onore tanto grande che acquistò una fama tale che sarà sufficiente a vivere finché dura il mondo”.
49. *Questa gentil*: la nobile famiglia dei Colonna.
50. *Fu posta in la famosa strada*: “fu portata sul cammino della fama e della gloria” dai Romani, che infondono tutti i propri valori e i propri insegnamenti ai discendenti Colonnese.
51. *Arme*: “insegna cavalleresca”. *L’arme e la spada*: dittologia. Metonimia. Il riferimento è alle virtù cavalleresche e militari dei Colonna.
52. *Viri illustri*: “nobili uomini”, gli eroi Romani e, per via della loro discendenza diretta da questi, i Colonna. Lat. *Scolpita*: “raffigurata”.
53. *Tal*: “di tale sorta, così importanti”. *Cognome*: il nome dei Colonna.
54. *Tanto*: “tanto grande”. Lat. *La virtù*: si tratta della virtù dei Colonna, la cui grandezza è già stata rimarcata al v. 46. *Gradita*: “ricompensata”. Per l’uso dell’aggettivo con tale accezione, anche se voltata con connotazione negativa, cfr. Dante, *Pd.*, 6, 128-129 («luce la luce di Romeo, di cui / fu l’ovra grande e bella mal gradita»).
55. *L’*: “ella”, la casata dei Colonna. *Vita*: “fama” (Pasquini). Cfr. Dante, *Pd.*, 17, 98-99 («poscia che s’infutura la tua vita / vie più là che ‘l punir di lor perfidie»); 119-120 («temo di perder viver tra coloro / che questo tempo chiameranno amico»).
56. *Bastarà*: la forma del futuro in -arò è di regola a Siena. Cfr. Rohlfs, par. 587.
- 57-64. “Per cui se guardi bene troverai incisi nella scultura di marmo sacro molti (personaggi) che si imposero nell’arte militare che presero il nome da questa stirpe: o stirpe imperiale, o onorevole stirpe, derivata da Iulo dall’antichità, Colonna di giustizia, stirpe nobile, magnanima e casta!”.
57. *Dunde*: “per cui”. Lat. *Scoltura*: statua.
58. *Sacro marmo*: il marmo è reso sacro dalla gloria dei Colonna. *Trovarai*: la forma del futuro in -arò è di regola a Siena. Cfr. Rohlfs, par. 587.
59. *Nomati*: che presero nome. *Essa stirpe*: il casato dei Colonna.
60. *Molti*: molti personaggi, molti eroi. *Triunfâro*: “eccelsero, primeggiarono, furoreggiarono, prevalsero”. Lat. Cfr. Rohlfs, par. 565. *Milizia*: “arte militare” (Pasquini).
61. *Cesarëa*: “imperiale”, in quanto derivata dai Romani. *Prole*: “stirpe”. *Primizia*: “stirpe”. Il sostantivo “primizia” con l’accezione di “stirpe” è di derivazione dantesca; ma in Dante significa “capostipite”, *Pd.*, 16, 22 («ditemi dunque, cara mia primizia»); *Pd.*, 25, 14 («di quella spera ond’uscì la primizia»). *Gran primizia*: cfr. Saviozzo, 33, 5-6 («I buon signori al petto si conservi, / levinsi in ciel per fama e gran primizia»).

62. Il v. costituisce una ripresa piuttosto esatta di un verso dantesco. Cfr. Dante, *If.*, 15, 61-62 («Ma quello ingrato popolo maligno / che discese di Fiesole ab antico»). *Iulio*: Iulo, figlio di Enea, da cui discende la gens Iulia e, quindi, indirettamente anche i Colonnese, discendenti a loro volta degli antichi Romani.

63. *Colonna*: cfr. v. 3.

64. *Sangue*: “stirpe”. *Gentil*: “nobile”. *Magnanimo*: “grandioso”. *Pudico*: “casto”. *Sangue gentil*: cfr. Petrarca, *Rvf.*, 128, 74 («Latin sangue gentile»). *Gentil, magnanimo e pudico: tricolon*. Gli aggettivi positivi costruiscono un’immagine contrapposta a quella fornita da Dante in *If.*, 15, 61-62, dove la discendenza dall’antica Fiesole è accompagnata dalla caratterizzazione dei Fiorentini con due aggettivi dalla connotazione negativa («quello ingrato popolo maligno»).

65-72. “Per lei non ci furono solo sculture di marmo, ma anche innumerevoli cronache e opere scritte che raccontavano perfettamente l’ingegno e il destino delle loro grandiose vicende. Ma dopo che Bonifacio manifestò ai Colonna il suo odio feroce, allora si perse tutto quanto di lei riuscì rintracciare. Perché non volle soltanto devastare quegli uomini, ma sotterrare la loro memoria nel profondo”.

65. *Di lei*: “per lei, dedicate a lei”, alla casata dei Colonna. *Accesi*: “scolpiti” (Pasquini).

66. *Infinite*: “innumerevoli”. *Croniche*: “cronache, narrazioni”. *Croniche e sculture*: dittologia.

67. *Senno*: “ingegno”. *Lett. Venture*: “destino”. *Senno e venture*: dittologia.

68. *Lor*: dei Colonna. *Gran fatti*: “vicende grandiose”. Cfr. Dante, *Pd.*, 16, 110-111 («e le palle dell’oro / fiorian Fiorenza in tutt’i suoi gran fatti»). *Dimostrava*: “rivelava” (TLIO).

69. *Bonifazio*: papa Bonifacio VIII.

70. *Rabido*: “feroce, rabbioso”. Lat. A quanto mi risulta, si tratta della più antica attestazione dell’aggettivo in volgare. *Veneno*: “odio”. Figur.

71. *Venne meno*: “si perse, perì”.

72. *Di lei*: della casata dei Colonna. *Giamai*: rafforzativo. *Seppe trovare*: “riuscì a rintracciare”.

69-72. I vv. fanno riferimento all’aperta ostilità tra papa Caetani e i Colonna (in particolare i cardinali Giacomo e Pietro, ma anche Stefano), che porta Bonifacio a pronunciare un feroce discorso contro i Colonna auspicandone l’eliminazione (9 maggio 1297), e successivamente a deporre i due cardinali con una bolla (*In excelso throno*) e poi a scomunicandoli e a confiscarne i beni con un secondo provvedimento (*Lapis abscisus*) e, infine, ad attaccarne militarmente i possedimenti e le fortezze.

73-80. “Perché non ebbe soltanto intenzione di devastare quegli uomini, ma anche di sotterrare il ricordo di essi nel profondo. O pastore, anzi lupo, Dio non ti insegnò la superbia e l’ira! Ma a chi medita e guarda bene la sua vendetta divina, essa non manca mai di arrivare a colui al quale spetta e quello ancora piange, perché presto subì una meritata vendetta”.

73. *Più*: “soltanto”. *Quegli*: i Colonna. *Intese*: “ebbe intenzione”. *Desolare*: “devastare”.

74. *In cupo*: “nel profondo”. Cfr. Dante, *If.*, 7, 10 («Non è senza cagion l’andare al cupo»).

75. Il v., che vuole rimarcare la corruzione di Bonifacio VIII, che da pastore di anime diviene, per via del suo attaccamento ai beni terreni, lupo, riprende in maniera piuttosto esatta Dante, *Pd.*, 9, 130-132 («però che fatto ha lupo del pastore»); 27, 55 («In vesta di pastor lupi rapaci»).

76. *Comandò*: “impartì un insegnamento morale e religioso” (TLIO). Cfr. Iacopone da Todi, *Laude*, 36, 39 («osservarai la legge che Deo t’ha comandato»). *Superbia e ira*: i due peccati che commette Bonifacio VIII nel cedere all’odio per i Colonna, in totale disaccordo con gli insegnamenti cristiani che, in quanto capo della Chiesa, dovrebbe perseguire. Nel v. si evince un’altra ripresa del passo dantesco di *Pd.* 9 già adoperato al v. 75. La superbia e l’ira di cui è preda Bonifacio VIII corrisponde all’invidia e all’avarizia di cui peccano, secondo Dante, i Fiorentini, *Pd.*, 9, 129 («e di cui è la ‘nvidia tanto pianta»); 9, 130 («produce e spande il maladetto fiore»).

77. *Giudicio*: “vendetta divina” (Pasquini). Cfr. Dante, *If.*, 2, 96 («si che duro giudizio là su frange»); *Pg.*, 6, 100 («giusto giudizio da le stelle caggia»). *Pensa*: “medita”. *Mira*: “guarda bene, contempla”. *Pensa e mira*: dittologia. Il riferimento all’aspirazione alla vendetta di Dio, pur se con esiti differenti, riprende uno dei due passi danteschi citati al v. 75, più precisamente *Pd.* 27, in cui si invoca la vendetta divina contro il clero,

trasformatosi da pastore in lupo. Ma in Dante, a differenza di quanto accade in Saviozzo (vv. 78-79) la giustizia di Dio sembra tardi ad arrivare, *Pd.*, 27, 57 («o difesa di Dio, perché pur giaci?»).

78. *Giustizia*: cfr. “giudicio”, v. 77. *L’aspetta*: “si affida”, con riferimento al riporre la propria fiducia in Dio, il cui “giudicio” non manca di arrivare, rendendo giustizia a chi ha subito un torto (in questo caso i Colonna).

79. *Anco*: “ancora”. *Sospira*: “piange”. *Ant. Lett.*

80. *Merita*: “meritata”. *Vendetta*: cfr. “giudicio”, vv. 77.

76-80. *Constructio ad sensum*.

81-88. “L’odio e la superbia non riuscirono (ad arrivare) a tanto da consumare del tutto tutte le memorie scritte, così che ancora adesso si parla della loro stirpe, sangue imperiale. E se guardi bene alle parole divine del nobile Petrarca, una sua (canzone) morale ti indica il modo e quale sia il capostipite della loro stirpe e anche i discendenti di oggi”.

81. *Possé*: la forma è usata frequentemente da Serdini per la 3<sup>a</sup> pers. sing. accanto a “poté”. *Fuoco*: “odio, ira” (TLIO). *Figur.* Cfr. Iacopone da Todi, *Laude*, 13, 6 («Ècce acceso fuoco d’Ira, ch’a mal far la voglia tira»). *Fuoco e superbia*: cfr. “superbia e ira”, v. 76.

82. *Rubrica*: “memoria scritta, ricordo” (Pasquini); “opera letteraria” (TLIO). *Figur.*

83. *Che*: “di modo che”. *Ancora*: “ancora oggi”.

84. *Sangue imperiale*: cfr. “cesarëa prole”, v. 61.

85. *Divine*: le parole di Petrarca sono definite “divine” in quanto ispirate dalle Muse, alle quali spesso, in poesia, si attribuisce l’epiteto di “dive”. *Verba*: “parole”. *Lat.*

86. *Una morale*: una canzone morale.

87. *Ti mostra*: “ti indica, ti racconta”. *Come*: “il modo”. *Quale*: “chi”.

88. *Prosapia*: “capostipite”. *Lat.* *Anco*: “anche”. *Moderni*: “i discendenti di oggi”.

89-96. “Comincia quella (canzone) nelle sue parole che durano per l’eternità: “O decoro dell’impero, o estrema speranza del Senato! Fu l’undicesimo (ad essere) reputato degno di parlare di lei, secondo che si vede; dell’illustre cardinale ancora testimonia la fama Gloriosa columna, in cui s’appoggia il gran nome che sopravanza dove si scrive poetando et poggia”.

89. *Quella*: quella canzone, per cui cfr. “morale”, v. 86. *Ditti*: “parole”. *Ditti eterni*: alle parole viene donata, grazie al loro essere messe in poesia, l’eternità derivante dalla messa nero su bianco e dalla gloria poetica.

90. Non mi risulta esserci, almeno per quanto ne so, alcuna canzone petrarchesca che inizi con il verso indicato da Serdini e, inoltre, non mi risulta appartenere a nessuno dei corpora poetici di autori due-trecenteschi (così pure la *Rivista critica della letteratura italiana*, 1890, p. 141, che reputa le citazioni da Petrarca «curiose»). Tale verso, però, è presente nella *Pharsalia* di Lucano, 7, 588, dove gli appellativi di decoro dell’Impero e ultima speranza del Senato sono destinati a Pompeo.

91. *Undecimo dignatus*: “undicesimo reputato degno”, con riferimento a Petrarca. Il numero cardinale “undicesimo” risulta di difficile lettura non essendo possibile identificare gli altri dieci poeti qui allusi da Serdini, ma indica comunque che Petrarca è l’ultimo e più recente poeta ad aver celebrato il casato dei Colonna e ha funzione iperbolica lasciando intendere che i Colonna hanno avuto, oltre a Petrarca, anche un nutrito numero di celebratori in versi. L’inserito latino prosegue la citazione dalla *Pharsalia* del v. precedente e contribuisce a nobilitare il dettato del componimento. Inoltre, il fatto che sia il poeta, un poeta del calibro di Petrarca, per giunta, a essere reputato degno di celebrare un signore rovescia in funzione iperbolica la logica cortigiana secondo cui è il signore a essere onorato nel ricevere lodi poetiche, lasciando intendere che il casato dei Colonna sia talmente glorioso che è il poeta a doversi sentire onorato a poterli celebrare. In questo senso, l’aver riferito tale ribaltamento a Petrarca, ossia al più illustre poeta del tempo, contribuisce a rafforzarne ulteriormente il portato iperbolico.

92. *Di lei*: di casa Colonna. *Quanto si vede*: “come si vede”, con riferimento alla messe di poesie in lode dei Colonna menzionate al v. precedente e qui ritenute tante e tali da renderne immediatamente evidente il peso e la quantità. Anche quest’ultima allusione è volutamente vaga onde acuirne il valore iperbolico.

93. *Cardinale illustre*: Giacomo Colonna, cui è dedicato il sonetto 10 di *Rvf*, il cui v. iniziale è riportato da Serdini nel v. successivo. *Fa fede*: “testimonia”.
94. Il v. riprende alla lettera il v. 1 di *Rvf* 10 («Gloriosa columna in cui s'appoggia»), eccezion fatta per la volgarizzazione del nome del destinatario, mutato dal petrarchesco «columna» in «Colonna». La modifica pare essere effettuata da Serdini anche per eliminare il *senhal* adoperato da Petrarca esplicitando il cognome del dedicatario. La modifica inoltre riduce di fatto la *transumptio* petrarchesca (in cui il verbo «s'appoggia» fa sistema con l'immagine del cardinal Colonna-colonna) a semplice metafora (ossia con solo il verbo “appoggiarsi” in funzione metaforica).
95. *Gran nome*: “illustre nome”. Il sintagma è ripreso anch'esso da *Rvf* 10, in cui al v. 2 compare il sintagma «'l gran nome latino», sempre in riferimento al dedicatario. *Che eccede*: “che sopravanza”.
96. *Dove si scrive*: la poesia, nella quale si mette in atto la celebrazione della casata Colonna. *Poëtando e poggia*: l'emistichio riprende *Rvf*, 10, 8 («poetando et poggia»).
- 97-102. “Io tralascio (di parlare) nuovamente di Stefano Colonna e dei tanti altri di cui il cielo conserva la beata anima beata, e dei quali ancora la loro fama si riserva a un degno autore; io parlo dei vivi, nei quali io vidi e trovai benignità, grandezza, virtù e onore”.
97. *Lasso*: “tralascio”. Lat. Cfr. Rohlfs, par. 225. *Ancora*: “nuovamente, di nuovo”. *Stefano*: dei due personaggi con questo nome di casa Colonna (Stefano Colonna il Vecchio, morto nel 1348-1349, e il cardinale Stefano Colonna, morto nel 1378) sembra assai probabile che Serdini faccia qui riferimento al primo, in quanto capostipite del ramo dei Colonna di Palestrina, cui Gian Colonna appartiene. Il v. indica, dunque, l'avo principale del ramo della casata di cui fa parte il dedicatario e sottintende gli altri membri con una preterizione («assai») che lascia comunque trasparire che i Colonna di Palestrina contano numerose glorie, proseguendo così il tono iperbolicamente encomiastico della strofa precedente.
98. *Beata essenza*: “anima beata”, con riferimento alla presenza in Paradiso di Stefano Colonna il Vecchio e degli altri membri del casato allusi al v. precedente. Il sintagma è uguale a quello presente in una canzone politica di area guelfa, a lungo circolante sotto il nome di Dante (*O patria degna di trionfal fama*, v. 44), ma è da notare che il sostantivo “essenza” accompagnato da un aggettivo (in genere “somma”) è largamente attestato come perifrasi per indicare Dio (TLIO), anche in sede lirica. Cfr. Nicolò de' Rossi, *Canzoniere*, 135, 2 («dove dimora la Summa Exencia»).
99. *Si riserva*: “si affida” (Pasquini).
100. *La fama lor*: dei Colonna. *Degno autore*: Petrarca, come risulta evidente alla luce dei riferimenti e delle citazioni dalle rime petrarchesche in lode dei Colonna della strofa precedente. Serdini, in questo modo, si presenta come prosecutore di Petrarca; quest'ultimo ha fatto oggetto della sua poesia i Colonna della generazione precedente, mentre ora Serdini intende farsi carico della lode della nuova generazione del casato.
101. *De' vivi*: i Colonna attualmente in vita, come detto al v. precedente il canto serdiniano ha per oggetto il presente del casato. *Dico*: “parlo”. *Vidi e trovai*: dittologia.
102. *Benignità, grandezza, pregio e onore*: *tetracolon*, di nuovo in funzione iperbolica, delle qualità proprie del buon Signore. Il v. allude alle qualità di cui Serdini ha già parlato nei vv. precedenti e, dunque, si presenta come una sorta di efficace compendio delle virtù del casato, di cui l'intera canzone intende dare dettagliata presentazione.
- 103-112. “Questi elessi a signore della mia vita, e anche dopo la mia morte: questi è quel Gian Colonna da cui io fui guidato, se io ho una qualche potenza a proteggermi, questa è costui nell'atto di sostenermi e di accogliere ogni uomo virtuoso; accorto, esperto e valoroso nell'arte della guerra, e liberale, magnanimo e valoroso: lui misericordioso e, si può giustamente dire, nobile”.
103. *Signore*: tecnicismo del lessico cortigiano, più in generale indicante anche “colui che governa” nel senso già riferito alla capacità di governare, anche moralmente, le azioni di un uomo da Dante (*ED*, s.v. *Signore*).
104. Il v. ha funzione iperbolica, fingendo di far proseguire il legame cortigiano col proprio signore anche dopo la morte, in accordo col doppio valore, cortigiano e morale, che il termine “signore” ha al v. precedente.

105. *Scorto*: “guidato”, nel senso etimologico latino. Il termine ha senso soprattutto in rapporto alla polisemia del termine “signore” del v. 103, per cui Gian Colonna è guida sia biografica che morale di Serdini.
106. *Virtute*: “potenza”. Ant. *Confortarmi*: “proteggermi, aiutarmi”. Il verbo ha sempre valore migliorativo di “aiutare a rendere migliore” (TLIO) e, di nuovo, si riferisce sia alla condizione materiale sia a quella morale di Serdini.
107. *Questo*: Gian Colonna. *Aiutarmi*: “sostenermi”. Ant (GDT, p. 25). Cfr. “confortare” nel v. precedente.
108. *Abbracciare*: “accogliere”. Figur.
- 109-112. I vv. costituiscono un elenco delle qualità di Gian Colonna e dunque si pongono in parallelo con l’elenco delle qualità della casata del v. 102. Il dedicatario non solo eredita, in quanto parte del casato, le virtù proprie di tutti i Colonna, ma assomma a queste anche alcune qualità sue peculiari, elencate in questi vv. Mentre le altre qualità indicate in questi vv. trovano riscontro anche in quanto detto dei Colonna in generale nei vv. precedenti, la liberalità sembra essere virtù propria e distintiva di Gian Colonna, essendo presente solo qui.
- 113-124. “Canzone, tu puoi cercare fra tutta la bella Italia principi e baroni valorosi, (ma invano) perché lì dove risuona il sì probabilmente non troverai una stirpe più degna. Poi con parole rette e umili ritorna dal mio signore benevolo e benigno, e con tutto il tuo ingegno raccomandami a lui e alle opere sante. Poi presentagli e donagli questo Dante che per lui ho trascritto e ho annotato; poi gettagli davanti anche te stessa, e io sono certo che gli sarai gradita”.
113. *Canzon*: avvio tipico del congedo, con vocativo rivolto al testo stesso. *Italia bella*: sintagma ripreso, con variazione, da Dante, *If.*, 33, 80 («bel paese»), come conferma la ripresa dantesca del v. 115.
115. *Là dove 'l sì soni*: cit. da Dante, *If.*, 33, 80 («là dove 'l sì suona»), con effetto di ridondanza dal momento che Serdini, a differenza di Dante, menziona esplicitamente l’Italia nell’introdurre la perifrasi (cfr. v. 113). Inoltre si tratta di un rovesciamento: mentre in Dante la perifrasi indica l’Italia nel contesto di una invettiva contro la decadenza delle sue città, e dunque l’aggettivo “bella” ha valore ironico, in Serdini il contesto è totalmente positivo, di modo che il senso dell’aggettivo perde questa connotazione.
116. *Forse*: “probabilmente”. *Trovarai*: la forma del futuro in -arò è di regola a Siena. Cfr. Rohlfs, par. 587. *Sangue*: Gian Colonna.
117. *Discreta*: “oculata e retta” (TLIO). *Discreta e umile*: dittologia. *Favella*: “parola, modo di parlare”. Ant. Lett.
118. *Signor mio*: Gian Colonna. *Grato*: “benevolo”. *Grato e benigno*: dittologia.
119. *Ingegno*: “capacità”.
120. *Mi recomanda*: “raccomandami, consegnami”. *A lui*: a Gian Colonna. *Opre sante*: “azioni sante”. Cfr. Petrarca, *Rvf.*, 287, 14 («membrando il suo bel viso et l’opre sante»). *Opre*: cfr. Rohlfs, par. 138.
121. *Gli apresenta*: “presentagli”. *Apresenta e donagli*: dittologia. *Sto Dante*: il deittico “esto” fa pensare che la canzone sia, oltre che un encomio del casato dei Colonna e del suo rappresentante più prossimo a Serdini, Gian Colonna, un testo di accompagnamento ad alcune opere dantesche copiate (cfr. v. successivo) da Saviozzo per il suo protettore.
122. *A istanzia sua*: “a istanza sua, su commissione”. Tecnicismo che, assieme a quanto detto nel v. precedente e a quanto segue in questo v., avvalorà l’ipotesi di Serdini copista dantesco per Gian Colonna. *Ho scritto*: il verbo fa riferimento all’attività di copista dantesco svolta da Serdini per Gian Colonna. *Ho notato*: il verbo si riferisce a una possibile attività di commento svolta da Serdini a margine della trascrizione delle opere dantesche svolta per Colonna.
123. *Te*: la canzone. *Gli getta*: “prostrati, inchinati”. *Inante*: “verso di lui, davanti”. Ant. Il v. fa riferimento a un estremo atto di sottomissione al signore che coinvolge non soltanto Serdini, ma anche la sua poesia, la quale è totalmente dedicata alla celebrazione del dedicatario.
124. *T’avrà a grato*: “gli sarai gradita, ti gradirà”. Il v. si pone come un’ultima certezza riguardante la magnanimità di Gian Colonna, il quale è sempre pronto a mostrare la propria liberalità e la propria benevolenza verso chi gli si mostra fedele.

## CANZONE 2 (P. XIV)

Canzone di argomento amoroso scritta in persona di Gian Colonna. Per quanto riguarda la datazione, essa può sicuramente assumere come termine *post quem* il 3 settembre 1402, data della morte di Gian Galeazzo Visconti. La didascalia preposta alla canzone in Mrc<sup>7</sup>, accolta da Pasquini nella sua edizione critica, assegna la canzone al periodo successivo alla morte del duca di Milano, fissando il momento del soggiorno a Pisa di Gian Colonna al 1403, data che, però, risulta inesatta dal punto di vista storico, dato che si sa che Colonna risiede nella città toscana dal settembre 1402 fino alla fine di quell'anno (cfr. Peter Partner, *Colonna, Giovanni*, in *DBI*, vol. 27). Per quanto riguarda il tema, si tratta di una canzone amorosa in persona di Gian Colonna nella quale si celebra l'innamoramento di questi per una giovane pisana: la prima strofa è dedicata alla lode del luogo del primo incontro dell'io lirico con l'amata (vv. 1-6) e alla celebrazione degli occhi di lei e delle parole pronunciate dalla sua bocca (vv. 7-16); la seconda strofa è ancora dedicata ai due motivi della lode della donna e dei suoi luoghi, passando a magnificare la contrada e l'abitazione di lei (vv. 17-22); la terza strofa, invece, si concentra esclusivamente sulla celebrazione della bellezza fisica dell'amata, descritta nei minimi particolari (vv. 33-48); la quarta e la quinta strofa sono costruite tutte sul *topos*, di ascendenza biblica e poi assai recuperato nella poesia trecentesca, delle benedizioni rivolte dall'amante verso tutto ciò che concerne l'amata e il sentimento provato dall'innamorato per lei (vv. 49-80); il congedo, infine, è costituito, secondo gli schemi più tradizionali della canzone amorosa due-trecentesca, dalla richiesta dell'io lirico al testo di andare dalla donna e di inginocchiarsi ai suoi piedi per domandarle la grazia di essere ricambiato nei propri sentimenti. Il componimento, che, come si può notare, è piuttosto canonico nel panorama della lirica d'amore medievale, risulta interessante per la grande esattezza con cui si descrivono i luoghi della città frequentati dall'amata, elemento, questo che ancora la canzone a un momento e a delle situazioni assai specifiche e realistiche, di modo che essa risulta particolarmente legata all'occasionalità della composizione. Metricamente, il componimento si configura come una canzone petrarchesca con piedi di tre versi.

Canzone petrarchesca con piedi di tre versi di cinque strofe di sedici versi e un congedo di dieci versi. Schema metrico: strofa: aBCbACcDEcEDdFdF. Congedo: aBCbACcDcD.

Essendo il nobil principe Jan Colonna a Pisa nel mille quattrocentotre, dopo la morte del duca di Milano, logotenente d'esso, e stando alla finestra dove già stette il cattolico signor messer Piero Gambacorta, vide in sul ponte Vecchio una nobilissima giovine fermata verso il sole, negli occhi della quale gli parse vedere Amore insieme col Sole; e di essa tenacissimamente preso, al fine ebbe l'intento suo. Magnificasi adunque ne l'infrascritta canzon il ponte, il fiume e l'abitanza di lei, maravigliandosi forte come in una città dove siano sì vilissime gente e da poco possa esser nato sì nobil frutto, dirigendo poi la canzon alla contrada della Spina, dove abitava l'amanza sua.

Sacro e leggiadro fiume,  
ponte di gemme intarsiato e vago,  
dove Amor vidi ragionar col sole,

dolce e benigna imago,  
dov'uscì il chiaro e benedetto lume  
che m'ha infiammato omai come Amor vòle;  
o beate parole,  
ch'è di lingua immortale essempro in terra, 8  
d'altra cetra più degna assai che Orfeo;  
fiori, erbe e viole,  
che colse Apollo in mezzo il Citareo;  
fronte, principio della nostra guerra,  
degn'onestà mi serra  
dentro dagli occhi ov'è trionfo e impero,  
che, se 'l mio ver non erra,  
simil non vide mai nostro emisfero. 16

Dritto sangue gentile,  
felice albergo e gloriosa parte  
dove si posa l'onorata trezza!  
Qual potenza o qual arte  
in città tanto ingrata e tanto vile  
consentì nascer simile bellezza?  
Priva di gentilezza,  
benché già fusse di tant'alta impresa, 24  
quanto è più sua vergogna ora il parlare!  
Nova piacevolezza  
in puro cor è assai più da pregiare,  
quanto da suo contrario è più contesa;  
luce dal ciel discesa,  
per mostrar quanto il suo candido fronte  
n'abbi la voglia accesa,  
forse la invidia assai nostro orizzonte. 32

Tersi rubini e perle,  
rose colte di spin vermiglie e bianche,  
mille vaghi fioretti in un bel viso,  
fronde pallide e stanche



d'un mansüeto lauro, ch'a vederle  
mostran sembiante a noi del paradiso;  
un mirar dolce e fiso  
da far muovere i sassi e volger l'acque, 40  
e qual più dura pietra esser più molle;  
uno angelico riso,  
ch'ogni estremo vapor discaccia e tolle,  
e convien ch'ogni nube inde si sciacque.  
Io penso quanto piacque  
al ciel, che tanto di virtù il sublima,  
che forse mai non nacque  
sì gentil cor sotto di nostro clima. 48

Quello eccelso pensiero,  
quella benignità c'ha vinto altrui,  
l'aere invidioso e ogni errore,  
benedico, e colui  
che del suo nome splendido e altiero  
sì caldamente mi trafisse il core;  
fa, s'io, dolce signore,  
giamai mi specchio in la tua santa luce, 56  
che benedetta sia l'or ch'io la scorsi!  
Ti ricordi d'Amore,  
quando negli occhi tuoi prima trascorsi,  
dove fui servo e tu colonna e duce!  
Alto ingegno m'induce  
imaginar quanto è levato a volo  
il sol che mi conduce:  
vince le stelle e l'uno e l'altro polo! 64

Sien benedetti ancora  
mille fiate i passi e quei sospiri  
che già sì largamente uscîr del petto!  
Benedetti i desiri  
e la speranza ch'io credetti ognora,

e le lagrime mie con tanto effetto!

Ancor sia benedetto

la terra, il fiume, il ponte, il nido e l'orme

72

dove il bel pè pavonegiando posa;

e 'l supremo concetto

che in quella effigie candida e vezzosa,

ben ch'io sia indegno, ha consentito porme!

Benedette le forme

della faretra, e l'arco e le saette,

dove mai non si dorme

di ringraziar le stelle tutt'e sette.

80

Va, canzonetta mia,

riva del fiume d'Arno ove Diana

verso la Spina s'imbellisce e innova;

tu la vedrai umana,

ché, se nel mondo mai fu leggiadria

in un cor pellegrino, ivi si trova.

Ma pria ch'a dir ti mova,

ingnòchiate al sol come tu 'l vede:

88

poi quanto sai ti prova

di ringraziarlo e domandar mercede.

1-9. “Sacro e leggiadro fiume, ponte decorato di gemme preziose e bello, dove vidi amore parlare con il sole, dolce e benevola immagine dalla quale uscì lo splendido e benedetto lume che ormai mi ha infiammato come vuole Amore; o beate parole, che sono in terra esempio di lingua immortale provenienti da un'altra cetra assai più degna di quella di Orfeo;”.

1. *Sacro e leggiadro fiume*: l'Arno, sul quale sorge il ponte (v. 2) sul quale sosta la donna amata. L'espressione riecheggia la definizione che Dante dà del fiume Eunoè, *Pg.*, 31, 1 («O tu che se' di là dal fiume sacro») con l'aggiunta dell'aggettivo “leggiadro”, tipico della poesia d'amore.

2. *Ponte*: Ponte Vecchio a Pisa (oggi detto Ponte di Mezzo), dove Gian Colonna vede sostare la sua amata. *L'incipit* definisce il luogo in cui avviene l'azione narrata nella canzone in maniera sintetica ed efficace, procedendo dal generale (il fiume Arno) al particolare (il tratto sul quale sorge il Ponte Vecchio). *Di gemme intarsiato e vago*: dettaglio non realistico, che contribuisce a connotare in senso fiabesco la vicenda narrata e a impreziosirne la scena.

3. *Ragionar*: parlare. Il verbo indica che Amore e Sole si intrattengono a parlare e, a norma della didascalìa, pare opportuno interpretare che le due entità si trovano assieme negli occhi della donna: la prima (Amore) perché connotato della sua bellezza, il secondo (Sole) perché ivi riflesso.

4. *Imago*: “parvenza, apparenza”. Lat. Indica l’aspetto della donna al suo apparire, descritto al v. precedente. *Dolce e benigna*: la coppia di aggettivi ruota attorno al secondo, che attribuisce alla donna amata un attributo tipico della divinità (la benignità è caratteristica della Vergine Maria) contribuendo a connotare in senso sacrale la scena amorosa e, dunque, dialogando a distanza con l’aggettivo “sacro” del v. 1.

5. *Donde*: dagli occhi, su cui si focalizza il v. 3. Il tema dell’innamoramento che passa dagli occhi della donna è tipico della casistica amorosa medievale. *Chiaro e benedetto lume*: gli occhi della donna, che risplendono di una luce divina. Il sintagma unisce distinti, ma complementari, attributi e sintagmi petrarcheschi, dall’utilizzo del termine “lume” per definire lo splendore degli occhi della donna amata, *Rvf*, 11, 14 («de’ be’ vostr’ occhi il dolce lume adombra»); 12, 4 («donna, de’ be’ vostr’ occhi il lume spento», ecc.) al sintagma “chiaro lume”, *Rvf*, 142, 21 («e scorto d’un soave et chiaro lume»); 181, 9 («e ‘l chiaro lume che sparir fa ‘l sole»). Inoltre, l’aggettivo “benedetto” contribuisce, ancora una volta, alla connotazione sacrale della scena amorosa e dell’amata già dettata dai vv. 1 e 4. In questo senso, l’accostamento dell’aggettivo “benedetto” e del sostantivo “lume” riecheggia la definizione che Dante dà di San Tommaso, *Pd.*, 12, 2 («la benedetta fiamma per dir tolse»).

6. *Infiamma*: verbo tipico della poesia d’amore. Figur. Il v. costituisce una scena tipica della poesia d’amore, quella di Amore che infiamma il cuore dell’amante, il quale non può fare altro che sottomettersi al dio Eros.

7. *Beate parole*: le parole della donna. Il sintagma è originale di Sertini, ma, anche in questo caso, l’aggettivo “beate” è utilizzato per conferire, insieme agli altri elementi dei vv. precedenti, un’aura di sacralità alla figura dell’amata, sempre più definita nel senso della “donna angelicata” dello Stilnovo.

7-8. *Beate parole, ch’è di lingua immortale essempro in terra: constructio ad sensum*.

8. *Lingua immortale*: le parole della donna amata, che trascendono la mondanità, acquistando una vita eterna. L’aggettivo “immortale” è, anch’esso, afferente alla sfera della sacralità e della religiosità, contribuendo sempre di più alla creazione di un ritratto a tutto tondo dell’amata come creatura divinizzata. *Essempro*: “esempio”. Lat. *Essempro in terra*: l’idea che la perfezione della donna amata sia tanta e tale da tradursi in dimostrazione ai mortali di una dimensione ultraterrena o, meglio, divina è dantesca (cfr. *Vita nova*, 17, vv. 7-8).

9. *Orfeo*: il più celebre cantore d’amore della mitologia classica. L’allusione ha valore iperbolico nel dichiarare la bellezza della donna, descritta ai vv. precedenti, degna di un canto lirico («cetra») migliore di quella del poeta tracio. *Cetra*: “poesia”. Metonimia.

10-16. “Fiori, erbe e viole che Apollo colse sul monte Citerone; il fronte, il principio del mio tormento d’amore è la degna onestà che mi imprigiona dentro gli occhi dove ci sono una vittoria e un regno che se il mio giudizio non sbaglia, al mondo non se ne videro mai di uguali”.

10. *Fiori, erbe e viole: tricolon*. I fiori servono a connotare in senso idilliaco il luogo nel quale si muove Apollo.

11. *Colse*: “raccolse”. L’atto di raccogliere fiori è tipico di un’ambientazione bucolica e connotato in senso edenico in Dante (cfr. *Pg* 28): qui ha funzione generica di ammantare di grazia e serenità la scena, in accordo con la funzione svolta dall’elenco del v. precedente. *Citareo*: monte Citerone, oggi al confine tra Attica e Beozia. Il monte è mitologico: di qui il poeta Anfione avrebbe tratto, muovendole al suono del suo canto, le pietre per costruire le mura di Tebe (cfr. Dante, *If.*, 32, 11). Sebbene il motivo delle pietre mosse dal canto di un poeta mitologico farebbe sistema con la menzione Orfeo al v. 9 (anch’egli capace di muovere le pietre col canto), è più economico pensare che qui Sertini interpreti il monte Citerone come luogo sacro a Venere sulla base della confusione, comune al Medioevo, tra monte Citerone e isola di Citera, sacra a Venere (cfr. *ED*, s.v. *Citerone*). In questo senso, il v. raffigurerebbe il dio mitologico della poesia nell’atto di raccogliere ameni fiori dal monte di Venere e, dunque, proseguirebbe in *climax* ascendente il riferimento ad Orfeo del v. 9 nel far

riferimento a poeti mitologici in rapporto a una materia amorosa che è la stessa con cui Serdini si confronta in questa canzone. Interpretando l'atto di cogliere fiori di Apollo come il trarre ispirazione per un canto d'amore direttamente da un luogo sacro a Venere, pare possibile interpretare il riferimento al dio della poesia come esplicazione della cetra più degna di quella di Orfeo richiamata al v. 9: per descrivere le bellezze dell'amata servirebbe la stessa capacità poetica di Apollo direttamente ispirato da Venere.

12. *Fronte*: "parte anteriore, prima fila di un esercito" (TLIO). Tecnicismo tipico del lessico militare qui adoperato per iniziare una metafora guerresca dell'amore. *Principio*: "origine". *Nostra guerra*: "innamoramento, tormento amoroso". La metafora dell'innamoramento come guerra è tipica della poesia amorosa due-trecentesca, in particolare dell'immaginario petrarchesco, dove trova un'amplissima diffusione nei *Rvf*. *Nostra*: "mia", con utilizzo del *plurale maiestatis*. *Principio della nostra guerra*: cfr. Petrarca, *Rvf*, 127, 33 («di ch'era nel principio de mia guerra»), anche se nei *Rvf* il termine "principio" è usato con l'accezione di "inizio".

13. *Degna onestà*: l'onestà è uno dei tratti principali della donna amata nella poesia amorosa medievale. *Mi serra*: "mi imprigiona". Tecnicismo del lessico militare. Cfr. v. precedente.

14. Dentro dagli: "dentro agli". *Occhi*: sono lo stesso organo dal quale è uscito il lume d'Amore causa dell'innamoramento (cfr. vv. 5-6) a tener prigioniero l'innamorato. *Ov'è*: "dove ci sono". Concordanza *ad sensum*. *Triunfo*: "vittoria". Lat. *Impero*: "regno". *Triunfo e impero*: dittologia. I due termini proseguono la metafora militare iniziata al v. 12.

15. *Ver*: "giudizio" (Pasquini).

16. *Nostro emispero*: "il nostro mondo". Sineddoche, legittimata dal fatto che secondo la geografia medievale solo un emisfero era abitato. Il verso ha valore iperbolico e serve a connotare in tal senso la forza del legame creato con l'innamoramento.

17-25. "Retto e nobile sangue, fortunata casa e gloriosa contrada dove si posa l'onorevole treccia! Quale potere o quale arte consenti di far nascere in una città tanto ingrata e tanto vile una bellezza simile? Priva di nobiltà, benché fosse un tempo degna di imprese così grandi che ora parlarne è a sua maggior onta!".

17. *Dritto*: "retto". *Sangue*: metonimia. La celebrazione si allarga a comprendere l'intera stirpe della donna amata. *Gentile*: "nobile".

18. *Felice albergo*: "casa fortunata". "Fortunata" in quanto ospita l'amata. *Gloriosa parte*: "gloriosa contrada" (GDLI). La celebrazione dell'amata si allarga a *climax* e investe, nell'ordine, la sua famiglia, la sua casa e, ora il quartiere dove questa è ubicata.

19. *Trezza*: "treccia". Sineddoche per indicare la donna, che fa leva su di un'attenzione per i capelli di lei legittimata dalla poesia petrarchesca.

20. *Potenza*: "potere". *Potenza e arte*: dittologia.

21. *Città*: Pisa. *Tanto ingrata e tanto vile*: gli aggettivi dalla forte accezione negativa servono a connotare in tal senso la città di Pisa. Serdini sfrutta qui un motivo antimunicipale tipico della cultura, non solo poetica, toscana, legittimato da Dante (cfr. *If.*, 33, 79-84) ma qui fruito allo scopo di creare un contrasto tra la negatività della città e la positività non solo della donna amata ma anche del suo casato e dei suoi possedimenti funzionale a farne iperbolicamente spiccare le qualità positive.

22. *Simile bellezza*: la bellezza dell'amata, che si pone in opposizione con la negatività della città di Pisa da cui essa proviene di cui si è detto nei vv. precedenti.

23. *Priva di gentilezza*: Pisa, città priva di qualsiasi nobiltà o virtù. Si continua qui la connotazione in senso negativo della città toscana iniziato ai vv. 20-21.

24. *Già fusse*: "un tempo". *Tant'alta impresa*: "imprese tanto grandi". Il v. mette in atto un *topos*, quello della decadenza del presente, assai adoperato nella poesia medievale, soprattutto, ma non solo, in ambito politico.

25. *Più sua vergogna*: "sua maggiore onta". Il v. continua la topica della decadenza del presente («ora») a fronte della gloria del passato («già fusse»).

26-32. “Una piacevolezza inaudita in un cuore puro è tanto più da stimare quanto più è in lotta con il suo contrario; luce discesa dal cielo, a dimostrare quanto il suo candido volto mi abbia acceso la voglia d’amore, forse la invidia molto il nostro cielo”.

26. *Nova*: “inaudita”. Lat. Cfr. Rohlfs, par. 107.

26-27. *Nova piacevolezza in puro cor*: i due attributi servono a rimarcare ancora una volta le qualità positive dell’amata, che sono sia di tipo estetico (la sua bellezza è enorme e inaudita), sia di tipo morale (il suo animo è puro e innocente).

27. *Puro cor*: il sintagma è adoperato nella poesia medievale con accezione morale, per definire la purezza con cui l’uomo deve avvicinarsi alla virtù oppure alla religione. Per l’utilizzo del sintagma per definire le virtù della donna amata cfr. Petrarca, *Rvf*, 215, 2 («et in alto intellecto un puro core»). *Cor*: cfr. Rohlfs, par. 107. *Pregiare*: “stimare” (Pasquini).

28. *Da suo contrario*: il contesto nella quale una donna di tanto grandi e nobili virtù si muove, il quale, come si è visto ai vv. 20-25, è assai negativamente connotato. *Contesa*: “è in lotta, è in contrapposizione” (TLIO).

29-31. La scena riprende quella del sonetto dantesco (*Vita nova*, 17, 7-8: «e par che sia una cosa venuta / da cielo in terra a miracol mostrare»), con la differenza che Beatrice rappresenta la perfezione che emana da lei stessa, mentre Serdini pone l’accento sulla capacità della donna di accendere d’amore il cuore dell’amante.

29. *Luce dal ciel discesa*: la donna amata. L’appellativo di «luce» riprende quello di «chiaro e benedetto lume» del v. 5. Si richiama qui a distanza la connotazione in senso sacrale della donna e del suo contesto di appartenenza della prima strofa.

30. *Mostrar*: “dimostrare”. *Candido fronte*: “candido volto”. Cfr. Boccaccio, *Comedia*, 9. 2 («sotto quella, ampia, piana e candida fronte mostrare»); 12. 3 («libera lascia la candida fronte mirare ad Ameto»).

31. *N’abbi*: “mi abbia”. *La voglia*: la voglia d’amore. *Accesa*: il verbo “accendere”, così come “infiammare” (v. 6) è assai adoperato nella poesia d’amore per indicare la scintilla, il fuoco d’amore che fanno divampare il cuore dell’amante.

32. *La invidia*: “prova invidia per la donna”. La donna amata, definita una luce scesa dal cielo al v. 29, viene invidiata dal cielo proprio per via della sua luminosità, qui implicitamente dichiarata superiore a quella del sole. *Orizzonte*: “cielo”. Sineddoche.

33-38. “Lucenti rubini e perle, rose rosse e bianche recise dalle spine, mille bei fiori sbocciati in un bel viso, fronde pallide e languide di un mite lauro, che a vederle ci mostrano quale sia l’aspetto del paradiso;”.

33. *Tersi*: “lucenti”. *Rubini e perle*: le due pietre preziose, l’una di colore rosso e l’altra di colore bianco, danno l’avvio a una scena costruita tutta su queste due tonalita, come si può vedere nei vv. successivi. *Perle*: il colorito color perla della donna amata è ripresa dantesca, *Vita nova*, 10, 47 («Color di perle à quasi»).

34. *Colte di spin*: “recise dalle spine”. *Vermeglie e bianche*: i due colori delle rose riprendono quelli delle gemme preziose del v. precedente.

35. *Vaghi*: “belli”. *Fioretti*: “fiori appena sbocciati”. Il termine è qui usato metaforicamente per indicare il colorito roseo e fresco del volto dell’amata. *Bel viso*: il sintagma è usato sistematicamente da Petrarca per definire il volto dell’amata. Ma si tratta di un sintagma già adoperato, anche se in maniera assai meno sistematica, dai rimatori della scuola siciliana e dagli stilnovisti.

36. *Pallide*: “molto chiare”. L’aggettivo continua la caratterizzazione della figura dell’amata sulle tonalità chiare. *Stanche*: “languide, molli” (Pasquini).

37. *Lauro*: è la pianta-*senhal* del *Canzoniere* petrarchesco, dove è spesso usata per indicare Laura. L’originalità di Serdini rispetto al modello risiede nella colorazione attribuita al lauro, che in Petrarca è sempre definito come “verde lauro” oppure “vivo lauro”, mentre qui, di contro, è “pallido” e “stanco”.

38. *Sembiante*: “l’aspetto, la parvenza”. L’idea che la bellezza della donna amata traduca in Terra un’ombra della bellezza del Paradiso ha origine in Dante, *Conv.*, 3, canzone 2, 55-56 («Cose appariscon ne lo suo aspetto, / che mostran de’ piacer del Paradiso»), ma ha ampia diffusione (cfr. v. 42). In Serdini tale tema è sviluppato in riferimento al *topos* del Paradiso-città/giardino in cui questo regno viene descritto come splendidamente adorno di pietre e fiori, largamente diffuso nel Medioevo: in tal senso si spiegano i riferimenti ai fiori e alle

gemme che ornano il volto dell'amata. Il motivo ha funzione iperbolica, paragonando le bellezze dell'amata a quelle del Paradiso, presentandola come capace di dare agli uomini un'idea di come sia quel regno di cui essi non hanno diretta esperienza.

39-44. "uno sguardo dolce e intento capace di far muovere i sassi e invertire il corso delle acque, e rendere molle la pietra più dura di tutte; un sorriso angelico, che scaccia e dissipa ogni nebbia ed è inevitabile che ogni nube in esso si dissolva".

39. *Mirar dolce e fiso*: cfr. Saviozzo, 65, 13 («quel mirar dolce e fiso»).

40. *Movere*: lat. *Volger*: "invertire il corso". I due effetti dello sguardo della donna sulla natura («movere i sassi» e «volger l'acque») riprendono le capacità della poesia di Orfeo (menzionato al v. 5). Allo sguardo della donna vengono riferiti simili attributi per enfartizzarne in senso iperbolico la bellezza.

41. Cfr. v. precedente.

42. *Angelico riso*: "sorriso angelico". Cfr. Petrarca, *Rvf*, 292, 6 («'l lampeggiar de l'angelico riso»). Il riferimento petrarchesco è reso ancor più pregnante dal fatto che in questo sonetto Petrarca sfrutta, proprio in connessione a questo sintagma, il *topos* della bellezza femminile come ombra del Paradiso, *Rvf*, 292, 7: («che solean fare in terra un paradiso»).

43. Anche il sorriso della donna ha, come lo sguardo, la capacità di modificare la natura (cfr. v. 40). *Tolle*: "dissipa". *Discaccia e tolle*: dittologia. In questo caso, a differenza dagli effetti descritti ai vv. precedenti, la bellezza della donna amata non ha effetti soprannaturali, ma opera come il sole, dissipando le nebbie: in questo senso Serdini sviluppa i riferimenti alla luce per descrivere la bellezza della donna, presenti nei vv. precedenti, in accordo con il *topos* tardogotico della donna-Sole (cfr. Lanza, *Letteratura tardogotica*, p. 576).

44. Cfr. v. precedente. *Convien*: "è inevitabile" (TLIO).

45-48. "Io penso a quanto dovette piacere al cielo, che tanto lo rende sublime per virtù, di modo che probabilmente non nacque mai un cuore così nobile in questa parte di mondo".

46. *Il*: il cuore. *Sublima*: "rende elevato, innalza fino a renderlo sublime".

48. *Gentil cor*: sintagma largamente adoperato nella lirica amorosa, dallo Stilnovo a Petrarca, per definire la nobiltà d'animo della donna amata. *Cor*: cfr. Rohlf, par. 107. *Il nostro clima*: cfr. "emispero", v. 16.

49-60. "Benedico quello spirito eccelso, quella benignità che ha sopraffatto quella degli altri, l'aria invidiosa e qualsiasi errore, e colui che con il suo nome splendido e alto mi trafisse il cuore così intensamente; fa', se io, dolce signore, contemplo la tua santa luce, che sia benedetta l'ora in cui io la scorsi! Ti ricordi di Amore, quando io per la prima volta mi lasciai irretire dai tuoi occhi, dove io fui servo e tu colonna e sovrana!".

49. *Pensiero*: "spirito" (TLIO).

50. *C'ha vinto*: "che ha sopraffatto". *Altrui*: "quella degli altri" (TLIO). La benignità della donna amata, nella sua perfezione, sopraffà quella di qualsiasi altra persona sulla terra.

51. *Aëre*: "atteggiamento, espressione" (TLIO). *Errore*: "viltà" (Pasquini). Il v. ribadisce la capacità della donna di vincere, grazie alla sua grazia, qualsiasi sentimento negativo esistente nel mondo.

52. *Benedico*: il verbo introduce il modulo delle benedizioni, tipico della poesia medievale. Il *topos*, di ascendenza biblica (*Dn*, 3, 52-90), è assai adoperato nel Trecento, in *primis* da Petrarca (*Rvf*, 13, 61, 105, 161) e Boccaccio (*Filostrato*, 3, ottave 83-35). *Colui*: Amore.

53. *Del*: "con". *Suo nome*: il nome della donna amata. *Altiero*: "elevato, nobile" (TLIO). *Splendido e altiero*: dittologia.

54. *Caldamente*: l'avverbio è funzionale a definire la capacità di Amore di «infiammare» (v. 6) e «accendere» (v. 31) il cuore dell'amante. *Mi trafisse*: il verbo "trafiggere" è spesso adoperato per definire una delle azioni compiute da Amore, che, nell'immaginario mitologico e, da lì, in quello poetico medievale, scoccando le sue frecce trafigge il cuore dell'amante. *Core*: cfr. Rohlf, par. 107.

55. *Dolce signore*: Amore, definito "signore" in quanto governa il cuore dell'amante. Il sintagma è adoperato frequentemente nella poesia amorosa medievale per caratterizzare Amore. Cfr. Dante, *Rime*, 33, 7 («io, merzè del dolce mio signore»); Boccaccio, *Rime*, 70, 1 («Amor, dolce signore»).

56. *Mi specchio*: “contemplo” (Pasquini). *Santa luce*: l’amata è definita «santa luce» emanata dal dio Amore, recuperando quindi quella connotazione religiosa e sacrale dell’amata che caratterizza i primi vv. del componimento. Cfr. «benedetto lume», v. 5.
57. Cfr. v. 52. In particolare, il v. riecheggia Petrarca, *Rvf*, 61, 1 («Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno»); Boccaccio, *Filostrato*, 3, 83.1 («E benedico il tempo, l'anno e 'l mese»); Lorenzo Moschi, 5, 1-2 («Benedetta sia l'ora e la stagione / e l'anno e 'l mese e 'l dì ch'i' fu legato»).
58. *Ti ricordi*: allocuzione all’amata che interrompe il flusso poetico della canzone.
59. *Negli occhi tuoi*: negli occhi dell’amata. Torna qui il *focus* sugli occhi dell’amata, che caratterizzano i primi vv. della canzone. *Prima*: la prima volta. *Trascorsi*: “mi lasciasti irretire” (Pasquini).
60. Il v. mette in scena un *topos* assai utilizzato nella casistica amorosa medievale, quello della servitù dell’amante nei confronti dell’amata-sovrana. *Colonna*: figur. Il termine è adoperato per indicare la saldezza e l’essenzialità della donna amata, che funge da supporto imprescindibile per la vita dell’amante. *Duce*: “sovrana”.
- 61-64. “L’alto ingegno mi induce a immaginare quanto sia elevato il sole che mi conduce: è superiore alle stelle e il cielo!”.
61. *Alto ingegno*: “alta capacità”, intesa come elevata capacità poetica. Il sintagma riecheggia Dante, *Pd*, 33, 142 («A l’alta fantasia qui mancò possa»): la ripresa è ancor più significativa dal momento che in entrambi i casi l’aggettivo “alta” serve a indicare che la capacità poetica (“ingegno”, “fantasia”) si deve misurare con una realtà paradisiaca (il Paradiso vero e proprio nel caso di Dante, una bellezza ad esso paragonabile in quello di Serdini).
62. *Imaginar*: lat. Il verbo si collega all’«ingegno» del v. precedente, contribuendo a definire la creatività insita nell’attività poetica dell’amante. *Levato a volo*: “elevato, sollevato”.
63. *Il sol*: la donna amata, di cui si riprende qui la caratterizzazione secondo il *topos* tardo-gotico della donna-Sole. Cfr. v. 43.
64. *Vince*: “è superiore”. *L’uno e l’altro polo*: “il cielo” (Pasquini).
- 65-70. “Siano benedetti ancora altre mille volte i passi e quei sospiri che già uscirono così ampiamente dal petto! Benedetti i desideri e la speranza in cui io ebbi fede costantemente, e le lacrime mie con tanto effetto!”.
65. Cfr. v. 52. Cfr. in particolare, per i vv. 65-70, Petrarca, *Rvf*, 61, 11 («e i sospiri, et le lagrime, e ‘l desio») e Boccaccio, *Filostrato*, 3, 84. 1 («e benedico i ferventi sospiri»); 84. 3 («e benedico i pianti e li martiri»); 84. 5 («e benedico i focosi disiri»).
66. *Fiate*: “volte”. Ant. lett. *Suspiri*: i sospiri d’amore.
67. Il v. si concentra su uno dei *topoi* più largamente adoperati nella poesia amorosa medievale, quello “sospirare” per amore, il quale è dovuto, insieme, sia alla gioia e all’emozione provocata dal sentimento amoroso che, nello stesso tempo, alla sofferenza prodotta da esso, il quale, spesso, non è noto all’amata, oppure non è ricambiato da essa.
68. Cfr. v. 52. *Desiri*: provenzalismo. Si tratta del desiderio d’amore.
69. *Speranza*: si tratta della speranza di essere ricambiato nell’amore per la donna. *Ch’io credetti*: “in cui io ebbi fede” (Pasquini).
70. *Lagrime*: ant. lett. Le lacrime sono un altro effetto provocato dall’amore e sono da leggersi insieme ai «sospiri» del v. 66. *Con effetto*: locuzione avverbiale (TLIO).
- 71-76. “Siano benedetti anche la terra, il fiume, il ponte, il nido e le orme dove il bel piede cammina atteggiandosi con la grazia di un pavone: e il pensiero supremo che in quella immagine candida e leggiadra ha acconsentito di pormi, benché io non ne sia degno!”.
71. Cfr. v. 52.
72. *Il fiume*: l’Arno, con la caratterizzazione in senso sacro del quale ha inizio il componimento. Il ponte: Ponte Vecchio, di cui si è parlato al v. 2. *Il nido*: la casa dell’amata, che è già stata lodata al v. 17. *L’orme*: “i luoghi” (Pasquini). Il v. costruisce il *topos* della benedizione attorno a tutti gli elementi che sono stati celebrati

nei vv. iniziali del componimento, riprendendone anche l'ordine in cui vengono citati. Il v. riecheggia Petrarca, *Rvf*, 61, 3 («'l bel paese, e 'l loco ov' io fui giunto»).

73. *Pavoneggiando*: “atteggiandosi con la grazia di un pavone” (Pasquini). Per l'utilizzo del termine in relazione all'andatura di una donna, cfr. Fazio degli Uberti, *Rime*, 000, 34-36 («Da poco stante a guisa d'una spera / dinanzi a l'altre la ne vidi andare, / pavoneggiando per le verdi piagge»). *Posa*: “si appoggia”.

74. *Concetto*: “pensiero, disegno” (Pasquini). Si tratta del concetto, del pensiero della donna, che si configura quasi come idea platonica.

75. *Effigie*: “aspetto esteriore, apparenza”. *Candida*: l'utilizzo dei toni del bianco per definire i colori che caratterizzano l'amata è presente già nei vv. 5; 30; 33-38. *Vezzosa*: “graziosa”. *Candida e vezzosa*: dittologia.

76. *Ben ch'io sia indegno*: l'indegnità a parlare dell'amata per via della perfezione assoluta di lei, che non è semplice da spiegarsi in alcun modo, è un topos largamente adoperato nella poesia d'amore medievale. Ha consentito: “ha acconsentito”.

77-80. “Benedette le parti della faretra, e l'arco e le saette per cui non si smette mai di ringraziare tutti e sette i cieli”.

77. Cfr. v. 52. In questo e nei tre vv. seguenti il *topos* delle benedizioni investe anche gli strumenti utilizzati da Amore per infondere la passione nell'amante. *Le forme*: “le parti, gli elementi di cui è costituita”.

78. *Faretra, arco e saette*: strumenti tipici di Amore, nell'immaginario mitologico raffigurato come un putto dotato di arco e faretra che, scoccando le proprie frecce, trafigge il cuore degli uomini facendoli innamorare. Cfr. Petrarca, *Rvf*, 61, 7 («et l'arco, et le saette ond'io fui punto»)

79. *Dove*: “per cui”. Causale (Pasquini). *Non si dorme*: “non si smette, non si cessa”.

80. *Le stelle tutt'e sette*: i sette pianeti, ognuno con i propri influssi specifici in grado di orientare le emozioni e i comportamenti umani.

81-90. “Va’, canzonetta mia, sulla riva del fiume Arno, dove Diana verso la Spina si fa bella e si trasfigura; tu la vedrai (in forma) umana, perché, se nel mondo vi fu mai bellezza in un cuore nobile, si trova in lei. Ma prima che tu ti muova per raccontare, inginocchiati verso il sole appena tu lo vedi: poi, secondo quanto sai fare, prova a ringraziarlo e a domandare grazia”.

81-81. Leggo i vv. seguendo la congettura di Varanini (*Per l'interpretazione*, pp. 4-5), ossia aggiungendo la preposizione “n” prima della parola «riva».

81. Il v. utilizza uno degli *incipit* tipici dei congedi della poesia amorosa duecentesca, che spesso prevede di invitare il proprio testo a recarsi dalla donna amata e a domandarle la grazia di essere ricambiati (come accade qui al v. 90). Tra i vari esempi in questo senso, cfr. Guido Cavalcanti, *Rime*, 25, 18-19 («Va’, ballatetta, e la mia donna trova, / e tanto li domanda di merzede»), anche se non può definirsi un esempio di vera e propria intertestualità con il testo serdiniano, quanto piuttosto di un modulo comune a una certa tipologia di poesia amorosa.

82. *Fiume d'Arno*: cfr. v. 1. *Diana*: il Sole, spesso definito nel Medioevo “stella Diana” in quanto astro splendente durante il giorno (“dies” in latino). In questo caso è un *senhal* della donna amata, spesso chiamata, nel componimento, Sole, in ottemperanza del motivo della donna-Sole (cfr. v. 43).

83. *Spina*: la chiesa di Santa Maria della Spina a Pisa, detta anche Santa Maria di Pontenovo, sita nella zona dell'oratorio (Pasquini); zona urbana nel quartiere di Foriporta, costantemente denominata “Spina Alba” o “Spina” (Varanini, *Per l'interpretazione*, p. 6). *S'imbelleisce*: “si fa bella”. *Innova*: “si trasfigura” (Pasquini). *S'imbelleisce e innova*: dittologia.

84. *Tu*: la canzonetta. Allocuzione. *Umana*: Diana, ossia il Sole, ha forma umana dal momento che si tratta della donna amata, definita spesso nel componimento donna-Sole (cfr. v. 43).

85-86. I vv. rimarcano il concetto della perfezione assoluta della donna, capace di assommare in sé tutte le virtù estetiche («leggiadria», v. 85) e morali («cor pellegrino», v. 86).

85. *Leggiadria*: “bellezza, grazia”.

86. *Cor*: cfr. Rohlf, par. 107. *Pellegrino*: “nobile”. *Ivi*: in lei, nella donna amata, emblema di perfezione assoluta e unica al mondo.



87. *Pria*: ant. Cfr. Rohlfs, par. 50. *A dir*: a celebrare, attraverso i propri vv., le lodi dell'amata e a raccontare l'amore provato per essa. *Ti mova*: ant. lett. Cfr. Rohlfs, par. 107. Cfr. «va'», v. 81.
88. Il v. recupera un motivo topico della casistica amorosa due-trecentesca, quello della prostrazione dell'amante ai piedi della propria donna per pregarla di ricambiare l'amore. *Ingenòchiate*: il verbo, appartenente alla sfera religiosa, recupera la dimensione sacrale della figura della donna e dell'amore provato per lei dei vv. iniziali del componimento. *Sol*: la donna amata, anche chiamata nel componimento Sole (cfr. v. 43). Come: "non appena". *Vede*: la desinenza verbale in -e è tipica del toscano medievale per la 2<sup>a</sup> pers. sing. dell'indicativo presente. Cfr. Rohlfs, par. 528.
89. *Quanto sai*: "secondo quanto sai fare, secondo quanto ti è possibile". *Ti prova*: la ridondanza del pronome indiretto è tipica del toscano medievale.
90. Cfr. v. 81.

### CANZONE 3 (P. IX)

Canzone di argomento amoroso scritta in persona di Gian Colonna. Per quanto riguarda la datazione, tenendo conto del fatto che il testo ha ambientazione fiorentina e che Gian Colonna è al servizio della Repubblica Fiorentina nel biennio 1397-1398, è assai plausibile che la composizione risalga a questo periodo durante il quale è certa la presenza del condottiero, al cui servizio si trova Serdini, a Firenze. Il testo si apre, in osservanza a uno dei *topoi* più usuali della lirica amorosa medievale, con la descrizione del momento dell'innamoramento dell'io lirico, del quale vengono date, in questo caso, delle coordinate spazio-temporali piuttosto ben definite e realistiche (il fatto avviene a Fiesole in un giorno festivo di primavera, vv. 1-6); la seconda e la terza strofa, invece, si incentrano per lo più sulla descrizione degli effetti dell'amore sull'animo dell'io lirico (vv. 22-38), che si descrive come invisibile agli dei i quali, nonostante le preghiere di essere ricambiato nel proprio sentimento, non fanno altro che accentuare sempre di più la sua sofferenza (vv. 39-48); la quarta e la quinta strofa continuano il motivo della preghiera agli dei, di modo che si configurano entrambe come un'invocazione al dio Amore in persona affinché renda l'amata pietosa nei confronti dell'amante; la sesta strofa, invece, attua un cambiamento di prospettiva nell'ambito del medesimo tema, dal momento che, dopo la supplica ad Amore, a essere interpellata è, adesso, la donna stessa, alla quale si domanda la grazia di essere ricambiata nella propria passione (vv. 90-96); in ultimo, il congedo appare, in ottemperanza ai canoni della lirica amorosa due-trecentesca, come una richiesta al testo stesso a recarsi dall'amata, della quale si dice qui il nome di battesimo, Laurenza, e inginocchiarsi in segno di omaggio a lei. Per quanto riguarda i temi, come si è detto si tratta di una canzone amorosa nei moduli più tipici della poesia d'amore medievale scritta in persona di Gian Colonna per una donna realmente esistita, la cui identificazione con Laurenza dei Tolosini da Firenze è possibile non solo grazie al v. 97 («Laürentina mia canzon»), ma anche per via della didascalia preposta alla canzone nei manoscritti del ramo  $\alpha$  e accolta da Pasquini nell'edizione critica («fece per Jan Colonna, come, andando un dì di festa a Fiesole, s'innamorò di Laurenza, una nobile donna de' Tolosini da Firenze», *Rime*, p. 27). Dal punto di vista linguistico-stilistico, oltre all'ampio ricorso alla dittologia, figura retorica tipicamente petrarchesca, l'elemento più interessante risiede nell'utilizzo di una metafora afferente alla sfera della guerra, con il conseguente impiego di tecnicismi militari. Questo dato, benché in parte sfruttato nella casistica amorosa due-trecentesca, ha pur tuttavia il pregio di ancorare in maniera forte il testo alla figura di Gian Colonna, alla cui veste di condottiero ben si addice l'uso di un lessico guerresco. Metricamente, si tratta di una canzone petrarchesca con piedi di tre versi.

Canzone petrarchesca con piedi di tre versi di sei strofe di sedici versi ciascuna e un congedo di nove versi. Schema metrico: strofa: AbCBACCDEEDdFfGG. Congedo: AbCBACcDD.

Joanne Colonna, andando ad una sollemnissima festa a Fiesole per certi altri suoi fatti, se incontrò in una nobilissima giovine, della quale se innamorò.

Nel tempo che ci scalda il terzo segno,  
per un sentiero ameno,  
dove Fiesole ancor parte si trova  
(era il dì festo e d'adornezza pieno

devoto tempio, ove per altro ingegno  
 giva e per altro effetto a passo in prova),  
 io vidi al mondo maraviglia nova,  
 per quale abandonai il pensier primo, 8  
 anzi nullo altro nella mente stette.  
 El mi pareva veder mille saette,  
 non d'arco fabricato in nostro limo,  
 ma, se 'l proprio n'estimo,  
 uscir degli occhi d'una bella donna,  
 che per una colonna  
 tutte han passato a ritrovare il core,  
 qual forza non fia mai d'altri ch'Amore. 16  
 Non cuor di tigre o di più rigido aspe  
 è ch'ella non piegasse,  
 o qual più fera indomita e più rude;  
 non tempra in Mongibel che non spezzasse,  
 non diamante o qual più fredda iaspe,  
 né cose per natura al mondo crude.  
 Ella m'accende, mi disserra e chiude,  
 ed entra col pensier più dentro insieme, 24  
 tal che l'immaginar non è in mia forza.  
 Io non ne posso aver sola la scorza,  
 sì gli organi del suon m'avvinghia e preme,  
 e la lingua ne treme  
 di cosa che, non ch'a altri, a me par strana;  
 ma se mi fusse piana,  
 ch'io dir potesse quanto dentro sento,  
 Amore, io credo ch'io sarei contento. 32

Io cantarei sì dolce e con tal cetra,  
 ch'io placarei gli dei  
 che l'hanno fatta a vita degna in cielo;  
 e, credo, ancora quella umil farei  
 se mille volte avesse cor di petra,  
 e rapire[i]la del più alto ostelo.

Ma lor m'han fatto innanzi agli occhi un velo,  
da poi che il senno io non ho in bailia 40  
il senso e 'l dire, e strazianmi in tal forma  
alcuna volta, se mi mostra l'orma  
ognor più bella e nova leggiadria,  
quasi in un punto via  
la portan, qual dicesse: "Or ti dispera!".  
E in questa mainera  
m'ha concio Amore e posto in tal travaglia,  
poi che m'ha messo con gli dei in battaglia. 48

Lasso, che, folle, ogni mia industria è mossa  
dar con gli dei di cozzo,  
benché 'l mio cor non men di loro avvampa.  
Ei m'hanno della vista il cammin mozzo  
e tolto ogni piacere e ogni possa,  
tal che la vita a pena se ne scampa.  
Signor, tu m'accendesti tanta lampa,  
non mi lassar, per Dio, ch'è gran peccato, 56  
poi che sempre ti fui dritto e liale;  
fulmina, dolce sire, il fero strale  
contra questi avversari e l'atto ingrato;  
vedi il misero stato!  
Nullo altro può con lor, ma tu vittore  
aitami, signore!  
Io spero pur per prova, merto e prieghi,  
Amor, che le tue arme or non mi nieghi! 64

Se così fia, io rivedrò il bel viso  
che m'è scolpito al petto,  
per ben che 'l ciel ne fia assai men bello;  
io rivedrò l'angelico concetto,  
io rivedrò la gloria e 'l paradiso,  
quel passeggiar gentil, leggiadro e snello.  
Io scolpirei non solo un atto d'ello,

ma in un momento mille varie cose  
che farien pullular fior sotto brina.  
Io vedrei mille rose in una spina,  
non di natural modo, e vergognose  
mille sembianze, ascose  
sotto l'abito onesto, almo e benegno.  
Fara'mene tu degno?  
Amore, el mi fia tregua or, sel ti piace,  
e forse un ricco mezzo a la mia pace.

Se poi per onestate ella s'asconde,  
el non mi fia troppo acro,  
ch'io non vorrei che 'l suo onore e prode;  
se contemplasse ad un amor più sacro,  
ancor non perirei sotto false onde,  
ché la speranza pur m'infiamma e rode;  
se di se stessa ella soletta gode,  
non altra morte, unde io vorrei gustare  
del suo pensier, quale ella il mio sol tène.  
Ahi, donna mia, Amore ecco che vène  
per noi in terra felice ad abitare:  
dégna ti risvegliare  
dall'ozio, e con pietà mostrati umile!  
Almen l'esser gentile  
non mi celare, e l'atto sia in virtute:  
non fia tuo biasmo e fia nostra salute!

A Laürenzia mia, canzon, n'andrai  
a lei che più t'impera,  
ché 'l tuo subietto è in podestà di quella,  
e, con benigno aspetto e con maniera  
discreta, t'inginocchia a' santi rai,  
né d'altro orar che de la vista bella;  
poi di' che di sua stella  
sarà sempre uno il core e 'l spirto mio,

né d'altri fia giamai solo disio.

1-9. “Nel momento in cui ci riscalda il terzo segno zodiacale, in un sentiero ameno, dove ancora si trova una parte di Fiesole (era un giorno festivo, e il tempio devoto pieno di bellezza, dove andavo con un altro intento e con un altro scopo (andavo) lentamente a bella posta), io vidi nel mondo una meraviglia nuova per la quale abbandonai il primo pensiero, anzi nient’altro stette (più) nella mia mente (da quel momento)”.

1. *Nel tempo*: “nel momento dell’anno”. L’*incipit* dal tono quasi favolistico ammantata da subito la scena di una dimensione fiabesca. *Terzo segno*: la costellazione dei Gemelli, nella quale il Sole si trova tra maggio e giugno, ovvero in primavera. Il periodo dell’anno, a cavallo tra la primavera e l’estate, spiega anche la scelta dell’utilizzo, in questo v., del verbo “scaldare”.

2. *Ameno*: l’aggettivo connota il sentiero nel senso di un vero e proprio *locus amoenus*, un luogo bucolico e idilliaco simile al Paradiso terrestre. Inoltre, contribuisce a continuare la caratterizzazione in senso fiabesco della scena già avviata dall’*incipit* («Nel tempo»).

3. Il v. indica, con una perifrasi, il contado di Fiesole, nel quale si trova il «sentiero ameno». Il riferimento puntuale alla città di Fiesole definisce con precisione il posto in cui è ambientato il componimento, ancorando, quindi, a un luogo reale il luogo e il tempo fiabesco delineati nei vv. precedenti.

4-6. La parentetica colloca gli eventi narrati entro un preciso cronotopo della lirica amorosa medievale, quello dell’innamoramento avvenuto in occasione della celebrazione di una festività in Chiesa (cfr. Dante, *Vita nuova*, 000). Tuttavia, Serdini varia questa topica, fingendo che l’innamoramento sia avvenuto non in Chiesa ma mentre il poeta percorre la strada per raggiungerla e, dunque, presenta sin da subito l’evento come una distrazione dall’intento di recarsi alla celebrazione ecclesiastica.

4. *Festo*: “festivo”. *Adornezza*: “bellezza”.

5. *Devoto tempio*: la chiesa. Perifrasi. *Ingegno*: “intento” (Pasquini).

6. *Giva*: “andavo”. Ant. Poet. La -a finale per la 1<sup>a</sup> pers. sing. dell’indicativo imperfetto è tipica della lingua antica. Cfr. Rohlfs, par. 550. *Effetto*: “scopo” (Pasquini). *A passo*: “a passo d’uomo, lentamente”. *In prova*: “a bella posta” (Pasquini).

7. *Nova*: “inaudita”. Lat. Cfr. Rohlfs, par. 107. *Maraviglia nova*: la donna amata, che con la sua bellezza provoca nell’amante uno stupore mai provato prima. Il sintagma riecheggia lo Stilnovo. Cfr. Lapo Gianni, 11, 6 («di raccontar sua maraviglia nova»).

8. *Pensier primo*: il pensiero iniziale, ossia lo scopo per il quale l’amante si stava recando a Fiesole prima di incontrare la donna, come già detto ai vv. 5-6.

9. Il v. mette l’accento sull’impossibilità dell’amante a dare importanza a qualsiasi altra cosa dopo l’incontro con l’amata, che con la sua magnificenza fa perdere di senso tutto il resto.

10-16. “Mi sembrò di vedere mille saette (provenienti) da un arco non fabbricato sulla nostra terra, ma se considero con attenzione la verità, uscirono dagli occhi di una bella donna e tutte hanno attraversato una colonna (fino a) raggiungere il cuore, la quale forza non fu mai di altri se non di Amore”.

10. *Mille saette*: le frecce scoccate dal dio Amore.

11. L’arco di Amore non è fabbricato sulla terra, ma è bensì un arco divino, dal momento che Eros è una divinità della mitologia classica. *In nostro limo*: “sulla nostra terra”, nel nostro mondo. Metonimia. Cfr. Dante, Pg., 17, 114 («amor nasce in tre modi in vostro limo»).

12. *Se l’proprio n’estimo*: “se considero con attenzione la verità”.

13. Il v. presenta un *topos*, quello degli occhi dell’amata da cui escono le saette d’amore, assai frequente nella poesia amorosa due-trecentesca.

14. *Colonna: senhal* di Gian Colonna, in persona del quale è scritto questo componimento. Il *senhal*, di ascendenza petrarchesca (cfr. *Rvf* 269), è adoperato altrove da Saviozzo, 13, 63 («Colonna di giustizia»); 15, 33 («O colonna gentil, che già molti anni»).

15. *Tutte*: le «saette», v. 10. *Han passato*: “hanno attraversato”. *Ritrovare*: “raggiungere”.

16. *Forza*: la capacità di trafiggere il cuore dell’amante con le proprie frecce infuocate. *Fia*: ant. lett.

17-25. “Non vi è cuore di tigre o del più rigido serpente che ella non ferisse, o di qualsiasi fiera più indomita e selvaggia; non (vi è) arma temprata sull’Etna che ella non spezzasse, non un diamante o qualsiasi gelida pietra preziosa, né le cose del mondo crudeli per natura. Ella mi accende, mi apre e chiude, ed entra insieme più dentro ai miei pensieri, in modo tale che non è in mio potere immaginarlo”.

17-19. I vv. evidenziano la capacità della donna amata di modificare la natura stessa del mondo animale, dal momento che la sua bellezza e la sua dolcezza sono tali che riescono persino a rendere docili e mansueti animali feroci e selvaggi.

17. *Aspe*: “serpente”.

18. *Ella*: la donna amata. *Piegasse*: “ferisse”, rendendolo inoffensivo. Per l’utilizzo del verbo “piagare” in contesto amoroso cfr. Petrarca, *Rvf* 297, 10-11 («‘l dolce sguardo / che piagava il mio core»), anche se nel *Canzoniere* la capacità di ferire propria dell’amata assume un’accezione negativa, dal momento che, non ricambiando l’amore dell’amante, lo ferisce, mentre in Sardini il verbo ha una connotazione negativa, dal momento che la donna riesce, attraverso le proprie qualità, ad addolcire l’indole di animali feroci per natura.

19. *Fera*: “animale feroce”. Ant. Lett. Cfr Rohlfs, par. 87. *Rude*: “selvaggia” (Pasquini). *Fera più indomita e più rude*: il sintagma riecheggia, anche se soltanto sul piano letterale, Dante, *Pg.*, 6, 98 («costei ch’è fatta indomita e selvaggia»), ma lì la «fiera» (*Pg.*, 6, 94) diventata feroce e ribelle è una metafora per definire l’Italia.

20-22. I vv. continuano a mettere in evidenza il potere della donna di modificare, grazie alle proprie virtù, la natura dell’intero creato: così, dopo il mondo animale, la sua capacità trasfiguratrice investe il mondo minerale.

20. *Tempra*: “arma temprata”. *Mongibèl*: l’Etna. *Tempra in Mongibel*: si tratta delle armi forgiate, secondo la mitologia, da Efesto sull’Etna, la cui tempra è data, quindi, oltre che dal materiale, anche dalla mano divina che le ha modellate. Nonostante questo, però, le qualità della donna sono talmente elevate da riuscire persino a scalfire degli oggetti creati da un dio.

21. *Fredda*: “gelida per via della propria lucentezza” (Pasquini). *Iaspe*: “pietra preziosa”. *Hapax*.

22. *Crude*: “crudeli”.

23-25. Dopo aver elencato, nei vv. precedenti, gli effetti benefici provocati dalla perfezione della donna sul mondo naturale, questi vv. passano a indicare le conseguenze sull’animo dell’amante.

23. *M’accende*: il verbo è usato assai frequentemente nella poesia amorosa per definire il momento dell’innamoramento, che spesso è indicato come un “accendersi”, un “divampare” del fuoco della passione amorosa. *Mi disserra e chiude*: “mi apre e mi chiude”. I verbi riecheggiano, per l’immagine dell’apertura/chiusura provocata sul cuore di qualcuno, Dante, *If.*, 13, 58-60 («Io son colui che tenni ambo le chiavi / del cor di Federigo, e che le volsi, / serrando e disserrando, sì soavi»). *M’accende, mi disserra e chiude: tricolon*.

24-25. Gli effetti provocati dalla donna non investono soltanto la sfera dei sentimenti e della passione (v. precedente), ma si ripercuotono anche sull’aspetto più propriamente razionale, dal momento che è su di lei che si rivolgono tutti i pensieri dell’amante, al quale non è lasciato spazio per nient’altro.

25. *L’immaginar*: “il pensare”, inteso in questo caso come la generica capacità razionante. *Non è in mia forza*: “non è nelle mie possibilità” (Pasquini).

26-32. “Io non posso raffigurarmene soltanto l’aspetto fisico, tanto mi serra e soffoca gli organi dell’udito, e la lingua ne trema per una cosa che, non che ad altri, a me sembrava incomprensibile; ma, se mi fosse comprensibile, di modo che io potessi dire quello che sento dentro di me, Amore, io credo che sarei contento”.

26. *Non ne posso aver sola la scorza*: “non posso raffigurarmene soltanto l’aspetto fisico” (Pasquini). *Scorza*: “aspetto esteriore, parvenza” (TLIO). Cfr. Boccaccio, *Comedia*, 2, 25-26 («e più adentro alquanto che la scorza / possa mostrar della tua deitade»).

27. *Gli organi del suon*: “gli organi dell’udito”, le orecchie. Perifrasi. *M’avvinghia e preme*: “mi serra e soffoca” (Pasquini). Dittologia. Cfr. «mi disserra e chiude», v. 23.

28. *Treme*: “trema”. Lat. *La lingua ne treme*: l’impossibilità dell’amante di esprimere a parole la bellezza dell’amata e il sentimento provato per lei è un *topos* assai frequente della poesia amorosa medievale. Cfr. Dante, *Vn*, 17, 3 («ch’ogni lingua deven tremando muta»).

29. *Strana*: “incomprensibile”. Le dinamiche dell’innamoramento sono talmente forti e provocano cambiamenti così repentini nella mente e nell’animo dell’amante che egli non riesce a comprenderne l’intima essenza.

30. *Piana*: “comprensibile”. Cfr. «strana», v. precedente.

31. Cfr. v. 29.

33-38. “Io comporrei poesie così dolcemente e con un’armonia tale, che io renderei bendisposti gli dei che l’hanno resa degna in cielo per sempre; e credo che io la renderei benevola, anche se avesse un cuore durissimo e la porterei giù dal cielo”.

33. Il v. è presente in maniera identica altrove in SAVIOZZO, 54, 9 («Io cantarei sì dolce e con tal cetra»). *Cantarei*: “comporrei poesie” Cfr. Dante, *Pg*, 1, 4-5 («e canterò di quel secondo regno / dove l’umano spirito si purga»). La forma “cantarei”, presente per due volte in Saviozzo, è attestata altrove solo nell’anonimo testo fiorentino del Duecento *Il mare amoroso* («E cantarei inanzi la mia morte») (OVI). *Dolce*: “dolcemente”. *Cetra*: “poeticità, armonia”. Metonimia. La cetra, strumento per eccellenza del poeta lirico, viene qui assunta a simbolo di armonia e poeticità.

34. *Placarei*: “renderei bendisposti” (TLIO). La capacità poetica dell’amante è talmente elevata da riuscire persino a rendere benevoli gli dei. la forma del futuro in -arò è di regola a Siena. Cfr Rohlfs, par. 587.

35. Il v. colloca, per via della sua perfezione, la donna amata in cielo accanto agli dei, secondo un *topos* assai frequente nella poesia amorosa medievale.

36. Ancora: “anche”. *Quella*: la donna amata. *Umile*: “benevola”, in contrapposizione a «cuor di petra» del v. successivo.

37. *Mille volte*: rafforzativo. *Petra*: Toscanismo. Cfr. Rohlfs, par. 87. È il termine per eccellenza delle ‘petrose’ dantesche. Cfr. Dante, *Rime*, 100, 12-13 («La mente mia, ch’è più dura che petra / in tener forte imagine di petra»); 101, 5 («Si è barbato ne la dura petra»); 101, 9 («Che non la move, se non come petra»); 101, 18-19 («Più forte assai che la calcina petra. / La sua bellezza ha più virtù che petra»); 101, 26 («Sì fatta, ch’ella avrebbe messo in petra»); 101, 34 («Di me; che mi torrei dormire in petra»); 101, 39 («La fa sparer, com’uom petra sott’erba»); 102, 11-12 («Che fosse fatta d’una bella petra / per man di quei che me’ intagliasse in petra»); 102, 13 («E io, che son costante più che petra»); 102, 15-16 («Porto nascoso il colpo de la petra, / con la qual tu mi desti come a petra»); 102, 18-19 («Tal che m’andò al core ov’io son petra. / E mai non si scoperse alcuna petra»); 102, 22 («Che mi potesse atar da questa petra»); 102, 26 («L’acqua diventa cristallina petra»); 102, 41 («Quando la miro, ch’io la veggio in petra»); 102, 56-57 («In tal stato, questa gentil petra / mi vedrà coricare in poca petra»); 102, 62 («Tal, che con tutto ch’ella mi sia petra»); 103, 2-3 («Com’è ne li atti questa bella petra, / la quale ognora impetra»). Simbolo della durezza e dell’indifferenza dell’amata, la parola viene recuperata da Saviozzo nella canzone con lo stesso significato.

38. *Rapirella*: “la rapirei, la porterei giù”. Legge Tobler-Mussafia. *Più alto ostelo*: il cielo. Perifrasi.

39-48. “Ma loro mi hanno messo un velo davanti agli occhi, ottenebrandomi la vista, dal momento che sanno che io non domino l’arte poetica e mi straziano in questo modo; qualche volta, se mi mostrano la sua effigie, sempre più bella, e la sua grazia inaudita, quasi nello stesso momento me la portano via, quasi dicessero: «Adesso disperati!». E in questa maniera mi ha conciato Amore e mi ha messo in un affanno tale, dopo che mi ha messo in guerra contro gli dei.”



39. *Lor*: gli dei. *M'han fatto innanzi agli occhi un velo*: “mi hanno messo un velo davanti agli occhi, mi hanno ottenebrato la vista”. Il v. riprende, sia dal punto di vista linguistico, sia per il tema degli dei che obnubilano la vista dell'amante con un velo per impedirgli di vedere la realtà, Petrarca, *Rvf*, 29, 12-14 («ma 'nnanzi agli occhi m'era post'un velo / che mi fea non veder quel ch'i' vedea, / per far mia vita subito più trista»).

40. *Non ho in bailia*: “non è in mio potere, non domino”.

41. *Il senno e 'l dire*: l'arte poetica. La dittologia definisce le due componenti essenziali dell'attività poetica, quella del significato («il senno») e quella della forma linguistica adoperata per trasmetterlo («'l dire»). *Strazianmi*: “mi straziano”. Legge Tobler-Mussafia. *In tal forma*: “in questo modo”.

42. *L'orma*: “l'effigie, l'immagine appena balenante”.

43. *Nova*: “inaudita”. Lat.

44. *In un punto*: “nello stesso momento”.

42-45. *Se mi mostran... qual dicesse*: concordanza *ad sensum*.

46-47. *E in questa mainera m'ha concio Amore*: I vv. che sono costruiti su un'evidentissima ripresa dantesca, mettono in luce la sofferenza provocata nell'amante dagli dei, i quali, non avendogli donato la capacità poetica, gli impediscono di celebrare, e, grazie a questo, di conquistare, la donna amata. cfr. Dante (116, 61: «Così m'hai concio Amore»).

47. *Travaglia*: “affanno, travaglio”. Ant. *Tal travaglia*: cfr. Pucci, *Madonna Leonessa*, 34. 267-268 («com'è tanto dura / ch'a te non viene, essendo in tal travaglia?»).

48. Il v. continua il concetto della guerra combattuta dall'amante impotente di celebrare l'amata per via del volere divino contro gli dei a lui ostili. *Battaglia*: “guerra”. Metonimia.

49-54. “Povero me, che, folle, ogni mia opera è fatta per urtare contro il volere divino, benché il mio cuore non arda meno del loro. Loro mi hanno obnubilato la capacità visiva e mi hanno tolto qualsiasi difesa e qualsiasi potere, di modo che la vita si salva a malapena”.

49-51. Cfr. v. 48.

49. *Folle*: “insolente, tracotante”. L'aggettivo è qui usato con l'accezione di *hybristēs*, ovvero insolente verso gli dei e il loro volere inappellabile.

50. *Dar con gli dei di cozzo*: “urtare contro il volere divino” (Pasquini). Il v. riprende il concetto dell'*hybris* dell'amante nei confronti degli dei già espresso dall'aggettivo «folle» nel v. precedente.

51. *Avvampa*: “arde”. Il cuore dell'amante e quello degli dei ostili avvampano entrambi, ma per motivi diversi: nel primo caso, infatti, si tratta della passione amorosa che fa «avvampare» l'innamorato (per cui cfr. anche «m'accende», v. 23); nel caso degli dei, invece, a far ardere il loro cuore è la rabbia verso l'amante insolente.

52. *Ei*: gli dei. *M'han della vista il cammin mozzo*: “mi hanno obnubilato la capacità visiva, mi hanno accecato” (Pasquini). Cfr. v. 43, «ma lor m'han fatto innanzi agli occhi un velo».

53. Il v. ribadisce l'assoluta impotenza, sia fisica, sia mentale, impartita dagli dei all'amante, il quale si trova totalmente in balia del proprio sentimento amoroso. *Possa*: “potere”. Ant. lett. *Ogni piacere e ogni possa*: dittologia.

54. *Se ne scampa*: “si salva”. La situazione di impotenza dell'amante, già espressa ai vv. precedenti, raggiunge qua la *climax*, dal momento che a essere in pericolo è la vita stessa dell'innamorato, che a malapena riesce a scampare alla morte.

55-62. “Signore, tu (che) mi accendesti di un fuoco così grande, non mi lasciare, per Dio, perché è un peccato enorme, dal momento che io fui sempre un tuo servo leale; scaglia, o dolce signore, la freccia ardita contro questi avversari e contro il loro atteggiamento crudele: guarda il (mio) misero stato! Nessun altro può (fare niente) contro di loro, ma tu (che puoi essere) vincitore aiutami, signore!”.

55. *Signor*: il dio Amore, il quale è definito dall'amante «signore» in quanto è da lui che l'innamorato viene governato nei propri sentimenti e nelle proprie azioni. Si tratta di un allocutivo adoperato molto spesso

nella poesia amorosa medievale per nominare Eros. *M'accendesti*: cfr. «m'accende», v. 23 e «avvampa», v. 51. *Lampa*: “ardore amoroso” (Pasquini).

56. *Lassar*: cfr. Rohlfs, par. 225.

57. *Dritto e liale*: dittologia. I termini mettono in scena un *topos* assai utilizzato nella casistica amorosa medievale, quello della servitù dell'amante nei confronti del sentimento amoroso e, per esteso, di colui che tale sentimento promuove, ossia il dio Amore.

58. *Fulmina*: “scaglia come baleno” (Pasquini). *Dolce sire*: Amore. Cfr. «signor», v. 55. *Fero*: “ardito”, con connotazione positiva (TLIO). *Strale*: “freccia”.

59. *Questi avversari*: gli dei, i quali si mostrano ostili all'amante e, quindi, per via indiretta, anche ad Amore, il quale ha fatto divampare d'ardore amoroso il cuore dell'innamorato. *Atto ingrato*: “Atteggiamento crudele”.

60. *Misero stato*: la condizione miserevole dell'amante, il quale si trova impotente di fronte al suo sentimento amoroso non corrisposto dall'amata e invisibile agli dei.

61-62. La preghiera ad Amore, che finora ha assunto i connotati tipici delle invocazioni al dio Eros nella poesia amorosa medievale, assume qui i tratti delle preghiere vere e proprie, riprendendo il tono e il linguaggio della poesia di argomento religioso.

61. *Nulla*: “nessuno”. *Lor*: gli dei. *Vittore*: “vincitore”. Lat. L'aggettivo è presente in Petrarca, *Tr. Temp.*, 104 («vittor d'ogni cerebro»).

62. *Aitami, signore*: formula di invocazione tipica della preghiera nella liturgia e nella religione cristiana, che porta al culmine la richiesta di aiuto ad Amore presentata in questi vv.

63-70. “Io spero, Amore, che tu adesso non mi neghi le tue armi, in virtù dell'avermi messo alla prova, dei miei meriti e delle mie preghiere! Se così sarà, io rivedrò il bel viso che è scolpito nel mio petto, quantunque il cielo ne sarà assai meno bello; io rivedrò la creatura angelica, io rivedrò la gioia e il paradiso, quel passeggiare nobile, aggraziato e agile”.

63. *Per prova, merto e prieghi*: “in virtù dell'avermi messo alla prova, dei miei meriti e delle mie preghiere”. *Tricolon. Merto*: “merito”. Ant. poet. Cfr. Rohlfs, par. 138. Si tratta dei meriti conquistati dall'amante per essersi dimostrato un servitore fedele di Amore. *Prieghi*: “preghiere”. Ant. poet.

64. *Arme*: l'utilizzo della -e finale per il plurale è tipico di alcune varietà dell'Italia centrale. Cfr. Rohlfs, par. 142. *Nieghi*: Ant.

65. *Fia*: “sarà”. Ant. Cfr. Rohlfs, par. 592. *Bel viso*: il sintagma è usato sistematicamente da Petrarca per definire il volto dell'amata. Ma si tratta di un sintagma già adoperato, anche se in maniera assai meno sistematica, dai rimatori della scuola siciliana e dagli stilnovisti.

66. *Scolpito*: il termine ribadisce la perennità dell'amore provato per la donna, il quale è scolpito, quindi immanente nel cuore dell'amante.

67. Il v. indica come la bellezza dell'amata è tale che, qualora l'amante riuscisse a rapirla dalla sua dimora divina (v. 38) il cielo perderebbe gran parte della propria perfezione.

68-69. *Io rivedrò... io rivedrò*: anafora.

68. *Concetto*: “creatura”.

69. *Gloria*: “gioia”. *La gloria e 'l paradiso*: dittologia.

70. *Gentil, leggiadro e snello*: *tricolon*. *Snello*: “agile”.

71-80. “Io di quello scolpirei non soltanto un'espressione, ma (scolpirei) in una sola volta mille varie cose che farebbero rampollare i fiori sotto la brina. Io rappresenterei mille rose in un solo cespuglio, non di forma naturale, e mille sembianze non di forma naturale pudibonde e nascoste sotto il comportamento onesto, elevato e benevolo. Tu me ne renderai degno? Amore, adesso sarebbe per me una tregua, se tu lo volessi, e probabilmente un grande aiuto per (ottenere) il mio appagamento”.

71. *Scolpirei*: il verbo continua la metafora della scultura già iniziata al v. 66. Il poeta, al quale non è stato fatto dono di padroneggiare l'arte poetica (vv. 33-48), chiede ad Amore di aiutarlo ad esprimere il proprio

sentimento per l'amata attraverso un'altra forma artistica, la scultura, capace anch'essa, così come la poesia, di imprimere eternità alla figura della donna. *Atto*: "espressione". *D'ello*: del viso della donna amata.

72. *In un momento*: in una sola volta.

73. *Pullular*: "rampollare, germogliare". Il verbo è di derivazione dantesca, *If.*, 7, 119 («e fanno pullular quest'acqua al summo»). *Pullular fior sotto brina: adynaton*. L'uso di tale immagine è funzionale a dare l'idea della forza che potrebbe ottenere nella propria arte scultoria l'amante aiutato da Amore, capace perfino di sovvertire l'ordine della natura.

74. *Vedrei*: "raffigurerei". *Mille rose in una spina*: mille rose in un cespuglio. L'immagine del rovo rigoglioso di fiori è scelta per avvalorare ancora una volta la forza della scultura, capace di rappresentare al meglio la bellezza della donna. Cfr. Petrarca, *Rvf*, 246, 5 («Candida rosa nata in dure spine»)

75. *Non di natural modo*: "non di forma naturale". L'amante, grazie alla forza della propria arte, riuscirebbe a rappresentare l'amata in modo così perfetto da non farla sembrare una creatura «naturale», cioè terrestre. In questo senso, cfr. v. 73. *Vergognose*: "pudibonde" (Pasquini).

76. *Ascese*: "nascoste, occulte".

77. *Abito*: "atteggiamento, comportamento". *Onesto, almo e benegno: tricolon*. I tre aggettivi sono usati frequentemente nella poesia amorosa medievale per definire l'atteggiamento della donna amata.

78. *Tu*: Amore. Il v. si configura come una nuova invocazione ad Amore per ottenere la sua approvazione e il suo aiuto, in maniera simile, anche se più concisa, rispetto alla preghiera dei vv. 55-62.

79. *Fia*: "sarebbe". Ant. Cfr. Rohlfs, par. 592. *Tregua*: alle sofferenze amorose dell'innamorato. Il termine recupera l'immagine bellica dei vv. 46-54.

80. *Mezzo*: "aiuto". *Pace*: "appagamento amoroso" (Pasquini). Il termine riprende la metafora bellica dei vv. 46-54 e 79.

81-89. "Se poi ella si nasconde per onestà, ciò non mi sarebbe troppo aspro, perché io non vorrei altro che (lei avesse) il suo onore e il suo giovamento; se si desse a un amore più sacro, non morirei più sommerso da false onde, perché è la speranza che mi infiamma e mi consuma; se ella godesse nello stare da sola, di nuovo io non morirei, perché potrei godere del fantasticare su di lei, che è focalizzato tutto soltanto su di lei".

81. *Per onestate*: Ant. lett. Si tratta di una qualità assai frequentemente posseduta dall'amata nella poesia amorosa medievale. *Ella*: l'amata. *S'asconde*: si cela alla vista dell'amante, il quale, in questo caso, non riuscirebbe a vedere la donna non per intromissione di terzi (come detto degli dei ai vv. 43 e 52), ma per uno specifico volere di lei.

82. *El*: "ciò". *Fia*: cfr. v. 79. *Acro*: "aspro, doloroso".

83. *L suo onore e prode*: l'innamorato non potrebbe far altro che accettare la decisione dell'amata di nascondersi al suo sguardo, anche per via della positività del sentimento che animerebbe tale decisione («l'onestà», v. 81). *Prode*: "giovamento, vantaggio" (Pasquini).

84. *Se contemplasse ad un amor più sacro*: "se fosse votata ad un amore più puro", ossia se la devozione dell'amata fosse tanta e tale da renderla indisponibile ad un amore diverso da quello per la divinità («sacro»). L'amante sostiene qui che, qualora la donna fosse totalmente concentrata in una forma d'amore che esclude la possibilità di appagare i desideri terreni di coloro che la amano, allora non sarebbe possibile coltivare la speranza di poter ottenere i suoi favori e, dunque, sarebbe annullato il sentimento stesso che genera la sua sofferenza d'amore. *Contemplasse*: il verbo riecheggia il senso tecnico che "contemplare" ha nel definire il rapporto mistico dell'uomo con Dio.

85. Cfr. v. precedente. *False*: "illusorie".

86. *Speranza*: è la speranza di poter essere ricambiato che fa soffrire l'amante, speranza che egli non avrebbe più se lei fosse rivolta a un amore ultraterreno (cfr. v. 84). *M'infiamma e rode*: dittologia.

87. *Se di se stessa ella soletta gode*: "se godesse nello stare da sola". Anche in questo caso l'amante accetterebbe il rifiuto della donna, perché la decisione di non ricambiare l'amore sarebbe dettata dal fatto che lei preferisce la solitudine all'intrattenere relazioni amorose.

88. *Non altra morte*: "di nuovo non morirei". *Gustare*: "godere".

89. *Pensier*: “fantasticare su di lei” (Pasquini). *Tene*: “tiene”. Cfr. Rohlfs, par. 87.

90-97. “Ahi, donna mia, ecco Amore che viene ad abitare felice per noi sulla terra: degnati di risvegliarti dall’ozio e mostrati pietosa e umile! Almeno non mi sottrarre il tuo essere cortese, e l’atteggiamento sia conforme alla virtù: non sarebbe per te una colpa e sarebbe la mia salvezza!”.

90. *Ahi donna mia*: allocuzione diretta all’amata per pregarla di ricambiare il sentimento dell’amante. Si tratta di un motivo tipico della poesia amorosa medievale. *Vene*: “viene”. Cfr. Rohlfs, par. 87.

93. *Ozio*: “inattività”. Lat. Il termine indica l’inoperosità dimostrata dalla donna di fronte alla passione amorosa. *Con pietà mostrati umile*: si tratta di una formula ampiamente e variamente adoperata nelle invocazioni rivolte dalla donna all’amante nella poesia due-trecentesca di argomento amoroso.

94. *Gentile*: “cortese” nel mostrarsi cedevole alle richieste dell’amante.

95. *Celare*: “sottrarre”. *L’atto sia in virtute*: “l’atteggiamento sia conforme alla virtù”. Il ricambiare il sentimento amoroso non sottrarrebbe alla donna la propria virtù in quanto si tratterebbe di una passione che godrebbe del beneplacito e della protezione divina, essendo stata alimentata e incoraggiata da Amore. *Virtute*: ant.

96. *Fia*: “sarà, sarebbe”. Ant. Cfr. Rohlfs, par. 592. *Biasmo*: “colpa, peccato”. Toscanismo. Cfr. Rohlfs, par. 138. *Salute*: “salvezza”. Il riuscire a ottenere i favori dell’amata sarebbe per l’amante una salvezza dal proprio tormento.

97-105. “Mia canzone, tu andrai da Laurenza, (tu andrai) da lei che più che ogni altro ti domina, perché il tuo servo è in potere di costei e, con aspetto benevolo e con modi giusti inginocchiati ai santi occhi dell’amata, e non pregare per altro se non che per vedere la sua bellezza: poi di’ che il mio cuore e il mio spirito saranno sempre unicamente della sua bellezza luminosa, né d’altra avranno mai neanche soltanto il desiderio”.

97. Il v. utilizza uno degli *incipit* tipici dei congedi della poesia amorosa duecentesca, che spesso prevede di invitare il proprio testo a recarsi dalla donna amata e a prometterle fedeltà (cfr. vv. 104-105). *Laurenzia*: Laurenza dei Tolosini, dedicataria del testo, come si dice nella didascalia preposta alla canzone nell’edizione Pasquini.

98. *T’impera*: “ti domina”. La donna amata è la signora assoluta del cuore dell’innamorato.

99. *Subietto*: “servo” (Pasquini). L’amante si pone non soltanto, come accade di consueto nella poesia amorosa medievale, come servo dell’amata, ma anche come servitore di Amore e della canzone. *Podestà*: “potere”. Ant. Lett. *Quella*: l’amata.

101. *Discreta*: “retta” (TLIO). *T’inghinocchia*: il verbo indica l’atto di sottomissione assoluta dell’amante alla sua amata. *Santi rai*: gli occhi della donna, luminosi come raggi del sole e «santi» per via della sua perfezione, che la rende più simile a una divinità che non a una creatura terrena.

102. *Orar*: “pregare”. Cfr. «t’inghinocchia» al v. precedente. *Vista bella*: il suo bell’aspetto.

103. *Stella*: “splendore, bellezza luminosa”. Figur.

104. Il v. ribadisce per l’ennesima volta la fedeltà totale dell’amante verso l’amata, votandosi completamente a lei per l’eternità. *Sarà*: concordanza *ad sensum*. *Uno*: “unicamente”. Avv. *Core*: ant. Cfr. Rohlfs, par. 107. *Spirto*: ant. Cfr. Rohlfs, par. 138.

105. *Disio*: ant.

## CAPITOLO 4 (P XXVI)

Capitolo ternario in lode di Dante. Si tratta di un testo scritto nel 1404 e inviato da Saviozzo al suo mecenate e protettore Gian Colonna assieme a una copia della *Commedia* che lui stesso trascrive proprio per Gian Colonna e a un altro sonetto intitolato *La gloria, la facundia e melodia*, un testo presente tra le rime stravaganti in lode di Dante e Boccaccio in cui Serdini crea una sorta di canone della letteratura volgare nel quale Dante appare come esempio massimo per la poesia e Boccaccio per la prosa, canone da cui Petrarca viene escluso. Il capitolo in questione è un testo di accompagnamento alla *Commedia* (spesso, come sappiamo, inviata insieme a delle poesie, come nel caso di Boccaccio con il suo *Ytalie iam certus honos*, inviato a Petrarca assieme alla *Commedia* copiata di proprio pugno). *Come per dritta linea l'occhio al Sole* costituisce una sorta di *unicum* nel panorama delle tante biografie dantesche del periodo perché è insieme: un capitolo in lode di Dante (vv. 1-27 e 154-162); una biografia in versi del poeta (vv. 29-84 e 163-169); un compendio alla *Commedia* (vv. 85-153), di modo che condensa ad una le tre maggiori tipologie di testi su Dante circolanti nel Trecento. Il modello è boccacciano, con particolare riferimento al Boccaccio dell'Amorosa Visione e del Trattatello in laude di Dante, sebbene il lessico sia molto spesso di matrice dantesca. È interessante sottolineare che le porzioni testuali in lode di Dante sono caratterizzate dall'uso di un linguaggio di tono fortemente religioso, che contribuisce a creare un'immagine di Alighieri dai toni quasi agiografici, se non addirittura cristologici. Per quanto riguarda, invece, la parte prettamente biografica, i dati biografici sono presi da Boccaccio: si narra, quindi, del soggiorno a Parigi, che avviene dopo “gli studi italici”; poi, ancora, del suo peregrinare negli anni dell'esilio, che tocca Verona, la Lunigiana e il Casentino; dell'arrivo a Ravenna presso Guido da Polenta (definito, con termini simili a quelli che lo stesso Boccaccio usa per Guido); alla fine del capitolo, della nascita nel 1265 (“vacante la romana sede”, che si riferisce, come in Boccaccio, alla mancanza di un imperatore dopo la morte, avvenuta nel 1250, di Federico II) e della morte, a Ravenna, nel 1321, all'età di cinquantasei anni. La cosa che più salta all'occhio è, però la lunga invettiva antiflorentina dai toni ironici che apre la porzione di testo dedicata alla biografia di Dante, come già accade nel *Trattatello*, in cui si parla dell'ingiustizia dell'esilio dantesco e dell'ingratitudine e della malvagità dei Fiorentini, che hanno mandato in esilio il proprio concittadino più illustre e lì lo hanno fatto morire. Ma la tematica boccacciana viene qui rielaborata attraverso una serie di immagini riprese da Dante, in particolare dalle invettive antiflorentine della *Commedia*, delle quali in Saviozzo compare, in circa o poco più di venti versi, un vero e proprio sunto che le ingloba quasi tutte. Per quanto, riguarda, invece, la sezione testuale che si pone come compendio della *Commedia*, in questo caso ben diversa appare la sua sinossi da quella compiuta da Boccaccio nei suoi *Argomenti*, che costituiscono una vera e propria sintesi della narrazione. Qui, infatti, il tutto è declinato sul piano più strettamente morale, cosicché pare che Saviozzo abbia deciso di parlare delle finalità morali dell'opera dantesca.

Capitolo ternario. Schema metrico ABABCBCDC...

Nello infrascritto capitolo intitolato a Jan Colonna se contene come Dante nacque, come visse, come è poi stato cacciato da Firenze. Studiò in Italia in Poesia, poi a Parigi in Filosofia e Teologia e poi, tornato in Italia, compose il suo libro per il qual nobilitò il vulgar nostro; e contiene quello che in moralità vol dire el ditto libro, e come e quando morì.

Come per dritta linea l'occhio al sole

non può soffrir l'intrinseca sua spera, e riman vinto assai da quel che sòle;	3
così l'ingegno mio, da quel ch'egli era, rimaso è vinto dalla santa luce che, come il sole, ogni altro corpo impera.	6
Franca Colonna, or poi che tu se' duce di comandarmi, e io voglio ubbidire; ma degna Musa fia che mi conduce!	9
Per lei ardisco, e poi per te servire, parlar del sacro fiorentin poeta che nostra lingua ha fatta in ciel salire.	12
Qual divina influenza il bel pianeta Mercurio giunse a Virgo, in ascendente, e Venùs vide graziosa e leta?	15
Furon le ninfe a lui tutte presente, e vide Apollo il suo ricco Parnaso, Damnès più che giamai bella e fervente.	18
Vide Minerva il benedetto vaso pien di rugiada parturire un fiore che 'n grembo a Bēatrice è poi rimasto.	21
Felice ventre in cui tutto il valore dell'idioma nostro in fra' latini acquistò gloria, e tu porti l'onore!	24
O lume d'eloquenza in fra' divini poeti, che per fama ha venerato la patria sua e tutti i suoi vicini!	27

Ben ti puoi millantar, popol ingrato, del ben che 'n vita tu non conoscesti, e anco il cener suo ha' disprezzato!	30
Non fûr gli antichi tuoi tanto molesti che discacciasse le virtù l'invidia, sol per ben fare, come tu facesti.	33
O maladetta fame, o trista insidia degli stati caduchi, anzi veneno che v'ha cecati nella sua perfidia!	36
Brevi e leggieri assai più che baleno, divisi con affanni e con paure, dunde veniamo a poco a poco meno.	39
Non bastan pur le tombe o sepulture a l'osse isvelte dalle crude morti, ché ne son pieni i poggi e le pianure!	42
Rapine, incendii, occisione e torti, puttaneggiar le vergini e gli altari: o iustizia di Dio, come 'l comporti?	45
Questi boccon desiderosi e cari acerbaràn la strozza ancora a' figli, e forse a' nostri dî parranno amari.	48
Trovossi Dante fra cotali artigli, che per seguir gli stati e al ben civile corse in essilio e a maggior perigli.	51
Tutto fu lume al suo spirto gentile, che, sviluppato da sì van disio, tolse dappoi così leggiadro stile;	54

e posti gli error publici in oblio,  
dopo gli studii italici, a Parici  
volse abbracciar filosofia e Dio. 57

Non molto stette poi riveder quici  
la Scala, i Malespini e 'l Casentino,  
che fûr di lui veder troppo felici. 60

Da poco poi rivolse il suo camino  
al buon Guido Novel, quel da Polente,  
sì gentil sangue fatto oggi Caino. 63

Costui fu studioso e fu sciente,  
col senno, con la spada, e liberale,  
e sempre accolse ogni uom probo e valente. 66

La festa, l'accoglienza, il quanto e quale  
fusse l'onor ch'a lui si convenia,  
Ravenna, tu sai ben, che dir non cale. 69

Qui cominciò di legger Dante in pria  
retorica vulgare, e molti aperti  
fece di sua poetica armonia. 72

Dunde, se ben, lettor, cerchi e avverti,  
le rime non fûr mai prima di lui  
se non d'amore, e d'uomini inesperti. 75

Così il vulgar nobilitò costui  
come il latin Vergilio e 'l greco Omero,  
e onorò più il suo che 'l suo altrui. 78

Dunde, per essaltare il magistero,  
con tanta alta materia dir vulgare



volse, per esser solo in suo mistero.	81
Or taccia ben chi mai volse parlare di tutto il viver nostro e del costume: lingua mortal giamai non ebbe pare.	84
L'acque e le frondi del peneido fiume bagnâro e cinsere l'onorate tempie ch'a molti han fatto glorioso lume.	87
Nel suo principio pöetando adempie le pene a' peccator quanto se spetta, come le colpe fûr più e meno empie.	90
Nuovi tormenti, orribile vendetta, mostra per raffrenare i molti vizî dove la gente vede tanto infetta.	93
Perché da' nostri superiori inizi nasciamo atti a ragione e libertate, iustizia ordisce a' rei degni supplizî.	96
Inferno pone all'anime dannate che fûro essecutor di passioni e del celeste dono al tutto ingrate.	99
Nel secondo entra in nuove regioni: verso un prato di giunchi, una montagna murata in mezzo, e sagliesi a scaglioni.	102
Ed è in quello emisfer tant'alta e magna che tocca il colmo suo l'etere puro, dove gran gente con disio si lagna.	105
Qui punisce il poeta infino al muro color che furon negligenti in vita:	105

però son più di lunge al ciel futuro. 108

Da indi in su, come che fu contrita,  
così di grado in grado ivi si purga,  
infin che giunge all'ultima salita. 111

Qui moralmente vuol che ciascun urga  
gli appetiti mondani in quanto pote,  
e che per contrizione a Dio resurga. 114

Nel terzo saglie all'amorose note,  
di cielo in ciel, perfino a' santi cori,  
là dove truova l'anime devote. 117

Beatus vir, che Dio temi e adori,  
beati quorum tecta sunt peccata,  
beati immaculati e puri cori! 120

O donna fecundissima e beata,  
beati gli occhi e benedetta l'ora  
che t'ha in sì degno ostel fama acquistata! 123

Non così caldamente or s'innamora,  
che l'uom s'ingegni alle virtù per forma  
che la sua donna in terra e 'n ciel s'onora. 126

Dietro l'amante alla santissima orma  
di Bēatrice segue il suo poema,  
dove c'insegna la beata norma. 129

Come il maestro, poi c'ha dato 'l tema  
al fantolin, che inanzi a lui attento,  
non sapendol comporre, il mira e trema, 132

molte fiate, d'una volta in cento,  
gli mostra il nome e il verbo e 'l participio,

tanto che del latino il fa contento;	135
e come a Roma tremefatta Scipio soccorse e con parole e con effetto, che fu di Libia allor grato principio:	138
così nel nostro debile intelletto a parte a parte mostra e ci soccorre e poi ci acquista un regno altro, perfetto.	141
Per questa terza via si saglie e corre al sommo ben felice e a quel fine che né resia né morte il può disporre.	144
Lì non si tien le rètine o le crine della rota del mondo, e non si punge le man per tor le rose fra le spine.	147
O felice colui che si compunge ad ora e col ben far sempre s'adopra, e non aspetta infin che 'l prete l'unge!	150
Qui mostra degno premio a ciascun'opra, qui finisce il Comedo, e qui t'accenna: or cerca ingegno altrui che te lo scopra!	153
Poco poi scrisse la famosa penna, finito il Libro suo, ché Bëatrice l'anima chielse e l'ossa ebbe Ravenna.	156
O vita sua perpetüa e felice, vaso d'elezione, essemplio nostro, che, così morto, vivo ancor si dice!	159
Non fûro i panni suoi purpura d'ostro, non fûro i cibi delle varie prede,	107

ma fu scienza, il calamo e l'inchiostro.

162

Nacque vacante la romana sede,  
correndo il tempo a' prosperi annüali,  
che M due CC LX et V procede.

165

Cinquansei soli stette in fra' mortali  
e fece altre opre graziose e belle:  
poi verso il ciel fuggendo aperse l'ali,  
con Bëatrice a ritrovar le stelle.

168

1-6. “Così come quando l’occhio (guarda) il maniera diretta il sole non può sopportare la sua intrinseca luminosità e rimane più accecato del consueto; così, la mia capacità di comprendere rimane annichilita rispetto a come era prima dalla santa luce che, così come fa il sole, governa ogni altro essere”.

1. *Come*: l’utilizzo della similitudine incipitaria è un tratto stilistico tipico della retorica antica e medievale particolarmente caro proprio al Dante della *Commedia*. Dantesco è anche, oltre l’impostazione retorica dell’incipit il contenuto: Serdini, infatti, rielabora qui un’immagine analogica per superamento tipica della poesia del Paradiso, dove, l’esperienza da parte dell’uomo Dante della luce divina riflessa nei vari personaggi che incontra e nei cieli che attraversa è quasi sempre definita un “accecamiento” simile, ma superiore a quello esperito da chiunque sulla terra fissi il proprio sguardo nel sole. *Per dritta linea*: in maniera diretta.

2. *Spera*: “luminosità”, riferita in particolare alla luce del sole. Cfr. ED.

3. *Vinto*: “sopraffatto, soverchiato” (ED, sv “vincere”). L’utilizzo del verbo per indicare la sopraffazione della luce sui sensi e sulle facoltà intellettuali dell’uomo è tipicamente dantesco e si riscontra soprattutto nel Paradiso. *Assai da quel che sòle*: “rispetto a come accade di consueto”. *Sòle*: rima identica con «sole», v. 1.

4. *L’ingegno mio*: “le mie capacità intellettive”. *Da quel ch’egli era*: “rispetto a com’era prima”.

5. *Vinto*: cfr. v. 3. In particolare, il verbo impiegato nell’accezione di sconfitta dell’ingegno umano nel comprendere verità o realtà che lo trascendono è tipicamente dantesco (*Pd*, 11, 28-30: «La provedenza, che governa il mondo / con quel consiglio nel quale ogni aspetto / creato è vinto pria che vada al fondo»). *Santa luce*: Dante. Il sintagma ricalca quelli adoperati nel Paradiso da Dante per riferirsi ai beati. Cfr. Dante (*Pd*, 17, 4-5: «tal era io, e tal era sentito / e da Beatrice, e da la santa lampa»).

6. *Impera*: “governa”.

7-9. “Ardita Colonna, dal momento che tu sei padrona di comandarmi, e io voglio ubbidire; e sarà una degna Musa a guidarmi!”.

7. *Franca*: “ardita” (Pasquini). *Colonna*: *senhal* di Gian Colonna, al quale è inviato questo componimento. Il *senhal*, di ascendenza petrarchesca (cfr. Rvf 269), è adoperato altrove da Saviozzo (9, 14: «che per una colonna»; 13, 63: «Colonna di giustizia»; 15, 33: «O colonna gentil, che già molti anni»). *Duce*: “padrona”.

8. *E io voglio ubbidire*: l’espressione indica la sottomissione del poeta cortigiano alle richieste del proprio protettore.

9. *Ma*: “e”. *Fia*: “sarà”. Ant. *Degna Musa*: l’invocazione alle Muse è un topos costantemente impiegato nella poesia epica prima, nella quale è il poeta, prima di iniziare la trattazione vera e propria, si affida alle Muse per chiedere loro l’ispirazione necessaria per esprimere al meglio la propria arte poetica. Serdini recupera

qui questo tratto quasi come se si stesse accingendo a raccontare l'epos di Dante, il poeta per eccellenza (cfr. v. successivo).

10-12. "Grazie a lei ho il coraggio, e poi per servirti di parlare del sacro poeta fiorentino che ha fatto salire in cielo la nostra lingua".

10. *Lei*: la Musa. *Per te servire*: cfr. v. 8.

11. Sacro fiorentin poeta: Dante. L'utilizzo dell'aggettivo «sacro» in riferimento a Dante è ripresa boccacciana. In questo senso, cfr. soprattutto *Am. Vis.*, 6, in cui è rappresentata una visione di Dante connotata da toni di forte sacralità.

12. *Nostra lingua ha fatta in ciel salire*: l'immagine di Dante come somma gloria del volgare italiano è recuperata da Boccaccio (*Trattatelo*, 85 «e glorioso sopra ogni altro fece il volgar nostro»). Serdini focalizza la celebrazione di Dante sul primato poetico e linguistico di questi.

13-15. "Quale influsso divino congiunse il bel pianeta Mercurio alla costellazione della Vergine nella fase d'ascesa e e vide Venere così aggraziata e felice?"

13-14. I vv. mettono in atto una perifrasi di tipo astrologico in accordo con la grande dottrina medievale delle congiunzioni astrali, secondo la quale i pianeti influenzano le attitudini e i comportamenti umani. In questo senso, la congiunzione di Mercurio con la costellazione della Vergine regala propensione allo studio delle lettere e delle scienze; Dante stesso sfrutta nella *Commedia* la credenza degli influssi astrali nel ricondurre alla propria nascita sotto la costellazione dei Gemelli il proprio «ingegno» poetico (cfr. Pd. 22, 112-120). Tuttavia, mentre Dante riconduce all'influsso dei Gemelli non solo la propria abilità poetica, ma in generale le proprie facoltà intellettive (cfr. Baranski, *Paradiso XXII*, p. 350), Serdini modifica la costellazione di riferimento, focalizzando il discorso sulla sola capacità poetica di Dante (cfr. v. 12).

15. *Venus*: il pianeta Venere. Il sostegno del pianeta Venere sta a indicare la centralità dell'amore per Beatrice nell'esercizio da parte di Dante di una poesia resa così eccelsa dalla congiunzione astrale descritta ai vv. 13-14. *Graziosa e leta*: "aggraziata e felice", cioè propizia. Dittologia. *Leta*: cfr. Rohlfs, par. 87.

16-18. "In quel momento furono presenti tutte le Muse, e Apollo vide il suo Parnaso arricchito, Dafne (si vide) più che mai bella e benigna".

16. *Le ninfe*: ovvero le Muse, considerate come ninfe delle sorgenti. *A lui*: al momento della nascita di Dante, durante il quale, secondo Serdini, devono essere state presenti le Muse, le quali gli hanno infuso, così come i pianeti, la capacità poetica. *Presente*: l'utilizzo della -e finale per il plurale è tipico di alcune varietà dell'Italia centrale. Cfr. Rohlfs, par. 142.

17. *Apollo*: il riferimento si può meglio comprendere alla luce del riferimento da parte di Dante stesso ad Apollo nella prima invocazione del *Paradiso*, in cui appunto si chiede al Dio greco il dono di una capacità poetica tale da guadagnare a Dante la corona di alloro poetico (cfr. Pd. 1, 13-15: «O buono Apollo, a l'ultimo lavoro / fammi del tuo valor siffatto vaso, / come dimandi a dar l'amato alloro»). Serdini banalizza questa terzina, non riconoscendo in Apollo una *figura* del Dio cristiano e leggendo questo brano come un riconoscimento del merito apollineo nell'aver ispirato il canto di Dante: di qui anche l'allargamento della dimensione mitologica parnassiana di questi versi. *Parnaso*: il monte Parnaso, nella mitologia greca sede di Apollo e delle Muse e per questo considerato come monte dedicato all'arte poetica. Ricco: "arricchito". Vide Apollo il suo ricco Parnaso: tmesi.

18. *Damnès*: Dafne, considerata in questo caso come "alloro" e, quindi, metaforicamente come "gloria poetica", dal momento che il lauro è la pianta con cui vengono incoronati i poeti. L'ambientazione mitologica è probabilmente ispirata dal *Trattatello* boccacciano, dove, pur non essendoci una scena completamente sovrapponibile a questa, compare l'episodio del sogno della madre di Dante incinta di lui, nel quale la donna immagina di partorire sotto un albero di alloro suo figlio, il quale, appena nato, inizia a nutrirsi soltanto delle foglie dell'albero trasformandosi in un breve tempo in un pastore, associando così la celebrazione delle capacità poetiche di Dante all'immagine dell'albero d'alloro che cresce in un locus amoenus, che Serdini specifica in esplicito riferimento al Parnaso della tradizione classica (cfr. v. precedente). Cfr. Boccaccio (*Trattatello*, p. 7: «Pareva alla gentile donna nel suo sonno essere sotto uno altissimo alloro, sopra uno verde

prato, allato ad una chiarissima fonte, e quivi si sentia partorire uno figliuolo, il quale in brevissimo tempo, nutricandosi solo delle orbache, le quali dello alloro cadevano, e delle onde della chiara fonte, le pareva che divenisse un pastore, e s'ingegnasse a suo potere d'aver delle fronde dell'albero, il cui frutto l'avea nudrito»). *Bella e fervente*: “bella e benigna”. Dittologia.

19-21. “Minerva vide il ventre benedetto pieno di rugiada partorire un fiore che poi è rimasto in braccio a Beatrice”.

19. *Minerva*: anche in questo il riferimento alla dea può essere considerato come una semplificazione in chiave mitologico-classicistica di Minerva, la quale, in Dante è soggetta invece, come si è già visto per Apollo, a interpretazioni di tipo cristiano, dal momento che Minerva è la dea vergine integra e perfetta che sembra indicare la sapienza derivante direttamente da Dio (cfr. *ED*, sv. Minerva). *Benedetto vaso*: la madre di Dante. Sineddoche. Il sintagma è dantesco (Pg, 10, 64: «li precedeva al benedetto vaso»), ma è soggetto a un fraintendimento da parte di Sertini, dal momento che in Dante il «benedetto vaso» è l'arca santa, mentre qui è perifrasi per definire la madre di Dante. La santificazione di questa è, comunque, anch'essa di matrice dantesca. Il termine «benedetto» riecheggia, infatti, un passo della *Commedia* (*If*, 8, 44-45: «Baciami il volto, e disse: “Alma sdegnosa, / benedetta colei che in te s'incinse!”») poi ripreso anche da Boccaccio (*Am. Vis*, 6, 17-19: «Molto si posson riputar beati / color che già ti seppero e colei / che 'n te si 'ncinse, onde siamo avvisati»). Anche l'impiego del termine «vaso» coopera alla santificazione della madre di Dante, indicando il ventre di questa (e, dunque, essendo sineddoche per indicare la donna), con riferimento al luogo del suo corpo che generò Dante. In questo senso la metafora del vaso-ventre è propria della tradizione mariana, dove, appunto, la Vergine in quanto madre di Cristo è celebrata come «vas electum», «vas honoris», «vas caelestis gratiae» nella liturgia medievale (cfr. *SLML*, vol. I, p. 132).

20. *Pien di rugiada*: l'immagine del vaso pieno di rugiada proviene anch'essa dalla liturgia medievale, ove significa il ventre che ospita il frutto di un parto divino (*Harmonia mundi*, p. 228), come nel caso della liturgia legata a Sant'Anna che la definisce «vas caelestis plenum roris» (*Salve sancta parens*, in *HLMA*, vo. III, p. 189, v. 4). *Parturire*: ant. *Fiore*: il termine è ripreso dallo stesso inno *Salve sancta parens*, in cui Maria è definita «flos mulierum» (p. 189, v. 21).

21. *'n grembo a Bēatrice è poi rimaso*: “poi è rimasto in braccio a Beatrice”, ossia “poi si è dato completamente a Beatrice”. Il v. riconosce l'indubbia e fondamentale importanza di Beatrice per la nascita e lo sviluppo dell'ispirazione poetica di Dante.

22-24. “Felice ventre nel quale tutto il valore della nostra lingua acquistò gloria fra i popoli latini, e tu ne hai l'onore!”.

22. *Felice ventre*: la madre di Dante. Sineddoche. Il sintagma è ripreso anch'esso dalla liturgia di Sant'Anna («felix venter tuus», *AHME*, vo. 39, p. 56) e, così come accade per «benedetto vaso» al v. 19, contribuisce a connotare in senso sacrale la nascita di Dante, pur non sviluppando questo tipo di celebrazione in riferimento al contenuto religioso e all'impostazione profetica della *Commedia*, ma concentrandosi, da un lato, sulla vena più propriamente amorosa della sua poesia (cfr. v. 21), dall'altro sull'aspetto retorico-linguistico (cfr. v. 12 e vv. 23-24).

23-24. I vv. si focalizzano sull'aspetto di Dante come somma gloria poetica in lingua volgare, in accordo con gli standard esegetici trecenteschi della *Commedia* e conformemente a quanto espresso da Boccaccio nel *Trattatello* (cfr. v. 12 e *Trattatello*, par. 19: «per costui ogni bellezza di volgar parlare sotto debiti numeri è regolata»; par. 191: «e mostrando la bellezza del nostro idioma»). *In fra' latini*: fra i popoli parlanti latino, ossia fra gli italiani.

24. *Tu*: la madre di Dante, il quale detiene l'onore di aver partorito colui che è considerato il sommo poeta in lingua volgare.

25-27. “O lume di eloquenza fra i poeti divini, che la sua patria e tutti suoi concittadini hanno venerato in virtù della sua fama!”.

25. *Lume di eloquenza*: Dante. Il termine «lume» per definire Dante è una ripresa di quanto già detto al v. 5 («santa luce»). Il riferimento all'«eloquenza» della quale lui si rivelerebbe essere il massimo splendore si

collega alla superiorità dantesca nell'aspetto retorico-linguistico già evidenziata ai vv. 12 e 23-24. *Divini poeti*: "poeti eccelsi".

26-27. I vv. sono ironici e vogliono introdurre il tema del disprezzo che Dante ha dovuto subire dai suoi concittadini, i quali lo hanno ingiustamente esiliato, e da tutti gli altri che non lo hanno aiutato nel corso delle sue peregrinazioni in giro per le corti della penisola italiana. Il tema, che viene poi sviluppato nella terzina successiva, è boccacciano (cfr. vv. successivi).

27. *Vicini*: "concittadini". Il termine è utilizzato nella *Commedia* nel corso della profezia che Oderisi da Gubbio fa dell'esilio dantesco. Cfr. Dante (*Pg.* 11, 140-141: «ma poco tempo andrà, che ' tuoi vicini / faranno sì che tu potrai chiosarlo»)

28-30. "Ti puoi giustamente vantare del bene che quando era in vita tu non riconoscesti, e del quale poi hai disprezzato perfino le ceneri!".

28. *Ti puoi millantar*: "ti puoi vantare". Ironia. Cfr. vv. precedenti. *Popolo ingrato*: i Fiorentini. Il sintagma costituisce uno degli epiteti adoperati da Dante nelle sue invettive antiflorentine della *Commedia*. Cfr. Dante (*If.* 15, 61-62: «Ma quello ingrato popolo maligno / che discese di Fiesole *ab antico*»).

29-30. I vv. mostrano come Dante ha dovuto subire il disprezzo dei propri concittadini non soltanto in vita, ma anche dopo morto, connotando così in maniera enormemente negativa i Fiorentini, i quali si sono macchiati del massimo scempio verso il loro più illustre conterraneo. Si tratta di uno dei temi-cardine di Boccaccio (*Trattatello*, par. 8: «quanto per virtù e per scienza e per buone operazioni meritasse, assai il mostrano e mostreranno le cose che da lui fatte appaiono: le quali, se in una repubblica giusta fossero state operate, niuno dubbio ci è che esse non gli avessero altissimi meriti apparecchiati [...] In luogo di quegli, ingiusta e furiosa dannazione, perpetuo sbandimento, alienazione de' paterni beni, e, se fare si fosse potuto, maculazione della gloriosissima fama, con false colpe gli fur donate. Delle quali cose le recenti orme della sua fuga e l'ossa nelle altrui terre sepolte e la sparta prole per l'altrui case, alquante ancora ne fanno chiare. Se a tutte l'altre iniquità fiorentine fosse possibile il nascondersi agli occhi di Dio, che veggono tutto, non dovrebbe questa una bastare a provocare sopra sé la sua ira? Certo sì»; «Oh ingrata patria, quale demenza, quale trascuraggine ti teneva, quando tu il tuo carissimo cittadino, il tuo benefattore precipuo, il tuo unico poeta con crudeltà disusata mettesti in fuga, e poscia tenuta t'ha? Se forse per la comune furia di quel tempo mal consigliata ti scusi; ché, tornata, cessate l'ire, la tranquillità dell'animo, ripentutati del fatto, nol rievocasti?»; «Ahi! misera madre, apri gli occhi e guarda con alcuno rimordimento quello che tu facesti; e vergognati almeno, essendo reputata savia come tu se', d'avere avuta ne' falli tuoi falsa elezione!»; par. 000: «Adunque se gli odii, l'ire e le inimicizie cessano per la morte di qualunque è che muoia, come si crede, comincia a tornare in te medesima e nel tuo diritto conoscimento; comincia a vergognarti d'avere fatto contra la tua antica umanità; comincia a volere apparire madre e non più inimica; concedi le debite lagrime al tuo figliuolo; concedigli la materna pietà; e colui, il quale tu rifiutasti, anzi cacciasti vivo sì come sospetto, disidera almeno di riaverlo morto; rendi la tua cittadinanza, il tuo seno, la tua grazia alla sua memoria [...] Che dunque farai? starai sempre nella tua iniquità ostinata? sarà in te meno d'umanità che ne' barbari, li quali troviamo non solamente avere li corpi delli loro morti raddomandati, ma per riavergli essersi virilmente disposti a morire? [...] Cerca tu adunque di volere essere del tuo Dante guardiana: raddomandolo; mostra questa umanità, presupposto che tu non abbi voglia di riaverlo; togli a te medesima con questa fizione parte del biasimo per addietro acquistato: raddomandolo. Io son certo che egli non ti fia renduto; e ad una ora ti sarai mostrata pietosa, e goderai, non riavendolo, della tua innata crudeltà [...] Chi dunque disidererebbe di tornare a te per dovere giacere fra le tue, le quali si può credere che ancora servino la rabbia e la iniquità nella vita avute, e male concorde insieme si fuggano l'una da l'altra, non altramenti che facessero le fiamme de' due Tebani?»).

31-33. "I tuoi antenati non furono tanto dannosi da far sì che l'invidia scacciasse le virtù solo al fine di operare bene, come tu facesti".

31. *Gli antichi*: "gli antenati". *Troppo molesti*: "gravosi, difficili da sopportare" (*ED*), con l'accezione politica ("dannoso per lo stato") che il termine "molesto" ha in *If.* 10, 25-27, da cui Serdini riprende l'intero

sintagma e il tono ironico («La tua loquela ti fa manifesto / di quella nobil patria natio / a la qual forse fui troppo molesto»).

32. *Le virtù*: le virtù di Dante, per cui cfr. i vv. iniziali. *Invidia*: è uno dei vizi tipici attraverso cui vengono connotati i Fiorentini nelle invettive anti-fiorentine di Dante, qui recuperato ironicamente da Saviozzo. Cfr. Dante (*If*, 6, 49-50: «ed elli a me: “La tua città, che è piena d’invidia / sì che già trabocca il sacco»; 74-75: «superbia, invidia e avarizia sono / le tre faville ch’hanno i cuori accesi»; 15, 68: «gent’è avara, invidiosa e superba»).

33. *Sol per ben fare*: “solo per operare bene”. L’espressione ricalca *If*, 15, 64 («per tuo ben far»), dedicato all’esilio di Dante. Serdini riusa in chiave ironica questo verso, attribuendo ai Fiorentini l’intenzione di operare bene e non, come nella *Commedia*, a Dante stesso. In questo modo, la decisione di esiliare Dante, che nel luogo citato del poema dantesco viene ricondotta all’ingiusta persecuzione di un giusto da parte di una città moralmente corrotta, viene inquadrata in ironico riferimento all’incapacità dei Fiorentini di discernere tra azioni buone e malvagie e, dunque, alla loro convinzione di aver operato una giusta scelta nell’esiliare il poeta. Il tono ironico è rinforzato dalla chiusa del v.: «come tu facesti».

34-36. “O maledetta fame, o malvagia tentazione dei beni terreni, anzi veleno che vi ha accecati con la sua perfidia!”.

34-36. I vv. proseguono l’invettiva contro i Fiorentini che hanno esiliato Dante, accecati dallo smisurato desiderio di potere che gli ha impedito di vedere la grandezza del poeta.

34-35. *O maladetta... caduchi*: l’espressione riecheggia Boccaccio, *Trattatello*, 000 («oh stolta vaghezza degli umani splendori»).

34. *Insidia*: “tentazione”, allo scopo di far deviare da un codice etico o religioso (TLIO).

35. *Stati caduchi*: “beni terreni”. *Veneno*: ant.

37-39. “(Sono) rapidi e impalpabili come un lampo, divisi da tormenti e da paure, per cui a poco a poco ci smarriamo”.

37-39. I vv. costituiscono una riflessione gnomico-moraleggiante riguardante la caducità dei beni terreni, con particolare riferimento qui alla partecipazione attiva alla vita politica nella cui trappola anche Dante ha avuto in un primo momento la tentazione di finire (cfr. 49-54; ma la matrice di quest’idea è da rintracciarsi nel *Trattatello* boccacciano, cap. 7).

38. *Con affanni e con paure*: dittologia.

39. *Veniamo... meno*: “lentamente ci smarriamo, a causa della «trista insidia» delle suggestioni materiali del v. 34.

40-42. “Non bastano soltanto le tombe o le sepolture delle ossa divelte dalle morti crudeli, di cui sono pieni i campi e le pianure!”.

40-42. I vv. introducono *il topos*, assai frequente nel Medioevo, dell’invettiva contro il tempo presente, considerato sede di corruzione e aberrazione, in totale contrapposizione alla perfezione e alla virtuosità del passato.

40. *Le tombe o sepolture*: dittologia.

41. *Osse*: l’utilizzo della -e finale per il plurale è tipico di alcune varietà dell’Italia centrale. Cfr. Rohlfs, par. 142. *Isvelte*: “divelte, estirpate”. l’aggettivo è funzionale alla connotazione estremamente violenta e imperfetta del presente. *Crude morti*: “morti crudeli”, letter., ossia, “morti violente”.

42. *I poggi e le pianure*: “i campi e le pianure”. Dittologia.

43-45. “Furti, incendi, omicidi e torti, fare mercimonio di vergini e di altari: o giustizia di Dio, come lo tolleri?”.

43. *Rapine... torti*: accumulazione. *Rapine*: “furti”. Il v. riecheggia concettualmente Dante, *Pg.*, 24, 79-81 («Però che 'l loco u' fui a viver posto, / di giorno in giorno più di ben si spolpa / e a trista ruina par disposto»). *Occisione*: l’utilizzo della -e finale per il plurale è tipico di alcune varietà dell’Italia centrale. Cfr. Rohlfs, par. 142.



44. Il v. rimarca la corruzione totale del presente indicando come perfino coloro che più dovrebbero essere immuni dalla degenerazione morale, ossia le donne e la Chiesa, ne vengono invischiati. L'espressione mette insieme due distinti passi danteschi, *Pg.* 23, 98-102 («Tempo futuro m'è già nel cospetto, / cui non sarà quest'ora molto antica, / nel qual sarà in pergamo interdetto / alle sfacciate donne fiorentine / l'andar mostrando con le poppe il petto») e *Pd.*, 9, 136-142 («A questo intende il papa e cardinali: / non vanno i lor pensieri a Nazarette, / là dove Gabriello aperse l'ali. / Ma Vaticano e l'altre parti elette / di Roma che son state cimitero / alla milizia che Pietro seguette, / tosto libere fien de l'adulterò»). *Puttaneggiar*: “fare mercimonio”. Il verbo è utilizzato, con riferimento alla compromissione della Chiesa con il potere temporale, da Dante nel canto dei simoniaci, *If.*, 19, 108 («puttaneggiar coi regi a lui fu vista»).

45. Il v. riecheggia l'invettiva dantesca di San Pietro sulla corruzione della Chiesa, *Pd.*, 27, 57 («o difesa di Dio, perché pur giaci?»).

46-48. “Questi bocconi desiderati e graditi renderanno acerba la gola anche dei figli, e forse sembreranno amari ancora ai giorni nostri”.

46-48. I vv. indicano ironicamente («desiderosi» e «cari») come la corruzione estrema vigente al tempo di Dante e che ha provocato l'esilio del poeta è un avvenimento che trascende la sua contemporaneità e ha ripercussioni sul futuro più immediato («i figli») e su quello più lontano («a' nostri dì»).

46. *Desiderosi e cari*: “desiderati e graditi”. Dittologia.

47. *Acerbaràn*: “renderanno acerba” (Pasquini). *Strozza*: “gola”. Il termine è una ripresa lessicale dantesca (*If.*, 7, 125; *If.*, 28, 101).

49-51. “Dante si trovò in mezzo ad artigli tali che, per perseguire i beni terreni e la felicità politica incorse nell'esilio e in pericoli ancora maggiori”.

49-51. I vv. si pongono come un compendio in una terzina del cap. 9 del *Trattatello* boccacciano, dal momento che individuano una parte della causa dell'esilio dantesco nella trappola della vita pubblica e politica in cui egli è incappato, facendosi invischiare.

49. *Artigli*: gli artigli della corruzione del presente (Pasquini).

50. *Stati*: cfr. v. 35. *Ben civile*: la felicità pubblica.

52-54. “Tutto fu ispirazione per il suo spirito eccellente, che, sciolto da un desiderio così vano, ne trasse poi uno stile così aggraziato;”.

52-54. I vv. compendiano il cap. 13 del *Trattatello*, in cui, dopo aver considerato le distrazioni suscitate all'esercizio delle lettere prima dal suo amore per Beatrice e poi dal suo coinvolgimento politico, si mette in risalto come queste abbiano ispirato Dante verso la magnificenza letteraria che tutti conoscono.

52. *Lume*: “ispirazione”. *Spirto*: cfr. Rohlf, par. 138.

53. *Sviluppato*: “sciolto”. Ant. *Disio*: ant.

54. *Tolse così leggiadro stile*: l'espressione riecheggia non troppo velatamente Dante, *If.*, 1, 86-87 («Tu se' solo colui da cu' io tolsi / lo bello stilo che m'ha fatto onore»).

55-57. “E dimenticati i pubblici errori (commessi), dopo gli studi in Italia, a Parigi volle abbracciare la filosofia e la teologia”.

55. *Gli error publici*: il sintagma riecheggia il *Trattatello* boccacciano, cap. 8 («tanto l'avvilupparono li vani onori che alli publici ofici congiunti sono»).

56-57. *A Parici... dio*: la notizia di uno spostamento di Dante a Parigi per studiare teologia è in *Trattatello*, par. 24: «E, acciò che niuna parte di filosofia non veduta da lui rimanesse, nelle profondità altissime della teologia con acuto ingegno si mise»; par. 123: «essendo egli a Parigi, e quivi sostenendo in una disputazione *de quodlibet* che nelle scuole della teologia si faceva, quattordici quistioni da diversi valenti uomini e di diverse materie [...] senza mettere in mezzo raccolse, e ordinatamente, come poste erano state, recitò».

56. *Studi italici*: degli studi compiuti da Dante, ancora giovane, a Firenze e in Italia parla Boccaccio nel *Trattatello*, cap. 3.

58-60. “Non stette qui molto che poi rivide lo Scala, Malaspina e il Casentino, che furono molto felici di vederlo”.

58-60. I vv. introducono il tema delle peregrinazioni dantesche per le corti dell'Italia centro-settentrionale dopo l'esilio, già affrontato da Boccaccio nel cap. 11 del *Trattatello*.

58. *Non molto...quici*: tmesi. *Quici*: a Parigi.

59-60. I vv. riprendono Boccaccio, *Trattatello*, cap. 11 («Egli, oltre al suo stimare, parecchi anni, tornato da Verona (dove nel primo fuggire a messer Alberto della Scala n'era ito, dal quale benignamente era stato ricevuto), quando col conte Salvatico in Casentino, quando col marchese Moroello Malespina in Lunigiana [...] onorato si stette»).

59. *La Scala*: gli Scaligeri, a Verona, primo rifugio di Dante dopo l'esilio (cfr. *DBI*, sv. *Alighieri, Dante*). *I Malespini*: I Malaspina, signori della Lunigiana, presso cui Dante si trova nel 1306, come si evince da un documento del 6 ottobre di quell'anno che indica Alighieri come procuratore di Franceschino, Moroello e Corradino (cfr. *DBI*, sv. *Alighieri, Dante*). *L Casentino*: Salvatico, conte del Casentino, al cui servizio Dante si pone nel 1311 (cfr. *DBI*, sv. *Alighieri, Dante*).

60. *Tropo felici*: l'espressione rimanda a quell'«onorato si stette» boccacciano di cui si è detto nella nota ai vv. 59-60, a rimarcare come Dante sia sempre stato benvenuto e glorificato dai propri signori.

61-63. «Dopo poco volse il suo cammino verso il buon Guido Novello, il da Polenta, una così nobile stirpe oggi diventata Caina».

61. *Camino*: «peregrinazioni».

62. *Guido Novel, quel da Polenta*: Guido Novello da Polenta, nipote della Francesca di *If.*, 5 e signore di Ravenna, alla cui corte Dante si trova almeno a partire dal 1318 (cfr. *DBI*, sv. *Alighieri, Dante*). Cfr. Boccaccio, *Trattatello*, cap. 12 («Era in que' tempi signore di Ravenna, famosa e antica città di Romagna, uno nobile cavaliere, il cui nome era Guido Novel da Polenta; il quale, ne' liberali studii ammaestrato, sommamente i valorosi uomini onorava, e massimamente quegli che per iscienza gli altri avanzavano»).

63. *Gentil sangue*: «nobile stirpe». Metonimia. *Fatto Caino*: Caino, ossia il fratricida per antonomasia. L'attributo di «Caino» per i da Polenta potrebbe essere forse riferito all'uccisione del fratello di Guido Novello, Rinaldo, per mano del cugino Ostasio I, il quale prende in questo modo possesso della Signoria, senza poter essere più spodestato da Guido Novello, il quale muore nel tentativo di riconquistare Ravenna.

64-66. «Costui fu studioso e fu sapiente con l'accortezza, con la spada, e fu liberale, e accolse sempre ogni uomo probo e valente».

64-66. La lode di da Polenta in quanto esempio di buon signore e uomo liberale per eccellenza è già contenuta nel *Trattatello* boccacciano, cap. 12, ed è svolta in maniera più marcata da Serdini, in ossequio alla sua natura di poeta cortigiano, di modo che se lì l'elogio di Guido Novello era funzionale soprattutto all'elogio di Dante, qui diviene un encomio direttamente rivolto al signore di Ravenna.

65-66. *Sciente col senno, con la spada*: «sapiente nel ragionamento e nell'uso della spada». L'espressione indica in Guido Novello l'esempio perfetto di buon signore, capace di governare il suo stato grazie alle sue conoscenze dell'arte politica e dell'arte militare, i due campi nei quali dovrebbe essere valente ogni uomo di potere.

64. *Studioso*: il riferimento è alla documentata attività di poeta gentile autore di alcune ballate (cfr. *DBI*, sv. *Alighieri, Dante*).

65. *Liberale*: la liberalità di Guido Novello è una dote già decantata da Boccaccio, *Trattatello*, cap. 12 («con liberale animo, considerata qual sia a' valorosi la vergogna del domandare, e con proferte, gli si fece davanti, richiedendo di spezial grazia a Dante quello ch'egli sapeva che Dante a lui dovea dimandare: cioè che seco li piacesse di dover essere»).

66. Il v. riecheggia Boccaccio, *Trattatello*, cap. 12 («i valorosi uomini onorava, e massimamente quegli che per iscienza gli altri avanzavano. Alle cui orecchie venuto Dante, fuori d'ogni speranza, essere in Romagna, avendo egli lungo tempo avanti per fama conosciuto il suo valore, in tanta disperazione, si dispose di riceverlo e d'onorarlo»).

67-69. «I festeggiamenti, l'accoglienza, quanto fosse l'onore che a lui era dovuto, Ravenna, tu lo sai bene, di modo che non importa dirlo».

67-69. I vv. riprendono quasi perfettamente nei concetti la sezione finale di Boccaccio, *Trattatello*, cap. 12 («concorrendo adunque i due voleri ad un medesimo fine, e del domandato e del domandatore, e piacendo sommamente a Dante la liberalità del nobile cavaliere, e d'altra parte il bisogno strignendolo, senza aspettare più inviti che 'l primo, se n'andò a Ravenna, dove onorevolmente dal signore di quella ricevuto, e con piacevoli conforti risuscitata la caduta speranza, copiosamente le cose opportune donandogli, in quella seco per più anni il tenne, anzi infino a l'ultimo della vita di lui»), di modo che Ravenna, qui appellata retoricamente con un'allocuzione diretta, viene assunta a emblema di approdo pacifico e sereno per Dante dopo anni di peregrinazioni e tormenti iniziati con l'esilio.

67. *Festa*: “festeggiamenti” (Pasquini).

68. *Lui*: a Dante. *Si convenia*: ant. cfr. Rohlf, par. 550.

69. *Ravenna*: allocuzione diretta. *Dir non cale*: “non importa dirlo”.

70-72. “Qui Dante iniziò dapprima a studiare la retorica volgare, e rese molti esperti della sua capacità poetica”.

70. *Legger*: “studiare”. *Pria*: ant.

71. *Retorica volgare*: il riferimento è alla presunta notizia di una cattedra di poesia e retorica tenuta da Dante a Ravenna, riferita da Boccaccio nel *Trattatello*, cap. 12 («e quivi con le sue dimostrazioni fece più scolari in poesia e massimamente nella volgare») e ripresa nella seconda redazione, cap. 12 («quivi a molti dimostrò la ragione del dire in rima, la quale maravigliosamente esaltò»). Aperti: “esperti” (Pasquini).

72. *Poetica armonia*: cfr. v. precedente. *Ermonia*: “melodia”, letter., “capacità”. La forma “ermonia” non è attestata, fra Duecento e Trecento, in nessun autore. Compare per la prima volta in Saviozzo, il quale, tuttavia, adopera questa forma sistematicamente al posto di “armonia”. Inoltre, “ermonia” non risulta nella lista delle forme dell'italiano antico della parola “armonia” data dal TLIO.

73-75. “E se tu, lettore, cerchi e noti, (vedrai che) le rime prima di lui non furono mai se non amoroze, e (composte) da uomini inesperti”.

73. *Lettor*: l'allocuzione diretta al lettore che inframmezza il racconto della biografia dantesca ha lo scopo di esaltare in maniera ancor più efficace la grandezza di Dante, il quale viene definito nei vv. immediatamente successivi come il primo poeta ad aver scritto in volgare versi che non siano d'amore, argomento, questo, che è considerato nel Medioevo come il genere poetico meno colto. *Cerchi e avverti*: “cerchi e noti”. Dittologia.

74-75. I vv. riprendono Boccaccio, *Trattatello*, cap. 14 («Davanti a costui, come che per poco spazio d'anni si creda che innanzi trovata fosse, niuno fu che ardire o sentimento avesse, dal numero delle sillabe e dalla consonanza delle parti estreme in fuori, di farla essere strumento d'alcuna artifici») nel considerare Dante il primo vero poeta volgare di spessore.

76-78. “Così lui nobilitò il volgare allo stesso modo in cui (avevano fatto) per il latino Virgilio e per il greco Omero, e onorò il suo più di quanto il suo (non venisse onorato) da altri”.

76-78. Dante viene qui innalzato al rango di sommo poeta volgare, al pari dei due massimi poeti epici dell'antichità, ossia Virgilio in lingua latina e Omero in lingua greca.

76-77. I vv. sono una ripresa di Boccaccio, *Trattatello*, cap. 12 («fece più scolari in poesia e massimamente nella volgare; la quale, secondo il mio giudizio, egli primo non altramenti fra noi Italici esaltò e recò in pregio, che la sua Omero tra' Greci o Virgilio tra' Latini»).

79-81. “Per cui, per esaltare il suo magistero, rivolse versi in volgare verso una materia assai elevata, e fu il solo ad avere quest'arte”.

79-81. I vv. riecheggiano quasi perfettamente Boccaccio, *Trattatello*, cap. 12 («Costui mostrò con effetto con essa ogni alta materia potersi trattare, e glorioso sopra ogni altro fece il volgar nostro»).

82-84. “Ora si taccia chi volle parlare di tutta la nostra vita e delle nostre abitudini: (perché) una lingua mortale non ebbe mai (suoi) pari”.

83. *Di tutto... costume*: l'espressione perifrastica indica la poesia morale, di modo che qui Serdini etichetta come “poeta morale” Dante, secondo una definizione che egli stesso si è dato nel *Dve*, 2, 2. 8, («Circa que sola, si bene recolimus, illustres viros invenimus vulgariter poetasse, scilicet Bertramum de Bornio arma,

Arnaldum Danielem amorem, Gerardum de Bornello rectitudinem; Cynum Pistoriensem amorem, amicum eius [cioè Dante, *nda*] rectitudinem»), la quale, anche se è improbabile che Saviozzo conosca, purtuttavia è da considerarsi come spia del fatto che l'idea di Dante come massimo esempio di poeta volgare è circolante nel Trecento.

84. *Lingua mortal*: “lingua umana”. *Pare*: l'utilizzo della -e finale per il plurale è tipico di alcune varietà dell'Italia centrale. Cfr. Rohlfs, par. 142.

85-87. “Le acque e i rami del peneido fiume bagnarono e cinsero le onorevoli tempie che sono state splendore per molti”.

85-87. I vv. riprendono i concetti già espressi nei vv. 16-18.

85. *Le fronde del peneido fiume*: l'espressione riprende Dante, *Pd.*, 1, 32-33 («delfica deità dovria la fronda / peneia»).

86. *Bagnâro e cinsero*: “bagnarono e cinsero”. Dittologia. Il riferimento è, da un lato, alle acque del fiume Peneo, padre della ninfa Dafne, e, dall'altro, alla corona d'alloro di gloria poetica che cinge metaforicamente Dante, il più grande poeta volgare mai esistito.

87. *Glorioso lume*: cfr. v. 25.

88-90. “Nel cui principio commina ai peccatori le pene secondo quanto si meritano, a seconda di quanto furono empie o meno le colpe”.

88. *Nel suo principio*: l'Inferno, prima cantica della *Commedia*, che qui viene introdotta subito *in medias res*. Adempie: “commina”.

89. *Le pene... se spetta*: il riferimento è alla legge del contrappasso vigente nell'Inferno dantesco, per cui i peccatori vengono puniti con una pena opposta al loro peccato.

90. *Come... empie*: il v. fa riferimento alla struttura a imbuto dell'Inferno dantesco, suddiviso in nove gironi che si restringono man mano verso il basso, ove sono puniti i peccatori più empì, fino ad arrivare al centro della terra, dove è posto Lucifero.

91-93. “Nuovi tormenti, orribile vendetta mostra per raddrizzare i tanti vizi dai quali vede corrotta la gente”.

91-93. I vv. rimarcano ancora una volta quella connotazione di Dante come poeta morale in grado di offrire *exempla* negativi di vizio che vengono puniti nell'*Inferno*.

94-96. “Dal momento che dall'atto del concepimento divino nasciamo capaci di ragionare e di essere liberi, la giustizia prepara contro i rei dei supplizi degni ai loro peccati”.

94-96. I vv. fanno riferimento ai doni dell'intelletto, del senso morale e del libero arbitrio offerti da Dio agli uomini, i quali così sono perfettamente in grado di scegliere se operare il bene o il male. È proprio per la scelta operata verso il vizio e il peccato che la giustizia divina pone i viziosi all'Inferno.

94. *Superiori inizi*: il concepimento divino.

96. *Iustizia*: lat.

97-99. “All'Inferno pone le anime dannate che furono esecutrici di passioni del tutto ingrato al dono celeste”.

97-99. I vv. rimarcano il concetto espresso nella terzina precedente, per cui, di fronte alla libera scelta di operare male compiuta da un uomo non c'è altra conseguenza se non l'Inferno.

98. *Fûro*: cfr. Rohlfs, par. 555.

99. *Celeste dono*: il dono del senso morale e del libero arbitrio di cui si è detto ai vv. 94-95.

100-102. “Nel secondo regno si entra in nuove regioni: dove vi è un prato di giunchi, con in mezzo una montagna murata sulla quale si sale a gradoni”.

100. *Secondo regno: il Purgatorio*.

101. *Prato di giunchi*: il riferimento è alla spiaggia dell'approdo delle anime del Purgatorio (cfr. Pg., 2). *Una montagna*: il Purgatorio per Dante è una montagna sulla cui cima c'è l'Eden.

102. *Murata in mezzo: Sagliesi a scaglioni*: il riferimento è alle cornici del Purgatorio, una sorta di gradoni che salgono fino a raggiungere il Paradiso terrestre posto sulla cima.

103-105. “Ed è in quel mondo così elevato e grande che raggiunge il suo culmine l’etere puro, nel quale la gente si lamenta con grande desiderio”.

103. *Emisper... magna: concordanza ad sensum.*

104. *L’etere puro*: la sostanza di cui è costituita una sfera che circonda il globo terrestre e la sua atmosfera (TLIO).

105. *Gente... lagna*: le anime del Purgatorio lamentano il desiderio di raggiungere la beatitudine di Cristo.

106-108. “Qui il poeta punisce fino al muro coloro che in vita furono negligenti: perciò sono più lontani da raggiungere in futuro il cielo”.

106. *Muro*: il secondo ripiano dell’Antipurgatorio, il quale punisce coloro che furono negligenti.

107. *Negligenti in vita*: ossia negligenti al pentimento fino in punto di morte, troppo occupati a perseguire soltanto i beni terreni.

108. *Più da lunge... futuro*: la struttura del Purgatorio, colloca più vicino al Paradiso coloro che si sono macchiati di colpe minori, mentre i più viziosi sono posti ai piedi della montagna.

109-111. “Da lì in su, secondo quanto si pentì, così di cornice in cornice questi si purgano, fino a raggiungere il gradino più alto”.

109. *Come che fu contrita*: come nell’Inferno le anime erano dannate in base alla colpa commessa in vita, così nel Purgatorio i peccatori purgano i loro peccati con una pena e un tempo proporzionati al pentimento raggiunto prima della morte.

110. *Di grado in grado*: il riferimento è alle sette cornici di cui è composta la montagna del Purgatorio.

111. *L’ultima salita*: il gradino più alto, ossia l’Eden.

112-114. “Qui moralmente vuole che ognuno cacci gli appetiti mondani secondo quanto può, e che grazie al pentimento salga fino a Dio”.

112-114. I vv. costituiscono una sorta di summa delle finalità del Purgatorio, che sono quelle di espiazione, riflessione e pentimento, in un vero e proprio cammino verso Dio.

115-117. “Nel terzo ascende verso le amoroze note, di cielo in cielo, fino ad arrivare ai santi cori, là dove trova le anime devote”.

115. *Amoroze note*: la poesia del Paradiso, definita così perché celebrativa del regno di Dio.

116. *Di cielo in ciel*: lungo il Paradiso; l’espressione ne rielabora una dantesca (cfr. *Pd* 17, 115: «di lume in lume»).

117. Anime devote: i Beati, così definiti in base alla qualità che gli ha guadagnato la beatitudine, ossia la devozione.

118-120. “Beato l’uomo, che Dio teme e adora, beati coloro i cui peccati sono sanati, beati i cuori immacolati e puri”.

118. *Beatus vir*: cit. dell’incipit del Salmo 111 («Beatus vir»). Che Dio temi e adori: traduzione amplificata del prosiegno di questo Salmo («qui timet Dominum»). L’aggiunta del verbo “adorare” è legittimata dal fatto che adorazione e timore di Dio coincidono nella misura in cui il timore della sua punizione per i peccati commessi è parte essenziale della sua adorazione.

119. cit. dal Salmo 31, v. 1 («Beati quorum remissae sunt iniquitates et quorum tecta sunt peccata»); la citazione è scorciata alla stessa maniera che in Dante (cfr. *Pg* 29, 3).

120. Il v. riprende l’andamento salmodico dei due precedenti, per amplificarne il senso con un’aggiunta originale.

121-123. “O donna facondissima e beata, beati gli occhi e benedetta l’ora che t’ha in sì degno luogo fama acquistata”.

121. *Donna fecundissima e beata*: Beatrice. *Fecundissima*: “che rende produttivo un insegnamento” (TLIO), con riferimento al ruolo di guida di Beatrice nel *Paradiso*, comprendente anche quello di svolgere degli insegnamenti morali e teologici.

122. *Beati*: riprende l’attacco salmodico già cit. ai vv. 118-119.

123. *Si degno ostel*: il Paradiso. *Ostel*: ha qui il significato generico di “luogo di residenza” e, riferito alla beata Beatrice, significa il Paradiso.

124-126. “Non si innamora così intensamente, che un uomo possa praticare le virtù in maniera tale da onorare la sua donna sia in terra che in cielo”.

124. *Caldamente*: metaf. derivata dall’idea dell’Amore-fuoco, significa “intensamente” per via del fatto che maggiore è la fiamma maggiore è il calore che da essa promana.

125. *S’ingegni alle virtù*: “si dedichi alle virtù”. *Per forma che: enjambement*; vale “di modo che, in modo tale da”.

126. Si tratta di un riferimento al fatto che Dante è riuscito eccezionalmente a celebrare l’amore per Beatrice sia quando essa era viva sia dopo la sua morte.

127-129. “Il suo poema prosegue dietro l’amante che segue la santissima orma di Beatrice, laddove ci insegna la condizione dei beati”.

127. *L’amante*: Dante. Serdini individua qui nell’amore per Beatrice uno dei motori essenziali del viaggio dantesco e, dunque, attribuisce a questo sentimento il merito di aver spronato Dante a intraprenderlo (cfr. Pg 31, 133: «colui che per vederti ha mosso passi tanti»). *Santissima orma*: l’impronta di Beatrice in quanto guida del viaggio di Dante è così definita sia perché lasciata dal piede di una beata sia in riferimento alla destinazione ultima del viaggio che favorisce, ossia il Paradiso.

129. *Beata norma*: “norma” significa qui “condizione di vita” (TLIO) ed è definita “beata” per indicare che si tratta della condizione dei beati in Paradiso.

130-141. “Come il maestro, dopo aver assegnato il tema al fanciullo, che stando attento davanti a lui, non sapendo svolgerlo, lo guarda e trema, molte volte, da una a cento, gli indica il sostantivo, il verbo e il participio, sì che lo soddisfa per quanto riguarda la grammatica; e come Scipione prestò soccorso a una Roma tremebonda sia con parole sia con azioni, il che fu della Libia il grato inizio: così nel nostro debole intelletto mostra parte per parte e ci aiuta e poi ci fa guadagnare un regno altro, perfetto”.

130. *Maestro*: “insegnante dei faciulli” (GDLI), introduce il primo comparante di una lunga similitudine, tratto dall’universo dell’insegnamento scolastico. *Tema*: “compito da svolgere”.

131. *Fantolin*: “fanciullo”, di giovanissima età (TLIO); il comparante si colloca nell’ambito dell’insegnamento elementare.

132. *Comporre*: vale qui “accostare parole di senso compiuto” (TLIO) e, dunque, visto il contesto “svolgere”.

134. *Gli mostra*: sogg. “il maestro” (v. 130).

135. *Latino*: “grammatica” (TLIO), ossia gli insegna come comporre un discorso su un tema dato (cfr. v. 132).

136. *Tremefatta*: “tremante” (TLIO). *Scipio*: Publio Cornelio Scipione, detto l’Africano.

137. *Con effetto*: locuz. avv., “per mezzo di un’azione concreta” (TLIO).

138. *Libia*: allusione alla battaglia di Zama, che segnò il ridimensionamento dell’egemonia cartaginese nel Mediterraneo. *Grato principio*: inizio delle fortune del popolo libico, in conseguenza della sconfitta di quello cartaginese.

139. *Debile intelletto*: la capacità intellettuale dei lettori di Dante è così definita in quanto umana e, dunque, inadatta a comprendere a pieno la realtà paradisiaca.

140. *A parte a parte*: locuz. avv., con riferimento alla dettagliata descrizione del Paradiso offerta da Dante. *Mostra*: cfr. v. 134. *Ci soccorre*: “ci aiuta”, sott. “a comprendere la realtà paradisiaca”, di difficile comprensione per un intelletto mortale (cfr. v. 139).

141. *Ci acquista*: “ci guadagna”, con riferimento al fatto che l’azione morale del poema dantesco facilita l’acquisizione della gloria paradisiaca dopo la morte ai propri lettori. *Regno altro*: il Paradiso.

142-144. “Per questa terza strada si sale e corre al sommo bene felice e a quel fine che né eresia né morte può governare”.

142. *Terza via*: l’iter paradisiaco di Dante.

143. *Sommo ben felice*: Dio; la definizione è tradizionale e anche dantesca (cfr. *Pg* 28, 91; *Pd* 3, 90; *Pd* 19, 87). *Fine*: la beatitudine.

144. *Resia*: “eresia”, ant. *Diporre*: “governare” (TLIO), in riferimento al fatto che l’eresia, fraintendendo la Fede, non può condurre alla beatitudine e la morte di per sé non garantisce l’assunzione in Paradiso se non giunge al termine di una vita cristianamente retta.

145-147. “Lì non si tengono le redini o i capelli della ruota del mondo, e non ci si punge la mano per cogliere la rosa tra le spine”.

148-150. “O beato colui che si pente per tempo e si adopera sempre per il bene operare, e non aspetta fino al momento dell’estrema unzione!”.

148. *Compunge*: “si pente”.

149. *Ben far*: “ben operare”.

150. *Non aspetta... l’unge*: l’espressione indica la necessità, per poter accedere al Paradiso, di un pentimento sentito per i propri peccati e di un’attuazione costante del bene, che non devono derivare, così come accade per le anime del Purgatorio, solo dalla paura dell’appressarsi della morte.

151-153. “Qui mostra un degno premio per ciascuna buona azione, qui finisce la *Commedia*, e qui te lo mostra: ora studia l’ingegno di qualcun altro affinché te lo discopra!”.

151-153. I vv. si pongono come una *summa* del Paradiso, la cui finalità è dimostrare come una condotta di vita moralmente retta ha come giusta ricompensa un’esistenza beata *post mortem*.

151. *Qui*: nel Paradiso. *Degno premio*: in contrapposizione a «degni supplizi», v. 96.

152. *Comedo*: “*Commedia*”, forma lessicale creata sulla scorta del termine «tragedo» formato da Dante per necessità rimiche a *Pd.*, 30, 24. T’accenna: “te lo mostra” (TLIO).

153. *Ingegno altrui*: il riferimento è al commento che Serdini, come si è evinto dalla didascalia e dai vv. iniziali, allega alla *Commedia* copiata per Gian Colonna. *Scopra*: “discopra, sveli”, tecnicismo della critica letteraria tardomedievale con riferimento alla capacità del commento di “discoprire” significati velati nel testo. L’utilizzo del verbo qualifica implicitamente la *Commedia* come un testo allegorico, ossia portatore di significati che vanno al di là di quello letterale.

154-156. “Dopo che ebbe finito il suo Libro la famosa penna scrisse poco, perché Beatrice chiese la sua anima e Ravenna ebbe le sue ossa”.

154. *Famosa penna*: Dante. Metonimia.

155. *Libro*: la *Commedia*, qui assunta, come si può notare dall’utilizzo della maiuscola, a massimo libro morale sui tre regni oltremondani. *Bēatrice*: la figura di Beatrice, di cui, contrariamente a quanto fa Boccaccio, che dedica tutti i capp. 5-6 del *Trattatello* all’amore di Dante per la donna, non si fa menzione fino a questo v., ha qui la funzione di sottolineare la fondamentale influenza beatriciana sulla biografia reale e artistica di Dante attraverso l’artificio retorico per il quale la morte del poeta viene attribuita alla volontà dell’amata di riunirsi a lui nel Paradiso.

156. *L’ossa ebbe Ravenna*: l’espressione individua in Ravenna, ultimo soggiorno dantesco, il luogo della sua morte. La morte del poeta viene trattata anche da Boccaccio nella seconda sezione del *Trattatello* (cap. 14).

157-159. “O (che lui possa avere) vita perpetua e beata, vaso d’elezione, esempio per tutti noi, che, seppur morto, giace ancora vivo!”.

157. *Felice*: “beata” nella gioia del Paradiso.

158. *Vaso d’elezione*: il sintagma è adoperato in due casi da Dante in riferimento a San Paolo, *If.*, 2, 28-30 («andovvi poi lo Vas d’elezione, / per recarne conforto a quella fede / ch’è principio alla via di salvazione») e *Pd.*, 21, 127-128 («Venne Cefàs e venne il gran vasello / dello Spirito Santo, magri e scalzi»). L’attribuzione di questo epiteto da parte di Saviozzo indica come egli abbia capito l’intento di Dante di porsi come predicatore dopo San Paolo e come egli stesso gli riconosca tale valore in quanto predicatore. Questo elemento è già stato messo in luce nel *Trattatello* con il sogno del pavone, che Boccaccio interpreta, sulla scorta dei bestiari medievali, come figura del predicatore, cap. 29 («Ultimamente dico che la voce del paone è orribile; la quale,

come che la soavità delle parole del nostro poeta sia molta quanto alla prima apparenza, senza niuno fallo a chi bene le medolle dentro ragguarderà, ottimamente a lui si confà. Chi più orribilmente grida di lui, quando con invezione acerbissima morde le colpe di molti viventi, e quelle de' pretèriti gastiga? Qual voce è più orrida che quella del gastigante a colui che è disposto a peccare? Certo niuna. Egli ad una ora con le sue dimostrazioni spaventa i buoni e contrista i malvagi; per la qual cosa quanto in questo adopera, tanto veramente orrida voce si può dire avere»). *Essemplo*: lat.

159. *Vivo ancor si giace*: ossimoro. L'espressione è atta a indicare l'eternità donata a Dante dalla fama e dall'ammirazione di tutti.

160-162. "I suoi vestiti non furono preziosi, non furono i cibi delle varie prede, ma furono la scienza, il calamaio e l'inchiostro".

160-162. I vv. riecheggiano concettualmente *If.*, 1, 103-105 («Questi non ciberà terra né peltro, / ma sapienza, amore e virtute, / e sua nazione sarà tra feltro e feltro»), di modo che qui, iperbolicamente, è Dante stesso a sembrare avere le connotazioni del Veltro.

160. *Purpura d'ostro*: porpora estratta da conchiglie usata per confezionare vestiti preziosi (TLIO).

162. *Scienza, il calamo e l'inchiostro*: *tricolon*. Si tratta dei tre strumenti atti a connotare Dante come sommo poeta, sia dal punto di vista ideologico che materiale.

163-165. "Nacque nel tempo in cui era vacante la sede imperiale, nell'anno corrente ai felici calendari in cui la M due CC LX et V precede".

163-165. I vv. hanno la funzione di offrire la data di nascita di Dante, dapprima suggerita attraverso la perifrasi politica, poi direttamente indicata attraverso il gioco di lettere e numeri romani nel 1265.

166-169. "Cinquantasei anni visse fra i mortali e fece tante altre opere aggraziate e belle: poi aprì le ali per fuggire verso il cielo, per abitare tra le stelle insieme a Beatrice".

166. *Cinquansei soli*: "cinquantasei anni", indizio che indica implicitamente la data di morte di Dante nel 1321.

167. *Altre opre graziose e belle*: il riferimento ellittico è alle altre opere letterarie dantesche che non sono state qui direttamente citate (come, invece, nel cap. 26 del *Trattatello*), ma che vengono qui genericamente indicate attraverso aggettivi volti alla loro caratterizzazione positiva.

168. Il v. indica implicitamente, attraverso l'immagine delle ali, attributo tipicamente angelico, l'essenza angelica e beata di Dante dopo la morte.

169. Il v. finale riprende il *Trattatello*, cap. 14 («non dubito che ricevuto non fosse nelle braccia della sua nobilissima Beatrice, con la quale nel cospetto di Colui ch'è sommo bene, lasciate le miserie della presente vita, ora lietissimamente vive in quella, alla cui felicità fine giammai non s'aspetta»). *Stelle*: termine con cui finisce ciascuna delle tre cantiche della *Commedia* dantesca.



## CANZONE 5 (P XV)

Canzone scritta in persona di Gian Colonna. La datazione è desumibile dalla didascalia preposta al testo in Mrc<sup>7</sup> e ripresa dall'edizione Pasquini, la quale pone alla base della composizione il malcontento di Gian Colonna per non essere stato «bene remunerato de beneficii fatti al re Landislao», circostanza, questa, che farebbe pensare all'aprile del 1408, quando, occupata Roma, il re di Napoli non concede a Colonna, suo alleato nell'impresa, di rientrare in città (cfr. PETER PARTNER, *Gian Colonna*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 27). La canzone si apre con una reprimenda contro la Fortuna maligna (vv. 1-8) cui fa seguito, nella medesima stanza, l'illustrazione di quello che costituisce uno dei temi-cardine del testo, ovvero la riflessione sull'ingratitude dilagante nel mondo contemporaneo (vv. 9-16); la seconda strofa passa quindi a descrivere con tono elegiaco la situazione psicologica dell'io lirico, il quale, proprio a causa dell'ingratitude altrui, si trova a vivere, lui che è riuscito a sconfiggere in passato qualsiasi avversità abbia incontrato sul proprio cammino, in una situazione misera e disperata (vv. 17-32); le successive cinque strofe, costruite secondo la tecnica dell'invocazione diretta agli avi Colonesi, sono invece tutte basate sulla descrizione, condotta a metà tra l'elegia e l'invettiva politica e morale, del presente luttuoso e corrotto in opposizione al passato felice ed eticamente integro (vv. 33-112); il congedo, infine, invita il testo a recarsi in giro per il mondo per portare alle orecchie di tutti la vicenda esemplare dell'io lirico, che deve fungere da consolazione e da insegnamento per chiunque altro si trovi nella medesima situazione (vv. 113-124). La canzone si presenta come un componimento tematicamente vario e riecheggiante una moltitudine di generi poetici medievali: all'avvio nei toni tipici della disperata e della rimeria sul tema della Fortuna (vv. 1-8), fanno infatti seguito argomenti propri della poesia encomiastica (come, ad esempio, la celebrazione del casato dei Colonna, i cui membri vengono ritratti come spiriti magni godenti della beatitudine dei Campi Elisi, oppure la sua identificazione come ultimo erede delle virtù dell'antica Roma) e di quella gnomica e moraleggiante (a questo genere, infatti, fa capo l'amara riflessione circa l'ingratitude e la corruzione del tempo presente, in opposizione alla grandezza politica e morale dell'epoca classica). Dal punto di vista dell'intertestualità, il modello principale risulta essere Dante, e più nello specifico il Dante di alcuni canti di argomento politico della *Commedia* (soprattutto *If.*, 13, *If.*, 20 e *Pg.*, 6).

Canzone di sette strofe di sedici versi ciascuna e un congedo di dodici versi. Schema metrico: Strofa: ABbCBAaDCDdEeFeF. Congedo: AbbCACcDdEdE.

Jan Colonna, non parendogli esser bene remunerato de' beneficii fatti al re Landislao, si lamenta onestamente della Fortuna e de' fati suoi, e massimamente della ingratitude che generalmente regna oggi, dicendo gli antiqui principi romani esser stati felici, ché morirono al buon tempo, e lamentasi che vorrebbe esser morto cum loro insieme.

O maligne influenze, o moti eterni,  
essacrabile stelle e tristi auguri,  
fati crudeli e duri,

armati incontra alla mia debil vita;  
o Fortuna dispetta, o punti oscuri,  
celiche impressïon, corpi superni,  
qual sia che me governi,  
tempre nel corso suo l'impeto e l'ira!

8

E tu, Signor, del tutto ora m'aita:  
vedi la meretrice ingrata e dira,  
che dietro a sé si tira  
quanto mal nacque mai sotto la terra!  
Questa è colei che afferra  
mortale eccidio al doloroso ospicio,  
incendio alla mia guerra,  
ingratitude, madre d'ogni vicio!

16

Ogni altra avversità, fato e destino,  
l'ira del ciel, di terra e dell'abisso,  
ogni mobile e fisso  
punto ho lograto e vinto per battaglia;  
né d'altro dottai mai, mentre io sia visso,  
non morte, stato o carcere vicino,  
non gallico o latino,  
ch'io perdesse l'ardire e la speranza.

24

Or contra di costei piastra né maglia  
non mi val, né saper, forza o lianza:  
colui ha men baldanza  
che più aspetta da lei esser premiato;  
e io sventurato,  
per dar tutto il mio core e la mia fede,  
mi trovo esser gabbato!  
Così il possa provar chi non mel crede!

32

O colonna gentil, che già molti anni  
purpurea, di cristallo, immacolata,  
fusti tanto essaltata  
quanto s'aspetta a venerabil chioma,

ove hai il tuo dīadema, ov'hai lassata  
la franchezza e l'ardir? Ché in tanti affanni  
ti veggio, e nei mie' danni  
sola, e smarrito il bellicoso Marte? 40

Ov'è il trionfo? Ov'è l'antica Roma?  
Non ti pò l'almo impero omai aitarte,  
la potenza né l'arte  
delle togate fasce e della spada!  
Ma pria convien che cada  
e che sommerga il cielo a pezzi a pezzi,  
che da l'usata strada  
ti mova, o l'onor tuo mai ti disprezzi. 48

Io non fui il primo a sublimarti in cielo,  
né che ti dei per dote alla fortezza,  
la qual ancor ti prezza,  
fra le quattro virtù, diletta insegna.  
La generosa stirpe e gentilezza  
degli antichi miei padri e 'l caro zelo  
non pò mancare un pelo  
che per altrui fallir volga giamai. 56

Duolmi lo stato, e via più mi disdegna  
che di tanto servire e tanti guai,  
certo come tu sai,  
io ne sia meritato in questo modo.  
Forza d'altrui né frodo  
non m'ha disfatto, anzi il troppo fidarmi;  
ma serà poco lodo  
di chi fare il devria, di non aitarmi! 64

O felice coorte, o spirti eletti,  
che vi godete nel beato regno,  
e ciascun, come è degno,  
nello eliseo ciel vive contenti,  
voi nel vostro partir lassaste un segno

di gloria e di gran fama in fra' perfetti  
principi benedetti,

ch'al bon tempo ven giste ai vostri liti.

72

Non so' ancor gli archi trïunfali spenti

di cotanti anni; e veggiovi scolpiti,

da poi in ciel saliti,

vittoriosi Cesare e Marcello,

quivi Fabrizio e quello

che Roma liberò dai Galli presa,

e 'l bon Scipion novello

che vinse l'arme e vendicò l'offesa.

80

O mille e mille, o divulgata schiera,

che di lassù vedete il nostro oblio,

e il vario tempo e rio

di questa nostra desolata etate,

ecco al nostro fallir l'ira di Dio!

Ingratitudo e avarizia impera,

tristo colui che spera

se non al vento suo volger la vela!

88

Vive rapina, invidia e crudeltate,

la fede e la iustizia oggi si cela;

chi seppe ordir sua tela

di molti inganni, quello è più prudente;

e la povera gente

gridano, e le città tornan castella,

Pietro ci è per niente:

vedete or come giace Italia bella!

96

Ove so' i sacri templi, ove i teatri?

Ove è la degna spada? Ove le legge?

Le province e le gregge

disfatte, e le virtù poste in essilio?

O Dio che tutto vedi e tutto regge,

deh, perché non nacqui io servo a quei patri,

sì che gli estremi e atri  
giorni crudeli avessi allor consonti?  
Io son rimasto sol senza concilio,  
senza sperar mai più ch'io mi raffronti  
a' nostri anni defonti,  
o possa mai tornar quel che già fui!  
Colonna, io so ch'altrui  
m'intende meglio assai ch'io non so dire;  
ma piangianci in fra nui  
e bastemiam la fede e il ben servire!

104

112

Canzon, tu cercarai tutto il giardino  
che volge l'Alpe e l'uno e l'altro mare,  
e sappi ben contare  
per esemplo d'altrui la colpa mia!  
Ma se trovassi alcun per lo camino  
che pianga, com'io fo, la sua follia,  
e chi voglia si sia,  
di' che si giace stia nel malanno;  
ché chi si fa l'inganno  
e per promessa altrui si leva in volo,  
egli ha le beffe e 'l danno!  
Ma dòmmi pace, perch'io non so' solo.

124

1-8. “O influssi avversi, o moti perpetui, detestabili cieli e tristi presagi, destini crudeli e malvagi, agguerriti contro la mia vita priva di difese; o Fortuna avversa, o congiunzioni astrali inquietanti, influssi degli astri, pianeti celesti, qualunque sia che governa la mia vita, attenui nel suo corso la sua furia e la sua ira!”.

1-8. I vv. presentano un avvio tipico della disperata, genere poetico di cui Serdini è uno degli iniziatori e degli esponenti principali del Tre-Quattrocento. In esso il poeta maledice dapprima l'universo e tutto il creato, per poi rivolgersi ai singoli elementi della natura e, infine, alla propria stessa nascita e vita. In questo caso particolare si nota, però, come l'*incipit*, che pure fa pensare a una disperata, non contenga un anatema, ma bensì una preghiera ai corpi celesti (invocati con una lunga serie di sinonimie) e alla Fortuna affinché, da avversi, decidano di cambiare la propria rotta divenendo propizi all'io lirico.

1. *Maligne influenze*: “influssi avversi”. *Moti eterni*: i perpetui movimenti astrali dei pianeti. Cfr. Beccari, *Rime*, 48, 3 («l'eterno moto e tutta la sua forza»).

2. *Essacrabile*: “detestabili, esecrabili”. L'utilizzo della -e finale per il plurale è tipico di alcune varietà dell'Italia centrale. Cfr. Rohlfs, par. 142. *Stelle*: “cieli”. Il termine, in questa accezione, ricorda l'avvio della già citata disperata di Beccari, *Rime*, 48, 1 («Le stelle universali e i ciel rotanti»). *Auguri*: “presagi”.

3. *Crudeli e duri*: crudeli e malvagi. Dittologia.

4. *Armati*: “agguerriti”. *Mia debil vita*: l’aggettivo possessivo si riferisce a Gian Colonna, in persona del quale è scritta la canzone. Il sintagma si ritrova altrove in Saviozzo, 21, 8 («già son molti anni alla mia debil vita»). *Debil*: “priva di difese”. La forma con la -i intervocalica è un senesismo (TLIO).

5. *Fortuna*: l’invocazione è tipica del genere trecentesco delle rime sulla fortuna. In questo caso, crea una mescolanza con i sintagmi dei vv. precedenti e successivi, i quali si rifanno, invece al genere della disperata. *Dispetta*: “dispettosa, avversa” (Pasquini). *Punti*: “congiunzioni astrali” (Pasquini).

6. *Celico*: “celeste”. L’aggettivo fra Due e Trecento ha una sola altra attestazione, nell’accezione di “uomo celestiale”, nei *Fioretti di San Francesco*, 42. 23 («O cielico, grande consolazione hai avuto oggi») (TLIO). *Impression*: “influssi degli astri”. Cfr. Beccari, Rime, 48, 4 («e propriamente quelle impressione»). *Corpi*: “pianeti”. *Superni*: “superiori, celesti”. L’aggettivo è spesso usato per qualificare gli dei dell’Olimpo. Lat.

7. *Qual*: “chiunque, qualunque”.

8. *Tempre*: “attenui”. *L’impeto e l’ira*: “la furia e l’ira”. Dittologia.

9-16. “E tu, Signore, adesso aiutami in tutto e per tutto: vedi quella meretrice ingrata e crudele, che dietro di sé reca tutto (ciò che) di male nacque mai sopra la terra! Questa è colei che porta la rovina mortale al triste ospizio, alimento al mio rancore, l’ingratitude, madre di ogni vizio!”.

9. Il v. riprende una delle formule invocativa tipiche della preghiera cristiana, ponendosi quindi a tutti gli effetti come tale; in questo modo, dopo aver invocato in maniera laica, o, meglio, pagana (cfr. «superni», v. 6), gli elementi dell’universo, ora si passa a supplicare Dio in persona. M’aita: “aiutami”. Ant. Lett.

10-16. I vv. riprendono piuttosto esplicitamente Dante. Così, la corte di Ladislao viene rappresentata da Serdini, sia dal punto di vista linguistico, sia da quello concettuale, in termini analoghi a quelli con cui Pier delle Vigne, in *If*, 13, 64-69, descrive la corte di Federico II, offrendo quindi l’immagine di un luogo in cui regnano il vizio, l’ira e l’ingratitude.

10. *La meretrice*: l’ingratitude, come poi viene esplicitato al v. 16. Il termine è una chiara ripresa dantesca, *If*, 13, 64 («la meretrice che mai da l’ospizio»), anche se nella *Commedia* ad essere appellata «meretrice» non è l’ingratitude, ma uno dei sette vizi capitali, ossia l’invidia. *Dira*: “crudele”. *Ingrata e dira*: dittologia.

11-12. I vv. svolgono una funzione iperbolica nell’esprimere come l’ingratitude, vizio principale da cui derivano tutti gli altri, rechi con sé tutte le brutture del mondo.

13. *Questa*: l’ingratitude, nominata v. 16. *Afferra*: “porta” (Pasquini). Il termine è un calco dal latino “affero”.

14. *Eccidio*: “rovina”. Toscanismo (TLIO). *Ospicio*: “albergo”. Il termine è ricavato dal passo dantesco di cui si è detto, per il quale cfr. v. 10. *Doloroso ospicio*: la corte di re Ladislao, definita “dolorosa” in quanto luogo in cui regnano il vizio e la corruzione. Il sintagma è ripreso da Dante, ove è adoperato per indicare l’Inferno. Cfr. *If*., 5, 16 («O tu che vieni al doloroso ospizio»).

15. *Incendio alla mia guerra*: “alimento alla mia fiamma d’ira” (Pasquini).

16. *Ingratitudo, madre d’ogni vicio*: la formula richiama anche in questo caso Dante, *If*., 13, 64-66 («La meretrice che mai da l’ospizio / di Cesare non torse li occhi putti, / morte comune e de le corti vizio»). *Ingratitudo*: lat.

17-24. “Ho consumato e sconfitto in battaglia ogni altra avversità, ogni altro fato e ogni altro destino, l’ira del cielo, della terra e degli Inferi, ogni congiunzione astrale; né altro temetti mai nella mia vita, né la morte, né una signoria o una prigionia prossima, né i Francesi, né i Romani, tanto da perdere il coraggio o la speranza”.

17-20. I vv. fanno riferimento all’enorme coraggio dimostrato in ogni occasione da Gian Colonna, la cui forza d’animo gli ha permesso di combattere in maniera indefessa persino contro avversari superiori e svincolati dal controllo umano come il destino, gli elementi naturali e l’universo intero.

17. *Avversità, fato e destino*: tricolon.

18. *Dell’abisso*: degli Inferi.

19. *Ogni mobile e fisso punto*: “ogni congiunzione astrale” (Pasquini).

20. *Ho lograto*: “ho consumato”. Lat. La forma “lograre” è un senesismo (TLIO). *Ho lograto e vinto*: dittologia. *Per battaglia*: “combattendo”. La locuzione si riferisce non soltanto all’indole combattiva di Gian Colonna, ma anche al suo essere un condottiero sempre pronto a lanciarsi nella battaglia.

21-24. I vv. fanno seguito a quanto espresso nei vv. 17-20 spostando l’attenzione sulla capacità dimostrata dal dedicatario del testo di non soccombere non solamente agli elementi della natura e al destino, ma anche a situazioni e personaggi concreti come gli altri stati, la prigionia, la morte e gli avversari.

21. *Dottai*: “temetti”. Francesismo. Provenzalismo. *Visso*: “vissuto”. Toscanismo. Cfr. Petrarca, *Rvf*, 145, 13 («sarò qual fui, vivrò com’io son visso»).

22. *Morte, stato o carcere vicino*: i tre termini afferiscono tutti alla natura di condottiero di Gian Colonna, la quale, porta spesso l’uomo a doversi confrontare con il rischio della morte in battaglia, oppure dello scontro con signorie vicine e con la probabilità di una prigionia in seguito a una sconfitta politica o militare.

23. *Gallico*: “francese”. *Latino*: “romano”, ossia le truppe pontificie. La scelta di Francesi e Romani probabilmente non è casuale, dal momento che le truppe pontificie e i loro alleati francesi sono gli avversari di Gian Colonna e di Ladislao nell’ambito dello scontro che vede il re di Napoli fronteggiarsi con l’esercito papale per la conquista dello Stato pontificio.

24. *L’ardire e la speranza*: Dittologia. Si tratta delle due qualità che caratterizzano l’animo di Gian Colonna, il quale non perde mai né il coraggio per affrontare le sfide politiche e militari, né la speranza di risultare vittorioso.

25-32. “Adesso contro di lei non mi servono né le lamine dell’armatura, né la maglia di ferro di essa, né (mi occorrono) la conoscenza, la forza o la lealtà: ha meno gioia colui che aspetta di essere gratificato da lei; e io, sventurato mi trovo a essere beffato per aver dato tutto il mio cuore e la mia fedeltà! Che possa provare la stessa cosa chi non mi crede!”.

25. *Costei*: l’ingratitudine, cfr. v. 16. *Piastra*: “ciascuna delle lamine ricurve di un’armatura” (TLIO), estens. “armatura”. Sineddoche. *Maglia*: “il tessuto metallico intrecciato usato per coprire il corpo del combattente” (TLIO), estens. “armatura”. Sineddoche. *Piastra né maglia*: la scelta di questi due termini afferenti alla sfera dei tecnicismi militari ribadisce la natura di combattente del dedicatario della canzone, dal momento che si tratta di due degli strumenti del mestiere che hanno sempre protetto il condottiero Gian Colonna nel corso delle sue battaglie.

26. *Val*: “serve, occorre”. *Saper*: “conoscenza”. *Lianza*: “lealtà”. Provenzalismo. *Saper, forza o lianza*: tricolon. Si tratta delle tre virtù che deve possedere il buon condottiero, il quale deve conoscere l’arte politico-militare, deve possedere la forza fisica e guerresca necessaria a gettarsi nella battaglia e deve saper dimostrare lealtà verso il signore presso cui è al servizio.

27-28. I vv. presentano un assunto sentenzioso tipico della poesia gnomica, creando quindi un inserto di tonalità diversa rispetto a quella adoperata finora, che si è visto essere quella della disperata e della rimeria sul tema della Fortuna.

27. *Baldanza*: “gioia ardità” (Pasquini).

28. *Espetta*: lat. *Lei*: l’ingratitudine, cfr. v. 16 e v. 25. *Esser premiato*: “essere gratificato”.

29. *Sventurato*: ant. lett.

30. *Core*: ant. lett. Cfr. Rohlf, par. 107. *Fede*: “fedeltà, lealtà”. I due termini rimandano nuovamente alle qualità che deve possedere il buon condottiero, che deve dimostrare nello stesso tempo coraggio e forza d’animo («core») e lealtà verso il proprio signore («fede»). Per il tema cfr. v. 26.

31. *Gabbato*: “beffato”. Francesismo.

32. Il v. riprende il tono anatematico tipico del genere della canzone disperata.

33-40. “O colonna nobile, purpurea, di cristallo, immacolata, che già da molti anni fosti tanto celebrata quanto si spetta a una persona così venerabile, dov’è la tua corona, dove hai lasciato il coraggio e l’ardire? Perché ti vedo (essere) in tormenti tanto grandi, e sola nella mia condizione miserevole e (vedo) smarrito il bellicoso Marte?”.

33. *Colonna: senhal* di Gian Colonna, in persona del quale è scritto il testo. L'allocuzione al *senhal* del condottiero segna un cambiamento di prospettiva da parte dell'io lirico. Infatti, mentre nelle prime due strofe ha parlato in 1<sup>a</sup> pers. sing. in tono essenzialmente narrativo, adesso passa a proporre un dialogo con sé stesso (come si evince dall'utilizzo della 2<sup>a</sup> pers. sing. in tono allocutorio e dialogico) ove si duole della propria sorte. *Colonna gentil*: sintagma già adoperato per definire Gian Colonna. Cfr. Saviozzo, 13, 49 («Questa gentil Colonna assunse il nome»).

33-35. *Già molti anni... fusti tanto essaltata*: tmesi.

34. *Purpurea*: l'aggettivo è utilizzato come segno distintivo della dignità pubblica posseduta da Colonna; di porpora venivano rivestiti infatti, tra antichità e Medioevo, le più alte cariche politiche (senatori e re) ed ecclesiastiche (i cardinali). Il termine potrebbe anche essere adoperato qui antonomasticamente per ricordare che del casato dei Colonna hanno fatto parte alcuni fra i più importanti cardinali del Trecento. *Di cristallo*: "splendente". Figur. Il termine viene associato ai concetti di trasparenza, splendore, chiarezza e bellezza (TLIO). *Immacolata*: "onesta". *Purpurea, di cristallo, immacolata: tricolon*. I tre aggettivi vengono accostati per definire i vari aspetti nei quali si esplica l'assoluta perfezione e virtù di Colonna, ossia la sua grande dignità sociale e politica, il suo nobile splendore e la sua onestà morale.

35. *Fusti*: "fosti". Ant. Lett. Cfr. Rohlfs, par. 583. *Essaltata*: "celebrata". Il verbo "essaltare" viene adoperato sistematicamente da Serdini nel lodare i Colonna. Cfr. Saviozzo, 35, 2 («vaglia il mio stile ad essaltare in loro»).

36. *Venerabil chioma*: Gian Colonna. *Chioma*: "capigliatura", ma anche, estens., "capo, testa" (TLIO). Cfr. Petrarca, *Rvf*, 28, 81 («tre vole triumphando ornò la chioma»). Sineddoche.

37. *Diadema*: "corona". Il termine fa riferimento al potere di Gian Colonna che ora, in seguito ai rovesci di fortuna, sembra aver abbandonato la «chioma» (cfr. v. precedente) del condottiero. *Lassata*: cfr. Rohlfs, par. 225.

38. *Franchezza*: "coraggio". *La franchezza e l'ardire*: dittologia. Si tratta delle qualità delle quali Gian Colonna si è presentato come possessore fin dall'inizio del componimento. Cfr. v. 24.

39. *Veggio*: ant. lett. Cfr. Rohlfs, par. 276. *Danni*: "condizione miserevole" (TLIO).

40. *Smarrito il bellicoso Marte*: l'espressione fa riferimento ancora una volta, attraverso l'utilizzo della figura del dio romano della guerra, alla perdita di forza e potere subiti da Colonna a causa della fortuna avversa. Cfr. vv. 37-38. Il richiamo alla perdita del sostegno di Marte, progenitore dei Romani in quanto padre di Romolo, anticipa inoltre il concetto, meglio esplicitato ai vv. immediatamente successivi, della mancanza di aiuto da parte dell'ormai scomparso Impero Romano sperimentata da Gian Colonna.

41-48. "Dov'è il trionfo? Dov'è l'antica Roma? Ormai il nobile e famoso impero non può più aiutarti, né (possono aiutarti) la potenza e la maestria delle bende delle toghe (dei senatori romani) e delle spade (dei guerrieri romani)! Ma prima che tu ti muova dal cammino consueto, o che il tuo onore perda di valore, dovrà prima accadere che il cielo cada e precipiti pezzo per pezzo".

41. Il v. indica la perdita di potere e di successo subita da Gian Colonna attraverso due domande retoriche atte a mostrare la scomparsa dell'Impero Romano, il quale si poneva come massimo tutore delle virtù politiche, militari e morali che incarnava. *Triunfo*: lat. Si tratta del massimo onore tributato a Roma ai comandanti supremi tornati vittoriosi dalla battaglia. *L'antica Roma*: richiamo alle supreme qualità mostrate da Roma in campo politico-militare, che sono scomparse assieme all'Impero, portando alla decadenza morale, civile e militare causa della disgrazia di Colonna.

42. *L'almo impero*: l'Impero Romano, massima espressione di gloria e virtù. *Aitarte*: "aiutarti". La forma "atare" è tipica del fiorentino medievale (cfr. TLIO, s.v. "aiutare").

43. *La potenza e l'arte*: "la forza e la maestria". Dittologia. Cfr. Sacchetti, *Libro delle rime*, 280, 3 («e qui mi manca ogni potenza e arte»).

44. *Togate fasce*: le bende della toga dei senatori romani. Metonimia. *Togate fasce e spada*: i termini indicano, per metonimia, rispettivamente le qualità politico-civili e le qualità militari proprie degli antichi



Romani che si sono perse a seguito della caduta dell'Impero portando alla decadenza e alla corruzione del presente.

45-48. I vv. indicano la strenua volontà di Gian Colonna di continuare a combattere per mantenere salde le proprie qualità e il proprio onore, nonostante la decadenza del contesto (di cui l'ingratitudine viene individuata come la causa principale, cfr. v. 16), attraverso la costruzione di una proposizione fondata su un *adynaton* («pria convien che cada / e che sommerga il cielo a pezzi a pezzi», vv. 45-46).

45. *Convien*: “accadrà” (TLIO).

45-46. *Che cada e che sommerga*: dittologia.

46. *Sommerga*: “precipiti, piombi” (Pasquini). *A pezzi a pezzi*: “pezzo per pezzo”, ossia “per intero”.

47. *L'usata strada*: “il cammino consueto”, ossia, figur., il comportamento, morale, politico e militare, dimostrato da sempre da Gian Colonna.

48. *Ti mova*: “ti sposti, cambi”. Cfr. Rohlfs, par. 107. *L'onor*: cfr. «l'usata strada», v. precedente. *Ti disprezzi*: “perda di valore” (TLIO).

49-56. “Io non fui il primo a innalzarti al cielo, né (il primo) a darti come dote la fortezza, la quale, fra le quattro virtù, ancora ti stima come suo simbolo prediletto. La nobile progenie e l'eccellenza dei miei antenati e il loro insigne ardore non può fallare neppure un nonnulla, tanto da portare qualcun altro a fallire (in queste dote).

49. *Io non fui il primo*: il v. dà l'avvio alla celebrazione del proprio casato da parte di Gian Colonna, il quale si ritiene l'ultimo erede delle virtù dimostrate nel corso dei secoli dai propri antenati. *Sublimarti*: “innalzarti, nobilitarti”. Gli antichi esponenti della casata dei Colonna sono elevati, in virtù delle loro enormi qualità morali, tra gli spiriti beati del Paradiso. La 2<sup>a</sup> pers. sing., allocutoria, è riferita al *senhal* «colonna» del v. 33, cui l'io lirico si è rivolto nella strofa precedente.

50. *Ti dei*: cfr. «sublimarti», v. precedente. *Ant. Fortezza*: una delle quattro virtù cardinali, grazie alla quale Gian Colonna, e prima di lui i suoi progenitori, dimostrano e hanno sempre dimostrato fermezza e costanza di fronte alle avversità, senza lasciarsi mai scoraggiare.

51. *Ti prezza*: “ti stima”.

52. *Fra le quattro virtù*: le quattro virtù cardinali, ossia prudenza, giustizia, fortezza e temperanza. *Diletta insegna*: “simbolo prediletto”. Gian Colonna si pone come simbolo assoluto di fortezza grazie alla sua capacità di non arrendersi mai.

53. *Generosa stirpe*: i Colonna, grande esempio di nobiltà. *Gentilezza*: “eccellenza”.

54. *Caro zelo*: “insigne ardore”.

55-56. *Non può mancare... fallir volga*: “non può fallare neppure un nonnulla, tanto da portare qualcun altro a fallire”. I vv. si riferiscono al fatto che la fortezza, così come le altre qualità morali, la nobiltà e l'ardore sono doti che accomunano tutto il casato dei Colonna, dai capostipiti fino all'ultimo esponente Gian Colonna.

57-64. “Mi addolora la condizione (in cui mi trovo) e ancora di più mi cruccio del fatto che, come tu sai, per i tanti servizi resi e per i tanti problemi (risolti) io abbia meritato come ricompensa questo trattamento. Non mi hanno rovinato né le azioni, né gli inganni subiti da parte di qualcun altro, ma anzi, il mio troppo fidarmi; ma sarà cosa degna di poca lode da parte di chi lo dovrebbe fare (quella) di non aiutarmi!”.

57. *Duolmi*: “mi addolora”. Legge Tobler-Mussafia. *Lo stato*: la condizione miserevole in cui si trova Gian Colonna. *Mi disdegna*: “mi cruccio del fatto che”.

58. *Di tanto servire e tanti guai*: dittologia. L'espressione mette in risalto l'ingratitudine del presente, nominata già al v. 16, ricordando i servizi svolti e i problemi risolti dal condottiero Gian Colonna per conto del proprio signore (Ladislao). Da un lato c'è Colonna, simbolo del buon comandante per eccellenza, perfetta incarnazione delle antiche virtù romane, mentre dall'altro c'è l'ambiente cortigiano che, preda di qualsivoglia tipo di vizio, dimentica di ricompensare i propri servitori.

59. *Tu*: allocuzione al *senhal* «colonna», v. 33. Il pronome continua la costruzione retorica impostata sin dall'inizio della strofa precedente basata sul dialogo svolto dall'io lirico con il proprio *senhal*.

60. Il v. continua il discorso riguardante l'ingratitudine dimostrata da Ladislao verso il proprio fedele servitore per il quale cfr. v. 58.

61. *Forza d'altrui né frodo*: tmesi. I termini riprendono le due motivazioni, entrambe inesistenti nel caso di Gian Colonna, per cui un condottiero può cadere in disgrazia, ossia le azioni (politiche o militari) oppure gli inganni orditi da un terzo. *Frodo*: ant.

62. *M'ha disfatto*: "mi ha rovinato" (TLIO). *Il troppo fidarmi*: l'espressione rimarca qui come i guai di Gian Colonna siano dovuti al suo essere l'unico personaggio portatore di virtù positive nell'ambito di un contesto totalmente negativo come quello della corte di Ladislao, per cui una qualità come la fiducia nel prossimo, che dovrebbe essere essenziale in qualsiasi tipo di rapporto umano e sociale, viene rovesciata fino a diventare causa della rovina di una persona. Il concetto riprende quanto espresso ai vv. 58-60.

63. *Lodo*: ant.

64. *Devria*: "dovrebbe". Cfr. Rohlfs, par. 594. *Aitarmi*: cfr. «atarte», v. 42.

65-72. "O beata schiera, o spiriti santi, che gioite nel beato regno, e ciascuno (di voi) che, secondo il suo merito, nei Campi Elisi vive contento, voi nella vostra dipartita lasciate una traccia di gloriosa fama (di essere) fra i perfetti principi benedetti, al buon tempo in cui ve ne andaste nelle vostre sedi oltremondane".

65. Il v. è un'allocuzione agli spiriti magni degli antichi Romani, i quali vengono definiti beati non soltanto per il fatto di vivere nei Campi Elisi, ma perché hanno avuto la fortuna di vivere in un momento in cui imperava la perfezione e di morire prima di assistere allo scempio del presente. *Felice*: "beata". L'aggettivo definisce chi è ammesso alla gloria eterna del Paradiso (TLIO). *Felice coorte*: "beata schiera", ovvero gli antenati ammessi alla beatitudine eterna. *Spiriti*: "anime". Ant. Cfr. Rohlfs, par. 138. *Spiriti eletti*: le anime beate dei progenitori Romani. Il sintagma è dantesco. Cfr. Dante, *Pg.*, 3, 73 («O ben finiti, o già spiriti eletti») e nella variante al sing., *Pg.*, 13, 142-143 («e però mi richiedi, / spirito eletto, se tu vuo' ch'i' mova»). È utilizzato anche altrove in Saviozzo, 25, 153 («O spiriti eletti, o anime beate»).

66. *Vi godete*: "gioite, vi beate". Il verbo è un tecnicismo religioso per definire la condizione dei beati in Paradiso (TLIO). *Beato regno*: il Paradiso. Perifrasi. Il sintagma è, anche in questo caso, dantesco, *Pd.*, 23-24 («tanto che l'ombra del beato regno / segnata nel mio capo io manifesti»).

67. *Come è degno*: "secondo il suo merito" (Pasquini). L'espressione rimanda a una concezione dantesca del Paradiso, per cui ogni beato risiede in uno dei cieli di esso a seconda delle qualità per le quali si è distinto in vita.

68. *Eliseo ciel*: i Campi Elisi, luogo oltremondano in cui risiedono i beati nella mitologia classica. Estens., il Paradiso. *Vive*: "vivono". Concordanza *ad sensum*.

69. *Segno*: "traccia, vestigio" (Pasquini).

70. *Gloria e gran fama*: dittologia.

71. *Principi benedetti*: le anime dei principi elette alla gloria del Paradiso, fra le quali quelle degli antenati Romani risultano essere le più perfette.

72. *Buon tempo*: il tempo della *Pax Romana*, o *Pax Augustea*, ossia il lungo periodo di pace e concordia vissuto dall'Impero Romano dopo l'ascesa al trono di Augusto. Cfr. didascalia. *Giste*: "andaste". Ant. *Ai vostri liti*: le sedi dell'Oltretomba destinate ad ognuno degli spiriti magni dell'antica Roma. L'espressione mostra una concezione dantesca della collocazione delle anime dei personaggi dell'antica Roma, per cui ogni eroe, principe, personaggio politico e imperatore citato viene allogato da Dante in un posto diverso dei tre regni oltremondani.

73-80. "Gli archi trionfali di anni così gloriosi non sono ancora distrutti; e vi vedo scolpiti, dopo essere stati assunti in cielo, i vittoriosi Cesare e Marcello, Fabrizio e colui che liberò Roma dall'occupazione dei Galli, e il buon Scipione novello, che vinse la battaglia e vendicò l'offesa (subita da Roma)".

73. Il v. rimarca il concetto dell'eternità della gloria Romana, che persiste nonostante la decadenza del presente. *Gli archi trionfali*: gli archi di trionfo costruiti dai Romani per celebrare il conseguimento di una vittoria in guerra. In questo caso, si tratta di una metonimia utilizzata per indicare la potenza e la gloria dell'antica Roma. *Spenti*: "distrutti" (Pasquini).

74. *Cotanti anni*: “anni così grandi, così gloriosi”. *Veggiovi*: “vi vedo”. Ant. Cfr. Rohlfs, par. 276. Legge Tobler-Mussafia.

75. *In ciel saliti*: “morti, deceduti”. La perifrasi è scelta per indicare non soltanto che gli eroi Romani sono morti, ma che sono stati assunti in cielo, in una formula atta a rimarcare la loro essenza di beati.

76. *Cesare*: Gaio Giulio Cesare, uno dei più illustri Romani per antonomasia, probabilmente definito «vittorioso» per essere riuscito a imporsi, nell’arco della sua vita, su una grande quantità di avversari politici e militari. *Marcello*: Marco Claudio Marcello, militare e politico romano che guidò la rivincita di Roma dopo la sconfitta di Canne, da Livio definito “Spada di Roma” e per lo stesso motivo qui denominato «vittorioso».

77. *Fabrizio*: Gaio Fabricio Luscino, console romano divenuto esempio positivo di austerità e disprezzo della ricchezza. Cfr. Dante, *Pg.*, 20, 25-27 («Seguentemente intesi: «O buon Fabrizio, / con povertà volesti anzi virtute / che gran ricchezza posseder con vizio.»»); Petrarca, *Tr. Famae.*, 1, 55-57 («un Curio et un Fabrizio, assai più belli / con la lor povertà che Mida o Crasso / con l’oro»); Boccaccio, *Comedia*, 36, 25-26 («e ‘l buon Fabrizio ancora, che la graia / moneta rinunciò e de’ Sanniti»); *Am Vis*, 9, 67-69 («Seguia Fabrizio che gli eccelsi onori / più disìò che posseder ricchezza, / avendo que’ per più cari e maggiori»).

77-78. La perifrasi indica Marco Furio Camillo, il quale riconquista la città dopo il Sacco di Roma subito nel 390 a. C. per opera dei Galli Senoni. È anche noto come *Pater Patriae* o secondo fondatore di Roma per via dell’impegno profuso per il bene dello Stato.

79. *Scipion novello*: Scipione l’Africano (Pasquini).

80. *Vinse l’arme*: “vinse la battaglia”. Si riferisce alla battaglia di Zama, nella quale i Romani escono vittoriosi contro i Cartaginesi. *Vendicò l’offesa*: si riferisce alle sconfitte inflitte a Roma per oltre quindici anni da Annibale durante la seconda guerra punica, le quali hanno un rovesciamento nell’esito in seguito alla battaglia di Zama, nella quale i Romani guidati da Scipione l’Africano hanno la meglio su Cartagine.

81-88. “O più di mille (di voi), o famosa schiera, che da lassù vedete la nostra negligenza, e il tempo instabile e malvagio di questa nostra epoca desolata, ecco l’ira di Dio di fronte alla nostra colpevolezza! L’ingratitude e l’avarizia regnano, o sciagurato colui che spera di volgere le vele soltanto verso il proprio vento!”.

81. *O mille e mille*: “o migliaia, tantissimi”. *Divulgata schiera*: “famosa schiera”, ossia gli spiriti magni degli antichi Romani. Cfr. «felice coorte», v. 65. *Schera*: la forma è tipica dell’Italia mediana e meridionale (TLIO, s.v. “schiera”).

82. *Nostro*: del tempo presente. *Oblìo*: “negligenza, indifferenza”, con riferimento alla condizione presente.

83. *Vario*: “instabile, precario”. *Reo*: “malvagio”. *Vario tempo e rio*: tmesi.

84. *Desolata etate*: il presente, nel quale regnano la desolazione e la rovina morale e politica.

85. *Fallir*: “essere colpevoli, peccare”. Verbo sostantivato.

86. *Ingratitudo*: lat. Si ribadisce qui il concetto già espresso al v. 16. *Avarizia*: all’ingratitude, già identificata al v. 16 «madre di ogni vizio», come concausa della corruzione del presente viene indicata l’avarizia, ossia l’attaccamento smodato ai beni materiali che costituisce secondo la teologia medievale uno dei sette peccati capitali e che qui si oppone alla virtù cardinale della fortezza (v. 50) che caratterizza Gian Colonna in quanto uno degli ultimi eredi delle virtù antiche nell’ambito di un contesto di assoluta decadenza morale. *Impera*: concordanza *ad sensum*.

87. *Tristo*: “sciagurato”. L’aggettivo viene usato con l’accezione che ha spesso nell’*Inferno* dantesco per definire le anime dei dannati (cfr. *ED*), di modo che i contemporanei, per via delle loro colpe (l’ingratitude e l’avarizia) paiono essere condannati alla pena eterna ancor prima di morire.

88. Il v. rimarca il concetto dell’avarizia espresso al v. 86, per cui nel tempo presente chiunque è attento soltanto al proprio bieco interesse personale («al vento suo volger la vela»). Questo crea un enorme divario morale fra i contemporanei, orientati soltanto all’accumulazione smisurata di beni terreni e ai vantaggi personali, e gli antichi Romani, dediti invece al bene pubblico e al vivere moralmente retto.

89-96. “Oggi vivono la violenza, l’invidia e la crudeltà, la fede e la giustizia si nascondono; colui che seppe ordire la propria tela attraverso molti inganni, quello è il più previdente; e la povera gente si dispera, e le città tornano (ad essere) borghi fortificati, Pietro non esiste più: vedete come giace (morente) adesso la bella Italia!”.

89-96. I vv. mirano alla costruzione di un ritratto del presente della penisola italiana come *locus horribilis* in cui regnano il peccato e l’inciviltà nel tono dell’invettiva politico-morale.

89. *Vive*: concordanza *ad sensum*. *Rapina*: “violenza” (TLIO). *Invidia*: il peccato che secondo il canto dantesco ripreso nella prima strofa del componimento (*If.*, 13, 64-66) è il vizio principale delle corti. *Crudeltate*: ant. *Rapina*, *invidia* e *crudeltate*: *tricolon*. I tre elementi sono presi a simbolo della viziosità totale del tempo presente, in cui imperano la violenza («rapina») e l’immoralità («invidia e crudeltate»).

90. *Fede*: una delle tre virtù teologali, grazie alla quale l’uomo si abbandona completamente alla volontà di Dio, perseguendo il bene. *Iustizia*: si tratta della più importante delle quattro virtù cardinali, per mezzo della quale l’uomo si impegna a offrire a Dio e al prossimo quanto è dovuto. *Si cela*: “si nascondono, mancano”. Concordanza *ad sensum*. Il verbo indica la mancanza estrema di moralità del presente, per cui languono completamente tutti i pilastri (le virtù teologali e le virtù cardinali, per l’appunto) di una vita orientata al bene e all’agire cristiano.

91-92. I vv. rimarcano il concetto per cui soltanto chi ha ottenuto il proprio potere attraverso l’inganno e la violenza riesce nel tempo presente a mantenerlo, dal momento che tutto è dettato dal vizio.

92. *Prudente*: “saggio, previdente”. L’aggettivo, che di norma ha valore positivo, viene qui utilizzato per creare un rovesciamento iperbolico per cui una caratteristica positiva come quella della prudenza, a causa della desolazione del presente, viene orientata in senso negativo.

93-94. *La povera gente gridano*: concordanza *ad sensum*. L’espressione offre, attraverso l’utilizzo di un verbo dalla connotazione drammatica («gridano») e l’attributo «povera» dato alle persone, alla creazione di un’immagine di desolazione estrema che coinvolge tutti coloro che devono soccombere allo stato delle cose.

94. *Castella*: “borghi fortificati” (Pasquini). *Le città tornan castella*: l’espressione dimostra la decadenza politico-morale del presente, per cui da una situazione di libertà e civiltà, metonimicamente indicata dalla città, simbolo della vita civile, si è tornati a una condizione di paura e inciviltà, metonimicamente indicata dalle castella, per cui gli uomini tornano a barricarsi nei borghi fortificati per paura di attacchi nemici.

95. Il v. evidenzia la mancanza, nell’ambito del contesto presente, della Chiesa, indicata come l’istituzione che dovrebbe orientare l’uomo a operare il bene cristianamente inteso. *Pietro*: il pontefice. *Antonomasia*.

96. *Vedete*: l’allocuzione è alle anime degli antichi Romani, cui l’io lirico si sta rivolgendo per lamentarsi della corruzione del tempo presente. *Giace*: “è abbattuta, è tramortita” (TLIO). *Italia bella*: il sintagma è dantesco, *If.*, 20, 61 («Suso in Italia bella giace un laco»). Del v. di Dante si riprende qui anche il verbo («giace»), anche se viene attribuito a un soggetto diverso (in Dante è il lago, qui è l’Italia) e ha anche un’accezione diversa (in Dante significa “si trova”, mentre qui indica l’abbattimento in cui è ridotta l’Italia). Il sintagma è ripreso altrove da Saviozzo 13, 113 («Canzon, tu puoi cercare Italia bella»); 19, 54-55 («ora veggio svegliarsi / Italia bella, e chiama a te vendetta»).

97-104. “Dove sono i templi sacri, dove sono i teatri? Dov’è la degna spada? Dove sono le leggi? (Dove sono) le province e le schiatte disfatte e le virtù poste in esilio? O Dio che vedi e governi tutto, deh, perché non nacqui (in tempo) per essere servitore di quei padri, così da avere consumato allora i miei miseri e spietati giorni crudeli?”.

97-100. I vv. continuano l’invettiva-lamentela dell’io lirico contro il tempo presente attraverso una serie di domande retoriche atte a dimostrare l’assenza di tutto ciò che rendeva prospera l’epoca dell’antica Roma, dalle sue costruzioni fino alle sue leggi morali.

97. *I sacri templi*: i templi costruiti in epoca pagana, simbolo della fede dimostrata dai Romani verso le proprie divinità. *I teatri*: edifici pubblici destinati a eventi della vita civile (TLIO), assunti in questo caso a simbolo della perfetta organizzazione civile dei Romani perduta nel presente.

98. *Degna spada*: “il nobile esercito romano” (Pasquini), simbolo dell’arte militare degli antichi Romani. Metonimia. *Le legge*: le leggi romane, simbolo di una vita pubblica legittimamente regolata. L’utilizzo della -e finale per il plurale è tipico di alcune varietà dell’Italia centrale. Cfr. Rohlfs, par. 142

99. *Le province*: le entità territoriali su cui si esercita l’autorità romana, presa qui come simbolo della perfetta organizzazione territoriale dell’Impero romano, cui implicitamente si contrappone la frammentazione territoriale dell’Italia nel Trecento. *Le gregge*: “le schiatte, le stirpi”, con riferimento alle nobili famiglie romane ormai estinte che hanno ormai lasciato il posto a personaggi di tutt’altra levatura morale.

100. *Le virtù poste in essilio*: l’espressione richiama ancora una volta il concetto di perdita di tutte quelle virtù morali un tempo incarnate dai Romani.

101. Il v. si pone a tutti gli effetti come un’invocazione a Dio nei toni della preghiera cristiana, rimarcando in particolare l’onniscienza («tutto vedi») e il potere («tutto regge») divini. *Tutto vedi e tutto regge*: dittologia. *Regge*: la forma in -e per la 2ª pers. sing. del presente indicativo è tipica del toscano medievale. Cfr. Rohlfs, par. 528.

102. *Servo a quei patri*: “servitore di quei progenitori”. Il condottiero Gian Colonna si lamenta per non aver potuto essere, per ragioni anagrafiche, al servizio dei Romani, i quali, per via delle virtù possedute, sarebbero sicuramente stati dei signori generosi verso il proprio fedele servitore, al contrario di Ladislao, il quale ha ricambiato con l’ingratitudine la fedeltà sempre dimostratagli da Colonna. *Patri*: lat.

103-104. I vv. rappresentano la *climax* drammatica dell’invettiva-lamentela contro il presente di Gian Colonna, il quale arriva a dolersi per non aver potuto essere nato, vissuto e morto durante la felice epoca romana.

103. *Estremi*: “ultimi”. *Atri*: “spietati”. I due aggettivi tendono a connotare in maniera negativa e drammatica la vita di Gian Colonna, che per via della decadenza del presente è costretto a vivere l’ultima parte della propria vita in maniera misera e crudele.

104. *Consonti*: “consumati”.

105-112. “Io sono rimasto solo senza guida, senza sperare di poter mai più incontrare i miei antenati defunti, o possa mai ritornare quello che già fui! Colonna, io so che qualcun altro mi comprende molto più di quanto io non sappia esprimere a parole; ma lamentiamoci fra di noi e imprechiamo contro la fedeltà e il (nostro) essere buoni servitori!”.

105. Il v. evidenzia come Gian Colonna sia rimasto, nel contesto di assoluta corruzione del tempo presente, il solo possessore delle antiche virtù romane e come, per questo motivo, sia stato isolato e sia caduto in rovina. *Concilio*: “guida” (Pasquini).

106-107. La solitudine di Gian Colonna è estrema e assoluta, dal momento che si trova impossibilitato, data l’epoca in cui si trova a vivere, a ricevere il conforto e l’aiuto dei propri avi romani, ormai defunti da tempo.

106. *Mi raffronti*: “incontri” (Pasquini), “mi confronti”.

108. Il v. esprime l’assoluta drammaticità della condizione di Gian Colonna, che, per via dei rovesci di fortuna e dell’immoralità del proprio contesto sociale, non ha alcuna speranza di risalire la china e tornare alla vita agiata di un tempo.

109. *Colonna*: torna in questo frangente l’invocazione al proprio *senhal*, recuperando quindi quel dialogo con sé stesso che ha caratterizzato la terza e la quarta strofa del componimento. *Altrui*: “qualcun altro”, ovvero lo stesso *senhal* di Colonna.

110-112. I vv. rivelano la solitudine di Gian Colonna, che non ha altri con cui potersi lamentare della sorte se non il proprio stesso *senhal*.

112. *Bastemiam*: “imprechiamo, lamentiamoci provando odio” (TLIO). *La fede e il ben servire*: la fedeltà e il giusto omaggio reso al proprio signore. Dittologia. Si tratta di qualità che ogni buon condottiero dovrebbe possedere, ma che divengono nel contesto moralmente rovesciato del presente due doti verso cui provare odio, dal momento che è a causa loro che Gian Colonna, non riuscendosi a conformare alla decadenza imperante, si trova a soccombere a una situazione di indigenza.

113-124. “Canzone, tu andrai ricercando per tutto il giardino che è circondato dalle Alpi e dall’uno e dall’altro mare, e saprai raccontare bene la mia colpa come esempio per qualcun altro! Ma se nel tuo cammino si troverà qualcuno che pianga, così come faccio io, la sua follia, e chiunque esso sia, digli che rimanga immobile e stia nella disgrazia, perché chi si inganna e, per via di promesse altrui si esalta, egli ne ha le beffe e il danno! Ma mi do pace, perché io non sono solo”.

113. *Canzon, tu cercarai*: avvio tipico del congedo, con vocativo rivolto al testo stesso per invitarlo a recarsi in giro per il mondo a portare il messaggio dell’io lirico. *Giardino*: l’Italia. Per l’immagine dell’Italia-giardino cfr. Dante, *Pg.*, 6, 105 («che ‘l giardin de lo ‘mperio sia deserto»).

114. *Volge*: “circonda” (Pasquini). *L’uno e l’altro mare*: i due mari principali che bagnano la penisola italiana, ossia il Mar Tirreno e il Mar Adriatico.

115. *Contare*: “raccontare”.

116. *Per essempla d’altrui*: la vicenda dell’io lirico diventa esemplare, dal momento che anche altri potrebbero venire a trovarsi, a causa del contesto comune a tutti, nella stessa situazione. *Colpa*: il termine è adoperato in maniera ironica, visto che, a causa del rovesciamento dei valori morali nel presente, le doti positive come la fedeltà e la gratitudine diventano peccati e motivi di sofferenza.

117. *Trovassi*: “si trova”. Legge Tobler-Mussafia. *Camino*: “cammino, strada”.

118. *Pianga*: “si dolga”. *Follia*: “buon senso”. Il termine è adoperato, come nel caso di «colpa», v. 116, in funzione ironica, dal momento che si definisce come mancanza di raziocinio un comportamento che altrimenti, in un contesto moralmente retto come quello dell’antichità, sarebbe stato considerato come giusto e saggio.

119. *E chi voglia si sia*: “e chiunque esso sia”.

120. *Si giace*: “rimanga immobile, si crogioli”. *Malanno*: “disgrazia”.

121. *Chi si fa l’inganno*: “chi si inganna”.

122. *Per promessa altrui*: “credendo alle promesse di qualcun altro”. *Si leva a volo*: “si esalta”, credendo che le promesse, così come dovrebbe accadere in un contesto di giustizia, verranno mantenute.

123. *Ha le beffe e il danno*: dittologia. L’espressione rimarca ancora una volta come in una situazione moralmente rovesciata come quella del presente chi si comporta in maniera onesta ne riceve in cambio delusione («beffe») e svantaggi («danno»).

124. *Dòmmi*: “mi do”. Legge Tobler-Mussafia.

## ALTRE RIME PER GIAN COLONNA

### SONETTO XXXIII

Il sonetto, appartenente al ciclo per Gian Colonna, si ipotizza essere stato scritto attorno al 1405-1406. Si tratta di un testo di argomento morale che riprende il tema della corruzione delle corti, con probabile riferimento alla corte di Napoli (al cui servizio si trova in quegli anni Gian Colonna, divenuto da poco alleato e condottiero del re Ladislao) e dell'etica del buon signore, il quale, attraverso il buon governo, riesce a ristabilire l'ordine minato dai cortigiani corrotti. Il sonetto riprende i moduli delle invettive dantesche e del Petrarca dei *Sonetti antiavignonesi* (prima quartina): avviene però in questo caso uno spostamento dalla città (come poteva essere nell'invettiva antiflorentina di *Inferno XV*, vv. 61-78) alla corte che collega questo componimento di Serdini alla letteratura cortigiana. Interessante, a mio avviso, è il contrasto innestato (seconda quartina) tra l'ambiente di corte corrotto e il buon signore che lo governa, il quale conosce tutto, ma tace per convenienza (prima terzina). Altrettanto degna di nota appare la chiusa del testo, nella quale il poeta muove una sorta di profezia: la corruzione delle corti verrà sconfitta (seconda terzina). Il sonetto risulta ben comprensibile leggendolo alla luce della biografia di Saviozzo, il quale svolge per tutta la propria vita l'incarico di funzionario nelle diverse corti dell'Italia centrale: appare in tal modo chiaro come egli, che pure si accorge perfettamente delle falle esistenti nei governi cortigiani, reputi impensabile attribuire la colpa della corruzione delle corti ai signori (tanto più quando si tratta, come in questo caso, di un sonetto dedicato al proprio signore) e per questo motivo si scagli contro i cortigiani (i *vil servi*), i quali, forse per ambizione e desiderio di potere, attraverso il loro comportamento scorretto si rendono a suo dire colpevoli della presenza del fenomeno della corruzione nelle corti italiane. Per quanto riguarda la struttura, questo testo si regge sulla dittologia e la reiterazione enfatica del medesimo concetto di corruzione delle corti. Si noti, inoltre, come le due quartine si muovano secondo un moto opposto e contrario: al *fugga* del v. 1 si contrappone il *si conservi* del v. 5; alle *corti* del v. 1, i *buon signori* del v. 5. Tali opposizioni servono a rimarcare un punto cruciale del sonetto, ossia il contrasto tra i cortigiani corrotti e i buoni signori che governano. Dal punto di vista linguistico, si notano in prevalenza riprese e riecheggiamenti danteschi, soprattutto delle invettive politiche presenti nella *Commedia* (tali i versi 2, 3, 6, 13, 14).

Sonetto. Schema metrico: ABBA ABBA CDE CDE.

A Gian Colonna

Fugga virtù le corti (o sensi acervi!),  
dove è il fonte d'invidia e di malizia,  
albergo di miseria e di nequizia,  
gente senza ragion, spirti protervi.

I buon signori al petto si conservi,  
levinsi in ciel per fama e gran primizia:

ché se le corti son pien d'ogni vizia,  
colpa non è di lor, ma de' vil servi.

Non creder tu che 'l buon signor non vegga,  
ma tace per fuggir servo novello,  
e giudica ciascun quanto che vaglia.  
Convien che 'l mondo oggi così si regga,  
ma tristo chi s'annida in tal drappello,  
ché fia suo fine ancor peggio che in paglia!

1. *Fugga virtù*: il congiuntivo esortativo di apertura riprende lo stile dell'invettiva; cfr., a tal proposito, Boccaccio (*Rime*, 1, 55.2: “Fugga l'angoscia e fuggasi el disio”). *acervi*: variante di “acerbi” che in Saviozzo ha un'unica attestazione. Si tratta di una forma popolare del toscano generata da una reazione ipercorretta per cui il nesso “rb” diventa “rv” (cfr. ROHLFS, pg. 262). Il termine va inteso nell'accezione di “superbo” data da Dante a proposito di Capaneo in *Inf.* 14, 63-64.

2. *Fonte d'invidia e di malizia*: dittologia. Entrambi i sostantivi sono utilizzati da Dante per descrivere l'origine del male di Firenze (*Inf.* 15, 68: “gent'è avara, invidiosa e superba” e *Inf.* 15, 78: “fu fatto il nido di malizia tanta”).

3. Il verso è rimodulazione di Dante (*Purg.* 6, 76: “Ahi serva Italia, di dolore ostello”). *miseria e nequizia*: dittologia.

4. *Gente senza*: per il sintagma, cfr. Cino da Pistoia (165.25: “O gente senza alcuna cortesia”). *ragion*: giustizia (Pasquini).

5-8. '[la virtù] Trattenga presso di sé i buoni signori, siano essi innalzati al cielo per la loro fama e la loro stirpe: perché se le corti sono piene di vizi, la colpa non è loro, ma dei vili servi'.

5. *Si conservi*: il verbo viene qui posto accanto al sostantivo 'virtù', come già altrove. A tal proposito, cfr. F. da Barberino (8, 1.51: “Io son virtù di Contenza, e voglio che [...] fino alla morte teco mi conservi”).

6. *Per*: esprime l'agente, come accade di frequente nell'italiano antico (cfr. ROHLFS, pg. 810). *gran primizia*: la formula è adoperata da Saviozzo anche in 13. 61r. Il sostantivo 'primizia' con l'accezione di 'stirpe' è di derivazione dantesca; ma in Dante significa 'capostipite' (*Par.* 16, 22: “ditemi dunque, cara mia primizia” e *Par.* 25, 14: “di quella spera ond'uscì la primizia”).

7. *Vizia*: la forma è prosecuzione del plurale latino dei neutri della seconda declinazione (cfr. ROHLFS, pg. 368).

9-11. 'Non credere tu che il buon signore non veda quello che accade intorno, ma tiene segreto ciò di cui si accorge per evitare il nuovo servo, e poi giudica ciascuno per il proprio valore'.

9. *Tu*: Gian Colonna, destinatario del sonetto, a cui Saviozzo passa in questa terzina a rivolgersi con allocuzione diretta.

10. *Tace*: per l'accezione del verbo 'tacere' come 'tenere segreto', cfr. Boccaccio (*Dec.* 1, 6: “Né io altresì tacerò un morso dato da un valente uomo secolare a uno avaro religioso”).

11. *Vaglia*: forma più antica di 'valga' (cfr. ROHLFS, pg. 534).

12. 'Accade che in epoca odierna il mondo sia governato in questo modo'. *Convien*: il verbo 'convenire' è usato nel toscano antico nell'accezione di 'accadere'. A tal proposito, cfr. *Libro dei Sette Savi* (68.29: “Ora convenne che 'l cavaliere andasse quella notte a guardare que' tre cavalieri”).



13. 'Ma sia maledetto chi si annida in questa marmaglia'. *Tristo*: letteralmente 'malvagio', qui è usato come maledizione nella profezia mossa da Saviozzo in quest'ultima terzina. *Drappello*: la torma dei *vil servi* (Pasquini). Riecheggia Dante (*Par.* 29, 118: "Ma tale uccel nel becchetto s'annida").

14. 'La sua fine sarà più rapida che se fosse nella paglia' (Pasquini). In questo caso il verso sarebbe metafora della precarietà della vita nelle corti. Un'altra interpretazione potrebbe essere la seguente: 'perché la sua condanna a morte sarà peggiore di quella al rogo' (che, com'è noto, veniva allestito utilizzando cataste di legna e paglia da ardere. Da qui deriverebbe l'espressione *in paglia*). Ma forse più pertinente, visto l'argomento del sonetto, il quale si configura come una condanna della corruzione delle corti, è un'interpretazione del verso come: 'perché la sua fine sarà peggiore che se fosse nella paglia'. In questo caso la lettera andrebbe interpretata come una seppur maldestra ripresa di Dante (*Inf.* 23, 64-66: "Di fuor dorate son, sì ch'elli abbaglia; / ma dentro tutte piombo, e gravi tanto, / che Federigo le mettea di paglia"): la marmaglia dei servi finirà all'inferno tra gli ipocriti, dove subirà un tormento ancora peggiore di quello che Federico II (che, in quanto buon signore, si appaia al destinatario del sonetto), infliggeva ai suoi avversari. Secondo una delle tante leggende diffuse negli ambienti ecclesiastici e guelfi contro Federico II, questi faceva indossare ai condannati a morte per offesa maestà una spessa veste di piombo e poi faceva appiccare un grande rogo in modo da far sciogliere il piombo addosso ad essi, i quali morivano a seguito di enormi sofferenze.

## SONETTO XXXV

Sonetto di encomio scritto per celebrare casa Colonna. Si notano echi intratestuali con la canzone XIII e col sonetto LXXXII. Per quanto riguarda la datazione, non vi è una data certa di composizione, ma è quasi certo che sia stato scritto nel 1404 o poco prima: in questo testo, infatti, Saviozzo promette al condottiero di glorificare il casato dei Colonesi attraverso la poesia, cosa che poi fa nella canzone *L'inclita fama e le magnifiche opre* (XIII), sicuramente appartenente al 1404. La celebrazione della famiglia si svolge qui attraverso la creazione di un testo costruito sull'esempio dell'epos classico: molti, infatti, sono gli elementi che riprendono il genere epico. La prima quartina si configura come un vero e proprio proemio epico, tanto che la si potrebbe considerare la protasi: in essa, infatti, il poeta accenna brevemente all'argomento trattato (l'esaltazione dei Romani) e invoca le Muse affinché conferiscano potenza alle proprie parole. Ma il tutto è posto in un contesto diverso, sia dal punto di vista metrico (si tratta, per l'appunto, di un sonetto), che tematico (è un testo encomiastico). L'autoidentificazione dell'autore come cantore epico che celebra la magnificenza dell'Impero Romano, sola istituzione nella quale si assommano tutti i poteri e i beni materiali e spirituali e unico reggitore del mondo intero procede anche nella seconda quartina, come conferma il verbo adottato in apertura, *cantarò*. Nelle terzine l'aedo dei Romani diventa aedo dei Colonna, da lui collocati a pieno titolo all'interno della storia universale dell'Impero come i più nobili e virtuosi tra i suoi discendenti diretti. La costruzione di un testo che ricalca l'epos classico avviene anche tramite l'utilizzo di un lessico specifico (*cantarò*), l'adozione di formule tipiche del genere epico (l'invocazione alle Muse in apertura), il riferimento a personaggi del mondo greco-romano (le già citate Muse e Orfeo, anche se, in questo secondo caso, più che al genere epico il poeta fa riferimento in generale al mito classico) e il riversamento sui Romani e sui Colonna di tutte le caratteristiche positive appartenenti agli eroi epici (in particolare i Colonesi sono definiti i più perfetti e virtuosi, coloro nei quali si rispecchiano gli Dei).

Sonetto, schema: ABBA ABBA CDE DCE.

Al detto Jan Colonna

Se in fama di tal sangue prezioso  
vaglia il mio stile ad essaltare in loro,  
col favor delle Muse, che prestoro  
suono a (l') lira d'Orfeo tanto pietoso;

io cantarò dell'atto virtuoso  
e de' lustri Romani il gran lavoro  
che resse il mondo: or quivi era il tesoro,  
trionfò il nome suo, sol glorioso.

Accadrammi anco e più, fra i più perfetti  
con virtù, nominar casa Colonna,

che fu già specchio agli eccellenti iddei.

Quella si può ben dir vera madonna,  
di cui i cieli han tanti viri eletti  
e diè te, signor mio, che segui lei.

1-4. 'Se alla luce dell'enorme fama di questa nobile stirpe (i Romani), il mio modo di comporre ha valore tale per innalzarsi nella loro celebrazione, grazie al favore e al potere conferitomi dalle Muse, che donarono un suono tanto degno di suscitare pietà alla lira di Orfeo'.

1. *Sangue prezioso*: formula qui utilizzata con finalità encomiastiche, ma tradizionalmente riferita al sangue di Cristo. A tal proposito, cfr. *Fioretti di San Francesco* (49, par. 10: “per la sparsione del tuo prezioso sangue, risuscita l'anima mia” e 53, par. 2: “considerando la infinita carità di Cristo, per la quale ci volle non solamente ricomperare col suo sangue prezioso”); Petrarca (*Rime disp. e attr.*, 155. 42: “per lo prezioso sangue che succhiasti”); Boccaccio (*Dec.* 1, 1.12: “il mio Salvatore ricomperò col suo prezioso sangue”).

2. *Vaglia*: forma più antica di 'valga' (cfr. ROHLFS, pg. 534). *il mio stile*: cfr. Dante (*Inf.* 1, 87: “lo bello stilo che m'ha fatto onore”). *essaltare in loro*: la reggenza della preposizione 'in' per il verbo 'essaltare' è presente in area toscana tra XIV e XV secolo. Si tratta di un costrutto latineggiante del tipo “amore in patriam” (cfr. ROHLFS, pg. 807).

3. *Muse*: l'invocazione alle Muse è elemento tipico del genere epico. *prestorò*: la forma del passato remoto in -oro è tipica dell'Italia centrale per la coniugazione debole (cfr. ROHLFS, pg. 158).

3-4. *Prestorò/suono*: enjambement.

4. *Orfeo*: anche Orfeo è figura classica (è il cantore mitico per eccellenza), ma è interessante notare che egli non è cantore epico (nel mito classico, infatti, colla propria arte addolcisce, placa e risveglia gli animi).

5-8. 'Io celebrerò in versi la grande opera e l'azione virtuosa (le gesta) degli illustri Romani che governò il mondo: allora lì (nei Romani) erano i beni spirituali e trionfò il loro nome, l'unico glorioso'.

5. *Cantarò*: è interessante l'utilizzo di questo verbo, solitamente adoperato in apertura dei poemi epici, che mostra come Saviozzo voglia identificarsi come cantore delle gesta dei Romani e dei Colonnese. Per quanto riguarda la forma, a Siena la forma in -arò è di regola (cfr. ROHLFS, pg. 587).

6. *Lustri*: illustri. Ma forse si potrebbe parafrasare come 'nobili' (Pasquini). *gran lavoro*: cfr. Dante (*Purg.* 12, 34: “Vedeà Nembròt a piè del gran lavoro”).

6-7. *Gran lavoro/che resse il mondo*: enjambement.

7. *Tesoro*: beni spirituali (cfr. MENGALDO, 139 e 151).

8. *Suo*: loro. Nell'antico senese 'suo' viene usato per tutti i generi e i numeri (cfr. ROHLFS, pg. 427).

9-11. 'Sarà ancora più conveniente che, fra i più perfetti e virtuosi, io nomini il casato dei Colonna, nel quale gli eccelsi dei poterono già specchiarsi'.

9. *Accadrammi*: per l'accezione 'sarà conveniente', cfr. Giordano da Pisa (*Quar. Fior.* 71, 6: “e daremo a llei le prediche di questo di [...] che ssi accadeano oggi”) e Boccaccio (*Dec.* 3, conclusione: “altri furono di più sublime e migliore e più vero intelletto, del quale al presente recitar non accade”). *anco e più*: l'antico 'anco' oscilla tra 'ancora' e 'anche' (cfr. ROHLFS, pg. 963). *perfetti*: qui ha valore di sostantivo. Cfr. Petrarca (*Rvf.* 26, 14: “che di novantanove altri perfecti”).

9-10. *Perfetti/con virtù*: enjambement.

10. *Con virtù*: virtuosi. La preposizione 'con' seguita da sostantivo indica l'aggettivo corrispondente (Pasquini).

11. *Iddei*: toscanismo (cfr. ROHLFS, pg. 153).

12-14: 'Può definirsi a ragione autentica signora questa (casa Colonna), della quale i cieli hanno prescelto tanti nobiluomini e da cui derivi tu, mio signore (Gian Colonna), che fai seguito a lei e imiti il suo esempio'.

12. *Vera madonna*: autentica signora. La casata dei Colonna è l'esemplare di padrona assoluta, vera e propria matrona.

13. *Viri eletti*: nobiluomini prescelti. Si tratta degli eroi Colonesi, il cui potere e nobiltà trascendono qui la sfera terrena per appropriarsi anche di una dimensione celeste e spirituale (essi sono infatti stati prescelti anche dai *Cieli*).

14. *Signor mio*: Gian Colonna, destinatario del sonetto, cui Saviozzo si rivolge qui, per la prima e unica volta in tutto il testo, con allocuzione diretta. *Segui*: il verbo assume un significato ambivalente. Gian Colonna, infatti, è l'ultimo discendente del casato, e come tale fa seguito a tutti gli altri *viri eletti*; ma 'seguire' acquista una connotazione ancor più positiva in quanto indica anche che egli imita l'esempio degli avi, entrando quindi di diritto nella schiera dei più perfetti e virtuosi, i Colonesi.

## SONETTO XC

Il sonetto, datato 1404, è stato inviato da Saviozzo al suo protettore Gian Colonna assieme a una copia della *Commedia* trascritta di proprio pugno e al capitolo *Come per dritta linea l'occhio al sole*, che è insieme una biografia in versi di Dante e un compendio della *Commedia*.

Si tratta, quindi, di un sonetto appartenente alla tipologia, abbastanza frequente all'epoca, dei testi poetici di accompagnamento a opere letterarie, che, per l'appunto, vengono spesso inviate accompagnate da componimenti in lode dell'autore dell'opera inviata, oppure esplicativi della stessa.

*La gloria, la facundia e melodia* è un sonetto in lode di Dante e Boccaccio nel quale Serdini crea una sorta di canone della letteratura volgare, in cui Dante appare come esempio massimo per la poesia e Boccaccio per la prosa. Notevoli, dato l'argomento affine dei due testi, sono le similitudini, soprattutto tematiche, di questo sonetto con il capitolo XXVI: in entrambi, infatti, si elogiano le virtù e le qualità di Dante come sommo poeta in lingua volgare, come filosofo e come teologo; e in maniera analoga viene raccontato nei componimenti l'esilio di Dante, causato dalla perfidia e dall'invidia dei concittadini.

La lode di Dante occupa quasi per intero il testo, svolgendosi fin quasi alla fine della seconda terzina: il poeta viene dapprima elevato a padre, a somma gloria della lingua italiana e della poesia volgare (prima quartina); si passa poi a enunciare, con toni mitologici – vengono infatti citati Apollo, le ninfe, il fonte del monte Elicona, Orfeo, le Muse - la completezza e l'estrema versalità negli studi di Dante, il quale, oltre che per l'arte poetica, è parimente portato per la filosofia e per la teologia (seconda quartina); successivamente, si elogiano alcune caratteristiche proprie dell'indole del poeta – virtuoso e incline al sentimento amoroso -, il quale diviene ben presto oggetto di invidia da parte dei concittadini (prima terzina); si narra, infine, dell'esilio che Dante, uomo glorioso, deve sopportare per via della cattiveria dei fiorentini (seconda terzina).

Il riferimento a Boccaccio e la conseguente lode di costui sono invece presenti solo nell'ultimo verso della terzina e nella coda del sonetto: Boccaccio viene inizialmente citato e elogiato in quanto degno autore di una meritevole biografia di Dante (seconda terzina); poi, viene assunto a esempio insuperato e insuperabile di autore di prosa volgare, allo stesso modo in cui Dante viene elevato a inimitabile emblema della poesia volgare (coda).

E proprio il riferimento, al v. 14, a Boccaccio come degno e meritevole biografo dantesco, nonché la didascalia preposta al sonetto, in cui Saviozzo si riferisce alla «sopradetta prosa» nella quale Boccaccio parla di Dante, farebbero pensare che questo sonetto possa essere un sonetto di accompagnamento al boccacciano Trattatello in laude di Dante, che Serdini sembrerebbe aver mandato, a giudicare da tali elementi, a Gian Colonna assieme alla *Commedia* e al capitolo-biografia di Dante. Tale invio, benché non ne sia rimasta notizia, né traccia, parrebbe essere avvalorato dal fatto che il sonetto serdiniano è, sì, una lode di Dante e Boccaccio, ma è anche, come si evince proprio dal v. 14 - «qui legger puoi per merito aütto» - una sorta di sintesi in versi del Trattatello: tutte le notizie biografiche riguardanti Dante presenti nel sonetto sono, infatti, sistematicamente riprese dall'opera boccacciana. Questo sonetto potrebbe dunque costituire una sorta di presentazione-spiegazione del testo inviato assieme alla *Commedia*.

Sonetto caudato. Schema metrico ABBA ABBA CDE DCE EFF

Lo infrascritto sonetto feci io, Simone de' Serdini da Siena, a laude del poeta Dante e di messer Giovanni Boccacci, che nella sopradetta prosa dice di lui appieno.

La gloria, la facundia e melodia  
dell'italica lingua, il bel vulgare,  
l'ordine delle rime e del parlare  
uscîr d'un corpo, e Dante in compagnia.

Nacquer le ninfe, Apollo e l'ermonia  
del fonte d'Elicona e del sonare  
della citra d'Orfeo, e 'l contemplare  
le Muse, il cielo e la filosofia.

Giovane innamorato e virtüoso,  
visse in patria sua fin che la invidia  
credette conculcarlo, e fe'gli onore.

Del suo essilio e dell'altrui perfidia,  
e come visse al mondo glorioso,  
qui legger puoi per merito aüttore;

ché simile oratore  
non ebbe al mondo mai sì dolce lima,  
che fu 'l Boccaccio in prosa e Dante in rima.

1. *Facundia*: “eloquenza, capacità di parlare con proprietà ed eleganza”. Latinismo. La parola è di derivazione dantesca (*Conv.* 3, 4.3: «la lingua mia non è di tanta facundia che dire potesse ciò che nel pensiero mio se ne ragiona»; *Conv.* 3, 13.8: «e dicemo l'uomo facundo eziandio non parlando, per l'abito della facundia, cioè del bene parlare»). *Melodia*: “dolcezza, soavità del verso poetico”. *Gloria, facundia e melodia*: enumerazione.

1-2. *Melodia dell'italica lingua*: enjambement. *Gloria...dell'italica lingua*: cfr. Dante (*Purg.* 11, 98: «la gloria de la lingua»). Per l'immagine di Dante come gloria della lingua italiana, cfr. Boccaccio (*Vita Dante par.* 85 «e glorioso sopra ogni altro fece il volgar nostro») e SAVIOZZO (26, 11-12 «sacro fiorentin poeta / che nostra lingua ha fatta in ciel salire»; 26, 22-24: «Felice ventre in cui tutto il valore / dell'idioma nostro in fra' latini / acquistò gloria, e tu porti l'onore!»).

2. *Bel vulgare*: cfr. B. Latini (*Tesoretto* 11, 1119-1121: «ma 'n bel volgare e puro / tal che non sia oscuro / vi dicerò per prosa»); Boccaccio (*Vita Dante par.* 19: «per costui ogni bellezza di volgar parlare sotto debiti numeri è regolata»; par. 191: «e mostrando la bellezza del nostro idioma [...] e diletto e intendimento di sé diede agl'idioti»). *Vulgare*: arcaismo.

3. “Ordinamento, regole, criteri della poesia e dell'esposizione in volgare”. Per l'immagine di Dante come vero creatore della poesia in volgare, cfr. SAVIOZZO (26, 74-75: «le rime non fûr mai prima di lui / se non

d'amore, e d'uomini inesperti»). *Ordine...del parlare*: cfr. Andrea da Grosseto (*Volgarizzamento del Liber de doctrina loquendi et tacendi di Albertano da Brescia*, 6: «et perciò diligentemente dèi guardare lo tempo et l'ordine del tuo parlare»).

4. “uscirono da un unico corpo, e insieme a esso Dante”. *Uscîr*: forma apocopata. *In compagnia*: “insieme”. Locuzione avverbale. Cfr. Compagni (*Cronica*, 2, 7: «il dittatore fu messer Donato d'Alberto Ristori, con più altri giudici in compagnia»); Sacchetti (*Trecentonovelle*, 75: «uomini e donne in compagnia ne vanno la su a diletto, più che a perdonanza»).

5-8. “(Con lui) nacquero le ninfe, Apollo e la melodia del fonte d'Elicona e del suono della cetra d'Orfeo, e la concentrazione, l'adesione alle poesia, alla teologia e alla filosofia”.

5. *Ermonia*: “armonia, melodia”. La forma 'ermonia' non è attestata, fra Duecento e Trecento, in nessun autore. Compare per la prima volta in Saviozzo, il quale, tuttavia, adopera questa forma sistematicamente al posto di 'armonia'. Inoltre, 'ermonia' non risulta nella lista delle forme dell'italiano antico della parola 'armonia' data dal TLIO.

5-6. *Ermonia del fonte d'Elicona*: enjambement.

6. *Fonte d'Elicona*: secondo la mitologia greco-romana, dal monte Elicona, sede delle Muse, sgorgavano due fonti in grado di dare ispirazione poetica a chi vi attingeva. Si tratta in questo caso di una sineddoche, in quanto vuole significare genericamente 'poesia', 'ispirazione poetica'. *Sonare*: verbo sostantivato: “suono”.

6-7. *Sonare della citra d'Orfeo*: enjambement.

7. *Citra*: “cetra”. Latinismo. *Contemplare*: verbo sostantivato. cfr. Jacopone (*Laude*, 13, 3: «e loco pone lo tuo contemplare»); Dante (*Conv.* 4, 2.9: «che altro non è a dire se non che l'anima filosofante non solamente contempla essa veritate, ma ancora contempla lo suo contemplare medesimo e la bellezza di quello, rivolgendosi sovra se stessa e di se stessa innamorando per la bellezza del suo primo guardare»).

7-8. *Contemplare le Muse*: enjambement.

8. *Muse*: metonimia. Indicano la poesia. *Cielo*: metonimia. Indica la teologia. Per l'immagine di Dante teologo, cfr. Boccaccio (*Vita Dante*, par. 24: «E, acciò che niuna parte di filosofia non veduta da lui rimanesse, nelle profondità altissime della teologia con acuto ingegno si mise»; par. 123: «essendo egli a Parigi, e quivi sostenendo in una disputazione *de quodlibet* che nelle scuole della teologia si faceva, quattordici quistioni da diversi valenti uomini e di diverse materie [...] senza mettere in mezzo raccolse, e ordinatamente, come poste erano state, recitò»; *Carmina*, 5, 18-19: «Hinc illi egregium sacro moderamine virtus / theologi vatisque dedit»). *Filosofia*: per l'immagine di Dante filosofo, cfr. Boccaccio (*Vita Dante*, par. 23: «E avvedendosi le poetiche opere non essere vane o semplici favole o maraviglie, [...] ma sotto sé dolcissimi frutti di verità istoriografiche o filosofiche avere nascosti; [...] partendo i tempi debitamente, le istorie da sé, e la filosofia sotto diversi dottori s'argomentò [...] d'intendere»). *Le Muse, il cielo e la filosofia*: il verso, almeno per quanto riguarda il contenuto, sembra riprendere Boccaccio (*Vita Dante*, par. 26: «E di tanti e sì fatti studi non ingiustamente meritò altissimi titoli: perciò che alcuni il chiamarono sempre “poeta”, altri “filosofo”, e molti “teologo”, mentre visse»); ma cfr. anche SAVIOZZO (26, 56-57: «a Parici / volse abbracciar filosofia e Dio»). Ma quella di Dante competente in tutte le arti liberali e in teologia è un'immagine molto ben consolidata, la quale si diffonde sin dalla prima biografia del poeta, quella di Giovanni Villani, a lui contemporaneo.

9. *Giovane innamorato*: per l'immagine di Dante innamorato di Beatrice, cfr. Boccaccio (*Vita Dante*, par. 32: «è certo questo esserne divenuto, cioè Dante nella sua pargoletta età fatto d'amore ferventissimo servidore. Ma, lasciando stare il ragionare de' puerili accidenti, dico che con la età moltiplicarono l'amorose fiamme, intanto che niuna altra cosa gli era piacere o riposo o conforto, se non il vedere costei»). *Virtuoso*: per la virtù di Dante, cfr. Boccaccio (*Vita Dante*, par. 8: «conoscendo io me essere di quella medesima città, avvegna che picciola parte, della quale, considerati li meriti, la nobiltà e la virtù, Dante Alighieri fu grandissima, e per questo, sì come ciascuno altro cittadino, a' suoi onori sia in solido obligato come che io a tanta cosa non sia sofficente, nondimeno secondo la mia picciola facultà, quello che essa dovea verso lui magnificamente fare, non avendolo fatto, m'ingegnerò di far io»).

10-11. “Visse nella sua patria (Firenze), finché l'invidia (dei Fiorentini) non ebbe in animo di annientarlo, mentre invece gli fece (avere) onore”.

10. *Invidia*: l'invidia dei Fiorentini è un *topos* ben radicato nelle numerose invettive antiflorentine della Commedia. Cfr. Dante (*Inf.* 6, 49-51: «la tua città, ch'è piena / d'invidia sì che già trabocca il sacco / seco mi tenne in la vita serena»; *Inf.* 6, 74-75: «superbia, invidia e avarizia / sono le tre faville che hanno i cuori accesi»; *Inf.* 15, 67-69: «Vecchia fama nel mondo li chiama orbi; / gent'è avara, invidiosa e superba: / dai lor costumi fai che tu ti forbi»). Il *topos* viene recuperato e abbondantemente adoperato nelle molte biografie e nei componimenti in lode di Dante che fioriscono nel corso del Trecento, e che vedono nell'invidia dei Fiorentini verso il poeta la causa dell'esilio di Dante da Firenze. Cfr. Boccaccio (*Vita Dante, par. 101*: «Morto è il tuo Dante Alighieri in quello esilio che tu ingiustamente, del suo valore invidiosa, gli desti»); SAVIOZZO (26, 31-33: «non für gli antichi tuoi tanto molesti / che discacciasse le virtù l'invidia / sol per ben far, come che tu facesti»).

10-11: *Invidia credette conculcarlo*: enjambement.

11. *Credette*: “ebbe in animo di” (TLIO). Cfr. Sacchetti (*Trecentonovelle, 100*: «Messer lo frate, io ve l'ho creduto dire già è parecchie sere, ma sommene tenuto...»). *Conculcarlo*: “annientarlo, sopprimerlo” (TLIO). Cfr. Guittone (*Lettere, 13, 18*: «mostri el valor vostro se nulla vale conbattendo con visio e conculcando esso, che voi à conculcato e avilito»); Jacopone (*Laude, 14, 8-9*: «aguardanno a soi maiure, una Envidia c'è nata; / non la pote iettar fore, teme d'esser conculcata»). *E*: “e invece”. *Fe'gli*: aferesi.

12-14. “Qui, grazie a un autore degno, puoi leggere del suo esilio e della perfidia degli altri e di come lui visse in maniera gloriosa”.

12. *Del suo esilio*: dell'esilio di Dante Alighieri si parla lungamente nel *Trattatello*. Cfr. Boccaccio (*Vita Dante, par. 4*: «per pervenire al mio principale intento una sola mi fia assai avere raccontata [...] ricordando l'esilio del chiarissimo uomo Dante Alighieri»; *Vita Dante, par. 67*: «Dopo questa cacciata non molti di [...] poi che i vittoriosi ebbero la città riformata secondo il loro giudizio, furono tutti i prencipi de' loro avversarii, e con loro, non come de' minori ma quasi principale, Dante, sì come capitali nemici della republica dannati a perpetuo esilio, e li loro stabili beni o in publico furon ridotti, o alienati a' vincitori»; e delle peregrinazioni di Dante esiliato da Firenze si narra in *Vita Dante, parr. 72-79*). *Dell'altrui perfidia*: si tratta della perfidia dei concittadini nei confronti di Dante, della quale si racconta diffusamente nel *Trattatello*. Cfr. Boccaccio (*Vita Dante, par. 6*: «Se a tutte l'altre iniquità fiorentine fosse possibile il nascondersi agli occhi di Dio, che veggono tutto, non dovrebbe questa una bastare a provocare sopra sé la sua ira?»; e una lunghissima invettiva antiflorentina è in *Vita Dante, parr. 92-109*).

13. *Glorioso*: “in maniera gloriosa”. In questo caso, infatti, come accade spesso nell'italiano antico, l'aggettivo è usato in funzione di avverbio. Per l'aggettivo in funzione di avverbio, cfr. ROHLFS, par. 886. Gli antichiografi si soffermano spesso sulle qualità e sulle virtù di Dante, non solo in quanto poeta, ma anche in quanto uomo. Cfr. Boccaccio (*Vita Dante, par. 4*: «[...] il chiarissimo uomo Dante Alighieri [...] antico cittadino né d'oscuri parenti nato, quanto per virtù e per scienza e per buone operazioni meritasse, assai il mostrano e mostreranno le cose che da lui fatte appaiono»; *par. 8*: «conoscendo io me essere di quella medesima città, avvegna che picciola parte, della quale, considerati li meriti, la nobiltà e la virtù, Dante Alighieri fu grandissima, e per questo, sì come ciascuno altro cittadino, a' suoi onori sia in solido obligato come che io a tanta cosa non sia sufficiente, nondimeno secondo la mia picciola facultà, quello che essa dovea verso di lui magnificamente fare, non avendolo fatto, m'ingegnerò di far io; non con istatua o con egregia sepoltura, delle quali è oggi appo noi spenta l'usanza, né basterebbono a ciò le mie forze, ma con lettere povere a tanta impresa»; *par. 114*: «Ne' costumi domestici e publici mirabilmente fu ordinato e composto, e in tutti più che alcuno altro cortese e civile»; *par. 116*: «Niuno altro fu più vigilante di lui e negli studii e in qualunque altra sollecitudine il pugnesse»; *parr. 123-124*: «Fu ancora questo poeta di maravigliosa capacità e di memoria fermissima e di perspicace intelletto, [...] D'altissimo ingegno e di sottile invenzione fu similmente»; *par. 175*: «Compose questo glorioso poeta più opere ne' suoi giorni»; *par. 177*: «Certo, io mi vergogno dovere con alcuno



difetto maculare la fama di cotanto uomo; ma il cominciato ordine delle cose in alcuna parte il richiede; perciò che, se nelle cose meno che laudevole in lui mi tacerò, io torrò molta fede alle laudevole già mostrate. A lui medesimo adunque mi scuso, il quale per avventura me scrivente con isdegnoso occhio d'alta parte del cielo ragguarda.»; *par. 202*: «In così fatte cose, quali di sopra sono dimostrate, consumò il chiarissimo uomo quella parte del suo tempo, la quale egli agli amorosi sospiri, alle pietose lacrime, alle sollecitudini private e pubbliche e a' varii fluttuamenti della iniqua Fortuna poté imbolare»).

14. *Qui*: “nel *Trattatello*”. *Merito*: ant. e letter. “meritevole, degno di aspirare a riconoscimenti per le proprie doti o opere”. Usato come appellativo onorifico e di rispetto (GDLI). *Merito aittore*: si riferisce all'autore del *Trattatello in laude di Dante*, Boccaccio, il quale viene celebrato in questo sonetto.

15-17. “Perché (nessun) oratore ebbe mai al mondo una tecnica letteraria così tanto raffinata e piacevole, simile a (quella) che fu di Boccaccio nella prosa e di Dante nella poesia”.

15. *Oratore*: “chi esercita l'arte oratoria nell'ambito politico, giudiziario, culturale, e ha le doti naturali necessarie per farlo, o ne ha acquisita la pratica con l'esercizio” (GDLI).

15-16. *Oratore non ebbe*: enjambement.

16-17. *Lima, rima*: la rima è presente in Petrarca (*Disperse e attribuite*, 146, 4-5: «Come adamante in cui non puote lima; / over foss'io or sì dicente in rima») e Antonio da Ferrara (*Rime*, 30, 20-22: «non vo' dir che la rima / el potesse narrar per mio concetto; / ma come fabro a cui manca sua lima»). Ma questa rima, seppur in maniera invertita, si trova anche in Brunetto Latini (*Tesoretto*, 411-412: «Ma perciò che la rima / si stringe a una lima») e Dante (*Rime*, 113, 21-22: «è tal che non potrebbe adequar rima. / Ahi angosciosa e dispietata lima»).

16. *Lima*: metafora col significato di “tecnica letteraria”. Il *topos* del *labor limae*, di ascendenza oraziana, è ampiamente recuperato nella letteratura volgare. *Sì dolce lima*: “tecnica poetica tanto raffinata e piacevole”. Il sintagma è derivato da Petrarca (*Rvf.* 293, 7-8: «non posso, et non ò più sì dolce lima / rime aspre et fosche far soavi e chiare»).

17. *L*: “del”. Aferesi. Saviozzo inserisce questa forma aferetica non canonica per far rimanere il verso endecasillabo. Nel caso non avesse adoperato l'aferesi infatti, si sarebbe creato un dodecasillabo.

## IL CICLO PER I MALATESTA (testi 6-8)

La seconda sezione di Mrc<sup>7</sup>, più breve rispetto alla precedente, presenta tre testi dedicati a oppure scritti in persona di tre diversi esponenti della famiglia dei Malatesta, di modo che l'organizzazione del manoscritto prosegue con il raggruppamento di testi in cicli compatti dal punto di vista del destinatario storico già iniziato nel primo settore con la costruzione del ciclo incentrato intorno alla figura di Gian Colonna.

Questo dato macroscopico farebbe pensare a tutta prima, e a buon diritto, a una sostanziale analogia intercorrente fra questi due cicli iniziali di Mrc<sup>7</sup>; purtroppo, prendendo in considerazione i singoli aspetti specifici delle due sezioni, appare evidente come quelli che potrebbero sembrare due cicli "gemelli" presentino in realtà dei tratti distintivi che rendono opportuna una più attenta analisi di ognuno. E la prima peculiarità consiste proprio in quella che sin da subito è apparsa come la somiglianza più marcata fra i due nuclei, ossia la presenza di un destinatario storico a fungere da perno per entrambi: se, infatti, la prima sezione comprendeva una serie di componimenti scritti tutti per un unico individuo, il condottiero Gian Colonna, questa, invece, prevede la presenza di ben tre dedicatari diversi. Tale elemento fa emergere una differenza pressoché sostanziale nei rapporti che Saviozzo intrattiene con i suoi protettori: mentre nel caso di Colonna l'abbondanza di testi scritti in suo onore delinea la presenza di un rapporto che, seppur di dipendenza, si potrebbe definire di "uno a uno" fra il poeta e il suo signore (ad avvalorare quest'ipotesi vi è anche la continuità più che decennale del legame fra i due), nel caso dei Malatesta la presenza di più dedicatari appartenenti allo stesso casato fa propendere per una relazione di tipo essenzialmente cortigiano fra il Senese e la famiglia romagnola, al cui servizio il poeta si trova nel biennio 1402-1403<sup>261</sup>.

Una seconda differenza tra il ciclo per Gian Colonna e questo ciclo malatestiano è evidente nei temi trattati nei componimenti appartenenti alle due sezioni. Se, come si è visto, le rime composte per Colonna sono assai trasversali dal punto di vista tematico (vi sono, infatti, testi encomiastici, testi politici, testi di accompagnamento a opere letterarie, testi amorosi, disperate), le rime per i Malatesta toccano esclusivamente due ambiti della poesia trecentesca, quello amoroso e quello encomiastico.

---

<sup>261</sup>Ma a una protrazione del rapporto con i Malatesta anche per parte del 1404 fa pensare la stesura di un testo in lode di Venezia che mal si comprenderebbe di primo acchito, dal momento che non si ha conoscenza di particolari legami intercorsi fra il Saviozzo e la città veneta. L'unica persona con la quale il Senese è in contatto nel corso della sua vita ad aver intrattenuto relazioni con la Serenissima è Malatesta IV Malatesta detto Malatesta dei Sonetti o Senatore (dedicatario della canzone *Se le tempie d'Apollo omai s'ancilla*, testo che nel ciclo malatestiano di Mrc<sup>7</sup> si trova in seconda posizione), il quale nel 1404 è capitano generale delle milizie della Repubblica di Venezia nell'ambito della guerra con Francesco Novello da Carrara per il possesso di Padova. Questo dato farebbe pensare dunque che in quell'anno Saviozzo sia ancora vicino agli ambienti dei Malatesta.

In persona di Andrea Malatesta, detto Malatesta da Cesena (1373-1416)<sup>262</sup>, è scritta la canzone in lode della donna da lui amata *Verde selve aspre e fere*; e sempre di argomento amoroso è il serventese scritto in persona di Pandolfo Malatesta (1370-1427)<sup>263</sup> *Donne leggiadre e pellegrini amanti*, in cui l'io lirico racconta le proprie vicissitudini sentimentali; a Malatesta IV Malatesta detto Malatesta dei Sonetti<sup>264</sup> è invece dedicata la canzone encomiastica *Se le tempie d'Apollino omai s'ancilla*, in cui si auspica per il nobiluomo una prossima gloria politica e poetica.

Alla sostanziale coesione tematica dei tre testi (o almeno di due dei tre testi di cui si compone il ciclo) corrisponde anche una non trascurabile omogeneità linguistica, la quale risulta evidente in questa sezione di Mrc<sup>7</sup> più che in altre. Sto parlando, *in primis*, dell'ampio ricorso in tutti i componimenti della sezione malatestiana a Petrarca, e in particolar modo ai *Rerum vulgarium fragmenta*, di modo che sia il discorso amoroso, sia quello encomiastico, risentono dell'intertestualità con la più importante raccolta lirica trecentesca: se nella canzone *Verde selve aspre e fere* le riprese dal celeberrimo sonetto 90 della raccolta (che si vanno ad intrecciare con gli echi dei sonetti 182, 190 e 212) coinvolgono non soltanto il versante strettamente linguistico, ma anche quello tematico e retorico (si veda, ad esempio, la descrizione dell'amata condotta secondo i moduli del petrarchesco *Erano i capei d'oro a l'aura sparsi*, oppure l'utilizzo della metafora della donna-cerva attinto dai sonetti *Una candida cerva sopra l'erba* e *Beato in sogno et di languir contento*), negli altri due testi i rimandi al *Canzoniere* sono più esclusivamente di tipo linguistico, ma ciò permette comunque di poter considerare senza dubbio alcuno i componimenti come gravitanti attorno a un'orbita essenzialmente petrarchesca e petrarcheggiante.

Alla compattezza di destinatario, tematica e linguistica che si è appena analizzata corrisponde, poi, anche una sostanziale uniformità "geografica" delle rime, i quali si può ipotizzare essere state tutte composti nelle zone dei domini e degli spostamenti malatestiani, dalle Marche alla Romagna e fino a Bologna, unico luogo certo di composizione di uno dei testi (la canzone *Verde selve aspre e fere*). E di organicità si può parlare, molto più di quanto non si possa per il ciclo di testi per Gian Colonna,<sup>265</sup> anche sul versante cronologico, dal momento che i componimenti sembrano risalire tutti al 1402-1403, ossia a quello che si potrebbe chiamare il biennio "malatestiano" di Sardini (benché, anche in questo caso, l'unico testo sicuramente databile è quello in persona di Malatesta da Cesena, riconducibile al settembre del 1403).

---

<sup>262</sup>Per notizie più dettagliate sulla figura di Malatesta da Cesena cfr. PIER GIOVANNI FABBRI, *Malatesta, Andrea, detto Malatesta*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 27, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana: 2007.

<sup>263</sup>Per notizie più dettagliate su Pandolfo Malatesta cfr. ANNA FALCIONI, *Malatesta, Pandolfo*, ivi.

<sup>264</sup>Per notizie più dettagliate intorno a Malatesta dei Sonetti cfr. ANNA FALCIONI, *Malatesta, Malatesta detto Malatesta dei Sonetti o Senatore*, ivi.

<sup>265</sup>I quali, come si è visto, coprono un arco di circa un decennio, dal momento che il testo cronologicamente più alto risale al 1397-1398, mentre quello più basso è da ricondursi al 1408.

Questi due dati, così come il fatto che il ciclo sia costruito intorno a personaggi storicamente esistenti come i Malatesta, ancorano la sezione, così come accadeva per quella dedicata a Gian Colonna, alla biografia reale di Saviozzo. Tale elemento è messo in luce in maniera rilevante, più nello specifico, dalla rubrica che introduce la prima canzone del ciclo, *Verde selve aspre e fere*, la quale si presenta come una delle didascalie più dettagliate dell'intero manoscritto veneziano. In essa, infatti, sono riportati non soltanto la data (settembre 1403) e il luogo di composizione (Bologna, e, più nello specifico, la basilica di San Domenico), ma anche molti altri dettagli riguardanti l'episodio alla base di essa (come, ad esempio, la descrizione particolareggiata del momento preciso dell'innamoramento occorso a Malatesta); in questo modo il testo pare trascendere la mera esistenza letteraria per acquisire una forte connessione con l'esistenza biografica di Saviozzo e dei suoi committenti-dedicatari, i quali anche in questo caso (così come succedeva per Gian Colonna), fungono da vero motore propulsore per la poesia di Serdini, la quale sembra essere dovuta, più che a un'ispirazione intima e intimistica, a una spinta "cortigiana" provata dal Senese, per cui la causa della composizione di una rima è quasi sempre avulsa dall'aspetto emotivo del poeta Saviozzo, e deve perciò essere ricercata nelle occasioni biografiche e nei personaggi storici coinvolti attivamente (in quanto committenti) o passivamente (in quanto dedicatari) nella nascita del componimento.

## CANZONE 6 (P. I)

Canzone di argomento amoroso scritta in persona di Andrea Malatesta, detto Malatesta da Cesena. Per la datazione precisa del testo, che è sicuramente ascrivibile al periodo di permanenza di Serdini alla corte dei Malatesta (1402 ca.-1403 ca.), risultano fondamentali le informazioni ricavabili dalla didascalia che è preposta alla canzone in Mrc<sup>7</sup>, la quale recita che «intrando il generoso signor Malatesta del bon messer Galaotto in Bologna qual capitaneo de la gente d'arme [...]. Fermatosi allora il prefato signore, voltandosi a man destra, vide una nobilissima giovine in veste candida, della quale tenacissimamente s'accese». L'occasione alla base della composizione, e di conseguenza, la composizione stessa del testo, pare essere, quindi, l'entrata di Carlo Malatesta e Malatesta da Cesena a Bologna, che avviene nel settembre del 1403. Per quanto riguarda l'argomento si tratta, come si è detto, di un testo amoroso in lode dell'amata: la strofa d'apertura, che colloca il momento dell'innamoramento in un ambiente boschereccio e idilliaco dalle caratteristiche molto simili a un vero e proprio *locus amoenus*, si concentra sulla descrizione di una scena di caccia avente come protagonista la donna, la quale, nei vv. finali della stanza (vv. 14-16), si identifica come sorella della dea Diana; la seconda strofa si focalizza più propriamente nella prima parte (vv. 17-23) sulla descrizione fisica dell'amata, la cui bellezza viene evidenziata nei minimi particolari (i capelli, vv. 17-20; il volto, v. 21; gli occhi, vv. 21-23), nella seconda parte sull'esaltazione delle virtù morali e spirituali della stessa (vv. 24-32), che sembrano essere tante e tali da identificare la donna come figlia di Venere Pudica; la terza e la quarta strofa, invece, si soffermano più o meno variamente ancora una volta sulla sottolineatura delle qualità fisiche e morali dell'amata, per poi passare a ricordare e a lodare i giorni e i luoghi dei due incontri fra l'io lirico e la donna, i quali, pur avvenendo in due situazioni e in due momenti temporali diversi recano entrambe le volte come conseguenza l'innamoramento dell'io lirico, il quale altro non può fare che esaltare l'attimo dell'incontro salvifico con colei che viene descritta come una vera e propria divinità (vv. 52-59); il congedo, infine, si risolve, in maniera conforme alla tradizione lirica amorosa due-trecentesca, in un'invocazione dell'io lirico al testo stesso affinché si inchini di fronte all'amata per domandarle la grazia di essere ricambiato nel proprio sentimento d'amore. Il modello più presente sembra essere, specie per la seconda strofa (vv. 17-32), quello del sonetto petrarchesco *Erano i capei d'oro a l'aura sparsi* (Rvf 90), ma vi sono anche riprese da Rvf 182, 190 e 212, di modo che quella di Petrarca sembra essere l'influenza preponderante nel testo. Interessante appare, inoltre, l'identificazione della donna come sorella di Diana, dea vergine della mitologia classica, rafforzata e resa più verosimile dall'inserimento della scena dell'innamoramento in un'ambientazione bucolica consona alla presenza di Artemide in essa. Dal punto di vista metrico, il testo si configura come una *variatio* rispetto alla canzone petrarchesca, dal momento che si presenta come una canzone in stanze di fronte e sirma (Gorni, p. 210; Beltrami, p. 255) con fronte asimmetrica di sette versi e sirma indivisa.

Canzone in stanze di fronte e sirma con fronte asimmetrica di sette versi e sirma indivisa di quattro strofe di sedici versi ciascuna e un congedo di nove versi. Schema metrico: Strofa: abCBAaCCDdEeFfGG. Congedo: ABbAaDdEE.

Essendo intrato il generoso s. Malatesta del bon messer Galaotto in Bologna qual capitaneo de la gente d'arme e passando per una strada, d'essa arrivato a rimpetto ad una liggia stanza se ruppe la ressa di quello che inanzi gli portava el suo vessillo: non piegandosi cadde dritto il pennone in terra. Fermatosi allora il prefato signore, voltandosi a man destra, vide una nobilissima giovine in veste candida, della quale tenacissimamente se accese. De poi, relevata la insegna, seguì la via alla istanzia

sua. Venendone altri dì, essendo novello per onesta donna, a reveder la prefata donna non gio. Accadde a San Domenico un solennissimo dì festale. Essendo la preditta giovine d'altro vario abito revestita, né da esso per la disformazion delle veste riconosciuta, essendo adunque alla ditta festa se innamorò de essa e così due volte. Riconosciuto da poi il vario et dulcissimo atto d'amore mandò per Simon per el quale compose in subietta materia l'infrascritta moral fingendo prima in laude de essa, alle due prime stanze, lei in una selva sorella de Diana, Amasia del Sole, concubina de Tesino et figliola de Venus pudica.

Verde selve aspre e fere,  
dove cambiò sembianti  
lei che, d'umana, angelica m'apparse!  
quando fra le fresche erbe e' celsi canti  
degli uccelletti e le leggiadre schere  
vidi dolci manere  
d'un leopardo a lei dinanzi sparse;  
poi quanto adorna e pellegrina farse  
mostrò, con l'arco d'oro una saetta  
per trarre a una cervetta,  
ché fra due arborscelli ella era ascosa:  
"Ahi (con voce pietosa),  
merzé, non trar, merzé, che scarchi invano!".  
Vedendo l'atto strano,  
voltossi inver Diana e disse a quella:  
"Or che vi par di ciò, cara sorella?".

16

Eran sue chiome d'oro  
disciolte, e la dolce ôra  
mostrava quanto è 'l capel biondo e 'l crino;  
e sotto quelle, sparte ad ora ad ora,  
il fronte, e i lucenti occhi; e 'l sol con loro  
per veder suo tesoro,  
cui scorse già bagnarsi entro Tesino:  
un sacro ingegno, un stile alto e divino  
fra noi mortali un celico splendore;

un suave pudore,  
dónde per madre lei Pudica elesse.  
Cantiamo omai pur desse  
virtute immense e la beltà infinita:  
ahi, rileviam sua vita  
di fama vera, sì ch'eternin lei  
che sola al mondo è pari in fra gli dei!

32

O dì mostro dal cielo,  
che l'insensibil cose  
si glorian di veder quest'alma diva,  
dunde l'insegna mia si fisse e pose,  
vedendo lei sotto d'un bianco velo  
di cui un ardente zelo  
fe' d'ogni altro disio la mente priva!  
Qual ninfa o musa fia che tante scriva  
lustre faville al prezïoso viso?  
Qual sarà paradiso,  
da poi ch'è tanto adorno un corpo frale?  
Ahi, Dio, fia mai mortale  
questa tenera rosa e fior lucissimo?  
Deh, non, Padre dolcissimo:  
che fia poi il mondo? E forse al fin lei voli  
per adornar i cor, le stelle e i poli!

48

Se Amore e gentilezza  
dotâr mia donna sola  
d'ogni eccellenza, or puoi vedere il quanto.  
Vedi lo spirto suo che varca e vola  
il terzo cielo, e vedi sua bellezza  
di cui lieta vaghezza  
più punse il core, il dì celebre e santo  
dove, cambiata allor di vesta e manto,  
né da me conosciuti i dolci rai,  
due volte inamorai

151

d'essa medesma e unica facella.  
De' odi dolce quadrella  
da cui son posto a mira et a berzaglio!  
Che s'io par degno o vaglio,  
non pinse mai lo scudo di Minerva  
quanto al mio cor questa leggiadra cerva!

64

Benché non degni, canzonetta mia,  
in sì solenne e glorioso aspetto,  
che dir di tal concetto  
altro che ingegno umano e stil vorria;  
ma vergognosa e pia  
t'inchina a lei, e di' che 'l gran fervore  
m'ha mosso, e quello amore  
dal qual merzede spero a degna prova:  
ché spesso in gentil cor pietà si trova!

73

1-7. “Verdi boschi impervi e selvaggi, dove cambiò aspetto colei che, da (creatura) umana mi apparve (creatura) angelica! Quando fra le rigogliose piante e le aeree armonie degli uccellini e i graziosi branchi di animali vidi suscitati dalla sua presenza dei modi mansueti in un leopardo;”.

1. Il v. introduce l'ambientazione che fa da sfondo al testo, che si presenta sin da subito come un *locus amoenus*, ovvero un posto bucolico e idilliaco il quale ricorda in alcuni tratti il *locus amoenus* per eccellenza, ovvero il paradiso terrestre. *Verde*: l'utilizzo della -e finale per il plurale è tipico di alcune varietà dell'Italia centrale. Cfr. Rohlfs, par. 142. *Aspre e fere*: “impervie e selvagge”. Dittologia. I due aggettivi, che normalmente hanno una connotazione negativa, assumono invece qui un'accezione positiva in quanto sono atti a dimostrare la completa incontaminatezza del luogo, in cui la natura la fa da padrona.

2. *Cambiò sembianti*: “cambiò aspetto”. La serenità e la bellezza del luogo, le cui caratteristiche lo riconducono al paradiso terrestre, portano a una trasformazione in senso angelico della donna, che si eleva a uno stato di perfezione totale.

3. *Lei*: la donna amata in lode della quale è composta la canzone. La comparsa dell'amata in un contesto bucolico rimanda alla figura di Matelda nell'Eden dantesco e a tutti gli altri personaggi femminili che, sul modello dantesco, vengono ritratti in modo simile nella poesia d'amore del Trecento (si pensi, ad esempio, alla Ghita di Fazio degli Uberti nella canzone *Nel tempo che s'infiora e cuopre d'erba*). *Angelica m'apparse*: l'apparizione, o, meglio della donna-angelo è un elemento tipico della poesia amorosa due-trecentesca, in particolare dello Stilnovo.

4-5. I vv. rimarcano la connotazione bucolico-idilliaca della scena. In tal senso, fondamentali risultano essere gli aggettivi adoperati per qualificare gli elementi vegetali e animali ivi descritti («fresche», «celsi», «leggiadre»), i quali contribuiscono in maniera decisiva alla creazione di un contesto edenico.

4. *Fresche erbe*: “piante rigogliose”. *Celsi canti*: “aeree armonie”. Il sintagma si trova altrove in Saviozzo, 41, 6 («che più potrebbe sopra i celsi canti»).

5. *Leggiadre schere*: “graziosi branchi”.



6-7. I vv. costruiscono un *adynaton* provocato dalla bellezza e dalla perfezione angelica della donna, in grado perfino di rendere docili belve per loro innata natura feroci come i leopardi.

6. *Dolci*: “mansuete, docili”. *Manere*: ant. Cfr. Rohlf, par. 89.

7. *A lei dinanzi*: “dalla sua presenza”. *Sparse*: “suscitate”. Figur.

8-16. “poi mostrò quanto era diventata elegante e ricercata, scoccando con l’arco d’oro una saetta verso una cerva perché era nascosta tra due alberelli: «Ahi (con voce lamentosa), pietà, non scoccare, pietà, che uccidi invano!» Vedendo l’atteggiamento insolito, si voltò verso Diana e le disse: «Che vi sembra di questo, cara sorella?»”.

8. *Adorna*: “elegante”. *Pellegrina*: “ricercata, nobile”.

9. *L’arco d’oro*: strumento di caccia di Diana nella mitologia classica, qui adoperato proprio come primo richiamo alla figura della dea, della quale l’amata viene poi definita pochi vv. dopo sorella (vv. 15-16).

10. Il v. descrive una scena venatoria, richiamando ulteriormente alla mente, dopo il primo rinvio costituito dall’«arco d’oro» del v. precedente, la dea cacciatrice per eccellenza, Artemide. *Trarre*: “tirare, scoccare”. Calco dal francese *traire* (Pasquini).

11. *Arborscelli*: “alberelli”. Ant. Poet. *Ascosa*: “nascosta”. Ant. Lett.

12. *Pietosa*: “lamentosa”.

13. *Merzé*: “pietà”. Ant. Trar: cfr. v. 10. *Scarchi*: “uccidi, scarnifichi”. Il v. afferisce alla sfera dei tecnicismi della caccia, creando un ennesimo rimando alla scena venatoria allestita in questi versi.

14. *Atto strano*: “comportamento insolito”. Il sintagma è utilizzato altrove da Saviozzo, 46, 2 («mille odoriferi fiori in atto strano»).

15. *Voltossi*: “si voltò, si girò”. Legge Tobler-Mussafia.

16. *Cara sorella*: allocuzione a Diana. La caratterizzazione dell’amata come sorella di Diana, che per la mitologia classica è una dea vergine, probabilmente non è casuale e, oltre a essere funzionale all’ambientazione bucolica della canzone, entro la quale ben si addice la figura della dea dei boschi, è un riferimento alla pudicizia e castità dell’amata, che, in virtù della sua parentela con Artemide, ne assume le principali caratteristiche (oltre alla verginità, cfr. l’attitudine alla caccia dei vv. 9-11).

17-23. “I suoi capelli biondi erano sciolti, e la dolce aura manifestava quanto (belli) sono i suoi capelli biondi e la sua chioma; e sotto quelli, distribuiti un po’ qua, un po’ là, la fronte, gli occhi lucenti; e il sole era insieme a loro per far vedere il loro tesoro, che vide già bagnarsi dentro il Tesino:”.

17-18. *Eran le sue chiome d’oro disciolte*: la frase riecheggia chiaramente Petrarca, *Rvf*, 90, 1 («Erano i capei d’oro a l’aura sparsi»).

18. *La dolce ôra*: “la dolce brezza, il dolce vento” Il termine «ôra» è una ripresa non tanto velata della petrarchesca “aura” che smuove i capelli di Laura in *Rvf* 90, 1, di modo che la descrizione dell’amata in questo testo assume sempre più i contorni della raffigurazione di Laura nel sonetto petrarchesco.

19. *Mostrava*: “manifestava”. *Quanto è*: “quanto belli sono”, con riferimento ai capelli della donna accarezzati dal vento. Lat. *L capel biondo e l crino*: dittologia. *Crino*: “chioma”.

20. *Quelle*: le chiome, v. 17. *Sparte*: “distribuite”. Anche in questo caso vi è ripresa lessicale di *Rvf*, 90, 1 (“sparsi”), anche se il termine si differenzia nei due componimenti per il significato. *Ad ora ad ora*: “di tempo in tempo”, letter., ossia, figur. “un po’ qua, un po’ là”, a indicare la proporzionata e perfetta distribuzione dei tratti somatici sul volto della donna.

21. *Lucenti occhi*: il sintagma è usato frequentemente nella poesia amorosa due-trecentesca per definire lo splendore promanante dagli occhi della donna. Riecheggia, inoltre, il sintagma «begli occhi» di *Rvf*, 90, 4, sonetto che, come si è visto, è di ispirazione per questa porzione di testo. *L sol con loro*: “il sole (era) insieme a loro”, con riferimento allo splendore accecante degli occhi della donna. L’espressione riprende, anche in questo caso, Petrarca, *Rvf*, 90, 12-13 («un vivo sole / fu quel ch’i’ vidi»), rimarcando ancora di più l’analogia tra questi vv. e il sonetto petrarchesco.

22. *Per veder*: “per far vedere, per dimostrare”. *Suo tesoro*: “il loro tesoro, la loro lucentezza e preziosità. Concordanza *ad sensum*.”

23. *Cui*: “che” (Pasquini). *Tesino*: fiume delle Marche.

24-32. “Un’indole sacra, un costume elevato e divino, uno splendore celestiale fra noi mortali; un pudore delicato, per cui scelse di avere come madre Venere Pudica. Celebriamo adesso queste immense virtù e la bellezza infinita: ahi, innalziamo la sua anima di vera fama, di modo che venga perpetuata nella gloria colei che unica al mondo è uguale agli dei!”.

24. *Sacro ingegno*: il sintagma mette in evidenza le eccellenti qualità intellettuali e le positive tendenze spirituali della donna, che la rendono un modello per tutti e che la fanno somigliare più a una divinità che non a una persona. *Ingegno*: “indole, natura”. lat. *Stile alto e divino*: “un costume elevato e divino”. Il riferimento è ai modi angelici dell’amata, i quali, al pari delle virtù morali, la rendono simile a una vera e propria dea scesa in terra.

25. *Celico splendore*: “splendore celestiale”. Il sintagma assomma le qualità elencate al v. precedente, rimandando a un’idea globale di assoluta perfezione della donna, la quale è paragonata ancora una volta a una creatura celeste. Il sintagma riecheggia, inoltre, Petrarca, *Rvf*, 90, 12 («uno spirito celeste»), riprendendo quindi quell’analogia con il sonetto petrarchesco su cui si erano costruiti i vv. precedenti.

26. *Suave pudore*: “pudore delicato”. La pudicizia e la castità implicite in essa sono le caratteristiche che più rendono simile l’amata a una dea, trattandosi di doti appartenenti sia ad alcune divinità del mito greco-romano, sia alla figura della Vergine nella religione cristiana.

27. *Pudica*: Venere Pudica, la rappresentazione di Afrodite più comune nel Medioevo e nel Rinascimento. Si tratta della raffigurazione della dea intenta a coprirsi le *pudenda* il cui primo esempio si ha nella Venere Cnidia scolpita da Prassitele nel IV secolo a.C.

28. *Cantiamo*: “celebriamo”. Il verbo rimanda all’epica, per cui l’io lirico si mostra come cantore dell’amata, ma anche alla sfera dei canti liturgici intonati dai fedeli per decantare le lodi di Dio, di modo che la donna prende ad assommare in sé i tratti sia degli eroi e degli dei del mito classico, sia quelli della divinità cristiana.

29. *Virtute immense e beltà infinita*: i due sintagmi coniugano le qualità morali e fisiche della donna, rendendo evidente ancora una volta la sua perfezione totale. *Virtute*: ant.

30-32. I vv. si pongono come una vera e propria preghiera affinché la donna venga elevata, così come un angelo o una divinità, alla gloria eterna.

30. *Rileviam*: “innalziamo” attraverso il canto, la poesia.

31. *Fama vera*: il sintagma è boccacciano, *Filocolo*, 4. 148 («in vera fama li fa ritornare»). *Eternin*: “venga perpetuata nella gloria” (Pasquini).

32. Il v. sottolinea nuovamente la natura celestiale dell’amata, le cui virtù la rendono uguale non a un essere umano, ma bensì a una creatura divina.

33-39. “O giorno apparso dal cielo, in cui le cose inanimate gioiscono nel vedere questa eccelsa dea, in cui il mio stemma si bloccò e si collocò, vedendo lei con una bianca veste per cui la mia calda passione rese la mente priva di ogni altro desiderio!”.

33. *O dì mostro dal cielo*: il giorno in cui Malatesta incontra per la prima volta la donna, di cui si innamora al primo sguardo. *Mostro*: “apparso” (Pasquini). Toscanismo.

34. *L’insensibil cose*: “le cose inanimate”.

35. *Si glorian*: “gioiscono”. Il verbo, che viene usato frequentemente per indicare lo stato di beatitudine eterna delle anime del Paradiso (TLIO), è atto a sottolineare in questo caso lo stato di felicità estrema di cui tutti, compresi gli esseri inanimati, godono all’apparire della donna. *Alma diva*: “eccellente dea”, ossia la donna amata, di cui si rimarca ancora una volta la natura celestiale.

36. Il riferimento al v. è presente nella didascalia preposta al testo in Mrc<sup>7</sup>, in cui si afferma che, mentre Malatesta entrava a Bologna, ad un certo punto «si ruppe la resta di quello che inanzi gli portava il suo vessillo: non piegandosi, cadde dritto il pennone in terra». *Dunde*: “dove”. lat. *L’insegna mia*: “il mio stemma, il mio vessillo”. *Si fisse e pose*: “si bloccò e si collocò in terra”, cadendo. Dittologia.

37. *Sotto*: “con, in”. *Bianco velo*: “veste bianca”. La comparsa della donna di bianco vestita è raccontata anche nella rubrica alla canzone di Mrc<sup>7</sup>: «vide una nobilissima giovine in veste candida». Ma l'apparizione dell'amata vestita con un abito bianco è ripresa dantesca, rimandando all'epifania di Beatrice nel *Purgatorio* (30, 31-32: «sovra candido vel cinta d'uliva / donna m'apparve»). Proprio questo elemento concorre alla costruzione del ritratto della donna con connotati angelici e celestiali, dal momento che l'amata viene ritratta in maniera simile a un'anima beata del Paradiso quale è Beatrice è nella *Commedia*.

38. *Ardente zelo*: “calda passione”. Il sintagma è preso da Petrarca, *Rvf*, 182, 1 («Amor, che 'ncende il cor d'ardente zelo»).

39. Il v. indica la natura totalizzante dell'amore di Malatesta per la donna, il desiderio della quale fa perdere di interesse e importanza qualsiasi altra cosa. *Disio*: ant.

40-48. “Quale ninfa o dea sarà mai (capitato) che aduni tante luminose faville nel (suo) viso prezioso? Che cosa sarà il paradiso, dopo che è stato (reso) così perfetto un corpo effimero? Ahi, Dio, sarò mai mortale questa giovane rosa ed eccellenza luminosissima? Deh, no, Padre dolcissimo: che sarà poi il mondo? E forse alla fine lei volerà (in cielo) per rendere più ammirevoli i cuori, le stelle e i cieli!”.

40-43. I vv. vogliono evidenziare la superiorità della donna su tutti gli altri esseri umani e perfino sulle altre creature celestiali, fra le quali appare essere la più perfetta in assoluto a tal punto che, dopo la sua nascita, anche il Paradiso ha perso il suo primato di eccellenza.

40. *Ninfa o musa*: creature divine, e perciò perfette, della mitologia classica, le quali, tuttavia, mostrano di essere inferiori per bellezza e virtù all'amata. *Scriva*: “aduni, annoveri” (Pasquini).

41. *Lustre faville*: “luminose faville”, con riferimento allo splendore della donna e, in particolare, alla luminosità emanata dai suoi occhi. Cfr. «lucenti occhi», v. 21. *Prezioso viso*: il sintagma è presente in una rima anonima della Scuola Siciliana, *De la primavera (Discordo)*, v. 76.

42. *Qual*: “che cosa”.

43. *Adorno*: “perfetto” (TLIO). *Corpo frale*: “un corpo effimero”, perché di creatura mortale.

44. *Fia mortale*: “sarà mortale”, ossia “dovrà morire”.

45. Il v. fa ricorso a due elementi del mondo vegetale (la rosa e il fiore) per rimarcare le qualità della donna. *Tenera rosa*: “giovane rosa”, ossia la donna amata, della quale, attraverso questa denominazione, si vogliono mettere in luce la delicatezza e la leggiadria propria della rosa, nonché la gioventù («tenera»). *Fior lucissimo*: “eccellenza luminosissima”. Il sintagma riprende i concetti di perfezione («fior») e splendore («lucissimo») già espressi ai vv. 21, 24-25, 29, 41. *Lucissimo*: “lucidissimo, luminosissimo”. Il termine sembra essere attestato per la prima volta in Serdini (Torchio, *Considerazioni*, p. 101).

46. *Padre dolcissimo*: allocuzione a Dio. Il sintagma è dantesco ed è riferito nella *Commedia* a Virgilio, *Pg.*, 30, 50 («Virgilio, dolcissimo patre»).

47-48. La morte della donna assume qui connotati quasi cristologici, dal momento che è visto come un evento in grado di elevare moralmente gli animi degli uomini e perfino di impreziosire gli elementi della natura, divenendo quindi un fatto salvifico per il mondo, seppur doloroso.

47. *Che... mondo*: la domanda retorica si riferisce al fatto che, dopo la morte della donna, l'unico essere umano perfetto, la terra tornerà a essere il luogo imperfetto che era prima della sua nascita. *Voli*: “voli in cielo”, ossia “muoia”. Perifrasi.

48. *Adornar*: “rendere ammirevoli” (TLIO). *I cor, le stelle e i poli*: “i cuori, le stelle e i cieli”. *Tricolon. I cor*: ant. Toscanismo. Cfr. Rohlf, par. 107.

49-59. “Se Amore e la natura dotarono soltanto la mia donna di ogni eccellenza, adesso puoi vedere la quantità. Vedi il suo spirito che attraversa e vola sul terzo cielo, e vedi la sua bellezza, della quale un gioioso desiderio mi trafisse ancora di più il cuore, il giorno famoso e santo in cui, mutata nella veste e nell'apparenza, senza che io riconoscessi i dolci raggi, per la seconda volta mi innamorai di questa stessa e unica fiammella”.

49. *Gentilezza*: “natura” (TLIO).

50-51. I vv. evidenziano il concetto di esclusività della donna amata, la cui perfezione ed eccellenza non ha eguali nel mondo.

51. *Quanto*: “la quantità” (Pasquini).
52. *Spirto*: ant. Cfr. Rohlfs, par. 138. *Varca e vola*: “attraversa e vola”. Dittologia. Allitterazione.
53. *Terzo cielo*: si potrebbe trattare, biblicamente, del cielo dimora di Dio cui allude Paolo nella seconda lettera ai Corinzi, *Cor.*, 2, 12. 2 («Scio hominem in Christo ante annos quattuordecim – sive in corpore nescio, sive extra corpus nescio, Deus scit – raptum eiusmodi usque ad tertium caelum»), oppure, dantescamente, del Cielo di Venere, nel quale risiedono gli spiriti amanti.
54. *Lieta vaghezza*: “un gioioso desiderio”, con riferimento al desiderio amoroso di Malatesta.
55. *Punse*: “trafisse”. il verbo è spesso adoperato nella poesia amorosa per indicare l’azione di Amore, che con le sue frecce trafigge il cuore dell’innamorato. *Core*: ant. Cfr. Rohlfs, par. 107. *Il dì celebre e santo*: il giorno del secondo incontro di Malatesta con l’amata. *Celebre e santo*: dittologia. Gli aggettivi evidenziano in maniera iperbolica il giorno del secondo innamoramento, il quale finisce per essere descritto da Malatesta come una sorta di incontro salvifico con la divinità.
56. *Cambiata... manto*: per il cambiamento avvenuto nella figura della donna, cfr. la didascalia di Mrc<sup>7</sup> («essendo la preditta giovine d’altro vario abito revestita») e vv. 2-3, «cambiò sembianti / lei che, d’umana, angelica m’apparse!». *Vesta e manto*: “veste e apparenza”. Dittologia.
57. *Né da me conosciuti*: “non riconosciuti”. Cfr. la rubrica di Mrc<sup>7</sup> («né da esso per la disformazion delle veste riconosciuta»). *I dolci rai*: gli occhi della donna, il cui splendore li rende simili ai raggi del sole. Cfr. «i lucenti occhi; e ‘l sol con loro», v. 21.
58. *Due volte*: “per la seconda volta”, dal momento che il primo innamoramento era avvenuto il giorno del primo incontro (per cui cfr. vv. 36-37). Cfr. la didascalia preposta alla canzone in Mrc<sup>7</sup> («si innamorò d’essa; e così due volte»).
59. *Medesma e unica*: dittologia. *Medesma*: cfr. Rohlfs, par. 138. *Facella*: “fiammella”, con riferimento al fuoco della passione amorosa che arde per la stessa donna per due volte, in due momenti distinti e senza che l’amante la seconda volta abbia riconosciuto l’amata, segno inequivocabile, questo, che la perfezione di lei è tale che ogni volta che Malatesta la incontra se ne innamora nuovamente.
- 60-64. “Avverti i dolci dardi d’amore da cui sono preso di mira e (di cui sono) bersaglio! Per cui se anche io sono degno o valente, non venne mai colpito tanto lo scudo di Minerva tanto quanto (colpi) questa graziosa cerva il mio cuore!”.
60. *De’*: interiezione tipica del toscano medievale. *Odi*: “avverti, comprendi”, con tu impersonale. Dolce: l’utilizzo della -e finale per il plurale è tipico di alcune varietà dell’Italia centrale. Cfr. Rohlfs, par. 142. *Quadrella*: “dardi amorosi”.
61. *Posto a mira et a berzaglio*: dittologia. *Berzaglio*: toscanismo (TLIO).
- 62-64. I vv. spiegano in maniera iperbolica, prendendo a paragone addirittura Atena, come i dardi d’amore abbiano colpito talmente tante volte il cuore di Malatesta che, seppure lui si sia sempre dimostrato valoroso, non ha potuto tuttavia fare altro che soccombere alla volontà di Eros, cosa che, del resto, avrebbe finito per fare anche Minerva, l’invincibile dea della guerra, se fosse stata presa di mira con tanta violenza.
62. *Che*: “per cui”. *Par degno o valgo*: “sembro degno o valente, valoroso”.
63. *Non pinse mai*: “non venne mai colpito” (Pasquini). *Minerva*: la dea della guerra, il cui scudo è stato tante volte colpito durante i numerosi combattimenti effettuati dalla dea.
64. *Leggiadra cerva*: la donna amata. L’identificazione della donna amata con una cerva, animale che, per via della sua associazione alla dea vergine Diana, è considerato simbolo di purezza e castità, è petrarchesca, *Rvf*, 190, 1-2 («Una candida cerva sopra l’erba / verde m’apparve»; 212, 7-8: «et una cerva errante et fugitiva / caccio con un bue zoppo e ‘nfermo et lento»).
- 65-73. “Benché tu non sia degna, canzonetta mia, di (lodare) un aspetto così grandioso e degno di gloria, perché per parlare di una simile creatura ci vorrebbe qualcosa di diverso dall’ingegno e dallo stile poetico umani; inchinati a lei pudica e pietosa e dille che mi ha provocato una grande passione, e quell’amore per il quale spero (di suscitare) pietà con un tentativo appropriato: perché spesso in un cuore gentile si trova la pietà!”.

65. *Canzonetta mia*: l'allocuzione al testo affinché si rechi dalla donna amata per porgerle omaggio è un *incipit* tipico dei congedi delle canzoni di argomento amoroso.

66. *Solenne e glorioso*: "grandioso e degno di gloria". Dittologia.

67. *Concetto*: "creatura".

68. Il v. rimarca il concetto di perfezione quasi divina della donna asserendo che l'intelligenza e l'arte poetica umane («ingegno umano e stil») non sono sufficienti a tesserne le lodi.

69. *Vergognosa e pia*: "pudica e pietosa". Dittologia.

70. *Lei*: la donna amata. *Gran fervore*: "grande passione". Il sintagma è preso da Boccaccio, *Filostrato*, 2, 131. 5 («per che più volte del suo gran fervore»).

71. *M'ha mosso*: "mi ha provocato, mi ha suscitato".

72. *Merzede*: "pietà, compassione". Ant. lett. *A degna prova*: "con un tentativo appropriato", riferito alla canzone composta per l'amata.

73. *Gentil cor*: la gentilezza, ovvero la nobiltà e la generosità d'animo, è una caratteristica frequentemente attribuita all'amata nella poesia amorosa medievale, in cui alla bellezza fisica corrisponde anche una perfezione morale e caratteriale. *Cor*: cfr. Rohlf's, par. 107. *Pietà*: "misericordia", ossia l'unica emozione in grado di portare la donna, essere superiore e perfetto, a corrispondere il sentimento dell'amante.

## CANZONE 7 (P. V)

Canzone encomiastica in lode di un membro della famiglia dei Malatesta variamente identificato con Malatesta Malatesta detto Malatesta dei Sonetti o Senatore (nei tre testimoni principali del ramo *a* di *α* e nell'edizione Pasquini) oppure con Pandolfo Malatesta (in Mrc<sup>7</sup>). Sulla base dell'argomento del testo, che, oltre a presentare una generica celebrazione del dedicatario come buon signore e uomo moralmente retto e virtuoso, tanto da poter essere assimilato a una creatura celestiale, lo loda anche per le sue qualità di poeta (vv. 21-23; 43-46), si può però arrivare a una sua più certa identificazione con Malatesta dei Sonetti, il quale, oltre che condottiero e signore di Pesaro è stato anche poeta (delle sue *Rime* si ha l'edizione critica fornita da Domizia Trolli nel 1981 per le edizioni Studium Parmense di Parma). Per quanto concerne la data di composizione del testo, esso è ascrivibile al soggiorno sardiniano al servizio dei Malatesta, tra il 1402 ca. e il 1403-1404 ca., ma non vi sono elementi per poter datare il testo in maniera più precisa e circoscritta. La prima strofa si sviluppa tutta su tonalità epiche, con l'io lirico che si autoidentifica come cantore dell'epos di Malatesta e che, in quanto tale, invoca dapprima Apollo in persona (vv. 1-8) e, successivamente, la musa Urania (vv. 15-17), di renderlo capace di esaltare con la propria arte poetica la grandezza e le gesta del condottiero; la seconda e la terza strofa, invece, sono tutte incentrate sulla lode di Malatesta, del quale vengono celebrate sia le qualità morali e artistiche (vv. 18-23), sia quelle politico-militari (vv. 24-34), che lo rendono l'unico degno di governare non solo sui propri territori, ma sul mondo intero (vv. 47-51); il congedo, infine, si configura come un invito al testo a recarsi in giro per il mondo per dimostrare ai reggenti, attraverso l'*exemplum* di Malatesta, quale sia la giusta maniera di governare, di fatto elevando il condottiero a massimo modello di buon signore che assomma in sé tutte le virtù possibili. Dal punto di vista testuale, gli elementi preponderanti consistono nel costante apparentamento di Malatesta a personaggi illustri della storia (Cesare, Pompeo, Traiano), della letteratura (Virgilio e Omero) e della mitologia classiche (Anfione e Orfeo) e nella sua celebrazione attraverso l'utilizzo dei due topoi antichi del *puer senilis* e dell'*optimus princeps*, di modo che l'intento encomiastico è interamente svolto grazie a una serie di riferimenti al mondo classico che hanno la funzione di innalzare la fisionomia del destinatario in tono aulico e classicheggiante.

Canzone di tre strofe di diciassette versi ciascuna e un congedo di undici versi. Schema metrico: Strofa: ABbCADdEEFGFGHhII. Congedo: AbbCcAaDdEE.

In laude del s. messer Pandolfo.

Se le tempie d'Apollo omai s'ancilla  
prestar favore al tremulante plettro,  
io cantarò di scettro  
degnò che per memoria eterno fia;  
e, s'io osasse, io arderei sentilla  
levar, con voce e divulgato sòno,  
d'un prezioso dono  
ch'oggi nel mondo i ciel tutti s'accorse.

Io penso pur come natura porse  
tanta eccellenza qui fra noi mortali  
e sapienza in teneri anni e scire.  
Ben conosco io che sotto le sue ali  
volse eleggere un sol, che tutto dire  
saria grave a Virgilio o quale <a> Omero;  
ma recogliendo il vero,  
quivi Eürania surga e 'l mio dir oda,  
quanto fia nostro canto or degno in loda!

17

Io guardo, io penso, io veggio e 'l spirto ammira  
e la magnificenza e 'l cuor gentile,  
e quanto sia virile;  
non meno è di scienza un ricco vase,  
sublime ingegno e eloquente lira,  
ch'è forse d'Anfion degna o d'Orfeo;  
e Cesare e Pompeo  
ben posson gloriarsi aver tal figlio,  
clemente, ardito in arme e in consiglio,  
fior di costumi, onesto, illustre, ornato,  
dove prova fia poca uman pennello,  
benigno, universale e tutto grato.  
Né pò Traian men sollevarsi d'ello,  
iusto amator di Dio e di scièntia;  
e questa è cognoscenza  
che ti farà regnar, se ben discerno,  
il nome, vivo, e l'alma al regno eterno.

25

34

O chiarità, constanza, olimpo aspetto,  
inclita maiestà de' ciel, sì invesco,  
che quanto più m'adesco  
di tua virtù, più infiammo e 'l spirto orresce.  
O sol tranquillo, o celico concetto,  
in che possé natura in te peccare?  
Certo in null'altro, pare,

159

che <'n> far mortal sì gloriöse membra!

42

E se quel sacro fonte in te rassembra,  
da l'urbe data al vil guadagno ottuso,  
spera le verde fronde anche in ristoro  
rassumer, le dolce onde e 'l ben rinchiuso;  
e come il foco proba e purga l'oro,  
signor mio Malatesta, il petto proba  
tuo parmi che sol globo  
d'ogni virtù probata in te reluca:  
corona impetra e non sol prince o duca!

51

Canzon, tu ne girai da gran signori,  
ché sappin ben che sia reggere stato,  
e, quando è ben dotato,  
chi s'empie di virtù non può fallire;  
ché ben vediam perire  
i ben della fortuna e i suoi vapori:  
ahi, con quanti dolori  
si sente l'ignorante nel cadere!  
Però cerchi sapere,  
et quanto maggior signor, s'armi in virtute,  
e ciò fia sua perpetüal salute!

62

1-8. “Se la mente di Apollo si asservisce a favorire la (mia) debole arte, io canterò del degno scettro che sarà eterno nel ricordo; e se io mi azzardassi, io mi potrei permettere di elevare il sentimento, con l’invocazione e la poesia nota a tutti, della creatura donata dal cielo di cui oggi nel mondo tutti i cieli si rendono conto”.

1-4. I vv. richiamano gli *incipit* dei poemi epici classici. La tipica invocazione alle Muse dell’epos è voltata come invocazione ad Apollo, dio della poesia e, in quanto tale, capo delle Muse, di modo che la preghiera assume una forza ancora maggiore e la capacità poetica di cui viene investito il poeta diviene superiore a quella di chi è assistito soltanto dalle Muse. All’intonazione epica dei vv. concorre anche il lessico utilizzato, come, ad esempio, il sostantivo «plettro», v. 2, che, oltre a indicare figurativamente l’attività poetica richiama alla mente il plettro utilizzato dagli antichi cantori per pizzicare la lira o la cetra, e il verbo «cantarò», v. 3.

1. *Tempie*: “mente”. Poet. Cfr. Dante, *If.*, 9, 12 («drizzando in vanità le vostre tempie»). *Apollo*: dio della poesia e delle arti e capo delle Muse, invocato in questa veste dal poeta affinché gli doni la capacità poetica. *S’ancilla*: “si asservisce”. Concordanza *ad sensum*. L’utilizzo del verbo è iperbolico in quanto riferito ad Apollo, dio supremo dell’arte poetica, cui si chiede di abbassarsi a servire le necessità dell’io lirico.



2. *Prestar favore*: “a favorire” (Pasquini). *Tremulante*: “debole”. Ant. Lett. *Plettro*: “arte poetica”. Metonimia.

3. *Cantarò*: “canterò”. Il verbo caratterizza il poeta come il cantore epico della casata dei Malatesta e, in particolare, di Malatesta, cui è dedicato questo testo. La forma in -arò è tipica del senese medievale. Cfr. Rohlf, par. 587. *Scettro*: “discendenza, progenie” (TLIO). Sineddoche.

3-4. *Scettro degno*: enjambement.

4. *Per memoria*: “nel ricordo” (Pasquini). *Eterno fia*: “sarà eterno”. Il ricordo di Malatesta è reso eterno dall’arte poetica. *Fia*: “sarà”. Ant. lett.

5. *Osasse*: “mi azzardassi”. Ant. Cfr. Rohlf, par. 560. Il verbo rimarca l’inferiorità del poeta sia rispetto al dio della poesia, sia rispetto a Malatesta, di cui non si sente degno di tessere le lodi. *Ardirei*: “mi potrei permettere” (TLIO). *Sentilla*: “sentimento” (TLIO). Figur.

5-6. *Sentilla levar*: enjambement.

6. *Levar*: “elevare”. *Voce*: “invocazione, preghiera”. *Sòno*: “poesia, canto”. Cfr. Rohlf, par. 107. Divulgato sòno: “poesia nota a tutti” (Pasquini).

7. *Prezioso dono*: “creatura donata dal cielo”. Il riferimento è a Malatesta Malatesta, dedicatario di questa canzone, la cui magnificenza viene introdotta sin da subito da questo sintagma che lo eleva a creatura celestiale.

8. Il v. indica l’assoluta perfezione di Malatesta, chi cui tutti nel mondo si accorgono e davanti a cui tutti si prostrano.

9-17. “Io penso anche a come la natura collocò qui fra noi mortali una perfezione tanto grande e una sapienza e una conoscenza (tali) in anni giovanili. Io so bene che sotto la sua protezione volle scegliere una creatura così eccellente che esprimere del tutto (la sua eccellenza) sarebbe difficile per Virgilio e ugualmente per Omero; ma dal momento che io riporto la verità, qui Urania acquisisca uno stile più elevato e ascolti la mia poesia, dal momento che il nostro canto sarà degno di lode!”.

9. *Pur*: “anche”. *Natura*: la forza generatrice di tutte le cose, quindi, estens., Dio. La perfezione di Malatesta è un dono di Dio, come si è già detto (cfr. «prezioso dono», v. 7). *Porse*: “collocò, mise”.

10-11. I vv. presentano il *topos*, già classico e poi divenuto proprio delle agiografie, del *puer senilis* (per cui a un bambino si attribuiscono qualità, virtù e maturità proprie di persona adulta), per dimostrare come le qualità che normalmente si acquisiscono con la crescita («eccellenza», «sapienza», «scire») sono possedute invece da Malatesta sin dalla nascita, dal momento che, come si è detto nel v. precedente, sono direttamente infuse in lui dalla volontà divina. *Eccellenza... e scire*: tmesi.

10. *Eccellenza*: “perfezione”. *Fra noi mortali*: la grandezza di Malatesta acquista un’importanza ancora maggiore dal momento che si trova in un contesto, quello umano, in cui a predominare è l’imperfezione per natura propria degli uomini, che infatti qui sono denominati come «mortali», ovvero utilizzando il sinonimo che più è teso a denotarne le qualità negative in un contesto commiserativo (GDLI, s.v. “mortale”).

11. *Teneri anni*: “anni giovanili”. Il sintagma, divenuto poi uno dei più comuni per denotare l’età giovanile, è di matrice boccacciana, *Filocolo*, 2. 47 («i quali io già ne’ miei teneri anni debitamente coltivai»); 3. 4: «ne’ teneri anni della mia puerizia»; 5. 92: «e i tuoi figliuoli correggi e gastiga ne’ teneri anni»); *Rime*, 34, 7 («mi fa ne’ teneri anni»); *Comedia*, 18. 5 («e ne’ miei teneri anni a’ petti delle Muse»). *Scire*: “conoscenza”. Lat.

12. *Sotto a le sue ali*: “sotto la sua protezione”. L’espressione rimarca il concetto dell’infusione del dono della perfezione a Malatesta da parte della natura, per cui cfr. v. 7 e v. 9.

13. *Eleggere*: “scegliere”. Cfr. v. precedente. *Sol*: “creatura eccellente”. Cfr. «prezioso dono», v. 7. *Tutto dire*: “esprimere del tutto”.

14. *Grave*: “difficile, faticoso”. *Virgilio e Omero*: i due autori per eccellenza del genere epico classico, qui citati in senso iperbolico per indicare come perfino loro, cantori delle imprese dei Greci e dei Romani, non riuscirebbero a celebrare in maniera adeguata un personaggio di levatura tale come Malatesta. *Quale*: “ugualmente”.

15. *Recogliendo*: “dal momento che io riporto”. Il verbo al gerundio riprende la costruzione sintattica del latino. Cfr. Agno, *Verbo. Vero*: “la verità”.

16. *Quivi Eürania surga*: cfr. Dante, *Pg.*, 1, 90 («e qui Caliopè alquanto surga»). *Eürania*: Urania, musa dell'astronomia e della geometria, qui indicante genericamente la musa. *Surga*: “acquisire un livello più alto”, di stile e di contenuto, in poesia (TLIO). *Il mio dir*: “le mie parole”.

17. *Quanto*: “dal momento che”. *Fia*: “sarà”. Ant. Lett. Cfr. Rohlfs, par. 592. *Canto*: “poesia”. *Degno in loda*: “degnò di lode”.

18-23. “Io guardo, io penso, io vedo e l'anima ammira sia la magnificenza, sia la nobiltà d'animo, sia quanto (lui) sia valoroso; il ricco albergo di conoscenza, l'ingegno sublime e la lira convincente non sono forse meno degni di quella di Anfione o di Orfeo;”.

18. *Io guardo... ammira*: accumulazione. *Veggio*: “vedo”. Ant. Cfr. Rohlfs, par. 534. *Spirto*: “anima”.

19-20. I vv. indicano le qualità spirituali di Malatesta, che possiede tutte le virtù che deve avere il buon signore, a partire dalla nobiltà d'animo per arrivare alla generosità e nello stesso tempo alla fermezza con cui si deve rivolgere agli altri.

19. *Magnificenza*: “grandezza”. *Cuor gentile*: la nobiltà d'animo.

20. *Virile*: “generoso e valoroso”.

21. *Scienza*: “conoscenza”. *Ricco vase*: “prezioso albergo”, con riferimento alla ricchezza spirituale di Malatesta.

22. *Sublime ingegno*: “capacità elevata”, con riferimento alle capacità intellettuali di Malatesta. *Eloquente lira*: “la lira convincente”, con riferimento alle capacità poetiche e retoriche di Malatesta.

23. Il ricorso ai due personaggi del mito greco-romano ha valore iperbolico ed è atto a indicare la superiorità d'animo e poetica di Malatesta perfino su coloro che posseggono per antonomasia tali qualità. *Anfion*: Anfione, personaggio della mitologia classica noto per la nobiltà e la generosità d'animo e per le sue qualità di musicista e poeta. *Orfeo*: il più celebre cantore della mitologia classica.

24-29. “e Cesare e Pompeo possono giustamente gioire di avere un figlio tale, clemente, coraggioso nelle armi e nella prudenza, eccellente nei costumi, onesto, illustre, dotato di virtù, in cui è poco contrassegno il vessillo umano, benevolo, universalmente amato e gradito a tutti”.

24. *Cesare e Pompeo*: due dei personaggi più illustri della storia romana, utilizzati qui assolutisticamente in quanto possessori delle virtù dell'antica Roma.

25. *Gloriarsi*: “gioire”. Tal figlio: Malatesta viene indicato come discendente degli antichi Romani e, in quanto ciò, come erede delle qualità romane.

26-29. Accumulazione. I vv. elencano tutte le qualità positive possedute da Malatesta, in grado di assommare in sé tutte le doti spirituali, intellettuali, caratteriali, politiche e militari che deve avere il buon signore, di modo che, grazie a esse, riesce a essere amato da tutti i suoi soggetti.

26. *Clemente*: “misericordioso”. Si tratta di una delle qualità che deve possedere ogni buon cristiano e, soprattutto, ogni buon signore, il quale deve sapersi dimostrare clemente verso i propri sudditi. *Ardito in arme e in consiglio*: “baldanzoso nelle armi e nella prudenza”, ovvero dotato, così come dovrebbe essere ogni sovrano, di capacità sia militari, sia politiche. *Arme*: l'utilizzo della -e finale per il plurale è tipico di alcune varietà dell'Italia centrale. Cfr. Rohlfs, par. 142.

27. *Fior di costumi*: “eccellente nei costumi, nei modi”. *Fior*: “l'elemento migliore” (TLIO). *Illustre*: l'aggettivo indica sia la magnificenza di Malatesta come persona, sia la grandezza della sua stirpe. *Ornato*: “dotato di virtù”.

28. *Dove... pennello*: “in cui sarebbe un contrassegno riduttivo il vessillo umano”, ossia “che sarebbe riduttivo definire umano”. La perifrasi riprende il concetto secondo cui Malatesta è una creatura direttamente ispirata da Dio già espresso ai vv. 7, 9 e 12-13.

29. *Universale*: “universalmente amato” (Pasquini). *Tutto grato*: “gradito a tutti”.

30-34. “Né Traiano può compiacersi meno di lui, giusto sostenitore di Dio e della conoscenza; ed è questa sapienza che farà regnare, se io giudico bene, la tua persona da vivo e la tua anima nel regno eterno”.

30. *Traiano*: imperatore romano considerato dagli storici antichi come *optimus princeps*, ossia il più grande fra gli imperatori. La scelta proprio di colui che, fra tutti, sembra essere il migliore degli imperatori

romani non è casuale ed è tesa a rimarcare l'assoluta perfezione di Malatesta, che si pone quindi come ideale successore di Traiano. *Sullevarsi*: "compiacersi, confortarsi" (Pasquini). *Ello*: Malatesta.

31. *Iusto*: "giusto, perfetto". Lat. *Amator*: "sostenitore" (TLIO). *Di Dio e di scienza*: ovvero della teologia e delle conoscenze umane.

32. *Cognoscenza*: il termine indica sia la perfezione intellettuale che si manifesta tramite la conoscenza, sia, dal punto di vista teologico, uno dei sette doni dello Spirito Santo ed è qui scelto da Serdini in quanto in grado di esprimere il concetto di compresenza in Malatesta della conoscenza «di Dio e di scienza» già citato al v. precedente.

33. *Ti*: l'allocuzione a Malatesta costituisce un cambiamento di prospettiva nel discorso, che da narrazione encomiastica delle virtù del condottiero diviene un vero e proprio discorso a lui diretto. *Discerno*: "giudico".

34. *Nome*: "la tua persona", estens. *Alma*: "l'anima". Ant. lett. *Al regno eterno*: "da morto".

35-38. "O splendore, o costanza, o aspetto celeste, o illustre grandezza del cielo, sono attratto così tanto dalla tua virtù che quanto più mi invaghisco, tanto più mi infiammo e la mia anima trema di sacro rispetto".

35-36. *O chiarezza... ciel*: accumulazione.

35. Il v. elenca in forma di allocuzione altre qualità di Malatesta, le quali vanno ad assommarsi alle lodi già espresse ai vv. 18-22. *Chiarità*: "splendore". Ant. *Olimpo*: "celeste, divino".

36-39. I vv. utilizzano, per celebrare Malatesta, un lessico tipico della poesia d'amore («invesco», «adesco», «m'infiammo»), di modo che il discorso diviene quasi una dichiarazione amorosa platonica del cortigiano Serdini verso il proprio signore.

36. *Sì invesco... di tua virtù*: tmesi.

36. *Inclita maestà de' ciel*: "illustre grandezza del cielo", con riferimento al favore divino di cui gode Malatesta sin dal momento della sua nascita. *Invesco*: "sono attratto, sono irretito". Il verbo, tipicamente utilizzato nella poesia amorosa, viene adoperato per la prima volta in un contesto differente da Dante, *Pd*, 17, 32 («già s'inviscava pria che fosse anciso»).

37. *M'adesso*: "mi invaghisco".

38. *Spirto*: "anima". Ant. lett. Cfr. Rohlfs, par. 138. *Orresce*: "trema di sacro rispetto" (Pasquini). Lat.

39-42. "O sole benevolo, o creatura celeste, in che cosa poté mai natura peccare verso di te? Certo in nient'altro, pare, (se non) che nel rendere mortale questo corpo così glorioso!".

39. *Sol tranquillo*: "benevola creatura eccellente". *Celico concetto*: "creatura celeste". Cfr. «prezioso dono», v. 7.

40-42. I vv. ribadiscono la perfezione assoluta di Malatesta, nel quale la natura sembra non aver posto nessun difetto se non quello di averlo reso mortale al pari degli altri uomini anche se lui possiede doti che, per la loro grandezza, lo rendono più simile a una creatura divina che non a un essere umano.

42. *Gloriose membra*: il sintagma si trova anche in Saviozzo, 12, 54 («trovate allor sue gloriose membra»).

43-51. "E se quel sacro fonte s'aduna in te, dalla città datasi al vile guadagno ottuso, spera di attingere la gloria poetica, le ispirazioni e la voluttà segreta dell'arte; e così come il fuoco purifica e rende prezioso l'oro, signor mio Malatesta, il tuo cuore onesto mi sembra che splenda del complesso delle tue virtù accertate in te: fai in modo che ti sia concesso un regno e che tu non sia solo principe o duca!".

43. *Sacro fonte*: il sintagma è tipicamente utilizzato per definire il fonte battesimale, rimandando quindi in questo caso all'ispirazione divina che governa Malatesta, ma può anche essere un rimando, qui, al fonte del monte Elicona da cui ha origine l'ispirazione poetica, soprattutto se si prendono in considerazione i vv. successivi, nei quali si predice a Malatesta la gloria poetica. *In te rassembra*: "s'aduna in te".

44. Il v. rimarca ancora di più la superiorità di Malatesta rispetto agli altri uomini mettendo in luce la corruzione che alberga nella città di Malatesta, dedita soltanto al guadagno materiale, la quale è agli antipodi rispetto alla ricchezza morale e spirituale del condottiero. *L'urbe*: Pesaro. *Vil guadagno*: il sintagma è ripreso da Petrarca, *Rvf*, 7, 11 («dice la turba al vil guadagno intesa»).

45-46. I vv. fanno riferimento alla capacità poetica di Malatesta e alla gloria che riceverà per via della propria arte. *Le verde... rinchiuso*: “spera di attingere la gloria poetica, le ispirazioni e la voluttà segreta dell’arte” (Pasquini).

45. *Verde fronde*: le fronde del lauro, simbolo della gloria poetica. Metonimia. *Verde*: l’utilizzo della -e finale per il plurale è tipico di alcune varietà dell’Italia centrale. Cfr. Rohlfs, par. 142.

46. *Rassumer*: “attingere”.

47-50. I vv. sono costruiti su una similitudine atta a dimostrare lo splendore di Malatesta derivato dalle sue virtù attraverso il confronto con l’oro purificato dal contatto con il fuoco. La similitudine dell’oro raffinato dal fuoco, è utilizzata anche altrove da Saviozzo, 31, 7-8 («miseria prova i forti e poi li scolpa / come foco fa l’oro e poi il delibra»).

47. *Foco*: ant. lett. Cfr. Rohlfs, par. 107. *Proba*: “rende degno di lode”, in questo caso, riferendosi alla purezza dell’oro, “rende prezioso”. Lat. *Purga*: “purifica”. *Proba e purga*: dittologia.

48. *Petto*: “cuore, animo”. Sineddoche. *Probo*: “onesto, retto”.

49-50. *Sol... virtù*: “il complesso delle tue virtù” (Pasquini).

50. *Probata*: “accertata”. Il verbo riprende «proba», v. 47 e «probo», v. 48. *Reluca*: “splenda”. Il verbo è scelto perché richiama alla mente una delle qualità dell’oro, rendendo più efficace l’accostamento del condottiero al metallo prezioso.

51. *Corona*: “regno”. Metonimia. *Impetra*: “fai in modo che ti sia concesso” (GDLI). Lett. Non solo prenze o duca: l’espressione indica iperbolicamente che i titoli, pur onorevoli, di principe o duca non sono sufficienti per Malatesta, per il quale, per via di tutte le virtù concentrate in lui, sarebbe più confacente il titolo di sovrano di un regno. *Prince*: “principe”. Ant. Franc. Prov.

52-62. “Canzone, tu andrai dai gran signori, affinché vengano a conoscenza di che cosa sia governare bene uno stato, e, (del fatto che) nel momento in cui è molto adorno di doti intellettuali, chi si nutre di virtù non può fallire; perché molto vediamo venire meno i doni della fortuna e le sue vanità: ah, in quanta sofferenza si risveglia lo sprovveduto che perde la propria stabilità! Perciò cerchi di sapere quanto maggior signor, s’armi in virtute, e questo sarà la sua salvezza perpetua!”.

52. *Canzon*: avvio tipico del congedo, con vocativo rivolto al testo stesso. *Girai*: “andrai”. Ant. lett.

53. *Sappin*: “vengano a conoscenza”. Ben che sia reggere stato: la funzione del testo, encomiastico, è quella di indicare agli altri reggenti, attraverso l’esempio di Malatesta, signore perfetto, quale sia il modo giusto di amministrare uno stato. *Reggere*: “governare”.

54. *Ben dotato*: “molto adorno di doti intellettuali” (Pasquini).

55. *S’empie*: “si nutre”.

56-59. I vv. introducono in maniera inaspettata il tema, tipico della poesia gnomica, della fortuna e della sua effimerità, per la quale l’uomo è soggetto ai continui rovesci della sorte.

56. *Perire*: “venire meno”.

57. *Vapori*: “fumi, vanità” (Pasquini), con riferimento alla caducità dei doni della fortuna, su cui l’uomo non deve mai commettere l’errore di contare troppo.

58. *Con quanti dolori*: “in quanta sofferenza”.

59. *Si sente*: “si risveglia”. *L’ignorante*: “lo sprovveduto”. Così è definito colui che si affida completamente alla fortuna, tralasciando di perseguire la virtù, l’unica in grado di sostenere l’uomo in qualsiasi momento e indipendentemente dal fato.

60. *Però*: “perciò”.

61. *S’armi in virtute*: cfr. v. 59.

62. *Ciò*: la virtù. *Perpetua salute*: “salvezza perpetua”. Il sintagma richiama la sfera della moralità e della religiosità. Cfr. Simone da Cascina, *Colloquio spirituale*, 2. 9 («pane santo e calice di salute perpetua»).

## SERVENTESE 8 (P. XXIV)

Serventese di argomento amoroso scritto su richiesta di Pandolfo Malatesta, in persona del quale si raccontano le vicende d'amore che lo vedono protagonista. Per quanto riguarda la datazione, il componimento è assai probabilmente risalente al biennio in cui Serdini si trova al soldo dei Malatesta, tra il 1402 ca-1403-1404 ca., ma non vi sono elementi in grado di stabilire una data meno generica. Il testo presenta molte caratteristiche tipiche della forma serventese, a cominciare dal carattere narrativo proprio di questo metro, di modo che il componimento si configura come una vera e propria narrazione della storia d'amore di Pandolfo entro la quale sono contenute, incluse entro una più ampia cornice narrativa, le tematiche ricorrenti della poesia amorosa medievale, a partire dal motivo dell'innamoramento, per arrivare alla lode dell'amata e alla descrizione degli effetti benefici e totalizzanti di Amore sul cuore e sull'animo dell'innamorato. Anche il linguaggio rispecchia questa ambivalente natura del testo, cosicché se, da un lato, si privilegia, in primo luogo dal punto di vista sintattico, uno svolgimento essenzialmente narrativo, dall'altro compaiono molti sintagmi e stilemi tipici della lirica amorosa due-trecentesca (la definizione di Amore come arciere che "punge" o "trafigge", "accende" o "infiamma" il cuore dell'amante, la classificazione degli occhi della donna come "lumi", "luci", o "raggi" splendenti, l'attenzione riposta sul suo "bel viso" e sui suoi costumi "leggiadri" e "onesti", solo per fare qualche esempio). Sul versante dell'intertestualità, il serventese fa riferimento all'esperienza di Dante (anche se le riprese principali non provengono dal Dante delle *Rime* o della *Vita Nuova*, ma da quello della *Commedia*), di Boccaccio (prevalentemente dal *Filostrato* e delle *Rime*) e, soprattutto, del Petrarca dei *Rvf*.

Serventese in forma di capitolo quadernario. Schema metrico: ABbA ACcD DEeF FGgH...

Capitolo fatto a petizione de l'inclito signor messer Pandolfo di certi novi casi d'amore che gli intervennero con l'amanza sua.

Donne leggiadre e pellegrini amanti,  
sciolti da vulgo e gloriosi in terra,  
udite nova guerra  
di miei dolci sospir, dilette e pianti!

4

Io non so se giamai gli uomini erranti,  
io dico di Tristano e Lancilotto,  
o quel che fu più dotto  
da' colpi suoi, sapesse or dichiararmi.

8

Io vel dirò, ma se per pochi carmi  
forse non fia ben chiaro il mio concetto,

pigliarete l'effetto,  
voi che correte spesso in tal mestieri. 12

Udite come il vagabondo arcieri  
mi giunse in mezzo gli usitati inganni,  
che già non son tropp'anni  
che mi condusse in loco ov'io fui preso; 16

e come io fusse crudelmente acceso  
d'un lume tal, che mai simel non nacque.  
Certo tanto mi piacque,  
che con lingua mortal dir nol porria. 20

Altra cetra d'Orfeo, altra armonia  
vorrebbe ad essaltar tante adornezze  
e l'eccelse bellezze  
ch'io vidi allora, ond'io tutto inviscai. 24

Non altrimenti i rutilanti rai  
tolgon l'obietto a l'occhio, ove respira  
il motor che li gira,  
e fanli palpebrar timidi e stanchi; 28

tal si fêr gli occhi miei smarriti e manchi,  
guardando ai raggi prezïosi ch'ivi  
scorsi immortali e divi  
ch'uscian degli occhi d'una bella donna. 32

"O felice virtù, viva colonna  
(dicea lo spirto mio), unica iddea,  
fu simil Citarea  
cinta con l'arco in Tiria e la faretra? 36

Qual cor di marmo o di più fredda petra,  
qual aspe oriental, qual tigre o belva,

qual feroce orso in selva,  
non tornarebbe uman dinanzi a lei? 40

Taccia Dīana, gli òmini e gli dei,  
Paris del ratto suo taccia e Teseo,  
qui taccia Tolomeo  
di Clëopatra e ciascun altro amante!". 44

Fiamme d'amor che da le luce sante  
escon ad ora ad or fūr l'emispero  
che dentro al mio pensiero  
altro che 'l nome suo posero in bando. 48

Io mi smarrii nel primo assalto, e quando  
m'incominciai alquanto a rinvenire,  
uno acceso desire  
mi fe' più che da prima esser legato. 52

E poi ch'io fui sì forte innamorato  
che gli occhi né 'l pensier mai non posossi,  
quante volte mi mossi  
a rivedere spesso il suo bel viso! 56

Benigno aspetto e grazïoso riso,  
uno atto puëril pien d'onestade,  
e tanta umanitate  
quanta esser mai potesse in cor gentile. 60

Io che vedea e l'abito e lo stile  
più m'accendevo remirando il loco,  
perché all'ardente foco  
ogni dolce atto suo era una face. 64

Così senza quiete e senza pace  
mi tenne Amore in podestà di lui,

si che coi passi altrui  
spesso calcava l'inimica strada. 68

Non più fervente contemplando bada,  
per generar sua stirpe, il sturzo al feto,  
fisso con gli occhi e queto  
per fino a l'ora del desiato germe, 72

quanto che l'occhio della mente inerme,  
con quei di fuor che per mia pena porto,  
mi fanno attento e accorto  
sempre veder cui veggio e <'n> veder moro. 76

E poi che 'l sacro e 'l mio ricco tesoro  
tornava al balco e non pur d'oriente,  
forse con più fervente  
lume che vide mai l'antica Aurora, 80

vedea gli specchi miei ch'ad ora ad ora  
n'uscien mille faville e mille strali  
e come avesser ali  
corrivan tutti al disarmato petto. 84

Durò assai che mai un solo obietto  
non potti aver dagli omicidial occhi  
né gli amorosi stocchi  
pongean mai il suo cor fatto diaspro. 88

Fu tanto il tempo faticoso e aspro,  
solliciti i suspir, duro il tormento,  
fra la spene e lo stento,  
ch'io venni come un corpo in terra cade. 92

Lagrima agli occhi miei pig(a)re e rade,  
secca la fonte, congelata e nova;



oimè, che chi nol prova,  
né credere il porria, dir, né pensare! 96

Ma poi che pur io non potea durare,  
giunto a l'estremo e già tutto insensato,  
il mio avversario usato  
si palesò, dicendo: "Or ti dispera!". 100

Vedendo l'atto, il modo e la maniera,  
mosso forse a pietà: "Più di paura  
(dissemi), or t'assicura,  
ch'ancor ti fia a grado ogni tua pena!". 104

Non sì tosto fra noi tuona e balena  
in un momento, quanto in un sol punto  
l'arcieri ebbe già punto  
il purpurèo petto di diamante. 108

Non sì presto giamai in uno instante  
levossi uccel, com'io quando m'accorsi;  
sì che subito corsi  
pien di disio all'avversario albergo. 112

Tosto ch'io arrivai e gli occhi adergo,  
vidi subito Amor, vidi il mio dio:  
"O dolce signor mio!"  
fecer le luce mie, e le man croce. 116

Ella, che scorse l'atto e la mia voce,  
con altra reverenza, altra mercede,  
m'accolse, oimè, chi 'l crede?  
Chi 'l saprà dir? Qual penna o quale ingegno? 120

Ogni suspir, angustia, ogni disdegno  
lì si dementicò solo in un atto,  
169

e fui tutto rifatto  
e glorioso assai più che om che viva. 124

L'alma tornò, che delle membre priva  
esser credette, e ritrovò il suo nido:  
allor vidi Cupido  
dentro al mio amore et mi prese ad un groppo. 128

Il dir saria presuntüoso e troppo  
a sì debile stil tanta dolcezza  
e gli atti e la vaghezza  
sopra ogni altra speranza, ogni piacere. 132

Io dirò sol che pria ch'ad un volere  
il suo e 'l mio si collegasse al nodo,  
con quanto vario modo  
fu il piacer senza effetto e quanto strazio. 136

Non men di me di revedermi sazio  
mostrava 'l suo pensier, l'atto e lo sguardo,  
né forse ancor men tardo  
condursi insieme a l'amorosa voglia. 140

Io vedea ben che non con minor doglia  
era ne l'espettare il modo e il tempo,  
sì che fu ben per tempo  
ch'Amor astringe in gloriosa parte. 144

Benedetta sia l'ora, il loco e l'arte  
della sua tanta industria e providenza  
e più quell'accoglienza  
de l'angelica vista umile e queta. 148

Timida alquanto, reverente e leta  
s'appressò verso me tutta tremante

e tanto splendïente,  
oimè, signor mio car, ch'io venni meno! 152

Infinita dolcezza, aër sereno,  
tanta gloria e diletto al cor mi giunse  
e tal piacer mi punse,  
che forse a Amor invidioso increbbe. 156

Ma non sì tosto che lo spirto s'ebbe  
e d'ogni altro pensier mi snodo e tollo:  
fra l'eburnëo collo  
corsi abbracciar la mia unica iddia. 160

Oimè l'odore, oimè la melodia,  
oimè il dolce baciare le labra e 'l fronte!  
Io benedissi l'onte,  
passi e sospir che per lei mai sentii. 164

E poi che gli occhi suoi volsero a' mii,  
presi d'altri voleri, altri colori,  
io dissi: "Ahi, traditori,  
io pur vi bacerò, tanto sofferi!". 168

Ma non seppi però sì dolci versi  
cantar, né lagrimar quanto volesse,  
ch'altro aver ne potesse,  
né vincer mai le sue sagge parole. 172

Io stetti assai, e sì come Amor vole  
giungere spesso alla dolcezza il fele,  
e pietoso e crudele  
mi dispartii per onestà da quella. 176

Or pensate che colpi e che quadrella  
mi rimanessero inviscati adosso,  
171

e come io fui percosso  
da stranie passïon varie e nove! 180

Molte altre volte assai, molte altre prove  
feci, in simil piacer sendo da presso,  
dimandandola spesso  
dunde veniva il no, s'ella m'amava. 184

Io cognoscea, e ella m'accertava,  
esser vie più di me punta e accesa,  
e, se faceva difesa  
dall'atto, non sapea donde venisse. 188

Così gran tempo il passo m'interdisse,  
non per mio non sapere o negligenza:  
non volea violenza  
mostrar contra di chi m'era signore. 192

Or se giamai in sì diverso errore  
corse, io dico di voi ch'Amor seguite,  
come pò star, mi dite,  
desiderare e recusare insieme? 196

E se loïco alcun forse gli preme,  
cerchi ben suoi sofisti o anforesmo,  
che trovi in un medesmo  
subietto due contrarii insieme uniti. 200

Questi fûr belli e varïi partiti,  
ma non per me, ch'io fui condotto a tale,  
che forse in minor cale  
fu il viver che 'l morire in tal tenzone. 204

Amor, che lega e scioglie ogni questione,  
come a lui piace, <e> ogni intelletto umano

(e non vi paia strano,  
ché vinse già gli dei, signor' del cielo), 208

può trascurarvi e tenebrarvi il velo  
dinanzi agli occhi; e lui sa barbarismi  
legar d'altri sofismi  
che non fe' Averrois o Demostène. 212

Questo è quel dio che merita ogni bene,  
questo è signor del ciel mobile e fisso,  
di terra e dell'abisso,  
patre delle virtù, nimico a' vizii! 216

Da lui vien l'alto ingegno, inde gli inizi  
d'ogni eloquenza e l'arme trïunfante:  
conviensi esser costante,  
nobile e liberal dietro a sue orme. 220

Lui m'è signore e patre, e che può porme  
nel numer de' suoi servi, e serò sempre;  
ché, poi le varie tempre  
ch'un tempo mi mostrò, grato m'accolse. 224

Io non seppi voler quanto lui volse  
troppo più satisfarmi in miglior grado,  
e securommi il vado  
d'eterna fede et di immortal disio, 228

lei per mia donna, e lui signore e dio.

1-4. “Donne graziose e nobili amanti, separati dal volgo e gloriosi al mondo, udite la nuova guerra dei miei dolci sospiri, piaceri e pianti!”.

1-4. I vv. si aprono con un'invocazione alle donne e agli uomini innamorati, e perciò sensibili al tema amoroso, affinché ascoltino i tormenti d'amore dell'io lirico e partecipino dei suoi sentimenti, secondo un'intonazione elegiaca che riprende, pur introducendo come destinatari della preghiera anche gli uomini, il prologo della boccacciana *Elegia di Madonna Fiammetta*, nel quale la protagonista si rivolge alle altre donne per narrare la propria sfortunata vicenda amorosa. Questo tipo di *incipit* è presente anche negli altri testi di argomento amoroso-elegiaco di Saviozzo (25 e 74).

1. *Donne leggiadre*: il sintagma è ripreso da Boccaccio, *Caccia di Diana*, 1, 9-10 (««Donne leggiadre” in voce alta gridando, / venite omai, venite alla gran corte»). *Pellegrini*: “nobili”.

2. *Sciolti da vulgo*: l'espressione rimanda all'innalzamento morale provocato dall'amore, che eleva spiritualmente gli innamorati rispetto al resto degli uomini, definiti qui in senso dispregiativo come «vulgo» per rimarcare la condizione di inferiorità. *Sciolti*: “separati”. *Vulgo*: lat. *Gloriosi in terra*: “eccellenti sulla terra”. L'espressione evidenzia per contrasto rispetto al termine negativamente connotato «vulgo» lo stato di perfezione degli amanti, i quali sono considerati come gli esseri più virtuosi nel mondo.

3. *Nova*: l'aggettivo indica come l'innamoramento di Pandolfo, in persona del quale è scritto questo testo, sia un evento recente. *Guerra*: “tormento amoroso” (Pasquini). L'utilizzo del termine per definire il tormento amoroso è di derivazione stilnovistica e petrarchesca.

4. *Dolci sospiri*: il sintagma è usato frequentemente nella poesia di argomento amoroso per definire il turbamento provocato dall'amore sull'animo dell'innamorato. Cfr Dante, *If.*, 5, 118 («Ma dimmi: al tempo d'i dolci sospiri, / a che e come concedette amore»); Petrarca, *Rvf.*, 171, 14 («le mie speranze, e i mei dolci sospiri»); Boccaccio, *Filostrato*, 2, 60. 7 («sì che per te li suoi dolci sospiri»); *Am. Vis.*, 16, 21 («e senza copia di dolci sospiri»). *Diletti*: “piaceri”. Il termine si pone in contrapposizione con «pianti» a creare un dittico in grado di riassumere le due facce dell'amore, fatto di gioie e dolori per l'innamorato. *Sospir, diletti e pianti: tricolon*.

5-8. “Io non so se mai i cavalieri arturiani, sto parlando di Tristano e di Lancillotto, o di colui che fu reso più smarrito dai colpi suoi, sapessero adesso manifestare (la mia situazione)”.

5. *Uomini erranti*: “i cavalieri arturiani”. Cfr. Petrarca, *Tr. Cup.*, 3, 80 («Lancillotto, Tristano, e gli altri erranti»), da cui deriva anche la menzione di Tristano e Lancillotto del v. successivo.

6. *Dico*: “parlo”. *Tristano e Lancillotto*: i due cavalieri più famosi del ciclo bretone, noti anche per le vicende amorose che li legano, rispettivamente, a Isotta e a Ginevra.

7-8. *Quel che fu più dotto da' colpi suoi*: Artù, innamorato non ricambiato della moglie Ginevra, la quale lo tradisce con Lancillotto. Perifrasi. *Dotto*: l'aggettivo è in questo caso participio del verbo “dottare”, che poet. designa il senso di smarrimento dovuto all'amore e il timore di non essere ricambiato dall'amante (TLIO).

8. *Dechiararmi*: “manifestare la mia situazione”.

9-12. “Io ve lo dirò, ma se con pochi versi poetici forse non sarebbe ben chiaro il mio pensiero, afferrerete il significato, voi che accorrete spesso a tale servizio”.

9. *Pochi carmi*: “pochi versi”. Sineddoche.

10. Il v. indica l'incapacità di esprimere a parole, anche volendo affidarsi all'ispirazione poetica, il sentimento provato dall'amante, per il quale non bastano pochi versi per descriverlo.

11. *Pigliarete*: “afferrerete”. Il riferimento è alla capacità degli altri innamorati di capire al volo la situazione in cui si trova l'io lirico, il quale è completamente in balia della passione amorosa. *L'effetto*: “il significato” (TLIO).

12. Il v. rimarca quanto detto al v. precedente, ossia la capacità degli innamorati di comprendere, unici al mondo, il tormento amoroso dell'io lirico per via del fatto che provano anch'essi lo stesso sentimento. *Correte*: “accorrete”. *Tal*: di Amore. *Mestieri*: “servizio” (Pasquini). Ant.

13-20. “Udite come l'arciere errante mi affondò nel cuore i ricorrenti inganni, che non sono passati ancora molti anni da che mi condusse nel luogo in cui io mi innamorai; e come io venissi infiammato con grande intensità da uno splendore tale che non nacque mai niente di simile. Sicuramente mi piacque così tanto che non potrei dirlo con parole umane”.

13. *Udite*: cfr. v. 3. Il verbo reitera l'invocazione agli innamorati già espressa nella prima quartina. *Vagabondo arcieri*: Amore, raffigurato nella mitologia classica come un putto alato armato di arco e frecce. Perifrasi. *Vagabondo*: "errante" in quanto si muove con destrezza nel mondo per colpire con le proprie frecce gli uomini, riempiendo il loro cuore di passione. *Arcieri*: la forma con la -i finale al singolare è comune nel toscano antico (TLIO).

14. *Mi giunse*: "mi affondò, mi piantò" (TLIO). *In mezzo*: "nel cuore", situato per antonomasia al centro del corpo di uomo. *Gli usitati inganni*: le illusioni dell'amore.

15. Il v. indica che l'innamoramento di Pandolfo è un avvenimento recente, riprendendo quindi quanto espresso nella didascalia (cfr. «certi novi casi d'amore»).

16. *Loco*: "luogo". Ant. Cfr. Rohlfs, par. 107. Preso: "avviluppato, attratto".

17. *Fusse*: "fossi". Ant. Cfr. Rohlfs, par. 560. *Crudelmente*: "con intensità, con violenza", ad indicare il subitaneo e totalizzante sentimento da cui viene preso Pandolfo. *Acceso*: "infiammato". L'aggettivo è utilizzato frequentemente nella poesia amorosa medievale per indicare il cuore dell'innamorato, che avvampa di passione per il proprio oggetto d'amore.

18. *D'*: "da". *Lume*: lo splendore della donna. Il termine, petrarchesco (nei *Rvf* ha ben sessanta occorrenze), è solitamente utilizzato (cosa che avviene anche in alcuni componimenti serdiniani) per definire specificamente la luce promanante dagli occhi della donna, mentre qui è scelto per indicare genericamente la fulgida bellezza dell'amata, che fa la sua comparsa per la prima volta nel componimento. *Mai simel non nacque*: l'espressione è tipicamente usata nella poesia d'amore due-trecentesca per indicare l'assoluta bellezza e perfezione dell'amata, che non ha pari nel mondo.

19. *Tanto*: "così tanto, talmente tanto".

20. *Lingua mortal*: "parole umane". *Porria*: "potrebbe". Ant. Cfr. Rohlfs, par. 594.

21-24. "Per esaltare tanta grazia e l'eccelsa bellezza che io vidi allora, dalle quali io rimasi completamente avviluppato, ci vorrebbe una seconda cetra di Orfeo, un altro canto".

21. *Altra*: "una seconda" (Pasquini). *Cetra d'Orfeo*: Orfeo, il più celebre cantore d'amore della mitologia classica. L'allusione ha valore iperbolico nel dichiarare la bellezza della donna, introdotta ai vv. precedenti, degna soltanto di un canto lirico («cetra») come quello del poeta tracio. *Cetra*: "poesia". Metonimia. *Ermonia*: "canto, poesia". La forma "ermonia" non è attestata, fra Duecento e Trecento, in nessun autore. Compare per la prima volta in Saviozzo, il quale, tuttavia, adopera questa forma sistematicamente al posto di "armonia". Inoltre, "ermonia" non risulta nella lista delle forme dell'italiano antico della parola 'armonia' data dal TLIO.

22. *Essaltar*: "innalzare, celebrare". La forma con la "s" doppia è usata sistematicamente, nel toscano medievale, accanto a quella con la scempia (TLIO). *Adornetze*: "grazia, splendore". Cfr. «lume», v. 18.

23. *Eccelse*: l'aggettivo, spesso utilizzato per riferirsi alla perfezione divina, è scelto qui per rimarcare l'assoluta bellezza della donna, la cui perfezione la rende simile a una divinità.

24. *Inviscai*: "fui avviluppato, mi innamorai". Il verbo è utilizzato frequentemente in contesto amoroso per definire la completa soggezione dell'amante ad Amore.

25-32. "Non diversamente i raggi splendenti (del sole) tolgono l'immagine agli occhi, in cui vive la potenza fisiologica della vista e gli fa sbattere le palpebre in maniera debole e fiacca; da come si fecero gli occhi miei disorientati e imperfetti guardando i raggi preziosi che uscivano dagli occhi di una bella donna e che vidi (essere) immortali e divini".

25-32. La similitudine riportata nei vv., ossia quella di una visione talmente fulgida da abbagliare la vista di chi la osserva, così come accade a chi guarda i raggi del sole, è ripresa da Dante (*Pd.*, 30, 46-51), anche se il contesto è diverso: mentre Dante rimane abbagliato dalla vista degli angeli nel Paradiso, infatti, Pandolfo rimane colpito dalla bellezza della donna amata. La scelta di questa similitudine da parte di Sordini non può, però, per via della differenza di contesto, dirsi casuale, dal momento che concorre alla raffigurazione dell'amata in sembianze quasi angeliche.

25. *Rutilanti rai*: i raggi splendenti del sole. *Rai*: lat.

26. *L'obietto*: "l'immagine". *Respira*: "vive".

27. *Il motor... gira*: “la potenza fisiologica della vista” (Pasquini).

28. *Palpebrar*: “sbattere le palpebre”. *Timidi e stanchi*: “deboli e fiacchi, abbagliati”. Dittologia. L’utilizzo dell’aggettivo “stanco” per riferirsi agli occhi è petrarchesco, *Rvf*, 190, 13 («gli occhi miei stanchi di mirar, non sazi»); 288, 7 («gli occhi miei stanchi lei cercando invano»); *Tr. Cup.*, 1, 20 («l’abito in vista si leggiadro e novo / mirai, alzando gli occhi gravi e stanchi»).

29. *Fêr*: “fecero”. Lett. *Smarriti e manchi*: “disorientati e imperfetti”. Dittologia. Cfr. «timidi e stanchi», v. precedente.

30. *Raggi preziosi*: gli occhi splendidi della donna, definiti in maniera uguale ai «rutilanti rai» del sole, v. 25.

31. *Immortali e divi*: “immortali e divini”. Dittologia. Gli aggettivi conferiscono all’amata qualità proprie della divinità, rendendola simile ad essa.

32. *Bella donna*: l’amata, definita nuovamente in senso estetico.

32-36. “O beata virtù, colonna perenne (diceva la mia anima), unica dea, fu simile (a te) Venere avvolta in Tiria dall’arco e dalla faretra?”.

32. *Felice*: “beata”. L’aggettivo viene spesso utilizzato per indicare lo stato di beatitudine di cui godono le anime nel Paradiso, rimarcando quindi, in questo caso, la natura angelica dell’amata. *Viva colonna*: il sintagma richiama all’importanza fondamentale nella vita di Pandolfo della donna, la quale è definita pilastro assoluto e imperituro dell’esistenza di Malatesta, il quale è totalmente votato all’amore per lei. *Viva*: “perenne”.

33. *Spirto*: “anima”. Cfr. Rohlfs, par. 138. *Iddea*: “dea”. Toscanismo. Cfr. Rohlfs, par. 153. Il termine è usato frequentemente nella poesia amorosa medievale per definire la donna amata, la quale viene così elevata dall’amante al rango di divinità.

34. *Citarea*: “Venere”.

34-35. *Citarea in Tiria*: si tratta della Venere Tiria, altro nome di Astarte, divinità fenicia relazionata ad Adone con caratteristiche a metà fra quelle di Afrodite e quelle di Giunone (*Biografia universale antica e moderna*, vol. 1, p. 40).

35. *Cinta*: “avvolta”. *L’arco in Tiria e la faretra*: tmesi. *L’arco e la faretra*: strumenti genericamente attribuiti nella mitologia classica ad Artemide, dea della caccia, qui sono assegnati a Venere molto probabilmente in quanto, essendo strumenti di Amore, per esteso vengono conferiti anche alla dea dell’eros.

36-40. “Quale cuore di marmo o di più fredda pietra, quale serpente orientale, quale tigre o belva, quale feroce orso dei boschi non tornerebbe mansueto davanti a lei!”.

36-40. La quartina si concentra sulla capacità della donna amata di mutare il comportamento insito per natura negli animali selvatici o feroci, rendendoli mansueti. I vv. sono affini a un altro passo di Saviozzo, 25, 33-36 («Io non so qual si sia sì duro core / di tigre, d’orso, donna o di donzella, / che la sua faccia bella / non adorasse in terra per suo dio»).

36-39. *Qual*: anafora. *Qual... orso*: accumulazione.

36. *Cor di marmo*: il sintagma è petrarchesco, *Rvf*, 135, 71 («ch’un cor di marmo a pietà mosso avrebbe»). *Cor*: cfr. Rohlfs, par. 107. *Fredda*: “dura” (TLIO). *Petra*: toscanismo. Forma tipica letteraria del Medioevo. Cfr. ROHLFS, par. 87.

37. *Aspe*: “serpente”. *Oriental*: l’aggettivo è utilizzato qui nell’accezione moderna di “esotico”.

40. *Tornarebbe*: la forma con la -a intervocalica è tipica del senese medievale. Cfr. Rohlfs, par. 586. *Uman*: “docile, mansueto”.

41-44. “Taccia Diana, (tacciano) gli uomini e gli dei, smetta di parlare Paride del suo rapimento, e (lo stesso faccia) Teseo, ora smetta di parlare Tolomeo di Cleopatra e (così faccia) ogni altro amante!”.

41-44. Nella quartina si rimarcano l’assolutezza e, nello stesso tempo, l’insuperabilità della bellezza della donna amata e l’amore che Pandolfo prova per lei attraverso il confronto con altri celebri amori della mitologia e della storia antica e con quanto provato dagli altri uomini.



42-44. *Taccia... di*: la costruzione sintattica dei vv. è ripresa da Dante, *If.*, 25, 94-97 («Taccia Lucano ormai là dove tocca / del misero Sabello e di Nasidio, / e attenda a udir quel ch'or si scocca. // Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio»).

41. *Taccia*: “smetta di parlare, risparmi il fiato”. *Diana*: il riferimento non è ben chiaro nel contesto amoroso del testo, dal momento che Diana è una dea vergine della quale non sono note vicende amorose che la vedano amante attiva, ma soltanto oggetto d'amore passivo. *Òmini*: toscanismo. Cfr. Rohlfs, par. 107.

42. *Parìs del ratto suo*: il riferimento è al celebre *casus belli* della guerra di Troia, ovvero il rapimento di Elena da parte di Paride. *Teseo*: il riferimento è al rapimento di Arianna da parte di Teseo dopo la vicenda del Minotauro. *Parìs del ratto...Teseo*: tmesi.

43-44. *Tolomeo di Clèopatra*: si tratta del fratello-marito di Cleopatra, per alcuni storici avvelenato dalla sorella-moglie amante di Cesare.

44. *Ciascun altro amante*: l'espressione rimarca ulteriormente l'eccezionalità e l'assoluta superiorità dell'amore di Pandolfo per la propria amata.

45. “Le fiamme d'amore che escono di tempo in tempo dalle luci sante furono la sfera che nella mia mente fece rifiutare tutto fuorché il suo nome”

45. *Fiamme d'amor*: cfr. «acceso», v. 17. *Luce sante*: gli occhi della donna. Il sintagma utilizzato per definirli è lo stesso adoperato da Dante per le stelle contemplate nel cielo in *Pg.*, 1, 37 («Li raggi de le quattro luci sante») e riecheggia, inoltre, le denominazioni date nel Paradiso alle anime dei beati. Questa scelta non pare essere casuale ed è volta a sottolineare l'essenza celestiale dell'amata. *Luce*: l'utilizzo della -e finale per il plurale è tipico di alcune varietà dell'Italia centrale. Cfr. Rohlfs, par. 142.

46. *Ad ora ad or*: “di tempo in tempo, di tanto in tanto”. *Fûr*: “furono”. Lett. *L'emispero*: “la visione luminosa degli occhi della donna, che chiude quasi in una sfera di fuoco” (Pasquini).

47. *Pensero*: “mente”. Cfr. Rohlfs, par. 87.

48. Il v. ribadisce il sentimento totalizzante provato da Pandolfo per la donna, che fa perdere di significato qualunque altro interesse o pensiero. *Posero in bando*: “fecero rifiutare”.

49-52. “Io rimasi profondamente turbato al primo assalto, e quando avevo iniziato a rinvenire un po', un desiderio intenso mi fece essere ancora più legato (a lei) di prima”.

49. *Mi smarrii*: “rimasi turbato”. Il verbo è utilizzato frequentemente nella poesia amorosa due-trecentesca per definire lo stato d'animo provato nel momento dell'innamoramento. *Primo assalto*: si tratta dell'attimo dell'innamoramento, qui indicato secondo una metaforica presa dalla sfera dell'arte militare per cui cfr. anche «guerra», v. 3. L'utilizzo del sintagma in contesto amoroso è ripreso da Cino da Pistoia, *Rime*, 57, 5 («sì che nel primo assalto l'abattio»); Petrarca, *Rvf*, 23, 21-22 («l' dico che dal dì che 'l primo assalto / mi diede Amor, molt'anni eran passati»); Boccaccio, *Rime*, 34, 44 («così nel primo assalto sbigottire»), che, oltre al sintagma presenta anche un verbo sinonimico (“sbigottire”) a quello usato da Serdini (“smarrirsi”), di modo che è l'intera immagine boccacciana ad essere recuperata in questo v.

50. *Alquanto*: “un po'”. *A rinvenire*: a recuperare un po' della capacità raziocinante che si è persa a causa dell'improvviso «assalto» di Amore, che ha causato un profondo turbamento nell'anima dell'io lirico.

51. *Acceso desire*: “intenso desiderio”. Cfr. vv. 17-18. Il sintagma mette in evidenza l'intensità della passione amorosa («acceso») di cui avvampa l'io lirico. *Desire*: ant. lett.

52. *Fe'*: apocope. *Ligato*: “legato, unito”. ant. lat. Il termine rimanda all'immagine, frequente nella poesia amorosa medievale, dei lacci d'Amore che avvolgono il cuore dell'innamorato.

53-56. “E dopo che io mi fui innamorato così intensamente, di modo che né gli occhi, né il pensiero ebbero mai più tregua, quante volte mi mossi per rivedere spesso il suo bel viso!”.

53. *Sì forte*: “così intensamente”.

54. *Gli occhi né 'l pensier*: l'espressione indica come l'attrazione ad aver fatto innamorare Pandolfo è sia l'aspetto fisico della donna, che l'aspetto spirituale, di modo che a essere coinvolti sono sia gli occhi, l'organo attraverso cui ammira l'amata, sia la mente («'l pensier»), attraverso la quale riesce a pensare a lei. *Posossi*: “ebbero tregua”. Legge Tobler-Mussafia. Concordanza *ad sensum*.

55-56. I vv. lasciano intendere come Pandolfo decida di recarsi spesso verso il «loco» (v. 16) dell'innamoramento per rivedere l'amata, che parrebbe essere usa («spesso») frequentare tale posto.

56. *Bel viso*: il sintagma è largamente adoperato nella poesia amorosa due-trecentesca per riferirsi alla donna amata.

57-60. “L'aspetto benevolo e il sorriso aggraziato, un atteggiamento innocente pieno d'onestà e una generosità che talmente grande che non poté essercene mai tale in un cuore nobile”.

57. *Benigno aspetto*: “aspetto benevolo”. Il sintagma è usato frequentemente nella poesia e nella prosa medievali in contesti differenti, ma mai in contesto amoroso. In questo caso, è adoperato da Saviozzo per introdurre a partire dall'aspetto fisico le caratteristiche spirituali positive dell'amata elencate ai vv. successivi. *Grazioso riso*: “sorriso aggraziato”. Il sintagma concorre, al pari di «benigno aspetto» alla costruzione di un ritratto fisico della donna che, in virtù delle caratteristiche di grazia e benevolenza che esprime, sia lo specchio tangibile delle sue qualità morali.

58. *Atto püeril*: “atteggiamento giovanile”. *Püeril*: l'aggettivo, spesso usato con accezione negativa per definire come immaturo il comportamento di una persona ormai adulta, ha qui una connotazione positiva volta a rimarcare quelle caratteristiche di innocenza e candore proprie dell'età infantile che solitamente si perdono con la crescita e che, invece, sono rimaste intatte nell'amata. *Pien d'onestade*: l'espressione esplicita come l'onestà sia la virtù emergente dall'«atto püeril» della donna. *Onestade*: ant.

59-60. I vv. sottolineano la perfezione senza pari dell'amata, la quale ha virtù talmente grandi che nessuna persona al mondo, anche se onesta e gentile, potrebbe mai eguagliarla.

59. *Umanitade*: “generosità” (GDLI). Ant.

60. *Cor gentile*: “cuore nobile”, con riferimento alle caratteristiche di onestà e generosità che si è già detto nei vv. precedenti essere possedute dalla donna. Il sintagma è uno dei più usati nella poesia medievale sia per definire una delle principali qualità morali della donna amata, sia per indicare genericamente una delle doti spirituali più apprezzabili in una persona. *Cor*: cfr. Rohlf, par. 87.

61-64. “Io quando vedevo il suo portamento e il suo costume mi accendevo ancora di più allora mentre la ammiravo, perché all'ardente fuoco ogni sua dolce azione era una fiamma”.

61-64. I vv. indicano come la perfezione fisica e spirituale della donna amata sia talmente grande che l'io lirico non può fare altro che innamorarsi di lei sempre di più.

61. *Che*: “quando” (Pasquini). *Vedea*: “vedevo”. Ant. lett. Cfr. Rohlf, par. 550. *E l'abito e lo stile*: “il portamento e il costume”. Cfr. «gli occhi né 'l pensier», v. 54.

62. *Più*: “ancora di più”. *M'accendevo*: il verbo è utilizzato frequentemente nella poesia amorosa medievale per indicare il sentimento provato dall'innamorato, che avvampa di passione per il proprio oggetto d'amore. Cfr. «acceso», v. 17. *Remirando*: “ammirando”. *Loco*: “allora”. Adv. (TLIO).

63. *Ardente foco*: la passione amorosa che si è accesa come un fuoco nel cuore dell'amante. Il sintagma è utilizzato assai frequentemente nella poesia d'amore medievale con questa accezione. *Foco*: cfr. Rohlf, par. 107.

64. *Atto*: “azione”. *Face*: “fiamma” (Pasquini). Cfr. «ardente foco», v. precedente.

65-68. “Così senza quiete e senza pace mi trattenne Amore in suo potere, così che con i passi estranei a me stesso spesso calcavo la strada nemica”.

65. *Senza quiete e senza pace*: dittologia. L'espressione serve a rilevare il tormento provocato dall'amore nell'animo di ogni innamorato. Un'espressione simile si trova altrove in Saviozzo, 61, 5 («Così senza quiete e senza lena»).

66. Il v. evidenzia il completo assoggettamento dell'amante ad Amore, dopo aver espresso nel v. precedente il tormento che la passione provoca in un cuore innamorato. *In podestà di lui*: “in suo potere”.

67. *Coi passi altrui*: “con i passi estranei a me stesso” (Pasquini). L'espressione indica il trasognamento amoroso, per il quale l'amante, completamente in balia di Amore, sembra quasi smarrire la propria identità.

68. *Calcava*: “calpestavo”. La desinenza in -a per la 1ª pers. sing. dell'imperfetto indicativo è tipica del volgare medievale. Cfr. Rohlf, par. 550. *Inimica*: ant.

69-76. “Non più ardente d’amore lo struzzo accudisce l’uovo guardandolo a lungo per generare la sua discendenza, con l’occhio fisso e quieto fino al momento (della nascita) della desiderata prole, rispetto all’occhio inerme della mia mente che, insieme a quelli esterni che porto con mia (grande) pena, mi rendono sempre attento e accorto per (poter) vedere colei che vedo e muoio di voglia di vedere”.

69-76. I vv. sono costruiti su una similitudine presa dall’orizzonte dei bestiari medievali, testi allegorico-moralizzanti nei quali si fornisce un’interpretazione allegorica dei comportamenti degli animali a scopo didattico. In questo caso, a essere preso come termine di paragone da associare all’atteggiamento dell’amante, sempre intento a contemplare l’amata, è lo struzzo, colto in particolare nel momento della cova delle uova, che accudisce fino alla schiusa con completa dedizione.

69. *Fervente*: “ardente d’amore” (Pasquini). Contemplando: “guardando a lungo”. Bada: “accudisce”

70. *Stirpe*: “discendenza, prole”. *Sturzo*: nei bestiari medievali lo struzzo è descritto e raffigurato come l’animale che, dopo aver deposto le uova, le nasconde sotto la sabbia dimenticandosi di covarle e di prendersi cura dei piccoli dopo la schiusa (cfr. Hugo de Fouilloy, *Aviarium*), divenendo allegoria del peccatore che dimentica i propri doveri verso Dio. *Feto*: “nascituro” (TLIO).

71. *Fisso con gli occhi e quieto*: tmesi. *Fisso e quieto*: dittologia. *Queto*: cfr. Rohlf, par. 87.

72. *Per fino a l’ora*: fino al momento della nascita. Desiato germe: “prole desiderata”.

73. *Inerme*: “indifeso” in quanto completamente soggiogato da Amore, il quale ha monopolizzato la mente dell’amante.

74. *Quei di fuor*: gli occhi veri e propri, che sono posizionati sul volto. *Per mia pena*: il riferimento è allo stato di sofferenza provocato dall’amore nell’innamorato.

75. *Attento e accorto*: dittologia. Cfr. «fisso e quieto», v. 71.

76. *Veder cui... veder moro*: allitterazione. Il v. indica la dipendenza totalizzante in cui vive l’innamorato, il cui unico scopo è quello di godere della visione dell’amata.

77-84. “E quando il mio sacro e prezioso tesoro ritornava al balcone e non soltanto da oriente, forse con una luce più ardente di quella che mai vide l’antica Aurora, vedevo che di tanto in tanto dagli occhi della mia donna uscivano mille faville e mille frecce che, come se avessero le ali, correvano tutti al mio petto disarmato”.

77. *L sacro e l mio ricco tesoro*: “il mio sacro e prezioso tesoro”. Dittologia. I due aggettivi, spesso utilizzati in contesto religioso come attributi della divinità hanno qui la funzione di connotare ancora una volta la donna amata con qualità soprannaturali. Il sintagma riecheggia Petrarca, *Rvf*, 227, 7 («et vacillando cerco il mio thesoro»); 259, 11 («veder nel fango il bel tesoro mio»); 270, 5 («il mio amato tesoro in terra trova»). *Tesoro*: la donna amata.

78. Il v. è una chiara eco di *Pg.*, 9, 1-2 («La concubina di Titone antico /già s’imbiancava al balco d’oriente»), da cui si riprende l’immagine dell’aurora che la mattina si affaccia al balcone da oriente per trasferirla all’apparizione della donna amata, rappresentata nelle vesti di una seconda Aurora che sorge luminosa. *Tornava*: “ritornava”, ossia “si riaffacciava”. *Balco*: “balcone”. Ant. *Non pur d’oriente*: “non soltanto da oriente”, ossia “non soltanto la mattina”, come invece fa Aurora, che appare solo alle prime luci del sole.

79-80. *Con più fervente lume*: “con una luce ancora più ardente, più forte”. L’espressione sottolinea iperbolicamente come lo splendore emanante dalla bellezza dell’amata sia maggiore rispetto alla luce dell’alba.

80. *L’antica Aurora*: il sintagma riprende *Pg.*, 9, 1, in cui Aurora viene definita con una perifrasi come «la concubina di Titone antico».

81. *Vedea*: cfr. v. 76 e «vide», v. 80, per cui questa diviene l’ultima occorrenza di un verbo usato reiteratamente in questi vv. al fine di costruire una scena tutta basata sulla visione dell’amata. *Gli specchi miei*: “gli occhi della mia donna” (Pasquini). L’utilizzo del termine «specchi» per definire gli occhi rimanda al *topos* degli occhi come specchio dell’anima già adoperato frequentemente da Petrarca.

82. *Mille faville e mille strali*: “mille scintille e mille strali”. Dittologia. I termini fanno riferimento agli occhi della donna utilizzati da Amore come armi con cui colpire il cuore dell’innamorato

84. *Corrivan*: metaplasmo. *Disarmato petto*: il cuore dell'amante, il quale è indifeso di fronte alle armi di Amore.

85-88. "Per molto tempo rimase immutato (il fatto) che mai non potei avere dai suoi occhi assassini un solo sguardo, né le armi amorose trafiggevano mai il suo cuore diventato pietra".

85-88. I vv. sottolineano la sdegnosità della donna verso il suo amante, che non viene degnato nemmeno di uno sguardo o di un pensiero.

85. *Durò*: "restò immutato". *Un solo obietto*: "un solo sguardo".

86. *Potti*: "potei". *Micidiali occhi*: il sintagma sottolinea la durezza della donna. Cfr. Rinaldo d'Aquino, 7, 34 («che li sguardi micidiali»); Dante, *Rime*, 20, 49 («e alza li occhi micidiali, e grida»); 46, 58 («questa scherana micidiale e latra», in riferimento alla donna-pietra); Petrarca, *Rvf*, 46, 7 («ma più ne colpo i micidiali specchi»).

87. *Amorosi stocchi*: "le armi di Amore". *Stocchi*: armi bianche usate per ferire di punta, spesso adoperate con valore metaforico (TLIO).

88. *Pongean*: metaplasmo. *Il suo cor fatto diaspro*: l'espressione rimarca la sdegnosità della donna, che, così come la donna-pietra dantesca, dimostra anch'essa di essere dura come una pietra. *Cor*: cfr. Rohlf, par. 107. *Diaspro*: "pietra preziosa".

89-92. "Il periodo fu talmente doloroso e duro, i sospiri preoccupati, gravoso il tormento tra la speranza e il patimento, che io venni meno come cade un corpo in terra".

89-92. I vv. raffigurano in maniera articolata la condizione dell'amante rifiutato, la cui sofferenza è tale da provocargli un dolore che, da puramente mentale, si trasforma in fisico, portando al malore tipico dell'innamorato nella poesia medievale, ossia lo svenimento.

89. *Faticoso e aspro*: "doloroso e duro". Dittologia.

90. *Solliciti*: "preoccupati". *Suspir*: lat. *Duro*: "gravoso" (TLIO).

91. Il v. indica l'ondeggiamento tipico nello stato d'animo dell'innamorato, sempre in bilico tra gioia e tormento, speranza e disillusione. *Spene*: poet. *Stento*: "patimento" (Pasquini).

92. Il v. è un calco evidente di Dante, *If.*, 5, 142 («E caddi come corpo morto cade»). La scelta del v. dantesco non è casuale, dal momento che lo svenimento di Dante è causato dalla pietà provata nel sentire il racconto delle sofferenze degli amanti Paolo e Francesca, una pena, quindi, che, sebbene, non autoreferenziale, può considerarsi comunque "amorosa", così come un tormento d'amore è quello che provoca il mancamento di Pandolfo in questo testo. *Venni*: "venni meno, svenni".

93-96. "Le lacrime pigre e infrequenti per i miei occhi, la fonte delle lacrime secca, congelata e trasmutata; oimè, che chi non lo prova, né lo potrebbe credere, né dire, né pensare!".

93-96. La quartina specifica le conseguenze fisiche dello svenimento di cui si è parlato ai vv. precedenti, ponendo nuovamente l'accento sull'assolutezza e sull'eccezionalità dell'esperienza amorosa di Pandolfo, che non è eguagliabile a nessun'altra al mondo.

93. *Pigare e rade*: "pigre e infrequenti". Dittologia. *Pigare*: senesismo (Pasquini).

94. *La fonte*: la fonte delle lacrime. Cfr. Petrarca, *Rvf*, 135, 53 («che son fonte di lagrime et soggiorno»); 234, 3 («fonte sè or di lagrime nocturne»); 332, 54 («chiuda omai queste due fonti di pianto»). *Secca, congelata e nova*: *tricolon*. *Nova*: "trasmutata" (Pasquini).

96. *Porria*: "potrebbe". Cfr. Rohlf, par. 594.

97-100. "Ma dal momento che io non potevo proprio restare in vita, arrivato al limite e già completamente privo di sensi, il mio solito avversario si appalesò, dicendo: «Adesso disperati!»".

97. *Poi che*: "dal momento che". *Pur*: "proprio". *Durare*: "restare in vita" (TLIO).

98. *A l'estremo*: "al limite". *Tutto insensato*: "completamente privo di sensi". Cfr. v. 92.

99. *Il mio avversario usato*: Amore, il quale, riprendendo la metafora guerresca dei vv. 3, 48, viene raffigurato come il nemico spietato che torna all'attacco di Pandolfo proprio quando questi è già quasi del tutto privo di forze. Per l'immagine di Amore avversario dell'amante cfr. Petrarca, *Rvf*, 62, 8 («il mio duro

adversario se ne scorni»); 107, 13 («che 'l mio adversario con mirabil arte / vago fra i rami ovunque vuol m'adduce»); 360, 76 («Il mio adversario con agre rampogne»).

100. *Or ti dispera*: l'espressione, pronunciata da Amore all'amante morente, sottolinea la crudeltà dell'«avversario», il quale, non pago del dolore provato da Pandolfo, insiste nel volergli infliggere nuove sofferenze.

101-104. «Vedendo l'atteggiamento, il modo e la maniera, forse spinto a pietà: «Più che la paura (mi disse) stai sicuro che ti sarà piacevole anche ogni tua pena»».

101-104. I vv. segnano un cambiamento nell'atteggiamento di Amore che, da ostile e nemico, diviene compassionevole e benevolo, di modo che decide di aiutare l'amante compiacendo il suo desiderio amoroso. Il cambiamento di Amore si addice perfettamente alla natura del sentimento d'amore, sempre alternato tra gioie e dolori.

101. *L'atto, il modo e la maniera*: tricolon. *Manera*: toscanismo. Cfr. Rohlfs, par. 87.

102. *Mosso a pietà*: «spinto dalla pietà» nei confronti dell'amante moribondo.

103. *Dissemi*: «mi disse». Legge Tobler-Mussafia. *T'assicura*: «stai sicuro».

104. *Ancor*: «anche». *Ti fia a grado*: «ti sarà piacevole», ossia «sarai ripagato».

105-108. «Non così rapidamente nel mondo tuona e lampeggia in un solo movimento, quanto nello stesso istante l'arciere ebbe già trafitto il purpureo cuore duro come un diamante».

105. *Tuona e balena*: «tuona e lampeggia». Dittologia.

106. *In un momento*: «in un solo movimento» (Pasquini). *In un sol punto*: «nello stesso istante» (Pasquini).

107. *L'arciere*: cfr. v. 13. *Punto*: «trafitto».

108. *Purpurëo*: «che è del colore del vino rosso», in contesto fig. (TLIO). *Petto di diamante*: «cuore duro come un diamante». Cfr. «il suo cor fatto diaspro», v. 88. La connotazione dell'amata nei termini di una donna-petra di dantesca memoria viene costruita anche in questo caso prendendo come termine di paragone atto a indicarne l'asprezza una pietra preziosa, di modo che di lei viene rimarcata, accanto alla durezza, pure la preziosità, per cui cfr. «raggi preziosi», v. 30; «'l sacro e 'l mio ricco tesoro», v. 77.

109-112. «Né così rapido mai in un momento si alzò un uccello in volo, quanto feci io quando intesi; di modo che corsi immediatamente pieno di desiderio verso la casa avversaria».

109. *In uno instante*: cfr. v. 106. L'espressione, al pari delle due del v. 106, ha il fine di indicare l'immediatezza dei colpi inferti d'Amore.

110. *Levossi*: «si alzò in volo». Legge Tobler-Mussafia. *M'accorsi*: «intesi, ebbi la capacità d'intendere» (TLIO), riferendosi sia al rinvenimento dopo lo svenimento del v. 92, sia alla comprensione delle parole pronunciate da Amore ai vv. 102-104.

111. *Subito*: cfr. v. 109.

112. *Disio*: «desiderio». ant. lett. *Avversario albergo*: «la casa nemica», ossia la casa dell'amata. La connotazione dell'abitazione come «avversaria» è dovuta alla sdegnosità dimostrata dalla donna verso l'amante fino a quel momento.

113-116. «Non appena arrivai e alzai lo sguardo, vidi subito Amore, vidi il mio dio: «O mio dolce signore!» fecero i miei occhi, e le mie mani fecero la croce».

113. *Tosto*: cfr. v. 109. *Adergo*: «alzo, sollevo» (TLIO), indicativo presente, con rottura della *consecutio temporum*.

114. *Subito*: cfr. v. 109. *Il mio dio*: la donna amata, identificata qui con Amore stesso, ad indicare come essa sia la perfetta incarnazione di Eros.

115. *Dolce signor mio*: allocuzione con cui nella poesia amorosa ci si rivolge spesso ad Amore, qui adoperata per proseguire l'identificazione Eros/donna amata iniziata al v. precedente.

116. *Le luce mie*: i miei occhi. La desinenza in -e per il plurale è tipica del senese medievale. Cfr. Rohlfs, par. 142. *Fecer... le man croce*: «le mie mani fecero la croce». L'espressione nell'italiano medievale indica, secondo il TLIO, sia l'atto di incrociare le braccia in segno di umiltà, sia il gesto cristiano fatto con la mano a rappresentare la croce di Cristo. In questo caso, benché sia difficile capire con quale delle due accezioni sia

utilizzata l'espressione (anche se il termine «voce» del v. successivo farebbe propendere per il secondo significato), quel che conta è che, nel contesto, essa contribuisce a definire con ancor maggior precisione i contorni dell'identificazione di Amore/amata, dal momento che, in entrambi i casi, rafforza l'immagine della completa sottomissione dell'amante alla donna.

117-120. "Ella, che scorse il mio atteggiamento e la mia preghiera, con un diverso rispetto e una diversa benevolenza, mi accolse, oimè, chi lo potrebbe mai credere? Chi lo saprebbe mai esprimere? Quale penna o quale capacità poetica?"

117. *Ella*: la donna amata. *L'atto*: si riferisce all'atteggiamento innamorato e sottomesso di cui si è detto ai vv. 115-116. *La mia voce*: "preghiera" (Pasquini). Cfr. v. 116. *L'atto e la mia voce*: dittologia.

118. Il v. mostra il cambiamento totale del comportamento della donna in seguito all'intervento di Amore, per cui passa dalla durezza (v. 88, v. 108) alla benevolenza verso l'amante. *Altra reverenza, altra mercede*: dittologia. *Reverenza*: "rispetto", con riferimento alla sottomissione verso Eros che dimostra di avere adesso anche lei. *Mercede*: "benevolenza". Ant.

119. *Chi 'l crede*: "chi lo potrebbe credere". L'interrogativa retorica sottolinea ancora una volta la repentinità del cambiamento imposto dalle frecce di Amore al cuore dell'amata, per cui una situazione dapprima ritenuta impossibile da verificarsi (il contraccambio del sentimento provato da Pandolfo) adesso è diventata realtà.

120. *Chi 'l saprà dir*: cfr. v. 119. *Dir*: "esprimere". *Qual penna o quale ingegno*: l'interrogativa retorica si riferisce all'incapacità umana di descrivere il cambiamento della donna e il sentimento iniziato a provare da lei dopo l'intervento di Amore, per cui non è bastevole neanche l'ispirazione poetica che, per sua stessa natura divina (dal momento che è infusa dalle Muse), è l'unica a permettere all'uomo di esprimere concetti altrimenti indicibili. *Penna*: "poesia". Metonimia. *Ingegno*: "capacità poetica".

121-124. "Ogni sospiro, ogni angoscia, ogni disprezzo venne dimenticato con un solo atteggiamento e mi ristorai tutto delle sofferenze patite e divenni molto più felice di qualsiasi uomo vivente".

121-124. I vv. si concentrano sugli effetti dell'intervento di Amore sull'amante ora ricambiato, per cui al cambiamento dell'amata descritto ai vv. 117-120 segue la descrizione del mutamento dell'animo di Pandolfo, che passa in maniera repentina dal dolore alla felicità estrema.

121. Il v. riprende i termini e i concetti dei vv. 89-91 per capovolgerli in senso positivo. *Suspir, angustia, disdegno*: tricolon. *Angustia*: "angoscia". *Disdegno*: "disprezzo".

122. *In un sol atto*: "con un solo atteggiamento", ma anche "in un solo momento".

123. *Fui tutto rifatto*: "mi ristorai tutto dalle sofferenze patite" (Pasquini).

124. *Glorioso*: "felice". La scelta di questo aggettivo, che viene usato spesso per indicare lo stato di beatitudine e gioia eterna delle anime del Paradiso (TLIO), non è casuale ed è volta a sottolineare lo stato di felicità estrema vissuto dall'amante ricambiato, il quale vuole comunicare di godere di una grazia quasi paradisiaca.

125-128. "L'anima, che aveva creduto di essere (ormai) priva del corpo, si riprese e ritrovò la sua sede: allora vidi dentro al mio amore Cupido, che mi avvilluppò".

125. *L'alma*: "l'anima". ant. lett. *Tornò*: "si riprese". *Membre*: "corpo". l'utilizzo della -e finale per il plurale è tipico di alcune varietà dell'Italia centrale. Cfr. Rohlfs, par. 142.

126. *Nido*: "la sua sede", ovvero il corpo, albergo dell'anima.

127. Il v. esplicita quell'identificazione Cupido/donna amata già fatta intuire ai vv. precedenti.

128. *Mi prese ad un groppo*: "mi avvilluppò". Il lessico è tipico della poesia amorosa medievale, dove spesso il sentimento d'amore viene raffigurato come un laccio che avvilluppa il cuore dell'innamorato.

129-132. "Esprimere tanta dolcezza, e l'atteggiamento e il desiderio superiore a ogni altra speranza, a ogni (altro) piacere sarebbe presuntuoso ed eccessivo per uno stile così debole".

129. *Il dir*: "esprimere". Verbo sostantivato. *Presuntuoso e troppo*: "presuntuoso ed eccessivo". Dittologia.

130. *Debile stil*: "uno stile poetico così debole", con riferimento al fatto che il sentimento dei due amanti è talmente potente che non può essere descritto a parole, nemmeno se si ha dalla propria l'ispirazione poetica

(cfr. v. 120). Il sintagma è petrarchesco, *Rvf*, 71, 8 («a voi rivolgo il mio debile stile»); 332, 48 («Amor alzando il mio debile stile»); ma anche 187, 7 («nel mio stil frale assai poco rimbomba»); 354, 2 («Amor, et a lo stile stancho et frale»).

130-131. *Dolcezza, atti e vaghezza: tricolon.*

131. *Atti*: “l’atteggiamento”, con riferimento al comportamento benevolo dimostrato dalla donna. *Vaghezza*: “desiderio”.

132. Il v. indica come l’appagamento del desiderio amoroso da parte dell’amata abbia reso meno forti i due sentimenti che albergavano nel cuore dell’amante rifiutato, ossia la speranza di essere ricambiato e il piacere di godere della visione della donna.

133-136. “Io dirò soltanto che prima che per un unico volere il suo e il mio (volere) si legassero al nodo, con tante vicende diverse e tanto tormento fu il desiderio senza risultato”.

133. *Ad un volere*: “per una sola volontà, per un’unica volontà”, con riferimento alla volontà di Amore, che ha colpito il cuore dei due amanti.

134. *Il suo e l’mio*: il suo e il mio volere, implic. *Si collegasse*: “si legassero, si unissero”. *Concordanza ad sensum*. *Nodo*: il viluppo d’amore. Cfr. «mi prese ad un groppo», v. 128.

135. *Quanto*: “tanto”. *Vario modo*: “vicende diverse” (Pasquini).

136. *Senza effetto*: “senza risultato”, per via della sdegnosità della donna amata nei confronti dell’amante prima dell’intervento benevolo di Amore. *Strazio*: “sofferenza”.

137-140. “Certo non minore (della mia voglia) di vedermi appagato appariva il suo pensiero, l’atteggiamento e lo sguardo, ma forse insieme anche meno timido di giungere alla voglia amorosa”.

137. *Non men di*: “certo non minore” (Pasquini). *Sazio*: “appagato”, con riferimento alla voglia di soddisfare il proprio desiderio amoroso.

138. *Mostrava*: “appariva”. *Pensier, atto e sguardo: tricolon*. Cfr. vv. 131-132.

139. *Ancor*: “anche”. *Tardo*: “timido, lento”.

140. *Condursi*: “giungere, spingersi verso”. *L’amorosa voglia*: il sintagma è largamente adoperato nella lirica duecentesca, mentre nel Trecento ha un’unica occorrenza in Petrarca, *Rvf*, 270, 66 («teneva in me verde l’amorosa voglia»).

141-44. “Io vedevo bene che con non minor dolore aspettava l’opportunità e l’occasione propizia perché fu molto rapidamente che Amore ci strinse nel sito glorioso”.

141-144. I vv. indicano l’impazienza dei due amanti di potersi incontrare e il dolore provato nell’attesa.

141. *Non con minor doglia*: il dolore e l’impazienza della donna nell’attesa dell’incontro sono uguali a quelli provati da Pandolfo. *Non minor doglia*: il sintagma è dantesco, *Pg.*, 23, 56 («mi dà di pianger mo non minor doglia»).

142. *Ne l’espettare*: “mentre aspettava”, con riferimento alla donna amata. *Il modo e il tempo*: “l’opportunità e l’occasione propizia”. Dittologia.

142-143. *Tempo... tempo*: rima identica.

143. *Per tempo*: “rapidamente, sollecitamente” (Pasquini). L’avverbio rimarca il cambiamento nei confronti di Pandolfo di Amore, che da «avversario usato» (v.99) diviene benevolo, dapprima facendo innamorare la donna e, successivamente, nel rendere breve agli amanti la dolorosa attesa dell’incontro.

144. *Astrinse*: “ci avvinse”, attingendo ulteriormente all’immagine del viluppo d’Amore, per cui cfr. «mi prese ad un groppo», v. 128 e «si collegasse al nodo», v. 134. Ma l’utilizzo del verbo in contesto amoroso è dantesco, *If.*, 5, 128 («di Lancialotto come amor lo strinse»). *Gloriosa parte*: “sito, luogo felice”. *Gloriosa*: cfr. «glorioso», v. 124.

145-148. “Benedetti siano il momento, il luogo e la capacità della sua enorme sagacia e accortezza e ancora di più quell’accoglienza delle sembianze angeliche, riguardose e serene”.

145. Il v. presenta il modulo delle benedizioni, tipico della poesia medievale. Il *topos*, di ascendenza biblica (*Dn*, 3, 52-90), è assai adoperato nel Trecento, *in primis* da Petrarca (*Rvf*, 13, 61, 105, 161) e Boccaccio

(*Filostrato*, 3, 83-35). In particolare, il v. riprende Petrarca, *Rvf*, 13, 5 («l' benedico il loco e 'l tempo et l'ora»); 61, 1-4 e Boccaccio, *Filostrato*, 3, 83. 1-2. *L'ora, il loco e l'arte: tricolon*. *L'arte*: “la capacità”.

146. *Sua*: di Amore, il quale con la sua maestria è riuscito a far innamorare la donna. *Industria e provvidenza*: dittologia. *Industria*: “sagacia e avvedutezza d'ingegno” (TLIO). *Provvidenza*: “accortezza” (Pasquini), “discernimento” (per questa accezione cfr. Petrarca, *Rvf*, 238, 3: «providentia veloce»).

147. *Accoglienza*: “atti e parole con cui si riceve qualcuno”. Il termine è utilizzato spesso in senso erotico (TLIO).

148. *L'angelica vista, umile e queta*: il v. riecheggia Petrarca, *Rvf*, 265, 2 («in dolce, humile, angelica figura»); 270, 84 («l'angelica sembianza, humile et piana»). *L'angelica vista*: “le sembianze angeliche, l'aspetto angelico”, ossia la donna, la quale è già stata connotata nel testo con attributi celestiali (cfr. vv. 30; 34; 77). L'utilizzo del sintagma per definire l'amata è petrarchesco, *Rvf*, 123, 9 («Ogni angelica vista, ogni atto humile»); 250, 2 («con quella dolce angelica sua vista»); 276, 1 («Poi che la vista angelica, serena»). *Umile e queta*: “riguardosa e serena”. I due aggettivi fanno riferimento all'atteggiamento benevolente dimostrato dalla donna nei confronti dell'amante. *Queta*: cfr. Rohlf, par. 87.

149-152. “Si avvicinò a me molto pudica, rispettosa e gioiosa, tutta tremante e molto splendente, oimè, signor mio caro, così che io venni meno!”.

149. *Timida, reverente e leta: tricolon*. I tre aggettivi mettono l'accento ancora una volta sulla benevolenza e la dolcezza dimostrate verso l'amante dalla donna, la quale, tuttavia, non perde l'onestà e la pudicizia che hanno sempre caratterizzato il suo atteggiamento moralmente corretto. *Timida*: “pudica, vergognosa” (TLIO). *Reverente*: cfr. «reverente», v. 118. *Leta*: “gioiosa”. Cfr. Rohlf, par. 87.

150. *Tutta tremante*: l'espressione è dantesca, *If.*, 5, 136 («la bocca mi basciò tutto tremante»). L'aggettivo serve, così come in Dante, a esprimere il sentimento di gioia e insieme profondo turbamento provato dall'innamorato (in questo caso, dall'innamorata) nell'appressarsi al suo oggetto d'amore. *Tremante*: lat. (Pasquini).

151. *Splendente*: “splendente”. Ant. Il fulgore angelico è uno degli attributi che caratterizzano l'amata sin dalla sua prima apparizione nel testo (cfr. «lume», v. 18 e «raggi preziosi», v. 29).

152. *Signor mio caro*: allocuzione ad Amore. *Venni meno*: il turbamento amoroso con conseguente svenimento è la conseguenza fisica della passione amorosa che viene adoperata di più in questo testo, dal momento che questo è il terzo mancamento di Pandolfo dall'inizio della narrazione amorosa (cfr. anche vv. 49-50 e v. 92).

153-156. “Una dolcezza infinita, uno stato d'animo sereno, tanta gioia e tanto soddisfacimento raggiunsero il mio cuore, e mi punse un piacere tale che forse dispiacque ad Amore (diventato) invidioso”.

153. *Infinita dolcezza*: il sintagma, adoperato per definire la gioia provocata dall'appagamento amoroso, è ripreso da Boccaccio, *Rime*, 23, 7 («or pena eterna or dolcezza infinita»). *Aër sereno*: il sintagma è petrarchesco, *Rvf*, 108, 4 («che fanno intorno a sé l'aere sereno»); 126, 10 («aere sacro, sereno»); 127, 58 («gir per l'aere sereno stelle erranti»); 145, 6 («al dolce aere sereno, al fosco et greve»); 208, 8 («l'erba più verde, et l'aria più serena»); 301, 5 («aria de' miei sospir' calda et serena»). *Aère*: “stato d'animo, sentimento” (TLIO).

154. *Gloria e diletto*: “gioia e soddisfacimento”. Dittologia. *Gloria*: cfr. «glorioso», v. 124 e «gloriosa parte», v. 144. Cor: cfr. Rohlf, par. 107. *Mi giunse*: “mi arrivò, raggiunse” (Pasquini).

155. *Piacer*: cfr. «diletto», v. precedente. *Mi punse*: il verbo è spesso adoperato per indicare una delle azioni svolte da Amore, che con le sue frecce trafigge il cuore dell'innamorato.

156. Il v. indica come il piacere provato dall'amante è talmente possente e ha caratteristiche talmente simili ai comportamenti di Amore (cfr. «mi punse», v. precedente) che il dio, il quale è l'unico che può provocare tali passioni, quasi si dispiace di non essere più l'unico detentore e dispensatore di sentimenti amorosi.

157-160. “Ma non appena lo spirito si riprese, ecco che mi sciolgo e mi allontano da ogni altro pensiero: dentro all'eburneo collo corsi ad abbracciare la mia unica dea”.



157. *Si tosto che*: “non appena”. *Spirito*: “spirito”. Cfr. Rohlfs, par. 138. *S’ebbe*: “si riprese, rinvenne” dallo svenimento del v. 152.

158. *Mi snodo e tollo*: “mi sciolgo e mi allontano”, con rottura della *consecutio temporum*. Dittologia.

159. *L’eburneo collo*: “il collo bianco come l’avorio”, con descrizione di una caratteristica fisica specifica della donna. Eburneo: lat. *Hàpax*. L’aggettivo, attestato per la prima volta in un volgarizzamento dell’*Eneide* del senese Ciampolo di Meo Ugurgieri risalente al 1340 (TLIO), non è presente, a quanto ne so, in nessun altro autore ad esclusione di Boccaccio e Saviozzo.

160. *Unica iddia*: l’amata. Cfr. «unica iddea», v. 34.

161-164. “Oimè il profumo, oimè la voce melodiosa, oimè il dolce baciare le labbra e la fronte! Io benedissi le umiliazioni, le situazioni difficili e i sospiri che per lei prima provai”.

161-164. I vv. descrivono le sensazioni sensoriali e fisiche provate dall’innamorato nel contatto con l’amata.

161. *Melodia*: “la voce melodiosa”.

162. *Le labra*: “labbra”. Forma scempia.

163-164. Cfr. v. 145. *Onte, passi e sospir: tricolon*.

163. *L’onte*: “le umiliazioni”, con riferimento ai primi momenti dell’innamoramento di Pandolfo, quando, non ancora trafitta da Amore, la donna si mostrava sdegnosa alle attenzioni dell’amante.

164. *Passi*: “cammino difficile, imprese ardue”. L’utilizzo del termine con questa accezione è dantesco, *If.*, 2, 12 («prima ch’a l’alto passo tu mi fidi»); 26, 132 («poi che ‘ntrati eravam ne l’alto passo»). *Sentii*: “provai”.

165-168. “E poi che i suoi occhi si indirizzarono verso i miei, trascinati da altri desideri, da altre espressioni, io dissi: «Ahi, traditori, io presto vi bacerò (dopo) aver tanto sofferto!»”.

165. *Volsero*: “si indirizzarono”.

166. *Presi*: “trascinati, coinvolti”. Cfr. «preso», v. 16. *D’altri voleri, altri colori*: “da altri desideri, da altre espressioni”. Dittologia. L’espressione rimarca il cambiamento avvenuto nei sentimenti della donna verso l’amante attraverso la descrizione degli occhi della donna, che, essendo specchio del suo spirito, riflettono i suoi stati d’animo, rendendo evidente nelle espressioni che emanano l’innamoramento per Pandolfo.

167. *Traditori*: “ammaliatori”. Allocuzione agli occhi dell’amata. L’attributo è riferito al fatto che gli occhi sono stati il primo elemento ad aver sedotto Pandolfo (cfr. «raggi preziosi», v. 30) e ad averlo fatto soffrire, in un primo momento, per la mancata corrispondenza del suo sentimento amoroso.

168. *Pur*: “presto, or ora” (Pasquini). *Tanto sofferesi*: “dopo aver tanto sofferto”.

169-172. “Ma non seppi però dire delle parole così dolci, né (potei) piangere quanto avrei voluto, di modo che potessi ottenere altro, né che (potessi) mai averla vinta sulle sue parole giudiziose”

169-172. I vv. mettono in luce l’onestà della donna, che, nonostante ricambi l’amore di Pandolfo, non cede alle sue profferte amorose, ma decide di mantenersi casta.

169. *Dolci versi*: “parole amorose”. Cfr. Cino da Pistoia, *Rime*, 77, 8 («po’ di trovarne rime e dolci versi»); Boccaccio, *Filostrato*, 9, 1. 2 («di dolci versi, canzon mia pietosa»).

169-170. *Si dolci versi cantar*: “dire parole così dolci”. L’espressione adopera tutti termini afferenti di norma alla sfera dei tecnicismi poetici («versi» e «cantar»), di modo che è implicito che la modalità espressiva di Pandolfo è la poesia.

170. *Volesse*: la desinenza in -e della 1<sup>a</sup> pers. sing. è tipica del senese medievale. Cfr. Rohlfs, par. 560.

171. *Aver*: “ottenere”. *Ne potesse*: cfr. «volesse», v. precedente.

172. *Vincer*: “prevalere, averla vinta”. *Sagge parole*: “parole, spiegazioni giudiziose”, con riferimento alla pudicizia dimostrata dalla donna nello spiegare la propria resistenza alle proposte dell’amante.

173-176. “Io attesi molto, e siccome Amore vuole spesso unire alla dolcezza il fiele, me ne andai per (mantenere) l’onestà di lei (essendo) sia compassionevole, sia insensibile”.

173. *Stetti*: “attesi” (Pasquini). *Vole*: cfr. Rohlfs, par. 107.

174. *Giungere*: “unire, aggiungere”. *Alla dolcezza il fele*: l’espressione recupera il concetto dell’andamento altalenante del sentimento amoroso tra gioie e dolori, dolcezza e tormento. Fele: “l’amaro”. Cfr. Rohlfs, par. 87. Metonimia.

175. *Pietoso e crudele*: l’espressione rimarca, attraverso l’utilizzo dei due contrari avvicinati a indicare la compresenza di due stati d’animo opposti nell’amante disilluso, la mutevolezza delle passioni e dei sentimenti dell’innamorato, così come già espresso al v. precedente.

176. *Mi dispartii*: “me ne andai”. *Per onestà*: “per la castità, l’integrità”. Alla pudicizia dimostrata dalla donna fa capo, dall’altro lato, la comprensione dimostrata da Pandolfo, il quale, seppur amareggiato, accetta il comportamento dell’amata.

177-180. “Ora pensate che colpi e che dardi amorosi mi rimanessero appiccicati addosso, e come io fu scosso da insolite passioni instabili e singolari!”.

177. *Colpi e quadrella*: il riferimento è ancora una volta alle armi di Amore, il quale torna a colpire l’amante provocandoli passione e sofferenza nello stesso tempo. *Quadrella*: “dardi amorosi”.

178. *Inviscati*: “appiccicati”. Cfr. v. 24.

179. *Percosso*: “scosso”.

180. Il v. mette in evidenza come, dopo il rifiuto della donna a cedere alle lusinghe, l’amante torni a essere tormentato nuovamente dalle passioni da cui, dopo il cambiamento positivo della donna verso di lui, credeva di essersi liberato. *Stranie, varie e nove*: “insolite, bizzarre e singolari”. *Tricolon*. Nove: cfr. Rohlfs, par. 107.

181-184. “Molte altre volte feci molte altre prove, avvicinandomi (a lei) con uguale piacere, e domandandole spesso da dove venisse il no, s’ella m’amava”.

181. *Molte altre... molte altre*: epanalessi.

181-182. *Prove feci*: *enjambement*.

182. *In simil piacer sendo da presso*: “avvicinandomi con uguale piacere”. L’espressione vuole sottolineare la costanza con cui l’amante continua a corteggiare l’amata, non perdendo l’interesse, né le speranze di essere soddisfatto. *Simil*: “uguale”. Agg.

183. *Dimandandola*: “domandandole”. Ant. Toscanismo (GDLI).

184. *Il no*: il rifiuto a cedere alle profferte amorose dell’amante.

185-188. “Io sapevo, e lei me lo assicurava, che era molto più trafitta e accesa (d’amore) di me, e se si difendeva dall’azione, non sapeva da dove derivasse”.

185. *Cognoscea*: “io sapevo, ero venuto a conoscenza”. La desinenza in -a della 1<sup>a</sup> pers. sing. dell’indicativo imperfetto è tipica del toscano medievale. Cfr. Rohlfs, par. 550. *M’assicurava*: “me lo assicurava”.

186. *Vie più*: “molto più”. Ant. *Punta e accesa*: “trafitta e accesa”. Dittologia. I due aggettivi sono frequentemente usati nella poesia amorosa per definire lo stato d’animo dell’innamorato. Cfr. «ebbe punto», v. 107; «acceso», v. 17.

187-188. *Facea difesa dall’atto*: “si difendeva dall’azione”, letter., ossia “si difendeva dal cedere alla passione amorosa”. *Enjambement*.

188. *Donde venisse*: cfr. «donde veniva», v. 184.

189-192. “Così per molto tempo mi vietò il passaggio, non perché non ne voleva sapere di me o per noncuranza: non voleva mostrare violenza verso chi mi era signore”.

189. *Per gran tempo*: “per molto tempo”. *Il passo*: “il passaggio”, con riferimento al passaggio frequente dell’amante sotto l’abitazione della donna, luogo dell’innamoramento, per incontrarla. Cfr. vv. 55-56; 67-68; 78.

190. Il v. rimarca la corrispondenza amorosa della donna verso l’amante. *Per mio non sapere*: “perché non voleva saperne di me”. *Negligenza*: “noncuranza, disprezzo”.

191. *Violenza*: il rifiuto dimostrato dalla donna sarebbe un atto di *hybris* verso il dio Amore ed è per non cadere in tale peccato che lei impedisce all’amante di passare sotto casa sua.

192. *Chi m’era signore*: il dio Amore.

193-196. “Ora se mai incorse in un peccato così orribile, io dico a voi che coltivate Amore, come può essere, ditemi, (che uno possa) desiderare e respingere insieme?”.

193. *Diverso errore*: “peccato orribile”, con riferimento all’*hybris* verso Amore implicitamente citata ai vv. 191-192. *Diverso*: “orribile, mostruoso”. Ant. (GDLI).

194. *Io dico... seguite*: allocuzione alle «donne leggiadre» e ai «pellegrini amanti» (v. 1) cui è indirizzato il serventese.

195. *Star*: “essere”. *Mi dite*: “ditemi”.

196. *Desiderare e recusare*: i due contrari si riferiscono allo stato d’animo della donna, la quale da un lato è spinta dal desiderio amoroso verso Pandolfo, dall’altro rifiuta di cedere alla passione. *Recusare*: “respingere”. Lett.

197-200. “E se a qualche logico forse interessa, cerchi bene fra i suoi artifici o aforismi per trovare in uno stesso soggetto due contrari uniti insieme”.

197. *Loïco*: “colui che conosce la logica aristotelica”, tra cui vi è il principio di non contraddizione. Gli preme: “gli interessa”.

198. *Sofisti*: “filosofi”, letter., ma qui, estens., “ragionamenti cavillosi”. Metonimia. *Anforesmo*: “aforismi”. Ant.

199-200. *Medesmo subietto*: “stesso soggetto”. *Subietto*: ant. lett. *Due contrarii*: il riferimento è a «desiderare e recusare insieme», v. 196.

201-204. “Queste vicende furono eccezionali ed eterogenee, ma non per me, che io fui ridotto in uno stato tale che forse ebbe minor importanza in questa controversia il vivere che non il morire”.

201. *Belli e varii*: “eccezionali ed eterogenee”. Dittologia. *Belli*: “eccezionali” (TLIO). *Partiti*: “vicende” (Pasquini).

202. *Fui condotto a tale*: “fui ridotto in uno stato tale”.

203. *In minor cale*: “minore importanza”.

204. *Tenzone*: “controversia, disputa”, con riferimento ai vv. 197-200.

205-212. “Amore, che istituisce e scioglie ogni questione, così come gli piace, e ogni intelletto umano (e ciò non vi paia strano, poiché già ebbe sopraffatto gli dei, signori del cielo), può rischiararsi e snebbiarsi l’ombra davanti agli occhi; e lui sa unire voci straniere con altri ragionamenti, come non fecero (nemmeno= Averroè o Demostene)”.

205. *Lega e scioglie*: “istituisce e scioglie”. L’espressione è propria del lessico ecclesiastico, dove è utilizzata per indicare la facoltà di istituire e sciogliere un vincolo sacro, di assolvere o condannare un peccato. L’utilizzo di tale espressione in questo contesto non è casuale, ma rimanda all’idea di Amore come signore/dio supremo degli innamorati, l’unico in grado di decidere la sorte dell’amante e di pronunciarsi su temi riguardanti la sfera della passione amorosa. *Questione*: si tratta della *quaestio* medievale, ovvero quella particolare disputa di natura perlopiù filosofica o teologica praticata come esercitazione scolastica in grado di stimolare il ragionamento dialettico degli studenti su argomenti teologici, filosofici o giuridici proposti dal maestro a partire da casi specifici. In questo caso la *quaestio* su cui Amore è l’unico a poter presentare la corretta *solutio* è quella esposta ai vv. 195-196.

206. *Come a lui piace*: “così come gli piace”, ossia “secondo quello che lui reputa corretto”. *Intelletto umano*: il sintagma, usato anche in quel caso in riferimento ai ragionamenti filosofici, è dantesco, *Pd.*, 26, 46 («E io udi’: Per intelletto umano»).

207-208. La parentesi ha lo scopo di accrescere l’importanza di Amore nell’ambito dell’Olimpo pagano soffermandosi sul fatto che «vinse già gli dei», ossia che riesce a sopraffare le volontà degli altri dei, i quali cadono anche loro vittima delle sue armi, finendo per soccombere anche loro alla passione amorosa (le vicende erotiche degli dei sono, in effetti, uno dei tratti fondamentali su cui è costruita la mitologia classica).

209. *Trascurarvi e tenebrarvi*: dittologia. Anche in questo caso i due verbi rimandano alla capacità, propria di Amore e impossibile a chiunque altro, di sciogliere la *quaestio* proposta ai vv. 195-196. Cfr. «lega e scioglie», v. 205. *Trascurarvi*: “rischiararsi”. Il verbo “trascurare” è usato in questo caso con significato

improprio, dovuto probabilmente al fatto che è stato letto come “tra-scurare”, ossia “far passare attraverso lo scuro”. A quanto mi è dato sapere, si tratta dell’unico utilizzo del verbo con questa accezione, dal momento che un simile significato non è riscontrato né nel TLIO, né nel GDLI. *Tenebrarvi*: “snebbiarsi”. *Velo*: “ombra”, nel significato fig. di “qualsiasi cosa si ponga davanti agli occhi, impedendo la visione” (GDLI).

210. *Barbarismi*: “voci straniere, parole straniere”.

211. *Legar*: “unire”. *Sofismi*: “ragionamenti”. Cfr. «sofisti», v. 198.

212. *Averrois*: Averroè, filosofo e medico arabo del XII secolo noto per un famosissimo commento ad Aristotele che grande influenza ha nello sviluppo del pensiero medievale. Cfr. Dante, *If.*, 4, 144 («Averrois che ‘l gran comento feo»). *Demostene*: politico e oratore ateniese, difensore della democrazia contro l’espansionismo di Filippo II il Macedone, considerato il retore per eccellenza. La citazione di Demostene in questa sede non è chiara, se non considerandola come un errore di Serdini, la cui volontà era probabilmente quella di nominare, accanto ad Averroè, Democrito, filosofo greco fondatore della teoria atomistica considerato come il più importante dei presocratici. Questa possibilità troverebbe un riscontro positivo anche nel fatto che Democrito è uno degli altri filosofi e medici citati da Dante insieme ad Averroè nel medesimo passo di *If.*, 4, 136 («Democrito che ‘l mondo a caso pone»).

213-216. “Questo è quel dio che merita ogni amore, questo è il signore del cielo mobile e (di quello) fisso, della terra e del mare, padre delle virtù, nemico ai vizi!”.

213-216. I vv. si pongono come una vera e propria invocazione ad Amore, considerato il maggiore e il più virtuoso fra tutti gli dei.

213. *Questo*: Amore. *Bene*: “amore, atto d’amore” da parte dei propri fedeli.

214. *Cielo mobile*: il Primo mobile, il nono cielo che ingloba gli altri otto e infonde loro il moto (*ED*, s.v. *Primo Mobile*). *Cielo fisso*: l’Empireo, il cielo immobile perché perfetto in ogni sua parte (*ED*, s.v. *Primo Mobile*).

215. *Abisso*: “profondità, mare”.

216. Il v. rimarca la connotazione totalmente positiva di Amore, considerato come il dio perfetto per eccellenza.

217-220. “Da lui deriva l’elevato ingegno, da lì le origini di tutta la retorica e la potenza vittoriosa: è opportuno essere costante, nobile e benevolo seguendo i suoi insegnamenti”.

217-220. I vv. continuano l’invocazione ad Amore dei vv. precedenti.

217. *Alto ingegno*: il sintagma in riferimento ad Amore è petrarchesco, *Rvf*, 130, 11 («ma miglior mastro, et di più alto ingegno»). Ma per il sintagma cfr. anche Dante, *If.*, 2, 7 («O Muse, o alto ingegno, or m’aiutate»). *Inizii*: “origini”.

218. *Eloquenza*: “retorica”. *L’arme triunfante*: “la potenza, la forza vittoriosa”.

219-220. *Constante, nobile e liberal*: *tricolon*.

219. *Conviensi*: “è opportuno, è necessario”. Legge Tobler-Mussafia. *Constante*: lat. La costanza, ossia la fermezza e la fedeltà verso l’amore per Dio, è uno dei principi cui si deve attenere ogni buon cristiano e che qui è utilizzato da Pandolfo anche per definire il rapporto che deve intercorrere fra Amore e i suoi seguaci.

220. *Nobile*: con riferimento alla nobiltà d’animo. *Liberal*: “benevolo”. La liberalità è un’altra delle doti del buon cristiano che devono appartenere anche al fedele di Amore. *Orme*: “insegnamenti” (Pasquini).

221-224. “Lui mi è signore e padre, e può mettermi nel novero dei suoi servitori, e sempre lo sarò; perché, dopo avermi mostrato un tempo le (sue) varie armi, mi accolse benevolo”.

221-224. L’invocazione ad Amore dei vv. precedenti diviene qui un atto di sottomissione totale alla volontà di Amore, che viene descritto qui con tutte le caratteristiche di benevolenza e pietà con cui viene raffigurato normalmente il dio cristiano.

221. *Signore e padre*: il rapporto fra il dio Amore e il fedele Pandolfo è caratterizzato da un lato dalla verticalità tipica dei rapporti intercorrenti fra un sovrano e i propri sudditi, dall’altro da quell’orizzontalità tipica del rapporto padre-figlio. In questo senso, l’ambivalenza è quella tipica della relazione fra Dio e i fedeli nel Cristianesimo.

222. *Nel numer de' suoi servi*: “nel novero dei suoi servitori”. *Serò sempre*: si tratta dell'estrema dichiarazione di fedeltà di Pandolfo ad Amore, un atto di sottomissione totale e perenne.

223. *Tempre*: “armi”, con riferimento alla prima parte del rapporto fra l'innamorato e Amore, durante la quale il dio si era presentato come un «avversario», v. 99 pronto a muovere «guerra», v. 3 a Pandolfo.

224. *Grato m'accolse*: “mi accolse benevolo”. L'espressione richiama l'accoglienza e la benevolenza proprie di Cristo verso i propri seguaci.

225-229. “Io non seppi volere tanto quanto lui volle molto più soddisfarmi con maggior grazia, e mi assicurò il lasciapassare d'eterna fede e di desiderio immortale per lei come mia donna e di lui come signore e dio”.

225. Il v. sottolinea ancora una volta la superiorità morale di Amore, che si dimostra molto più benevolo verso l'innamorato di quanto questi non si dimostri verso di lui.

226. *Troppo*: “molto”. *Satisfarmi*: “soddisfarmi”, in riferimento al cambiamento apportato nella donna, da sdegnosa resa benigna verso l'amante grazie all'intervento di Eros. Lat. *In miglior grado*: “con maggior grazia” (Pasquini).

227. *Securommi*: “mi assicurò”. Legge Tobler-Mussafia. *Vado*: “guado”, letter., ossia “lasciapassare”. Lat.

228. *Eterna fede*: verso Amore, cfr. 222. *D'immortal disio*: verso la donna amata. *Disio*: ant.

229. *Donna*: “amata, signora”. *Signore e dio*: dittologia.

La terza sezione di rime di Mrc<sup>7</sup> presenta rispetto alle due precedenti uno scarto nell'elemento deputato ad assicurare unità al ciclo; se, infatti, come si è visto, per i due primi settori del codice il collante è la presenza di un unico destinatario/dedicatario storico, qui, invece, il vero fulcro accomunante i vari componimenti che formano il ciclo è costituito dalla sostanziale coincidenza degli argomenti ivi affrontati, corrispondenti più nella fattispecie con il tema politico.

Il ciclo comprende una serie di canzoni politiche indirizzate a diversi personaggi con i quali, direttamente o indirettamente, Serdini si trova in contatto in momenti diversi della propria vita.

Per quanto riguarda la data di composizione dei vari componimenti appartenenti al ciclo, sono tutti riferibili a un arco cronologico che parte dal 1402 (la canzone a Gian Galeazzo Visconti *Novella monarchia, iusto signore*) per arrivare, passando per il 1404 (anno a cui possono essere ricondotte sicuramente la canzone per l'elezione di papa Innocenzo VII *Benedictus Dominus Deus Israel* e quasi certamente la canzone in lode di Venezia *Diletta a Dio, o solo albergo e loco*), al 1409 (la canzone a Guidantonio da Montefeltro *Vittorioso Cesar, novo Augusto*).

Dal punto di vista "geografico", i componimenti non sembrano presentare compattezza, dal momento che, essendo essi riconducibili ad anni diversi, debbono essere anche riconducibili a luoghi diversi e coincidenti con il luogo di soggiorno serdiniano all'atto della composizione di ognuno.

La sezione si apre con un testo celebrativo dell'elezione di papa Innocenzo VII (*Benedictus Dominus Deus Israel*), personaggio che viene esaltato come una sorta di nuovo messia in grado di rappacificare le tensioni vigenti all'interno della Chiesa; seguono, poi, una canzone in lode dell'elezione di Guidantonio di Montefeltro, celebrato per la sua nobiltà e la sua virtuosità ai limiti della santità, al grado di Gran Conestabile del re di Napoli Ladislao d'Angiò-Durazzo (*Vittorioso Cesar, novo Augusto*); un testo in lode della città di Venezia (*Diletta a Dio, o solo albergo e loco*), glorificata qui come sola e massima sede di tutte le virtù politiche, morali e civili; una canzone celebrativa delle qualità morali e politiche del duca di Milano Gian Galeazzo Visconti e della sua vittoria nella battaglia di Casalecchio (*Novella monarchia, iusto signore*).

Come si può notare, la presenza di un destinatario storico per ogni componimento, seppur diverso e indipendente da quelli degli altri testi del ciclo, è un dato che accomuna questa sezione alle precedenti, di modo che, fino ad ora, la produzione poetica serdiniana pare essere sempre vincolata alla biografia reale, in un'ottica che si potrebbe genericamente definire "cortigiana". L'attribuzione di quest'etichetta di "poesia di corte" trova conferma, nel caso specifico dei testi appartenenti a questo terzo ciclo di Mrc<sup>7</sup>, nel fatto che ogni canzone unisce alla tematica politica quella encomiastica, cosicché ogni testo diviene, oltre che celebrazione di un evento storico, anche celebrazione delle virtù

politiche e morali del protagonista di tale evento. Ed è proprio questo dato “celebrativo” a garantire una forte uniformità a testi che, altrimenti, sembrerebbero raggruppati a formare un unico ciclo soltanto per una mera e superficiale connotazione argomentativa. Se si approfondisce la lettura dei singoli componimenti, infatti, appare evidente come essi svolgano la loro funzione encomiastica sfruttando concetti e moduli sostanzialmente identici: mi riferisco, ad esempio, la connotazione sacrale che viene attribuita a tutti i personaggi e le istituzioni esaltati nei vari testi del ciclo, i quali sono tutti celebrati in quanto possessori di virtù morali e spirituali tali da renderli più simili a divinità che non a un uomo, di modo che la loro sorte sarà simile a quella goduta dalle anime beate del Paradiso; e tale denotazione sacralizzante dei destinatari delle canzoni appartenenti alla sezione, seppur comune a tutti, raggiunge il suo apice nella canzone in lode di Venezia, che viene uguagliata addirittura alla Vergine. L’identità di concetti e moduli encomiastici ad assicurare unità al ciclo è, poi, evidente in particolare se si considera l’identificazione, effettuata nei tre testi celebrativi di un singolo personaggio (il discorso, infatti, sarebbe impossibile da farsi per Venezia, dal momento che in quel caso a essere lodata è un’intera città in quanto istituzione politica, civile e morale), dei tre destinatari delle canzoni come incarnazione della profezia dantesca del Veltro. E proprio questo artificio retorico costituisce un elemento assai interessante non soltanto come ulteriore conferma all’ipotesi di lettura complessiva della poesia di Saviozzo secondo l’articolazione in cicli, ma anche come nuovo elemento a favore di quel dantismo sardiniano che tanto spazio ha trovato nella critica passata e in quella più recente<sup>266</sup>. Sardini si dimostra qui senza alcun dubbio un dantista, ma non certo un mero imitatore di Dante, un dantista “passivo”, quanto assai più, invece, un “attivo” recettore e originale rielaboratore delle suggestioni e degli spunti danteschi. Assolutamente originale rispetto all’esegesi trecentesca è, infatti, la sua riproposizione attualizzante della profezia del Veltro: mentre i commentatori di Dante danno tutti un’interpretazione volta a sciogliere la predizione ricercandone la chiave di lettura in personaggi concreti e contemporanei a Dante<sup>267</sup>, Saviozzo riutilizza l’immagine del Veltro che arriverà a salvare l’Italia dalla decadenza del presente in astratto, per riferirla poi di volta in volta al singolo personaggio celebrato in un determinato componimento. E tale originalità arriva al culmine quando, nella canzone *Benedictus Dominus Deus Israel*, a essere identificato con il Veltro è un papa, secondo una lettura assai personale e discostante dall’esegesi contemporanea a Sardini, la quale interpreta sempre la figura del Veltro in ottica imperiale.

---

<sup>266</sup>Sul dantismo sardiniano cfr. EMILIO PASQUINI, *Il capitolo dantesco del Saviozzo*, in “Studi danteschi”, XXXVIII: 1961, pp. 143-155; ARMANDO BALDUINO, Recensione a SIMONE SERDINI, *Rime*, in “Giornale storico della letteratura italiana”, CXLIII: 1966, pp. 578-597; EMILIO PASQUINI, *Saviozzo e la poesia cortigiana nel Quattrocento*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, a cura di Vittore Branca, vol. III, Torino, Utet: 1973, pp. 317-323; ID., *Saviozzo, Simone Sardini detto il*, in *Enciclopedia dantesca*, vol. V, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana: 1976, pp. 181-182; LEONELLA COGLIEVINA, *Due codici del capitolo dantesco del Saviozzo*, in “Studi danteschi”, LII: 1979-1980, pp. 213-231.

<sup>267</sup>Per l’esegesi trecentesca del Veltro cfr. almeno SERGIO CRISTALDI, *La profezia imperfetta. Il veltro e l’escatologia medievale*, 2<sup>a</sup> ed., Caltanissetta-Roma, Sciascia: 2011.

## CANZONE 9 (P. XVI)

Canzone composta in occasione dell'elezione al Soglio pontificio di Innocenzo VII, al secolo Cosimo de' Migliorati (1336 ca.-1406), avvenuta il 17 ottobre 1404. Il testo sembrerebbe, dunque, collocarsi cronologicamente tra questa data e quella dell'11 novembre dello stesso anno, giorno dell'incoronazione del nuovo Papa. Tuttavia, la questione risulta complicata dal fatto che un tale intervento a sostegno di Innocenzo VII mal si concilia con il servizio prestato proprio in quel periodo da Serdini presso Ladislao d'Angiò Durazzo, rappresentate di una fazione ostile al nuovo Papa. In realtà, però, questa circostanza permette di circoscrivere con ancora maggiore precisione la data di composizione del testo, il quale deve per forza collocarsi entro la breve parentesi in cui Ladislao si pone al servizio del nuovo Papa. Ciò avviene tra l'elezione del Pontefice, quando Ladislao entra a Roma e viene nominato da Innocenzo VII pacificatore delle fazioni nobiliari dell'Urbe, e il 5 novembre 1404, data in cui Ladislao lascia Roma alla volta di Napoli. Entro questo periodo l'occasione più consona alla dedica al Papa di una canzone encomiastica da parte di un cortigiano di Ladislao sembrerebbe essere quella della ratifica dei nuovi accordi tra il Papa e il Comune di Roma favoriti dal Re di Napoli il 27 ottobre 1404. Ma, in assenza di ulteriori documenti in questo senso, conviene limitarsi a fissare la data di composizione entro le due date del 17 ottobre e del 5 novembre 1404. La canzone celebra l'elezione di Innocenzo VII in riferimento al ruolo che allora si auspicava il nuovo Pontefice avrebbe ricoperto nella risoluzione dello scisma avignonese e, dunque, presenta l'elezione del nuovo Papa come l'avvento messianico di un redentore capace di riportare la pace in seno alla Chiesa. In quanto tale, Innocenzo VII viene costantemente paragonato da un lato a Cristo, con una fitta rete di rimandi evangelici e biblici, e dall'altro al Veltro dantesco, che qui Serdini interpreta come prefigurazione del nuovo Papa. In accordo con questo duplice intento, la canzone si costruisce sulla base dell'insistito ricorso a un lessico e a una retorica tipiche del linguaggio religioso tardomedievale, con particolare riferimento alla tradizione innografica. Degne di nota le citazioni latine che inframezzano le strofe, talune desunte dalla pratica liturgica medievale, talaltre coniate *ex novo* da Serdini sulla base di una tendenza centonatoria che lo porta a creare nuovi versi latini assommando parole e sintagmi presenti in diverse fonti bibliche e liturgiche. Dal punto di vista metrico, si tratta di una canzone petrarchesca con piedi di tre versi.

Canzone petrarchesca con piedi di tre versi di cinque strofe di quattordici versi ciascuna e un congedo di dieci versi. Schema metrico: Strofa: ABCBACCDdEEFgF. Congedo: ABCBACCDcD.

In laude de la elezione de papa Innocenzio Settimo.

*Benedictus Dominus Deus Israel,*  
perché del popol della plebe sua  
ha visitato e fatto redenzione;  
or come gli angeletti in ciel s'indua  
cantando i versi "O santo Emanuè!",  
così cantaren noi quella orazione:  
"Egli è venuto il tempo e la stagione



del bon Saturno e della prima etade..."

O divina bontade

che ci hai prestato il glorioso Veltro!

Questi non cibarà terra né peltro,

ma sapienza, amore e virtute,

nato tra feltro e feltro,

qual fia de' Cristian ferma salute!

14

*Venite et exultemus Dēo nostro,*

venite a contemplar l'alto monarca,

da Dio eletto a noi padre e messia;

ora fia Babillonia spersa e scarca

de' falsi numi, e 'l venenoso mostro

conculcata, e superbia e simonia!

20

Magnificato e benedetto sia,

signore Iddio, la tua iusta clemenza:

o divina potenza,

mossa a pietà della tua santa fede!

Era già il popol tuo fuor della fede,

le lacrime e li stridi a te chiamava:

ora la tua mercede

ci ha dato il ben che tanto s'espettava.

28

*Gloria Patri et in excelsis Deo,*

in terra pace, caritade e amore,

Dio sempre sia laudato e ringraziato:

rallegratevi, mandrie, ecco il pastore!

Non Titiro parràvi o Melibeo:

d'altra industria il vedrete e più dotato!

34

Solmona Ovidio e lui ha generato,

fertile, bella, preziosa e atta,

picciola, benché fatta

grande di tai due viri e immortale.

Felice ventre, unde di tanto e tale

lume nel mondo ci ha' soccorso in vita,

che sotto alle sue ale  
Cristianità fia oggi essaüdata! 42

*Ave Rabi, ave Sacerdos magne,*  
padre e signore a cui son poste in mano  
le somme chiave e la moderna legge!  
A te recorre ogni fidel cristiano,  
solo refugio a cui si ricompaigne  
l'anima nostra: or mondala e corregge! 48

La tua benignità protegge e regge  
l'espettato disio che ci nutrica  
perché la lupa antica  
dai giusti denti tuoi sia conculcata.  
Così serà la fede amplificata,  
e tolta ogni eresia e ogni scisma;  
vedrai l'alma beata  
più che giamai cantare: "*Ave baptisma!*". 56

*Te Deum laudamus, tibi coeli et stellae,*  
ringrazieremo il tempo, il giorno e l'ora  
che Dio ci ha visitati in tanta pace!  
Viva speranza omai più c'innamora  
di te, che le virtù hai per sorelle  
e a cui ogni virtüoso piace. 62

Fuggite son le fiere e le rapace  
bestia è rimessa trista und'ella uscìo;  
ciascun ringrazia Iddio,  
per te ce ha posto in pace e in riposo,  
o settimo Innocenzo, o vero sposo  
della Chiesa di Dio, quale oggi aspetta  
per te, patre pietoso,  
unirsi più che mai bella e perfetta! 70

*Civitas nova, sancta Jerusalèm,*  
nella man destra dell'eccelso padre,  
canzon, predicarai per tutto il mondo;

tu vedi appresso la beata madre  
relevarsi per lui e Betalèm,  
virtuti alte e i vizii esser in fondo.  
Di' a ciascun cristian che stia giocondo  
di tanta grazia e della nova manna,  
e ogni spirito mondo  
tolga l'olivo e canti: "*Osanna, osanna!*".

80

1-8. “Benedetto il Signore Dio d’Israele, perché ha fatto visita e ha redento il popolo a lui sottomesso; ora così come in cielo gli angeli si impegnano a cantare in versi “O santo Emanuele!”, così noi canteremo quella preghiera: “è giuto il tempo del buon Saturno e della prima età”.

1. *Incipit* del cosiddetto cantico di Zaccaria (*Lc.* 1, 68-79), canto di ringraziamento a Dio intonato dal sacerdote a seguito della visita dell’Arcangelo Gabriele che gli profetizza la nascita di un figlio, Giovanni, destinato ad essere precursore di Cristo. Il brano evangelico entra a far parte del repertorio liturgico medievale e, dunque, ha ampia fortuna anche indipendentemente dal contesto evangelico: la citazione in latino rimanda appunto al suo uso liturgico.

2-3. I vv. sono una traduzione del secondo versetto del cantico di Zaccaria: «qui visitavit, et fecit redemptionem plebis suae». Nella traduzione sardiniana i due complementi si concordano col verbo “fatto redenzione” e solo ad sensum con quello “ha visitato”; inoltre la traduzione amplifica il latino “plebis” nell’endiadi “del popol della plebe sua”, dove il termine “plebe” ha valore di “insieme della popolazione soggetta ad azione politica o ad ammaestramento morale” (TLIO) e, dunque, specifica il termine generico “popol” in riferimento alla sola comunità dei Cristiani soggetti all’autorità del Papa.

4. *Angeletti*: angeli, diminutivo. *Indua*: latinismo, da “induo” (“sforzarsi, impegnarsi”). Il latinismo prosegue anche nel primo verso originale del componimento lo stile sostenuto assicurato all’*incipit* dalla citazione e dalla traduzione liturgica.

5. *I versi*: la poesia. “O santo Emanuel”: non risulta essere effettivamente una citazione, ma piuttosto una composizione originale di Saviozzo a la maniera di un inno rivolto a un santo.

6. *Canteren*: “canteremo”. Cfr. Rohlfs, par. 587. *Noi*: ossia il popolo cristiano, individuato nell’endiadi “del popol della plebe sua” (v. 2). *Orazione*: “preghiera”. Alla preghiera degli angeli in cielo corrisponde quella dei cristiani sulla Terra, a offrire l’idea che l’intero creato festeggi il medesimo evento, ossia l’elezione di Innocenzo VII al soglio pontificio.

7-8. Citazione non riscontrata. Il riferimento è alla cosiddetta età dell’oro (“prima etade”), allorquando sotto il regno di Saturno il mondo fu casto e perfetto. La cristianizzazione dell’idea classica di età dell’oro è comune nel Medioevo e si sviluppa associando la mitologia classica relativa al regno di Saturno con quella cristiana dell’Eden (cfr. Dante, *Pg.*, 28, 139-144). Su questa base, la celebrazione del ritorno di un’età di assoluta perfezione morale e politica come quella del regno di Saturno può associarsi al cantico di ringraziamento e lode a Dio nel segno del quale si apre il componimento.

9-14. “O bontà di Dio, che ci ha donato il glorioso Veltro! Costui non si ciberà né di terra né di denari, ma di sapienza, amore e virtù, nato tra feltro e feltro, quale sicura salvezza sarà per i Cristiani!”.

9. *Divina bontade*: sintagma dantesco (cfr., ad es., *If.*, 11, 96), che traduce l’espressione latina “divina bonitas”, indicante la bontà in quanto uno degli attributi principali di Dio in quanto elargitore di benefici agli uomini (cfr. ST, I, q. 47, a. 3).

10. *Prestato*: “concesso” (GDLI). *Glorioso*: l’aggettivo è attributo tipico della divinità cristiana e delle sue dirette emanazioni (TLIO) e, dunque, qualifica il Veltro come diretto inviato di Dio. *Veltro*: “cane da caccia”, con riferimento alla profezia pronunciata da Virgilio a *If.*, 1, 100-111. L’avvento di un’entità salvifica identificata con un veltro viene profetizzata come futura in Dante, mentre Serdini ne parla come di cosa appena avvenuta, facendo coincidere le identità di questa con quella del Papa la cui elezione viene celebrata in questo componimento (Innocenzo VII). L’interpretazione serdiniana non individua dunque nel veltro un Papa, in controtendenza con l’esegesi antica alla *Commedia*, incline piuttosto a scorgervi un Imperatore (cfr. Bellomo, ad *If.*, 1, 101). Tuttavia, la rielaborazione del Saviozzo sembra debitrice della tradizione di commento al poema dantesco nel far coincidere l’intervento provvidenziale del Veltro con la restaurazione dell’età dell’oro (cfr. vv. 7-8) in linea con un argomento diffuso sin dai commenti di Iacomo della Lana e dell’Ottimo.

11-12. Citazione quasi letterale di *If.*, 1, 103-104 («Questi non ciberà terra né peltro, / ma sapienza, amore e virtute»). *Cibarà*: “nutrirsi”. La forma del futuro in -arò è di regola a Siena. Cfr. Rohlf, par. 587. Indica metaforicamente l’atto di desiderare e, dunque, introduce la definizione dell’oggetto delle ambizioni del veltro. *Peltro*: indica, come in Dante, una lega di metalli impiegata anche per il conio di monete e, dunque, per sineddoche l’avarizia di ricchezze terrene. Con “terra” indica i due ambiti di esercizio dell’avarizia che il veltro non coltiverà: da un lato i possedimenti terreni e dall’altro le ricchezze. *Sapienza, amore e virtute: tricolon*. Alla brama di beni terreni (“terra” e “peltro”) si contrappone, come in Dante, questo terzetto di virtuose aspirazioni che indica le gli attributi delle tre persone della Trinità (“sapienza”, sapientia, “amore”, caritas e “virtute”, potestas, come in Dante (cfr. Bellomo, ad *If.*, 1, 104), in perfetto accordo con l’identificazione del veltro in un Papa qui proposta da Serdini.

13. Altro calco dantesco, *If.*, 1, 105 («e sua nazione sarà tra feltro e feltro»). Il v. condivide con quello della *Commedia* la sua ambiguità (cfr. Bellomo, ad *If.*, 1, 105), anche se, alla luce dell’identificazione del veltro con Innocenzo VII, l’espressione non può indicare gli umili natali del personaggio data l’estrazione cardinalizia della famiglia del futuro Papa.

14. *Ferma*: “sicura, certa”. *Salute*: “salvezza”, Cfr. Dante, *If.*, 1, 106 («di quella umile Italia fia salute»). Tuttavia, Serdini, a differenza di quanto fatto nei vv. precedenti, non ripropone qui passivamente il verso dantesco, ma ne tramuta il tono in un’esclamazione e il senso facendo coincidere l’intervento del veltro non, come in Dante, con la salvezza dell’Italia, ma dei Cristiani. Quest’ultima rielaborazione serve ad adattare il senso della profezia dantesca al suo scioglimento in senso papale qui proposto da Serdini.

15-20. “Venite e celebriamo il nostro Dio, venite a contemplare il grande monarca, eletto da Dio a nostro padre e salvatore; ora sia Babilonia dispersa e svuotata di falsi dei e sia soggiogato il velenoso mostro, e la superbia e la simonia!”

15. Come il v. 1, anche questo ripropone direttamente in latino un incipit liturgico. Si tratta del Salmo 95 («Venite, exultemus Domino»), qui riproposto con una variante («Dēo nostro» al posto di «Domino») non attestata nella tradizione liturgica. Come nel caso del cantico di Zaccaria, anche qui Serdini ripropone un cantico di lode e ringraziamento al Signore in riconoscimento della sua azione benefica nei confronti degli uomini.

16. *Venite*: riproduce in volgare l’attacco dell’inno latino citato al v. precedente. Serdini continua in volgare il Salmo, adattandone il senso al contesto storico di riferimento della canzone. *Alto*: aggettivo tipicamente associato alla divinità cristiana e alle sue emanazioni (TLIO) e in questo senso riferito al nuovo Papa. *Monarca*: “re”, può in italiano antico indicare anche Dio in quanto Re dell’Universo (TLIO) e il Papa in quanto capo dell’autorità parallela all’Impero. Il termine indica qui il Papa appena eletto.

17. *Eletto*: “scelto”. Il termine ha valore tecnico e indica un individuo scelto da Dio per svolgere una missione profetica sulla Terra (cfr. il sintagma “vas electionis”). La definizione dell’elezione di Innocenzo VII come direttamente ispirata da Dio fa sistema con la serie di inni liturgici citati ai vv. 1 e 15. *Padre e messia*: dittologia di attributi del nuovo Papa che indica il senso della missione affidatagli da Dio nel ruolo di guida e tutela della cristianità. *Messia*: indica tecnicamente un salvatore e, dunque, s’accorda con la definizione della missione del nuovo Papa offerta ai vv. 11-12.

18. *Ora*: in conseguenza dell'elezione di Innocenzo VII. *Babillonia*: allusione alla curia papale di Avignone, in linea con un toponimo metaforico reso canonica da Petrarca, *Rvf* 136-138. *Spersa e scarca*: allitterazione. *Spersa*: "dispersa", ossia distrutta. *Scarca*: "scaricata", in riferimento ai vizi indicati al v. successivo ("scarca de' falsi numi: *enjambement*).

19. *De' falsi numi*: sono le false divinità che vengono scacciate dalla curia avignonese a seguito dell'elezione di Innocenzo VII. L'accusa di idolatria rivolta agli ecclesiastici compromessi con i beni terreni (cfr. il v. successivo) è dantesca, *If.*, 19, 112-14 («Fatto v'avete Dio d'oro e d'argento; / e che altro è da voi a l'idolatre, / se non ch'elli uno, e voi n'orate cento?») e viene applicata alla polemica anti-avignonese da Petrarca, da cui è ripresa anche l'idea che l'avvento profetico di una restaurazione divina porterà alla distruzione degli idoli babilonesi (cfr. *Rvf*, 137, 9-11). Come nel caso della profezia del Veltro, anche qui Serdini presenta come attuata dall'elezione di Innocenzo VII quella che in Petrarca è un auspicio profetico. *Venoso*: "velenoso". L'espressione "venoso mostro" allude all'anipapa Benedetto XIII, regnante dalla corte di Avignone.

20. *Conculcata*: "schiacciata, annientata" (TLIO), dunque "vinta". Allusione alla sconfitta dell'antipapa Benedetto XIII a opera di Innocenzo VII. La stessa elezione di quest'ultimo era legata alla stringente necessità di porre fine allo scisma avignonese (cfr. *DBI*, s.v. *Innocenzo VII*). *Superbia e simonia*: coppia di vizi tipici della polemica antiavignonese (cfr. *Rvf* 138, vv. 9-14).

21-24. "Che sia celebrata e benedetta, signore Dio, la tua giusta clemenza: o divina potenza, impietosa per la sua santa fede!"

21. *Magnificato e benedetto*: aggettivi concordati *ad sensum* con "clemenza" (v. successivo). La coppia traduce in volgare due tecnicismi dell'innografia liturgica cristiana ("magnificetur" e "benedicetur") e, dunque, proseguono con una riscrittura originale della medesima materia nei vv. precedenti sviluppata citando direttamente testi liturgici.

22. *Iusta*: "giusta". Cfr. Rohlfs, par. 156. *Clemenza*: "disposizione al perdono", attributo specifico di Dio (TLIO). Serdini qualifica l'elezione di un papa destinato a risolvere lo scisma avignonese come un atto di clemenza divina, che sana le storture degli uomini nonostante le loro colpe.

23. *Divina potenza*: "Dio", indicato in una delle sue proprietà principali, la *potestas*. Ripresa variata del vocativo del v. precedente.

24. *Pietà*: caratteristica di Dio, la *pietas*, è la ragione per cui egli ha deciso di salvare l'umanità dalla degenerazione avignonese per mezzo dell'elezione di Innocenzo VII. *Santa fede*: la fede cristiana, minacciata dal dilagare del vizio presso la corte di Avignone (cfr. vv. 19-20). In contrasto con Petrarca, che profetizza la distruzione di Avignone come conseguenza dell'ira giusta di Cristo per la sua degenerazione condotta morale (cfr. *Rvf* 136, 14; 137, 2; 138, 7-8), Serdini qualifica l'intervento divino come un atto di pietà e misericordia nei confronti della fede cristiana e, dunque, come un sostegno prestato alla curia romana e non come una vendetta contro quella avignonese.

24-25. Fede... fede: rima identica.

25-28. "Il tuo popolo era già fuorviato, ti invocava con lacrime e grida: ora la tua pietà ci ha dato il bene che desideravamo così tanto".

25. *Fuor della fede*: lett. "fuori dalla retta via". I cristiani sono smarriti dalla degenerazione morale conseguente alla cattività avignonese.

26. *Chiamava*: termine tecnico dell'innografia cristiana, sull'onda delle numerose occorrenze del verbo "clamare" nei Salmi, indica l'atto di rivolgere una preghiera di soccorso a Dio quando ci si trova in una situazione disperata. *Stridi*: "grida", forma assieme a "lagrime" una dittologia utile a qualificare la situazione in cui si è venuto a trovare il popolo cristiano in seguito alla cattività avignonese. La misericordia divina (cfr. vv. 21-24) è qui qualificata come risposta di Dio a una diretta invocazione d'aiuto.

27. *Mercede*: "pietà, grazia", indica la positiva accoglienza da parte di Dio delle preghiere dei cristiani (cfr. v. 24).

28. *Ben*: “il bene”, con riferimento alla liberazione dalla cattività avignonese. *S’espettava*: l’uso impersonale del verbo rimarca come tale liberazione fosse desiderata da tutti e ha dunque valore enfatico.

29-34. “Gloria al Padre Dio nel più alto dei cieli, in terra pace, carità e amore, Dio sia sempre lodato e ringraziato: gioite, mandrie, ecco il pastore! Non vi sembrerà né Titiro né Melibeo: dotato di una capacità diversa e maggiore”.

29. Citazione, con variazioni, dell’*incipit* del *Gloria in excelsis Deo*. Serdini prosegue nella citazione di inni liturgici, in questo caso riferendosi al canto derivato dal gioioso annuncio della nascita di Cristo ai pastori da parte degli angeli (cfr. *Lc.* 2, 14). Anche in questo caso l’elezione di Innocenzo VII è salutata riproducendo inni liturgici legati alla celebrazione dell’arrivo di entità messianiche e salvifiche.

30. *In terra pace*: traduzione dell’avvio del secondo versetto dell’inno citato in latino al v. precedente («In terra pax hominibus bonae voluntatis»). *Caritade e amore*: dittologia sinonimica che completa in maniera originale la traduzione di questo versetto amplificando il senso della parola “pace” in riferimento all’*amor-caritas*.

31. *Laudato*: prosegue la traduzione dell’inno, il cui terzo versetto recita «laudamus te, benedicimus te». Come al v. precedente si tratta di una rielaborazione originale, in cui Serdini amplifica per iterazione sinonimica il senso generale del versetto, in questo caso aggiungendo il verbo “ringraziare”.

32. *Mandrie*: metafora. “il popolo cristiano”, identificato come mandria di pecore in accordo con la definizione dell’entità salvifica annunciata dall’inno come “pastore”. Ecco il pastore: “Innocenzo VII”, così identificato in quanto Papa e con riferimento alla parabola evangelica del «pastor bonus» (*Io*, 10, 11), laddove indica Cristo. Prosegue l’identificazione del neo eletto Papa con Cristo avviata con la citazione-traduzione del *Gloria in excelsis*. *Ecco*: formula tipica di annuncio dell’avvento un’entità divina nella Bibbia (cfr., ad es., *Io*, 12, 15: «ecce rex tuus venit» e *Io*, 19, 5: «ecce homo»).

33. *Titiro*: pastore della tradizione bucolica, protagonista della prima egloga delle Bucoliche di Virgilio. *Parràvi*: “parrà a voi”, 2° pers. plur. futuro semplice. Legge Tobler-Mussafia. *Melibeo*: pastore della tradizione bucolica, protagonista della prima egloga delle *Bucoliche* di Virgilio. Il riferimento ai due pastori della prima egloga virgiliana serve a creare un contrasto tra il pastore cristiano (Innocenzo VII, associato a Cristo in quanto *pastor bonus*) e quelli pagani (Titiro e Melibeo) onde rimarcare la superiorità del pastore evangelico rispetto a quello bucolico (cfr. v. successivo).

34. *Altra*: ossia diversa, di altra natura rispetto a quella dei pastori pagani. *Industria*: capacità, nel senso di “qualità o disposizione di chi si prodiga assiduamente con scrupolo e diligenza” (TLIO). *Il*: il pastore del v. 32. *Più dotato*: sempre rispetto ai pastori pagani. *Da legare a d’altra*: tmesi.

35-42. “Sulmona ha generato lui e Ovidio, fertile, bella, preziosa e degna, piccola ancorché reda grande e immortale grazie a tali due uomini. Felice ventre grazie al quale ci è stato dato nella nostra vita l’aiuto di tanto e tale lume, che sotto la sua protezione oggi la cristianità sarà esaudita!”.

35. *Ovidio*: nato a Sulmona, il riferimento serve ad associare il Papa al più illustre individuo cui Sulmona ha dato i natali. *Lui*: Innocenzo VII, nato appunto a Sulmona nel 1336.

36. *Atta*: “degnà” (TLIO), nel senso di “degnà in quanto arricchita delle bellezze descritte nella parte precedente del v. di aver dato i natali a personaggi illustri come Ovidio e Innocenzo VII.

37. *Benché*: la celebrazione della città passa qui attraverso la contrapposizione tra le sue piccole dimensioni e la grande fama che gli assicurano i personaggi menzionati al v. 35.

38. *Fatta grande*: enjambement. *Viri*: “uomini”, latinismo. *E immortale*: da legare a “grande”, tmesi.

39. *Felice ventre*: traduzione dell’evangelico «beatus venter qui te portavit» (*Lc.* 11, 27), grazie alla quale continua l’associazione di Innocenzo VII a Cristo: le parole evangeliche si riferiscono a ventre di Maria dal quale nacque Cristo. La traduzione sostituisce il “beatus” con il termine “felice”, analogo nel significato (TLIO), in accordo con l’impiego liturgico del versetto lucaneo (cfr. Bonaventura, *Stimulus*, p. 148). *Unde*: “dal quale”.

40. *Lume nel mondo*: altra immagine cristologica (*Mt.* 4, 16).

41. *Ale*: “ali”. L’utilizzo della -e finale per il plurale è tipico di alcune varietà dell’Italia centrale. Cfr. Rohlf, par.

42. *Fia*: “sarà”. Cfr. Rohlfs, par. 592. *Essaiudita*: “esaudita”. L’elezione di Innocenzo VII è di nuovo presentata come l’esaudimento di una preghiera del popolo cristiano per la sua stessa salvezza.

43-52. “Salve Rabbi, salve grande sacerdote padre e signore a cui sono affidate le somme chiavi e il governo della Chiesa di oggi! A te ricorre ogni fedele cristiano, unico rifugio in cui trova compassione la nostra anima: ora purificala e correggila! La tua bontà protegge e sorregge l’ardente desiderio che sempre ci nutre che l’antica lupa sia maciullata dai tuoi giusti denti”.

43. Il v. è frutto della contaminazione di due luoghi: da un lato le parole pronunciate da Giuda nell’orto dei Getzemani, *Mt*, 26, 49 («Ave rabbi»), evidentemente qui assunte avulse dal contesto come semplice allocuzione di saluto a Cristo, sono associate ad altri documenti liturgici (Delcorno, *Note*, p. 318). Prosegue in questo modo la connotazione cristologica di Innocenzo VII.

44. *Padre e signore*: dittologia sinonimica, impiegata anche per riferirsi a Dio stesso ma qui allusiva al ruolo di guida e protezione riconosciuto al Papa nei confronti della cristianità. *Poste in mano*: “affidate”.

45. *Somme chiave*: le chiavi del Regno dei Cieli, che Cristo affidò a san Pietro (*Mt* 16, 13-20) e che dalla fine del XIV s. divengono simbolo del Papa. In quanto tali già definite «somme chiavi» da Dante, *If.* 19, 101 («la reverenza de le somme chiavi»). *Moderna legge*: la responsabilità di governare la Chiesa (“legge”, per sineddoche, indica il governo, l’amministrazione) nel tempo contemporaneo alla stesura della canzone (e, quindi, “moderno” in quanto contrapposto al tempo antico della Chiesa primitiva). In quest’accezione, il sostantivo “legge” ricorre anche in Dante (cfr. *ED*, s.v. *Legge*).

46. *Recorre*: “ricorre”, ha qui il valore di “ricorrere in cerca di aiuto, soccorso” ed è verbo tecnico per indicare la richiesta di aiuto a una divinità (cfr. *Pd.*, 33, 14). *Fidel*: “fedele”.

47. *Refugio*: “rifugio”. *Ricompagnare*: “compagnare”, con ri- iterativo, qui nel senso di “provare compassione” (TLIO) e, dunque, essendo al riflessivo “trovare compassione”. Viene qui riferita a Innocenzo VII una caratteristica, quella di accogliere compassionevolmente richieste dei cristiani, indicata come propria del Dio cristiano al v. 24.

48. *Corregge*: 2<sup>a</sup> pers. sing. imper. Cfr. Rohlfs, par. 605. Assieme a “mondala” forma una dittologia sinonimica che indica la funzione del Papa come redentore dei peccati dei cristiani.

49. *Benignità*: “bontà”, già indicata come attributo di Dio al v. 9, proseguendo la connotazione in senso divino di Innocenzo VII (cfr. v. 47). L’intero avvio del v. riproduce una formula innologica dantesca (cfr. *Par.* 33, 16: «La tua benignità»). *Protegge e regge*: omoteleuto, la dittologia riecheggia quella del v. 48.

50. *Espettato*: “atteso”, nel senso di “desiderato” l’aggettivo indica che l’elezione di Innocenzo VII soddisfa un desiderio da lungo tempo maturato dal popolo cristiano. *Disio*: ant. *Nutrica*: “nutre”, da collegare a “pur” (v. 51): enjambement.

51. *Lupa*: animale associato al vizio sin da Dante (cfr. *If.*, 1, 49-54); come in Dante, la lupa in quanto emblema del vizio viene sconfitta dal Veltro (cfr. *If.*, 1, 100-105). Serdini si riallaccia qui al riferimento dantesco avviato ai vv. 10-13. *Antica*: nel senso di “presente nel mondo sin dal suo inizio”, l’aggettivo è citazione dantesca, *Pg.*, 20, 10 («antica lupa»); è proprio la secolare presenza di questa lupa-vizio nel mondo a rendere la preghiera di esserne liberati particolarmente cara e desiderata agli uomini (cfr. v. 50).

52. *Giusti*: perché diretti contro la lupa-peccato. *Conculcata*: lett. “schiacciare” (TLIO), ma “maciullare” siccome l’offensiva viene scagliata con i denti.

53-62. “In questo modo verrà amplificata la Fede, ed eliminata ogni eresia e ogni scisma; si vedrà l’anima beata cantare come non mai: Salve, redenzione! Te, Dio, lodiamo, a te i cieli e le stelle, ringrazieremo la stagione, il giorno e l’ora in cui Dio ci ha fatto visita con tanta pace! Una viva speranza ormai ci fa innamorare ancora di più di te, che hai le virtù per sorelle e al quale piace ciascuna persona virtuosa”.

53. *Amplificata*: “diventare più grande” (TLIO). Tale azione benefica sulla Fede consegue direttamente (“così”) alla sconfitta della lupa-vizio da parte di Innocenzo VII (cfr. vv. 51-52).

54. *Scisma*: assieme all’eresia, la divisione della Chiesa a essa consegue sono i due effetti dell’azione della lupa-vizio nel mondo, che l’elezione di Innocenzo VII sanerà (cfr. vv. 51-52). Nello specifico Serdini allude

alla cattività avignonese e alla presente dell'antipapa Benedetto XIII, che nel 1404 si sperava di sanare con l'elezione di Innocenzo.

55. *Vedrai*: tu con funzione impersonale. *Beata*: “felice, lieta”, non ha qui il valore tecnico di “beata in quanto assunta in Paradiso”, ma indica genericamente la lietezza dell'anima di ciascun cristiano di fronte alla vittoria contro l'eresia (cfr. v. 54).

56. *Giamai*: “mai”, l'avverbio aggiunge enfasi alla celebrazione della sconfitta del vizio da parte del popolo cristiano. *Ave baptismi*: inno latino originale, ma composto sulla falsariga dell'“ave” già citato al v. 43; Serdini usa la variante greca del termine “battesimo”, di estrazione biblica, per significare la purificazione della cristianità dal peccato descritta ai vv. 51-52 e 54.

57. Il v. è il frutto della contaminazione dell'incipit del *Te Deum*, testo liturgico di lode e ringraziamento a Dio, amplificato in maniera originale sostituendo al liturgico «tibi omnes angeli, tivi caeli et universae potestates» il serdiniano «tibi coeli et stellae».

58. *Ringrazieremo*: traduce il «proclamant» che nel *Te Deum* indica l'azione di lode degli angeli, ma qui crea un anacoluto rispetto al soggetto «coeli et stellae» (v. 57). L'anacoluto introduce un verbo alla prima persona plurale, indicante che il canto di ringraziamento è operato dall'intera cristianità salvata dal peccato. Il tempo, il giorno, l'ora: climax tipica delle benedizioni bibliche (cfr. *Dn*, 3, 52-90), qui fruita ri-cristianizzando la riscrittura laica di questo ipotesto biblico offerta da Petrarca in *Rvf* 61, 1-2 («Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno, / et la stagione, e 'l tempo, et l'ora, e 'l punto»). *Tempo*: ha qui valore di “stagione”, non come in *Rvf* 61 (dove «tempo» indica la fase della giornata: cfr. Santagata, *ad loc.*), in ossequio alla natura discendente della climax. La climax indica il 17 ottobre 1404, giorno dell'elezione di Innocenzo VII al soglio pontificio.

59. *Visitati*: allusione all'interessamento divino in risposta alle preghiere dei cristiani, in riferimento all'elezione di Innocenzo VIII. *In*: “con”. *Pace*: riferimento alla risoluzione dello scisma conseguente alla fine della cattività avignonese, lungo tutta la canzone indicata come la più cospicua conseguenza dell'elezione di Innocenzo VII.

60. *Viva speranza*: sintagma dantesco, *Pd.*, 20, 95 («da caldo amore e da viva speranza»). *Omai*: “ormai”. *Innamora*: “fa innamorare”. termine usato da Dante proprio per definire l'effetto della speranza sugli uomini nei termini di un innamoramento di Dio, *Pd.*, 25,44 («la spene, che là giù bene innamora»).

61. *Di te*: “di Dio”. *Sorelle*: il termine indica, metaforicamente la parentela delle virtù con Dio. Il termine forma una figura etimologica con il “virtüoso” del v. successivo.

63-69. “Sono fuggite le fiere e la bestia rapace stata rimessa mestamente dove era uscita; ciascun uomo ringrazia Dio, ormai posto in una condizione di pace e riposo da te, Innocenzo VII, vero sposo della Chiesa di Dio, la quale oggi aspetta di riunirsi più bella e perfetta che mai grazie a te, padre compassionevole”.

63. *Rapace*: “feroce”, con “bestia” del v. successivo forma un enjambement e indica la lupa del v. 51. La connotazione dell'aggettivo “rapace” riecheggia l'insaziabile fame della lupa dantesca (cfr. *If.*, 1, 98-99).

64. *Trista*: indica una condizione di sofferenza e afflizione in conseguenza della sconfitta, quindi “mesta”. *Und'ella uscìo*: eco variata di *If.* 1, 111 («là onde 'nvidia prima dipartilla»). *Uscìo*: cfr. Rohlfs, par. 571.

65. *Ringrazia*: per essere intervenuto a sconfiggere la lupa mediante l'elezione di Innocenzo VII.

66. *Per te*: “grazie a te”, riferimento a Innocenzo VII in quanto strumento divino. *In pace e in riposo*: dittologia sinonimica, indicante la condizione di rappacificazione della Chiesa conseguente all'elezione di Innocenzo VII.

67. *Settimo Innocenzo*: Innocenzo VII, al secolo Cosimo Migliorati (1336-1406). *Sposo*: *enjambement* con il complemento “della chiesa di Dio” del v. successivo. Il Papa, in quanto vicario di Cristo, è sposo della Chiesa, così come lo fu Cristo stesso (cfr. Tommaso d'Aquino, *Contra impugnantes*, 4, 14).

69. *Per te*: “attraverso di te, grazie a te”. *Pietoso*: “misericordioso, compassionevole”, altro attributo tipico del Papa.

70. *Unirsi*: allusione al fatto che la vittoria di Innocenzo VII di cui discorre qui Serdini coincide con la vittoria contro il papato avignonese e, dunque, con la ricomposizione dell'unità della Chiesa d'Occidente.



Come detto, questo era al momento dell'elezione di questo Papa auspicio ritenuto assai concreto (cfr. *DBI*, s.v. *Innocenzo VII*). *Bella e perfetta*: dittologia sinonimica.

71-80. “Città nuova, santa Gerusalemme, nella mano destra del sommo padre, canzone, diffonderai il tuo contenuto per tutto il mondo; tu vedi presso la madre beata grazie a lui e a Betlemme risorgere le somme virtù e i vizi andare al fondo. Di a ciascun cristiano che sia felice di una così grande grazia e di questo nuovo dono, e che ciascun anima pura prenda l'ulivo e canti: Osanna, osanna!.

71. Il v. è creazione serdiniana in stile innologico, condotta rielaborando liberamente *Apc.*, 21, 2 («Vidi Sanctum civitatem, Jerusalem novam descendentem de caelo»). Il cambio di aggettivazione (“sanctum” diventa “sancta”): cfr. Delcorno, *Note*, p. 318) serve a rimarcare il rinnovamento conseguente alla riunificazione della Chiesa a opera di Innocenzo VII, che qui Sardini celebra iperbolicamente chiamando in causa la Gerusalemme intesa come città celeste.

72. *Eccelso padre*: il Papa, ossia Innocenzo VII.

73. *Predicarai*: “predicherai, dirai”, il verbo può essere interpretato in senso tecnico, di annunciare tramite una vera e propria predicazione, visto il contenuto della canzone, ricca di rimandi scritturali e innologici e centrata sulla celebrazione della sconfitta del vizio da parte della Chiesa rinnovata dall'elezione del nuovo Papa. La forma in -arò per il futuro è di regola a Siena. Cfr. Rohlfs, par. 587. *Per tutto il mondo*: eco della definizione della missione apostolica, in quanto tale consonante con il verbo “predicate” anche perché nel Vangelo tale verbo indica l'annuncio al mondo della venuta di Cristo, *Mc*, 16, 15 («Euntes in mundum universum praedicate evangelium omni creature»). Anche in questo modo prosegue l'equiparazione di Innocenzo VII a un nuovo Cristo redentore della Chiesa.

74. *Tu*: canzone. *Beata madre*: la Vergine Maria, madre di Cristo.

75. *Relevarsi*: “alzarsi di nuovo, risorgere”. *Lui*: Innocenzo VII.

76. *Alte*: attributo tipico delle virtù, qui crea una contrapposizione con il “fondo” in cui cadono i vizi. *Fondo*: “punto più basso nello spazio”.

78. *Manna*: il cibo donato da Dio agli Ebrei nel deserto, qui indica genericamente un dono divino a beneficio del suo popolo e allude all'elezione di Innocenzo VII. *Nova*: assieme “recente” (TLIO), ma anche “contemporanea” per differenziarla dalla manna biblica.

79. *Spirto*: “anima”. Cfr. Rohlfs, par. 138. *Mondo*: “pulito”, qui ha valore di “purificato dal peccato”, dunque “puro”.

80. *Olivo*: segno di pace (cfr. v. 59). *Osanna, osanna*: è il termine ebraico presente nel Sanctus della liturgia cristiana, intonato nella Domenica delle Palme per celebrare l'ingresso di Cristo a Gerusalemme. La canzone si chiude con un'ulteriore celebrazione pseudo-liturgica dell'elezione di Innocenzo VII funzionale a suggerire l'equiparazione di costui a Cristo.

## CANZONE 10 (P. XVII)

Canzone di argomento encomiastico e politico scritta per l'elezione di Guidantonio di Montefeltro a Gran Conestabile del re di Napoli Ladislao d'Angiò-Durazzo. La datazione è riportata nella didascalia che in Mrc<sup>7</sup> precede il testo (accolta anche da Pasquini nella sua edizione critica), la quale lo riconduce all'agosto del 1409 («Essendo nel MCCCCVIII, del mese d'agosto il re Landislao a Perosa»). Allo stesso modo, dalla rubrica è ricavabile anche il luogo di composizione, che risulta essere, per l'appunto, la città di Perugia. Il componimento si presenta come una celebrazione di Guidantonio portata avanti attraverso un'allocuzione direttamente rivolta a Ladislao al fine di mostrargli l'esattezza della scelta compiuta eleggendo alla carica di Gran Conestabile Montefeltro, l'unico in grado, per via della perfezione che lo contraddistingue, di poter riportare la penisola italiana ai fasti dell'Impero Romano, rendendo, di conseguenza, Ladislao il nuovo imperatore (vv. 1-38). La lode di Guidantonio passa attraverso la celebrazione di tutta la sua schiatta (vv. 39-44), a cominciare da Guido Vecchio di Montefeltro (vv. 45-57), per passare ai suoi discendenti Federico (vv. 58-66), Nolfo (vv. 67-76) e Antonio, padre, quest'ultimo, proprio di Guidantonio (vv. 77-95). Infine, l'ultimo a essere nuovamente celebrato è il dedicatario del testo, Guidantonio di Montefeltro, di cui vengono esaltate le virtù politiche e morali e l'attaccamento al proprio protettore Ladislao e ai valori imperiali (vv. 96-114). Il congedo, infine, ha la funzione encomiastica di inviare il testo al re per ringraziarlo dell'elezione di un personaggio di tale levatura quale Montefeltro, identificato nei vv. finali come il Veltro in grado di far rivivere i fasti dell'Impero (vv. 115-125). Particolarmente interessante nell'economia del testo è il fatto che, di ognuno dei membri del casato ivi celebrati, oltre all'elogio delle virtù morali, politiche e militari che lo contraddistinguono, viene messa in evidenza la fedeltà dimostrata verso l'Impero, istituzione che si anela possa ritrovare la perduta supremazia del passato, e l'attività di condottiero svolta, al fianco dei propri alleati (Pisa e Gian Galeazzo Visconti), in funzione antiflorentina, di modo che due sono, al livello politico e ideologico, le questioni emergenti dal componimento: la vena filoimperiale da un lato e, contrapposta ad essa, la vena antiflorentina (la guelfa Firenze diviene, infatti, il massimo emblema di forza politica antiimperiale). E proprio quest'ultimo elemento influisce sulla forte e pressoché costante presenza dantesca che permea il componimento, la quale se, da un lato, è atta a recuperare stilemi e immagini (come quella del Veltro, che compare in chiusura) funzionali alla celebrazione della stirpe dei Montefeltro e del suo ultimo rappresentante Guidantonio come reincarnazione degli Imperatori Romani e unica possibilità di rifioritura dell'istituzione imperiale, dall'altro è adatta alla riproposizione di temi e figure delle invettive antiflorentine della *Commedia* (cfr. ad esempio, il tema della "rabbia" dei Fiorentini o la denominazione di lupi a loro attribuita in questi vv.). La canzone è l'ultimo documento serdiniano databile che è pervenuto. Metricamente si tratta di una canzone petrarchesca con piedi di tre versi.

Canzone petrarchesca con piedi di tre versi di sei strofe di diciannove versi ciascuna e un congedo di undici versi. Schema metrico: Strofa: ABCBACCDEEDdFFGg(h)IhI. Congedo: ABCBACCDDEE.

Essendo nel MCCCCVIII, del mese d'agosto, il re Landislao a Perosa e morto pochi dì inanzi il conte Alberigo gran contestabile, il ditto re elesse in loco del ditto conte Alberigo il conte Guidantonio signor d'Urbino. In laude sua Simon fece l'infrascritta canzone: si introducono tutti i nobili armigeri servitori del re, i quali parlano a lui magnificando il re preditto e ringraziandolo de la nova elezione; nella quale si noma alcuni della casa del ditto conte, i quali furono di gran virtù in arme.

Vittorioso Cesar, novo Augusto,  
unica insigna, trïunfal corona,  
italico, felice, inclito e divo,  
o suprema speranza in cui si sona  
il bel nome latino e il santo e 'l giusto  
imperio, che tanti anni è stato privo:  
ecco il nostro desio, che è fatto vivo  
Marte tuo genitore, ecco la spene  
del dardanico sangue e de' latini!  
Or se giamai noi fummo ai ciel vicini  
quanto al beato viver si convene,  
tu sei la gloria e 'l bene,  
oltra il nostro sperar ferma salute.  
Quella benigna grazia e virtute  
del presente triunfo, e dell'onore  
ch'ad un gentil signore  
degnamente tu fai - move il parlare  
de' servi che tu hai,  
e sempre il nome tuo magnificare!

6

19

Oimè, che poi che la vetusta etade  
acolse i di nella presente vita  
del felice Alberigo a l'ultim'ora,  
l'anima benedetta in ciel salita  
San Giorgio acolse, e quella umanidade  
che vittrice fra noi ancor s'adora.  
Vacava il gran baston ch'oggi s'onora,  
general duce, d'arme e di franchezza,  
della santa corona e del tuo regno.  
Convenne adunque uom glorioso e degno,  
dotato di virtute e gentilezza,  
che con senno e fortezza  
supplisse a tanto offizio e tanta impresa.  
L'alma tua providenza ha ben compresa

25

vera, perfetta e degna elezïone  
del novo Scipïone,  
senza vizio, clemente - e pien d'ardire,  
del cui sangue eccellente  
piacciati, signor nostro, alquanto udire. 38

L'antica, illustre e generosa prole,  
l'opere magne, strenüe e sublime,  
per degna penna vivono immortali;  
ma pur d'alcune in le presente rime  
brevemente dirò, perché lui vòle  
che gli serva con lui sian qua giù tali. 44

Colui che sotto le santissime ali  
dell'aquila tu vedi in la contrada  
Alfea, da Pelopè ditta poi Pisa,  
tenne il bastone, e presso de l'Ancisa  
bagnò di sangue la famosa spada,  
e per ogni altra strada  
vittorïoso conculcò il nimico.  
Ruppe e domò assai più ch'io non dico  
la fiesolana rabbia a fronte a fronte:  
questo è l'ardito conte  
ed è il bon Guido Vecchio - unica fede;  
costui fu luce e specchio  
di quell'onor che l'aquila possede. 57

Quell'altro che tu vedi, inde discese:  
fu il conte Federigo, in simil guerra  
non molti anni da poi fu fatto duce.  
Questo disfece sì ogni lor terra  
e 'l frodolente popol tanto offese,  
ch'ancor di lui è lagrimosa luce. 63  
Om bellicoso fu, ben che fu truce  
contra de' suoi nimici, e fu fervente  
e liberal più ch'altri al santo impero.

L'altro, che vedi poi cotanto fero,  
fu 'l conte Nolfo e fu signor possente,  
lo qual similmente  
general capitan fu de' Pisani.  
Questo redusse Lucca alle lor mani,  
e pose gli avversari in tanta tema  
che forse ancor si trema  
del suo nome virile - e se ne dole:  
dritto figliol gentile  
di quell'uccel che Dio tolse nel sole.

76

Quell'altro poi, di tanta reverenza,  
piansel la terra e le virtute in seme;  
gridavan: "Signor nostro, ove ne vai?".  
Costui fu specchio e fu radice e seme  
d'ogni eccelsa virtù, d'ogni clemenza,  
che italian forse fu mai:  
non son troppi anni, e tu, signore, il sai,  
che per sua provvidenza e bon consiglio  
la Biscia trionfò finché Dio volse.  
Oimè, che l'una e l'altra morte tolse,  
che ben si raffrenava il fior vermiglio;  
e fu in tanto periglio,  
ch'ancor son molli gli occhi e trema il muro.  
Fu essa sapienza e fu sicuro  
animo, valoroso e con vittoria:  
più volte acquistò gloria,  
che l tacer contr'a cui - è forse il meglio.  
Genitor di costui  
tu 'l conte Antonio, venerabil veglio.

82

95

L'alta magnificenza e 'l bel costume  
che tu vedi in quest'altro, e quella fede  
qual ebbe il bon Fabrizio, oggi sì rara,  
l'animo e la virtù che tutto vede,

205

sarà franchezza e glorioso lume  
dell'alma gloria tua che t'è sì cara.  
Or facciam sacrificio inanzi all'ara  
della tua maestà l'arme lucenti  
e le tue gran milizie e le coorte!  
Di qua fia il nome tuo sicuro e forte,  
e la provincia, e noi saremo contenti:  
i capitani valenti  
chiamano la tua vittoriosa insegna!  
Signor, se mai elezione fu degna,  
merita con virtù, ora il vediamo,  
sì che sperare possiamo  
l'imperiale corona - e monarchia:  
vedi che 'l ciel ti sprona  
e noi aspettiamo omai che tosto sia.

101

114

Vanne, canzone, a quel cesareo petto,  
vero trionfatore d'arme leggiadre,  
d'infinita virtù presso al ciel tratto;  
e parla a lui come a benigno padre  
per parte d'ogni suo fedel subietto,  
ringraziando assai del presente atto.  
Di' che 'l gran contestabile ch'egli ha fatto,  
il conte Guidanton da Montefeltro,  
fia specchio del suo stato e forse il Veltro  
contro i rabiosi lupi suoi vicini,  
morte e distruzione de' Fiorentini!

125

1-9. "Vittorioso Cesare, nuovo Augusto, sommo blasone, superbo sovrano, italiano, felice, illustre e nobilissimo, o speranza superiore per la quale risuona il bel nome di Roma e il santo e onesto impero, che per tanti anni è stato vacante: ecco (avverato) il nostro desiderio, che riviva in te Marte, il padre tuo, ecco la speranza (che riviva) la stirpe dardanica e (quella) romana!"

1-9. I vv. d'apertura costituiscono un'invocazione encomiastica costruita attraverso la tecnica dell'accumulazione rivolta al re di Napoli Ladislao d'Angiò-Durazzo, il quale viene celebrato iperbolicamente

come diretto discendente dei Romani e nuovo imperatore, l'unico in grado di riportare la penisola italiana ai fasti dei tempi dell'Impero.

1. *Vittorioso*: l'aggettivo celebra re Ladislao rimarcando l'accrescimento del potere politico che gli è derivato dall'aver eletto a Gran Conestabile del proprio regno Guidantonio di Montefeltro. *Cesar*: appellativo con cui venivano chiamati gli imperatori romani. *Novo*: ant. cfr. Rohlfs, par. 107. *Augusto*: il primo e uno dei più importanti imperatori romani, utilizzato anch'egli, come Cesare, antonomasticamente, per indicare Ladislao come reincarnazione degli imperatori romani.

2. *Unica insigna*: "sommio blasone", ossia "sommia stirpe". Metonimia. *Triunfal corona*: "superba corona", ossia "superbo sovrano". Sineddoche. Il sintagma è presente anche altrove in Saviozzo, 82, 1 («Felice regno e triunfal corona»).

3. *Italico, felice, inclito e divo: tetracolon. Climax. Italico*: l'aggettivo indica come Ladislao possa essere considerato l'unico sovrano in grado di unificare la penisola italiana. *Felice*: l'aggettivo ha sia l'accezione spirituale di "beato", che quella, più concreta, di "destinato al successo" (TLIO), di modo che il dedicatario del testo viene lodato come colui in grado di assommare in se qualità politiche e morali. *Inclito*: "illustre". *Divo*: "nobilissimo, splendente". Ma l'aggettivo è, spesso, anche uno degli attributi riservati agli imperatori romani, cosicché viene rimarcata ancora una volta quella discendenza di Ladislao dagli antichi Romani già espressa nel v. incipitario.

4-5. *O suprema... latino*: l'espressione riecheggia Petrarca, *Rvf*, 10, 1-2 («in cui s'appoggia / nostra speranza e 'l gran nome latino»). Serdini recupera qui dei vv. encomiastici dedicati da Petrarca ai Colonna e già utilizzati da lui stesso in un testo celebrativo della famiglia romana e li trasferisce su Ladislao.

4. *Suprema speranza*: il destinatario della canzone viene considerato come l'ultima e più grande speranza per la penisola di far rivivere il periodo aureo dell'Impero Romano. *Si sona*: "risuona".

5. *Bel nome latino*: "grande nome di Roma". *Santo e giusto*: dittologia. I due aggettivi rimandano alle due qualità principali dell'Impero Romano, ovvero la santità derivante dall'essere esso diretta emanazione e ispirazione della volontà divina e la rettitudine proveniente dalle altissime virtù morali possedute dai Romani.

6. *È stato privo*: "è stato vacante", dal momento che, dopo la caduta dell'Impero, non si è trovato nessun altro in grado di far rivivere lo splendore dell'epoca imperiale.

7-8. *Ecco... genitore*: "ecco (avverato) il nostro desiderio, che riviva in te Marte, il padre tuo" (Pasquini).

7. *Desio*: ant.

8. *Marte tuo genitore*: l'espressione evidenzia come il re di Napoli venga definito discendente diretto degli antichi Romani, dei quali il dio della guerra è il progenitore, essendo egli il padre di Romolo. *Spene*: poet. Cfr. «superna speranza», v. 4.

9. *Dardanico sangue*: la stirpe dardanica, ovvero i Romani, discendenti di Dardano, capostipite dei Troiani, da parte di Enea. *Latini*: "Romani".

10-13. "Ora, se è vero che non fummo mai vicini al cielo nella misura in cui è necessario a una vita di beatitudine, sei tu la gloria e il bene, la salda salvezza oltre la nostra speranza".

10-13. I vv. comunicano un'immagine di Ladislao dai connotati quasi cristologici, dal momento che, dopo essere stato lodato nei vv. precedenti per le proprie virtù politiche e morali, egli viene qui indicato come una sorta di salvatore di anime lungamente atteso sulla terra, l'unico in grado di avvicinare gli uomini al cielo.

10. *Se*: "se è vero che" (Pasquini). *Noi*: gli uomini.

11. *Beato viver*: "una vita di beatitudine". Il sintagma richiama alla mente lo stato di felicità eterna di cui godono le anime nel Paradiso. *Si conviene*: "è necessario".

12. *La gloria e 'l bene*: dittologia. *Gloria*: il termine ha un'accezione celebrativa nell'indicare i valori di Dio e dei santi in quanto trionfanti sul male (TLIO), qui estesi alla persona di Ladislao. *Bene*: "bontà e rettitudine", altre due caratteristiche proprie del dio cristiano possedute dal dedicatario del testo, il quale, quindi, assume sempre più i contorni di una figura cristologica.

13. *Sperar*: "speranza", verbo sostantivato. *Ferma salute*: "salda salvezza". Il sintagma ha in sé sia un'accezione politica (la «salute» come stato di benessere collettivo), sia un'accezione spirituale (la «salute»

come redenzione che procura la salvezza eterna dell'anima), di modo che in esso si riassumono entrambe le identità assunte nel testo da Ladislao, ossia quella di reincarnazione degli imperatori romani e quella di salvatore di anime dall'alone cristologico. Il sintagma è presente anche altrove in Saviozzo, 16, 14 («qual fia de' Cristian ferma salute!»); 34, 6 («ch'è di mio sommo ben ferma salute»).

14-19. “Quella benevola gioia e il pregio (derivante) dal presente successo e dal merito che tu fai (avere) in maniera degna a un nobile signore – spinge i tuoi servitori a parlare e a magnificare costantemente il tuo nome!”.

14. *Grazia e virtute*: i due termini rimandano alle due sfere della religiosità e della moralità romana di impostazione classica i cui valori si è visto sin dai primi vv. essere posseduti dal re di Napoli.

15. *Del*: “derivante dal” (Pasquini). *Triunfo*: “successo politico”. Lat.

16. *Gentil signore*: “nobile signore, nobile re”, ossia Guidantonio di Montefeltro, appena eletto da Ladislao Gran Contestabile del regno.

17. *Fai*: “fai avere”. *Move*: “spinge”. Cfr. Rohlfs, par. 107.

18. *Servi*: “i servitori”, tra i quali si include il poeta.

19. *Magnificare*: “celebrare, osannare”. Il termine richiama ancora una volta alla doppia identità di erede delle virtù politiche e morali dei Romani e di personaggio dai connotati cristologici di Ladislao, così come già nei vv. 13 e 14.

20-25. “Oimè, dopo che la sua anziana età avvicinò i giorni nella vita terrena del beato Alberigo verso l'ultima ora, l'anima benedetta salita in cielo venne accolta da San Giorgio, quell'uomo vittorioso che ancora si adora fra noi”.

20. *Vetusta etade*: “anziana età”. Alberico da Barbiano era nato intorno al 1348 (cfr. *DBI*, s.v. *Alberico da Barbiano*), quindi nel 1409, anno della sua morte, doveva avere poco più di sessant'anni. L'aggettivo, quindi, più che alla reale anzianità di Alberico (se si pensa a quello che dice Dante, l'età media di un uomo era intorno ai settant'anni) si riferisce alla sua venerabilità e saggezza, caratteristiche, queste, proprie della senilità.

21. *Accolse*: “avvicinò” (TLIO). *Presente vita*: la vita terrena. Il sintagma è usato frequentemente nella poesia medievale per riferirsi alla vita mondana. Cfr. Dante, *Pd.*, 28, 1 («Poscia che 'ncontro a la vita presente») e Petrarca, *Rvf*, 295, 5 («spogliâr di lei questa vita presente»).

22. *Felice Alberigo*: “beato Alberico”. L'aggettivo, spesso adoperato per definire chi è ammesso alla gloria del Paradiso (TLIO), è volto a sottolineare la santità, oltre che di Guidantonio, anche del suo predecessore Alberico da Barbiano.

23. *Anima benedetta*: il sintagma ripete quanto detto al v. precedente, evidenziando nuovamente la beatitudine eterna di cui gode Alberico.

24. *San Giorgio*: di norma, è san Pietro ad accogliere le anime in Paradiso; Serdini sostituisce a costui san Giorgio in quanto santo combattente, nello specifico vincitore con le armi delle forze del male (il drago); la sostituzione serve dunque a enfatizzare la natura di giusto condottiero di Alberico. *Umanitade*: “uomo”, ossia San Giorgio, estens.

25. *Vittrice*: “vittoriosa”. L'aggettivo si riferisce alla leggenda di San Giorgio uccisore del drago che perseguitava la città libica di Silena narrata nella *Legenda Aurea* e famosissima in epoca medievale.

26-32. “La carica suprema che oggi si omaggia, (quella di) comandante supremo dell'esercito e dell'abilità militare della tua santa dignità reale e del tuo regno era vacante. Giunse dunque un uomo glorioso e degno, dotato di virtù ed eccellenza, che con assennatezza e con fortezza riuscì a compensare a un ufficio e a una fama tanto grandi”.

26. *Gran baston*: “carica suprema, supremo simbolo del potere”, con riferimento alla carica di Gran Contestabile. Sineddoche.

27. *General duce*: “comandante supremo”, ossia Gran Conestabile. *D'arme e di franchezza*: dittologia. *Arme*: “esercito”. *Franchezza*: “abilità, destrezza”, con riferimento alle qualità militari (TLIO).

28. *Santa corona e regno*: “dignità reale e regno”. Dittologia. *Santa corona*: sineddoche. *Tuo*: allocuzione diretta a re Ladislao.



29. *Convenne*: “giunse, arrivò”. *Uom glorioso e degno*: Guidantonio da Montefeltro, del quale si rimarcano ancora una volta le doti morali e spirituali che lo rendono erede degli imperatori romani da un lato e di Cristo dall’altro. Cfr. vv. 12-14 e 19. Dittologia.

30. *Virtute e gentilezza*: dittologia. *Gentilezza*: “eccellenza morale”.

31. *Senno*: “avvedutezza”. *Fortezza*: una delle quattro virtù cardinali di cui è dotato Guidantonio, la quale gli permette di avere fermezza, costanza e coraggio nella ricerca del ben operare.

32. *Supplisse*: “riuscì a compensare, a sopperire”. *Tanto*: “tanto grande”. *Offizio*: “ufficio”, ovvero la carica di Gran Conestabile. *Impresa*: “fama” (Pasquini), in riferimento alla fama ottenuta in vita da Alberico da Barbiano, difficilmente eguagliabile da chiunque, se non da Montefeltro.

33-38. “La tua elevata accortezza ha ben colto la vera, perfetta e degna elezione del nuovo Scipione, senza vizio, misericordioso e pieno di audacia, della cui stirpe eccellente sii tu favorevole, mio signore, ad ascoltare alquanto”.

33. *Tua*: allocuzione a re Ladislao. *Providenza*: “accortezza, avvedutezza” dimostrata dal re nello scegliere come comandante dell’esercito una persona così degna come Guidantonio.

34. *Vera, perfetta e degna*: tricolon. *Vera*: “giusta”.

35. *Novo Scipione*: Guidantonio da Montefeltro, il quale viene paragonato qui con uno fra i più importanti condottieri romani, Scipione l’Africano, il vincitore della battaglia di Zama e quindi, di conseguenza, della seconda guerra punica. *Novo*: cfr. Rohlfs, par. 107.

36. *Senza vizio, clemente e pien d’ardire*: tricolon. Le tre doti elencate corrispondono in pieno alle qualità che deve avere un buon comandante, il quale deve dimostrare coraggio e clemenza nello stesso momento, di modo che Guidantonio viene raffigurato come il perfetto esempio di condottiero. *Senza vizio*: cfr. vv. 14, 30. *Clemente*: “misericordioso”. *Pien d’ardire*: “pieno di coraggio”. Cfr. «fortezza», v. 31.

37. *Sangue eccellente*: “stirpe eccellente”, ossia il casato dei Montefeltro. Metonimia.

38. *Piacciati*: “sii favorevole, ti piaccia”. Legge Tobler-Mussafia. *Signor nostro*: allocuzione a re Ladislao. Plurale *maiestatis*.

39-44. “L’antica, illustre e nobile stirpe, le (sue) grandi, valorose e magnifiche imprese vivono immortali grazie a una degna poesia; ma tuttavia, in questi versi, parlerò brevemente di qualcuno (di loro), poiché lui vuole che i servitori si comportino sulla terra come tali”.

39-44. Dopo la celebrazione delle virtù politiche, militari, morali e spirituali di Guidantonio compiuta nei vv. precedenti, in questa strofa si passa a lodare il casato da cui discende il Gran Conestabile di re Ladislao mettendone in evidenza l’antichità di rango e la nobiltà.

39. *Antica, illustre e generosa*: tricolon. *Antica*: l’aggettivo ha una connotazione positiva, dal momento che l’antichità è considerata come un attributo di nobiltà. *Generosa*: “nobile”. *Antica, illustre e generosa prole*: il sintagma ne riecheggia uno simile adoperato altrove da Saviozzo, 82, 9 («e quella antica e generosa prole»). *Prole*: “stirpe, casata”, con riferimento, qui, al casato dei Montefeltro.

40. *L’opere magne, strenüe e sublime*: tricolon. *L’opere*: “le imprese”. *Strenüe*: “valorose”. *Sublime*: “magnifiche”. L’utilizzo della -e finale per il plurale è tipico di alcune varietà dell’Italia centrale. Cfr. Rohlfs, par. 142

41. *Per degna penna*: “grazie a una poesia degna, illustre”. Metonimia. La «degnata penna» cui si riferisce Serdini è quella di Dante, che in *If.* 27 narra la storia dei Montefeltro per bocca di uno dei membri della famiglia, Guido I, il protagonista del canto. Immortali: dal momento che la poesia e l’arte hanno la capacità di eternare quanto raccontano.

42. *Pur*: “tuttavia”. *D’alcuno*: di qualche membro del casato. *Presente*: l’utilizzo della -e finale per il plurale è tipico di alcune varietà dell’Italia centrale. Cfr. Rohlfs, par. 142.

43. *Lui vòle*: “c’è bisogno”. *Vole*: cfr. Rohlfs, par. 107.

44. *Qua giù*: “sulla terra”, in contrapposizione a «immortali», v. 42. *Tali*: si comportino come servitori, in virtù dell’illustre discendenza di Guidantonio.

45-57. “Colui che sotto la protezione delle santissime ali dell’aquila imperiale vedi nel territorio della città di Alfea, da Pelope chiamata poi Pisa, tenne l’insegna di comando e presso Incisa in val d’Arno bagnò di sangue la sua famosa spada, e su ogni altro cammino abbatté vittorioso il nemico. Distrusse e ridusse sotto il proprio dominio molto di più di quanto io non dica (qui) affrontandola direttamente la furia fiesolana: costui è il coraggioso conte, il buon Guido Vecchio, somma onestà; costui fu lo splendore e il modello esemplare di quell’onore posseduto dall’aquila imperiale”.

45-46. *Santissime ali dell’aquila*: il simbolo imperiale, sotto la cui santa protezione («santissime ali») e grazie all’ispirazione della quale si muove Montefeltro. *Enjambement*.

46. *Tu*: allocuzione a re Ladislao. *Contrada*: “territorio circostante la città” (TLIO).

47. *Alfea*: altro nome della città di Pisa, derivato dalla leggenda della fondazione di Pisa per mano della discendenza degli Alfei Pelasgi, di origine greca. *Pelopè*: Pelope, figlio di Tantalo e signore della città greca di Pisa, nel Peloponneso, il quale, secondo la leggenda, assieme ad alcuni profughi Pelasgi fonda, di ritorno dalla guerra di Troia, la città di Pisa in Toscana. *Ditta*: ant.

48-49. *Presso de l’Ancisa... spada*: nei pressi di Incisa in val d’Arno. Non è chiaro a quale avvenimento storico si faccia riferimento con questa citazione. L’unica battaglia combattuta dai Pisani presso la rocca di Incisa di cui si ha notizia è quella che, nel 1356, vede fronteggiarsi Pisa e Firenze, con la vittoria della prima e la cacciata dal borgo del Valdarno della seconda (cfr. Repetti, *Dizionario*, s.v. *Incisa*); ma Serdini non può riferirsi a questa vicenda, dal momento che a capo dei Pisani non poteva certo esserci Guido di Montefeltro, il quale era morto nel 1298.

48. *Bastone*: “l’insegna del comando”, con riferimento alla carica di Capitano del Popolo e podestà di Pisa ricoperta da Guido Vecchio di Montefeltro tra il 1289 e il 1292 e poi di nuovo nel 1293 (cfr. *DBI*, vol. 76, s.v. *Montefeltro, Guido di*).

50. *Strada*: “cammino”, con riferimento in particolare all’attività di condottiero di Guido, spesso in movimento per le corti e le signorie della Romagna e della Toscana.

51. *Conculcò*: “abbatté” (Pasquini). *Nimico*: lat.

52. *Ruppe e domò*: “distrusse e ridusse sotto il suo dominio”. Dittologia.

53. *La fiesolana rabbia*: “la furia fiesolana, la furia degli abitanti di Fiesole”. Il sintagma unisce due luoghi delle invettive antiflorentine dantesche della *Commedia*. Per quanto riguarda il richiamo a Fiesole, luogo di ascendenza dei Fiorentini, cfr. *If.*, 15, 61-75 (e, in particolare vv. 73-75, «Faccian le bestie fiesolane strame / di lor medesme, e non tocchin la pianta»); per la rabbia dei Fiorentini, invece, cfr. *Pg.*, 11, 112-114 («ond’era sire quando fu distrutta / la rabbia fiorentina, che superba / fu a quel tempo sì com’ora è putta»). *A fronte a fronte*: “affrontandola direttamente” (Pasquini).

54-55. *L’ardito... Guido Vecchio*: Guido di Montefeltro, detto il Vecchio (1220 ca.-1298), considerato qui da Serdini come il capostipite della gloriosa dinastia da cui discende Guidantonio. *Unica fede*: “somma onestà”, in apposizione a Guido Vecchio. *Unica*: l’utilizzo dell’aggettivo con l’accezione di “somma” è di derivazione petrarchesca. Cfr. *Rvf*, 185, 11 («novo habito, et bellezza unica et sola»); 366, 133 («Vergine unica et sola»).

56-57. I vv. fanno riferimento alla fedeltà dimostrata per tutta la vita da Guido all’Impero, del quale lui è il rappresentante più eccellente.

56. *Luce e specchio*: “splendore e modello esemplare”. Dittologia. I due termini fanno riferimento, oltre che all’elevata capacità politica di Montefeltro, anche alla sua perfezione morale quasi divina dal momento che sono entrambi vocaboli spesso utilizzati per definire l’essenza dei beati e delle divinità (TLIO).

57. *Aquila*: cfr. vv. 45-46.

58-66. “Quest’altro che tu vedi, discese da lì: fu il conte Federico, (che) in una guerra simile fu fatto condottiero non molti anni dopo. Costui distrusse così tanto ogni loro territorio e lese così tanto quel popolo fraudolento che la sua fama ancora fa piangere. Fu un uomo incline alla guerra, però fu ardito contro i suoi nemici, e fu fedele e bendisposto verso il santo impero più di ogni altro”.

58. *Inde discese*: “discese da lì”, con riferimento al fatto che Federico è il figlio di Guido Vecchio, le cui imprese sono state narrate nella strofa precedente.

59. *Il conte Federigo*: Federico di Montefeltro (1258 ca.-1322). *In simil guerra*: il riferimento, benché non meglio specificato, potrebbe essere quasi sicuramente agli avvenimenti del 1311-1312, allorché Federico, in quel periodo podestà di Pisa, prepara la discesa di Arrigo VII, diventando dapprima comandante del contingente italiano dell’esercito imperiale, e poi, dopo l’incoronazione a Roma dell’imperatore 1312, vicario imperiale di Pisa e di Arezzo, partecipando in questi ruoli all’assedio di Firenze del 1313 (cfr. *DBI*, vol. 76, s.v. *Montefeltro, Federico di*).

60. *Fu fatto duce*: comandante del contingente italiano dell’esercito di Arrigo VII. Cfr. v. precedente.

61. *Disfece sì ogni lor terra*: “distrusse ogni loro territorio”, con riferimento non meglio precisato alle guerre condotte da Federico contro i Fiorentini e i loro alleati guelfi.

62. *Frodolente popol*: i Fiorentini. Il sintagma è una variazione del passo antiflorentino dantesco di *If.*, 15, 61 («Ma quello ingrato popolo maligno»). *Popol*: lat. *Offese*: “lese”.

63. *Ancor di lui è lagrimosa luce*: “la sua fama ancora fa piangere”.

64. *Bellicoso*: “incline alla guerra”. *Truce*: “ardito” (Pasquini).

65. *Nimici*: ant. *Fervente*: “fedele”.

66. *Liberal*: “ben disposto a soccorrere qualcuno e a esaudirne i desideri” (TLIO).

67-76. “L’altro, che vedi poi tanto forte, fu il conte Nolfo, e fu un signore potente, il quale, similmente, fu capitano generale dei Pisani. Questi ridusse Lucca sotto il loro dominio, e pose i suoi avversari in un timore così grande che forse ancora (adesso) tremano e si dolgono a causa del suo nome valoroso: retto ed eccellente figliuolo di quell’uccello che Dio sollevò al cielo”.

67. *Fero*: “forte, coraggioso” (TLIO).

68. *L conte Nolfo*: Nolfo di Montefeltro (1295-1361-1363 ca.), conte di Urbino, figlio di Federico da Montefeltro. Signor possente: “signore potente”. Il sintagma è frequente nella poesia due-trecentesca, dov’è variamente adoperato come appellativo della divinità oppure di personaggi storici e mitologici. Cfr. Boccaccio, *Filostrato*, 5, 57. 1-2 («Ben hai la tua ingiuria vendicata, / signor possente e molto da temere»); *Teseida*, 1, 13. 3 («per che a Teseo, allor signor possente»); 10, 109. 5 («Ove Teseo, nobil signor possente»); Cino da Pistoia, *Poesie*, 102, 13 («Increscati di me, signor possente»); Malatesta Malatesti, *Rime*, 32, 109 («omè, Signor possente e reverendo»).

70. *General... Pisani*: Nolfo è al comando dei *foeditores* pisani nel 1341-1342 (cfr. *DBI*, vol. 76, s.v. *Montefeltro, Nolfo di*).

71. *Redusse Lucca alle lor mani*: il riferimento è all’occupazione di Lucca del 17 giugno 1342 per mano dei Pisani guidati da Nolfo (cfr. *DBI*, vol. 76, s.v. *Montefeltro, Nolfo di*).

72. *Tema*: “timore”. Lett.

73-74. *Si trema... e se ne dole*: tmesi. Concordanza *ad sensum*. *Si trema e se ne dole*: “tremano e si dolgono”, con riferimento ai Lucchesi. Dittologia.

74. *Nome virile*: “nome valoroso”. *Dole*: cfr. Rohlfs, par. 107.

75. *Dritto figliol gentile*: “retto ed eccellente figliuolo”.

76. *Quell’uccello che Dio tolse nel sole*: “quell’uccello che Dio sollevò al cielo”, ossia l’aquila imperiale, cfr. vv. 46 e 57. La perifrasi riecheggia due passi di Dante, *Pg.*, 32, 112 («com’io vidi calar l’uccel di Giove»); *Pd.*, 6, 4 («cento e cent’anni e più l’uccel di Dio / ne lo stremo d’Europa si ritenne»).

77-85. “Quell’altro poi, così tanto eccellente, piansero la terra e insieme le virtù; gridavano: «Nostro signore, dove vai?». Costui fu il modello e fu la radice e il seme di ogni virtù eccellente, di ogni disposizione al perdono, quanto forse non fu mai (nessun altro) italiano: non sono passati troppi anni, e tu, signore, lo sai, che per via della sua accortezza e della sua buona discrezione la Biscia trionfò finché Dio volle”.

77. *Quell’altro*: Antonio di Montefeltro (1348-1404), figlio di Federico novello di Nolfo. *Di tanta reverenza*: “così tanto eccellente”, secondo la costruzione, consueta nell’italiano antico, di+sost.=agg. (Pasquini).

78. *Piansel*: “lo piansero”. Legge Tobler-Mussafia. *Virtute*: ant. Inseme: cfr. Rohlf, par. 87.

80. *Specchio, radice e seme*: tricolon. *Specchio*: “modello”. Cfr. «luce e specchio», v. 56. *Radice e seme*: l'impiego metaforico dei due termini che in botanica indicano l'organo di propagazione delle piante (il seme) e la prima parte dell'embrione che nasce dal seme germinante (radice) è funzionale alla definizione di un ritratto di Antonio come *exemplum* supremo di perfezione indicando in lui l'origine della perfezione e delle virtù.

81. *D'ogni... d'ogni*: epanalepsi. *Clemenza*: “disposizione al perdono”, dote che ogni buon signore deve possedere, dal momento che, seppur fermo nelle proprie decisioni, deve sapersi dimostrare anche benevolo verso i propri sottoposti.

82. Il v. rimarca il concetto di suprema eccellenza di Antonio, il quale viene definito qui come il più perfetto in assoluto.

83-85. I vv. fanno riferimento ai numerosi incarichi di prestigio rivestiti da Antonio per conto del duca di Milano Gian Galeazzo Visconti a partire dal 1388 e fino alla morte (cfr. *DBI*, vol. 76, s.v. *Montefeltro, Antonio di*), assegnando in maniera iperbolica il successo dei Visconti alla presenza di Antonio fra le loro fila.

83. *Non son troppi anni*: gli avvenimenti a cui si fa riferimento risalgono, infatti, da un massimo di venti ad un minimo di cinque anni prima del momento di composizione di questo testo. *Tu, signore*: allocuzione diretta rivolta al dedicatario del testo Guidantonio di Montefeltro.

84. *Providenza*: “accortezza”. *Bon consiglio*: “buona discrezione”. Il sintagma è boccacciano (cfr. *Filostrato*, 1, 9. 7; 2, 10. 4; 2, 10. 7; *Rime*, 42\*, 77; 42\*, 170; *Teseida*, 5, 20. 6).

85. *Biscia*: lo stemma di Gian Galeazzo Visconti, recante all'interno una biscia azzurra coronata d'oro; estens. Gian Galeazzo Visconti. Metonimia. *Triunfò*: lat.

86-95. “Oimè, che l'uno e l'altro la morte strappò, mentre il fiore vermiglio si stava molto tenendo a freno, ed era in pericolo tale che gli occhi sono ancora bagnati e tremano le mura. Questa fu la sapienza e fu l'animo fedele, valoroso e vittorioso: più volte acquistò gloria, verso la quale tacere è forse la cosa migliore. Fu il conte Antonio, venerabile vecchio, genitore di questi”.

86. *L'una e l'altra*: il riferimento dovrebbe essere alle dipartite di Antonio di Montefeltro e dell'appena citato (attraverso il suo simbolo, la Biscia) Gian Galeazzo Visconti, morti il primo nel 1404 e il secondo nel 1402.

87-89. I vv. si concentrano sulle imprese antiflorentine portate avanti da Antonio di Montefeltro e dal suo signore Gian Galeazzo Visconti (cfr. *DBI*, vol. 76, s.v. *Montefeltro, Antonio di* e *DBI*, vol. 54, s.v. *Gian Galeazzo Visconti*).

87. *Che*: “mentre”. *Si raffrenava*: “si teneva a freno, si arginava” (Pasquini). *Il fior vermiglio*: Firenze, indicata qui attraverso il suo stemma, il giglio rosso. Metonimia. Cfr. «Biscia», v. 85.

88. *Periglio*: ant.

89. *Son molli gli occhi*: “gli occhi sono bagnati”, con riferimento alle sconfitte inflitte da Antonio e Gian Galeazzo ai Fiorentini. L'espressione deriva da Dante, *Rime*, 47, 56 («e poi con gli occhi molli»). *Trema il muro*: “tremano le mura” della città di Firenze.

90-91. *Securo animo, valoroso e con vittoria*: “l'animo fedele, valoroso e vittorioso”. *Tricolon*.

90. *Fu essa sapienza*: l'espressione individua in Antonio la personificazione stessa della sapienza.

91. *Securo*: lat. *Con vittoria*: “vittorioso”, secondo la costruzione, consueta nell'italiano antico, con+sost.=agg. (Pasquini).

94. *Costui*: Guidantonio di Montefeltro, dedicatario del testo.

95. *L'conte Antonio*: cfr. v. 77. *Venerabil veglio*: “venerabile vecchio”. Il sintagma è una variazione di Dante, *Pg.*, 2, 119 («ed ecco il veglio onesto»). *Veglio*: “vecchio, avo”. Francesismo.

96-101. “L'eccellente magnificenza e la bella indole che tu vedi in quest'altro, e quell'onestà che ebbe il buon Fabrizio, oggi così rara, l'animo e la virtù che tutto vede, sarà il coraggio e lo splendore glorioso dell'alta tua gloria che ti è così cara”.

96. *L'alta magnificenza e 'l bel costume*: dittologia. *Bel costume*: il sintagma si ritrova altrove in Saviozzo, 58, 96 («La bella gentilezza e il bel costume»); Petrarca, *Rvf*, 105, 66 («et la dolce paura, e 'l bel costume»); Boccaccio, *Ninfale*, 275, 2 («e d'ogni bel costume chiara luce»); Niccolò de' Rossi, *Canzoniere*, 365, 6 («di bel costume e di vertute entera»); Franco Sacchetti, *Libro delle Rime*, 295, 3 («con alto stile e bel costume»); Beccari, *Rime*, 49, 79 («per bel costume e longa usanza»).

97. *Tu*: allocuzione diretta a re Ladislao. *Quest'altro*: Guidantonio di Montefeltro, la cui elezione a Gran Conestabile di Ladislao si celebra in questo testo. *Fede*: «onestà, lealtà».

98. *Il bon Fabrizio*: Gaio Fabricio Luscino, console romano divenuto esempio positivo di austerità e disprezzo della ricchezza e per questo, «uomo leale» per antonomasia. Cfr. Dante, *Pg*, 20, 25-27 («Seguentemente intesi: «O buon Fabrizio, / con povertà volesti anzi virtute / che gran ricchezza posseder con vizio.»»); Petrarca, *Triumphus Famae*, 1, 55-57 («un Curio et un Fabrizio, assai più belli / con la lor povertà che Mida o Crasso / con l'oro»); Boccaccio, *Comedia*, 36, 25-26 («e 'l buon Fabrizio ancora, che la graia / moneta rinunciò e de' Sanniti») e *Am Vis*, 9, 67-69 («Seguia Fabrizio che gli eccelsi onori / più disìo che posseder ricchezza, / avendo que' per più cari e maggiori»). *Oggi sì rara*: l'inciso riprende il *topos*, assai frequente nel Medioevo, della corruzione dei tempi presenti in opposizione alla grandezza dell'epoca romana.

100-101. La perfezione che Guidantonio, al pari dei suoi avi, possiede, è la ragione grazie alla quale re Ladislao può acquisire quella dignità e quell'onore cui tanto anela («t'è sì cara»).

100. *Franchezza*: «coraggio» (Pasquini). *Glorioso lume*: «glorioso splendore». Cfr. vv. 56 e 63. Il sintagma si ritrova altrove in Saviozzo, 26, 87 («ch'a molti han fatto glorioso lume»); 74, 653 («O glorioso lume, o divin conio»).

102-108. «Ora si offrano davanti alla sacra altezza della tua maestà le armi lucenti e i tuoi grandi eserciti e le schiere! Per la qual cosa il tuo nome sarà protetto e forte, e la nazione e noi saremo felici: i valorosi capitani invocano la tua vittoriosa insegna!».

102. *Facciam sacrificio*: «si offrano» (TLIO). *Ara*: «altare», ossia «sacra altezza», fig. (Pasquini).

103-104. *L'arme lucenti, e le tue gran milizie e le coorte: tricolon*.

103. *Maiestà*: lat. *L'arme*: l'utilizzo della -e finale per il plurale è tipico di alcune varietà dell'Italia centrale. Cfr. Rohlfs, par. 142.

104. *Tue*: di re Ladislao. *Gran milizie*: «grandi eserciti». *Coorte*: «schiere». L'utilizzo della -e finale per il plurale è tipico di alcune varietà dell'Italia centrale. Cfr. Rohlfs, par. 142.

105. *Di qua*: «per la qual cosa». *Il nome tuo*: di re Ladislao, cui il testo si rivolge in tono allocutorio. *Sicuro e forte*: «protetto e forte». Dittologia.

106. *Provincia*: «nazione» (GDLI). *Sarem*: concordanza *ad sensum*.

107. *Capitan*: «comandanti» (TLIO), con probabile riferimento ai comandanti dei vari reparti dell'esercito di Ladislao, dei quali Guidantonio, appena eletto Gran Conestabile, è divenuto il capo supremo.

108. *Chiaman*: «invocano». *Tua*: di Ladislao. *Vittoriosa insegna*: «vittorioso stemma». Il sintagma è ripreso da Petrarca, *Tr. Mortis*, 1, 19-20 («Era la lor vittoriosa insegna / in campo verde un candido ermellino»).

109-114. «Signore, se mai ci fu un'elezione degna, giusta e virtuosa, ora lo vediamo, di modo che possiamo sperare di ottenere la dignità regale imperiale e la supremazia: vedi che il cielo ti incita e noi speriamo che ormai avvenga presto».

109-110. *Degna, merita con virtù: tricolon*.

109. *Signor*: allocuzione a re Ladislao.

110. *Merita*: «degnà». *Con virtù*: «virtuosa», secondo la costruzione, consueta nell'italiano antico, con+sost.=agg. (Pasquini). *Ora*: con l'elezione di Guidantonio.

111. *Sperar possiamo*: «possiamo sperare (di ottenere)». Ellissi.

112. *Corona*: «dignità regale» (Pasquini). Metonimia. *Monarchia*: «supremazia, governo» (TLIO). ant.

113. *L ciel ti sprona*: l'espressione vede nell'elezione di Guidantonio e nella gloria derivante a Ladislao da essa un disegno divino atto a stabilire al re di Napoli una dignità imperiale e una supremazia sulla penisola (la «provincia», v. 113). *Ti sprona*: «ti incita».

114. *Tosto*: “presto”. Ant.

115-125. “Vai, canzone, da quel cuore imperiale, vero trionfatore dotato di armi leggiadre, per la sua infinita virtù portato vicino al cielo; e rivolgiti a lui come a un padre benevolo da parte di ogni suo servo fedele, ringraziandolo molto per l’azione presente. Digli che il Gran Conestabile che egli ha eletto, il conte Guidantonio da Montefeltro, sarà il modello esemplare per il suo stato e forse (sarà) il Veltro contro i rabbiosi lupi suoi vicini, la morte e la distruzione dei Fiorentini!”.

115. *Vanne, canzon*: avvio tipico del congedo, con vocativo rivolto al testo stesso. *Vanne*: “vai da lui”. Legge Tobler-Mussafia. *Cesareo petto*: “cuore, petto imperiale”, ossia re Ladislao. Sineddoche. *Cesareo*: “imperiale”. Si tratta della prima e unica occorrenza dell’aggettivo con l’accezione generica di “imperiale, reale” fino a Pulci (BIBLITA); infatti, l’unico altro utilizzo trecentesco del termine, quello di Ser Cecco di Meletto in un sonetto di corrispondenza a Giovanni Boccaccio (cfr. Boccaccio, *Rime*, 79), ha il significato proprio di “appartenente a Giulio Cesare”.

116. *Triunfator*: ant. *D’arme leggiadre*: “dotato di armi leggiadre”. La leggiadria, qualità di cui è dotato il cavaliere, viene qui trasferita dalla persona alle sue armi, le quali pure divengono aggraziate tanto quanto lo è Ladislao.

117. Il v. indica in re Ladislao un essere che, per la sua assoluta perfezione può essere considerato più vicino a una divinità («presso al ciel tratto») che non a un uomo. *D’*: “per via”.

118. *Parla a lui*: “rivolgiti a lui”. Si tratta di una formula tipica dei congedi delle canzoni medievali, i quali spesso prevedono di invitare il testo a recarsi, come atto di fede e sottomissione verso di lui, dal destinatario per omaggiarlo. *Benigno padre*: “padre benevolo”. Il sintagma, adoperato da Boccaccio, *Comedia*, 19, 5 («come benigno padre e come degno») per indicare Giove, rimanda qui alla raffigurazione in termini divini di Ladislao, che viene definito quindi alla stregua del padre degli dei.

119. *Fidel subietto*: “fedele servo”. Lat.

120. *Presente atto*: “questa azione”, con riferimento all’elezione di Guidantonio di Montefeltro a Gran Conestabile.

121. *Gran conestabil*: dal XIV al XVII secolo è il titolo attribuito al comandante generale militare.

122. *Guidanton da Montefeltro*: Guidantonio di Montefeltro (1378-1443), figlio di Antonio, nonché conte di Urbino e dal 1409 Gran Conestabile del re di Napoli Ladislao.

123. *Specchio*: cfr. vv. 56 e 80. *Veltro*: Serdini riprende qui la profezia del primo canto dell’Inferno, identificando nel Veltro che, secondo Dante, sorgerà a sconfiggere i vizi che affliggono il mondo in Guidantonio; in questo senso, Serdini specifica in riferimento al dedicatario la linea esegetica maggioritaria nel Trecento incline a riconoscere nel Veltro appunto un Imperatore (cfr. *ED*, s.v. *Veltro*), al fine di impiegare in funzione iperbolicamente encomiastica la profezia dantesca.

124. *Rabiosi lupi*: i Fiorentini. *Rabiosi*: lat. Cfr. «fiesolana rabbia», v. 53. *Lupi*: l’appellativo di «lupi» dato ai Fiorentini per via dell’avarizia che li contraddistingue deriva da Dante, *Pg.*, 14, 50-51 («tanto più trova di can farsi lupi / la maladetta e sventurata fossa») e 59 («cacciator di quei lupi in su la riva»); *Pd.*, 25, 4-6 («vinca la crudeltà che fuor mi serra / del bello ovile ov’io dormi’ agnello, / nimico ai lupi che li danno guerra»).

125. Il v. scaglia un vero e proprio anatema contro i Fiorentini, di modo che l’impressione finale che viene ottenuta è quella di un testo sì encomiastico, ma anche violentemente antiflorentino. *Morte e distruzione*: dittologia.

## CANZONE 11 (P. XVIII)

Canzone di argomento politico in lode della città di Venezia. La datazione non è in alcun modo desumibile dalla didascalia preposta al testo in Mrc<sup>7</sup> e nell'edizione Pasquini, la quale non è atta a fornire indicazioni di sorta né per ciò che concerne la data di composizione, né per ciò che riguarda l'occasione alla base della sua scrittura. La presenza di una canzone celebrativa di Venezia nel *corpus* serdiniano potrebbe infatti parere, a tutta prima, inspiegabile, dal momento che non si ha conoscenza di particolari legami intercorsi fra il Saviozzo e la città veneta. A quanto è dato sapere in base alle informazioni e ai documenti relativi alla biografia serdiniana conosciuti fino a oggi, l'unica persona con la quale il Senese è in contatto ad aver intrattenuto rapporti con Venezia è Malatesta IV Malatesta detto Malatesta dei Sonetti o Senatore, il quale nel 1404 è capitano generale delle milizie della Repubblica di Venezia nell'ambito della guerra con Francesco Novello da Carrara per il possesso di Padova, persa dalle truppe della Serenissima il 25 settembre 1404 con conseguente abbandono dell'incarico da parte di Malatesta (cfr. *DBI*, vol. 68, s.v. *Malatesta, Malatesta detto Malatesta dei Sonetti o Senatore*). Questa vicenda parrebbe essere, dunque, l'unica possibilità di una relazione intercorsa tra Serdini e Venezia, di modo che la datazione del testo dovrebbe essere attribuita al 1404 e l'occasione potrebbe essere identificata nell'assoldamento di Malatesta da parte dei Veneziani in preparazione della battaglia con i Carraresi. Il componimento viene ad essere, così, non soltanto un testo puramente politico, ma anche e soprattutto un testo encomiastico grazie al quale Serdini riesce a raggiungere un duplice scopo cortigiano: infatti, nel momento in cui si trova a omaggiare i signori del proprio signore per omaggiare, ad una, entrambi, egli è in grado, da un lato, di omaggiare Malatesta e, dall'altro, di favorire il merito di costui presso la Serenissima. La celebrazione di Venezia parte, nella prima strofa, dalla lode delle sue virtù morali, che la rendono assai simile a un essere divino (vv. 1-17); nella seconda strofa sono riproposte sia l'identificazione della città con la Vergine, sia la sua lode, che investe però questa volta i successi politici e commerciali della Laguna (vv. 18-32); la terza e la quarta strofa, quindi, passano a esaltare le virtù morali e politiche di Venezia, la quale viene elogiata come unica continuatrice delle qualità eccelse dei Romani, rimarcando nel contempo la protezione divina da cui è investita (vv. 33-64); la quinta strofa, infine, si concentra sulla celebrazione dei territori su cui governa la città, non mancando di sottolineare ancora una volta la sostanziale identità di Venezia con la Vergine Maria (vv. 65-50); in chiusura è posto un congedo consistente nell'invio da parte dell'io lirico del testo in giro per il mondo affinché possa diffondere a beneficio degli altri popoli la vicenda esemplare della città lagunare (vv. 81-92). Dal punto di vista testuale, l'elemento di maggior interesse risiede nell'identificazione di Venezia, personificata secondo fattezze femminili, con la figura stessa della Vergine al fine di mettere in luce la perfezione della città lagunare, definita come una madre benevola che incarna la virtuosità assoluta di Maria dal punto di vista spirituale, e le qualità dell'antica Roma dal punto di vista politico. Dal punto di vista metrico, il testo si configura come una canzone petrarchesca con piedi di tre versi.

Canzone petrarchesca con piedi di tre versi di cinque strofe di sedici versi ciascuna e un congedo di dodici versi. Schema metrico: Strofa: ABCBACCDEeDFf(g)HgH. Congedo: ABCBACCDdEfE.

Canzone in laude della città di Venezia.

Diletta a Dio, o solo albergo e loco  
degli dei illibati, o madre santa,

umano essemplio a tutto il viver nostro,  
qui il debile mio ingegno onora e canta  
l'alta tua maestà, benché sia poco  
moderno stile al tuo gran nome e chiostro.

6

Tu sola in terra e fra' mortali un mostro  
se' per mostrar quanto che possa il cielo  
e la natura in te, donna beata;  
tu madre incoronata  
di gloria, fermo di virtute ostelo  
e di saper, quanto non so dispollo.

Io non invoco Apollo,  
ma l'inclita tua luce - che 'l può fare,  
che mi sia specchio e duce,  
ch'io sappia il nome tuo magnificare.

16

Prudente madre in atti e in parole,  
di conoscer te stessa e porre in opre  
quanto se spetta a tant'alma virtute:  
nel viver tuo civile ognor si scopre  
più la tua fama quanto gira il sole,  
con lialtà, sapere e con salute.

22

Tutte le mercantie son conosciute  
da te, ciascuna preziosa e bella,  
e più quanto bisogna a corpo umano;  
tu del lito adriano  
porto, d'ogni altro mare onore e stella,  
e l'universa terra ancor t'onora;  
Roma e Cartago adora  
oggi i triunfi tuoi - regger beato,  
che non furono i suoi  
forse migliori a più tranquillo stato.

32

Iusta madonna, ov'è ragione e legge,  
non Babilloni, barbari o tiranni,  
ma Fabrizii, Traiani e 'l bon Catone:



qui le virtute han premio e qui gli inganni  
hanno il supplicio loro, e qui si regge  
non come a tirannia, ma con ragione. 38

Tu se' sostegno, scettro e confalone,  
dritta a tener quella bilancia quale  
piegar non può amor, disdegno et oro.  
Tu vaso del tesoro  
del mondo e dritta chiave e immortale  
dove non mancò mai pondo né drama  
(o gloriosa fama!),  
di ragion madre - e donna di primizia,  
che né figliol né padre  
conosci dallo 'strano in la giustizia! 48

Forte colonna d'animo costante,  
dove rabbia, tempesta e caso strano  
non pò giamai, né sùbita allegrezza:  
qui Marte, Juno e l'arme di Vulcano,  
qui le forze d'Alcide e d'Atalante,  
qui vidi il braccio della summa altezza. 54

Quanti con guai provato han tua fortezza!  
Ben lo sa il mare Adriaco e 'l Leone,  
fatti in la spada tua mesti e sanguigni;  
quanti animi maligni  
hai messo al fondo, vinta ogni tenzone,  
e tal sommerso in sua malizia e frodo;  
e tu sempre con lodo  
rimasa in gloria - se' d'ogni tua impresa,  
e con giusta vittoria  
sei vendicata poi d'ogni tua offesa! 64

Temperata misura e continente,  
dove non mancò il dritto mai né sparse,  
ma più benigna alla pietà che cruda:  
questo vid'io, da pria ch'ella m'apparse

donna del ciel tanto alta e eccellente  
che la lingua a parlarne trema e suda;  
poi trasformarsi in terra sacra e nuda  
d'ogni vizio mortal, città cortese,  
mirabilmente posta in mezzo l'acque;  
e per vicin li piacque  
Frivoli, Paduana et Ferrarese  
et Trivigian che suo oggi si serba.  
Qui non c'è pianta o erba,  
e più n'abunda assai - ch'altro terreno;  
ma non li mancò mai  
il protettor san Marco in mezzo il seno.

70

80

Canzon, tu poi cercar ciaschedun clima,  
se tu trovassi mai simel cittade  
con virtù, gentilezza e gran potenza;  
ma certa sie che quanto a libertade  
questa sola nel mondo oggi sublima,  
e ciò ben basta a nostra intelligenza.  
Ma va pur via innanzi ogni presenza,  
ché litterato essempro spesso giova,  
e mostrandol'a prova  
di' ch'apran ben gli orecchi - e scopra i cori,  
sì che ciascun si specchi  
e pigli essempro i popoli e' signori.

92

1-6. “Amata da Dio, o unica dimora e luogo degli dei celesti, o madre santa, esempio benigno e civile per tutta la nostra vita, qui la mia debole capacità celebra e canta la tua elevata grandezza, benché il modo di comporre e la penna moderni siano insufficienti per (decantare) il tuo grande nome”.

1-3. I vv. si pongono come un’invocazione nei toni della preghiera rivolta alla città di Venezia, qui personificata nelle fattezze di una donna la cui lode viene costruita attraverso una serie di appellativi analoghi a quelli utilizzati nella religione e nella liturgia per definire la Vergine.

1-2. *Solo... illibati*: l’espressione indica nella città di Venezia l’unico luogo terrestre che, per via delle virtù morali e spirituali ivi presenti, possa essere eletto dalla divinità come dimora mondana, evidenziando quindi sin da subito l’eccellenza morale di Venezia e dei propri abitanti, che non conosce pari sulla terra.

1. *Diletta*: “amata”. Il sostantivo “diletto” al femminile viene spesso adoperato in contesto religioso o mistico per indicare la donna oggetto d’amore (TLIO, s.v. *diletta*). *Albergo e loco*: dittologia. Loco: cfr. Rohlf, par. 107.

2. *Dei illibati*: “dei puri, dei celesti”. *Madre santa*: l’appellativo è uno dei più usati per nominare e invocare la Vergine, di modo che la città di Venezia viene santificata fino ad assumere connotati mariani.

3. *Umano*: “benigno e civile”. L’aggettivo assomma i due significati appartenenti alla sfera morale e spirituale (nella sua accezione di “benigno”) e alla sfera politico-sociale (nell’accezione di “civile”), affermando quindi la perfezione di Venezia sia dal punto di vista delle qualità politiche, sia da quello delle qualità spirituali degli abitanti. *Essempio*: lat. *Viver nostro*: “nostra vita”, o, più propriamente, “genere umano”.

4-6. I vv. recuperano le formule e i toni propri della poesia epica, con l’io lirico a eleggersi come cantore della grandezza della città di Venezia, cui si propone di tessere le lodi attraverso la propria arte poetica.

4. *Debile mio ingegno*: “la mia debole capacità”, con riferimento all’arte poetica. *Debile*: ant. *Onora e canta*: “celebra e canta”. Dittologia. *Canta*: il verbo, solitamente adoperato in apertura dei poemi epici, evidenzia il fatto che l’io lirico decida di identificarsi come cantore delle gesta di Venezia.

5. *Maiestà*: “grandezza, maestosità”, con riferimento alla solenne autorità della città.

6. *Moderno... e chiostro*: tmesi. *Moderno stile*: “il modo di comporre moderno”. Il sintagma riecheggia Petrarca, *Rvf*, 40, 6 («tra lo stil de’ moderni e ‘l sermon prisco»), per il quale «lo stil de’ moderni» corrisponde all’enciclopedismo congiunto all’allegoria (Santagata, p. 222, 6n). Nel caso di Serdini, invece, è probabile che l’utilizzo di questo sintagma sia semplicemente una passiva eco petrarchesca. *Gran nome*: il nome di Venezia. *Chiostro*: “dimora, regione” (TLIO).

7-12. “Tu sola sulla terra e fra gli uomini sei un miracolo (atto) a mostrare attraverso di te quanto possano il cielo e la natura, donna beata; tu, madre incoronata di gloria, saldo rifugio di virtù e di conoscenza, (di te), per quanto io non sappia, espongo.

7-8. *Mortali... mostrar*: allitterazione.

7. *In terra e fra’ mortali*: “sulla terra e fra gli uomini”. Dittologia. *Mostro*: “miracolo, prova”.

8. *Quanto che possa*: “quanto possa, quanto sia il potere”.

9. *Donna beata*: si tratta di un altro appellativo frequentemente adoperato per la Vergine, attraverso cui si ribadisce quella connotazione di Venezia con attributi mariani già messa in atto nei vv. precedenti. Cfr. «madre santa», v. 2.

10-11. *Incoronata di gloria*: l’espressione, di carattere liturgico, si trova nella lauda *Regina Potentissima*, che, al v. 11 recita «Sopra a li altri fiori de gloria incoronata» (TLIO, s.v. *incoronato*).

10. *Madre incoronata*: l’appellativo fa riferimento anche in questo caso al culto mariano, e più propriamente al culto della Vergine Incoronata, iniziato in seguito all’apparizione al conte di Ariano Irpino nel 1001, nei pressi del torrente Cervaro, di Maria, la quale addita al nobiluomo un albero su cui poggia una statua raffigurante una Madonna incoronata e assisa sul trono, chiedendogli di ergere in quel luogo un santuario in suo onore. Cfr. v. 2 e v. precedente.

11-12. *Fermo di virtute ostelo e di saper*: “saldo rifugio di virtù e conoscenza”. Tmesi. L’espressione rimarca la virtuosità e l’eccellenza che contraddistinguono Venezia e i suoi abitanti.

12. *Dispollo*: “lo espongo”. Legge Tobler-Mussafia. Si tratta di una forma antica del verbo “disporre”, la cui 3ª pers. sing. dell’indicativo presente è “dispò”. L’aggiunta del pronome clitico “lo” a seguire, secondo la legge Tobler-Mussafia, crea la forma “dispollo” (cfr. Nannucci, *Saggio*, p. 377).

13-16. “Io non invoco Apollo, ma il tuo illustre splendore, - che lo può fare, che mi sia modello e guida, di modo che io sappia magnificare il tuo nome”.

13-16. Il v. recupera il tono epico dei vv. 4-6 proponendo l’invocazione alle Muse e agli dei tipica della poesia epica classica, la quale si risolve, però, in un’invocazione alla stessa Venezia, l’unica in grado, con la propria magnificenza, di assolvere a una richiesta impossibile persino per Apollo, ossia quella di ispirare l’io lirico infondendogli la capacità poetica necessaria per poter cantare l’epos della città lagunare.

13. *Apollo*: il dio della poesia, il cui potere diviene però nullo quando si tratta di celebrare una potenza così regale e maestosa come quella di Venezia, per cantare le lodi della quale è necessaria una forza ispiratrice ancora maggiore di quella che riesce ad essere infusa dal capo delle Muse.

14. *L'inclita tua luce*: "il tuo illustre splendore", con riferimento a Venezia. *Che 'l può fare*: l'espressione rimarca ancora una volta l'essenza celestiale della città, la quale assume *in toto* le caratteristiche proprie della divinità, tra cui quella di imporre agli uomini il proprio volere.

15. *Specchio e duce*: "modello e guida". Dittologia.

16. *Il nome tuo*: cfr. «al tuo gran nome», v. 6. *Magnificare*: "esaltare". La scelta del verbo non è casuale, dal momento che rimanda, oltre alla sfera epica, anche a quella della religiosità, essendo "magnificat" l'*incipit* del noto cantico biblico *Magnificat anima mea Dominum* con cui Maria celebra le lodi di Dio in *Lc.*, 1, 39-55.

17-22. "Madre prudente nelle azioni e nelle parole, devi riconoscere te stessa e attuare quanto spetta a una virtù così nobile: per merito della tua vita civile appare sempre più ogni volta che gira il sole la tua fama di (donna, città) leale, sapiente e salvifica".

17. *Prudente madre*: si tratta di un'altra invocazione tipica della liturgia mariana, che riconosce nella Vergine la virtù della prudenza, la quale le indica in ogni circostanza quale sia il vero bene e quale sia il mezzo corretto attraverso cui compierlo. *In atti e in parole*: dittologia. *Atti*: "azioni".

18-19. I vv. indicano implicitamente nell'umiltà un'ulteriore dote posseduta da Venezia, dote che non le permette di affermarsi politicamente in maniera conforme a quanto le sarebbe dovuto per via della sua eccellenza civile e morale.

18. *Conoscer te stessa*: "riconoscere te stessa", ossia riconoscere le tue qualità. *Porre in opre*: "attuare" (Pasquini).

19. *Se spetta*: "spetta".

20. *Civile*: "ben accostumato, onesto", con riferimento alla vita sociale e a tutto ciò che è pertinente all'organizzazione delle comunità secondo un principio associativo (TLIO). *Si scopre*: "appare".

21. *Quanto gira il sole*: "ogni volta che gira il sole", ovvero "ogni giorno, giorno dopo giorno", in ottemperanza al sistema geocentrico aristotelico-tolemaico comunemente accettato nel Medioevo, secondo il quale è il sole a girare attorno alla terra.

22. *Con lialtà, sapere e con salute*: "leale, sapiente e salvifica". *Tricolon. Climax*. La costruzione con+sost.=agg. è frequente nell'italiano antico (Pasquini).

23-32. "Tutti i beni sono acquisiti da te, ciascuno prezioso e bello, e molto di più di quanto sia necessario a un uomo; tu sei del mare Adriatico e di ogni altro mare approdo, lustro e gloria, e anche la terra tutta ti rende onore; Roma e Cartagine oggi venerano i tuoi trionfi, - o guida beata, che i loro forse non furono migliori (dei tuoi) per (ottenere) una condizione di pace maggiore".

23. *Mercantie*: "beni", con riferimento in particolare ai beni economici e, quindi, alla natura di potenza commerciale di Venezia nel Medioevo. *Conosciute*: "acquisite" (TLIO).

24. *Preziosa e bella*: dittologia.

25. *Più quanto bisogna al corpo umano*: "più di quanto è necessario all'uomo", a indicare come le virtù e i beni posseduti da Venezia siano tanti e tali da sopravanzare i bisogni primari e le necessità dell'uomo.

26. *Lito adriano*: mare Adriatico. La denominazione dell'Adriatico come "lito adriano" è di derivazione dantesca, *Pd.*, 21, 122-123 («Pietro Peccator fu' ne la casa / di Nostra Donna in sul lito adriano»).

27. *Porto, onore e stella*: "approdo, lustro e gloria". *Stella*: il termine, oltre ad avere il significato figur. di "gloria", può essere considerato anche con l'accezione propria di "stella", in particolare con riferimento alla stella polare, l'astro-guida dei naviganti, a ribadire il concetto secondo cui Venezia è un modello da seguire e un approdo sicuro per tutti.

28. *Universa terra*: "la terra tutta intera". Cfr. Dante, *Conv.*, 4, 19. 7 («Di questa nobilitade nostra, che in in tanti e tali frutti fruttificava, s'accorse lo Salmista, quando fece quel Salmo che comincia: "Signore nostro Dio, quanto è ammirabile lo nome tuo nell'universa terra"»). Il sintagma si ritrova altrove in Saviozzo, 18, 28 («e l'universa terra ancor t'onora»).

29. *Roma e Cartago*: Roma e Cartagine, le due massime potenze del mondo antico, le quali, tuttavia, non possono che stupirsi per la potenza di Venezia, che si dimostra ancora superiore alla loro. *Adora*: “venera”. Concordanza *ad sensum*. Il verbo, normalmente utilizzato per indicare la venerazione e la fede dimostrate verso la divinità (TLIO) concorre alla costruzione dell’epos di Venezia in toni religiosi, fino ad arrivare a una vera e propria santificazione della città.

30. *Triunfi*: lat. *Regger beato*: “guida beata”. Nell’allocuzione si perpetra la caratterizzazione della città in senso divino, come emerge dall’utilizzo dell’aggettivo «beata».

31-32. I vv. paragonano implicitamente lo stato di pace e benessere vissuto dalla città lagunare all’epoca di pace e prosperità per eccellenza della storia romana, ossia quella della *pax romana*, il periodo di pace imposto da Augusto all’Impero, per indicare come Venezia sia riuscita a costruire una condizione di tranquillità e felicità ancora maggiore di quella messa in piedi dall’imperatore romano.

31. *Suoi*: di Roma e Cartagine.

32. *Tranquillo stato*: “condizione di pace”. Il sintagma si ritrova, con lo stesso significato, anche in Saviozzo, 13, 35 («e lo stato tranquillo»).

33-38. “Onesta madonna, nella quale risiedono la giustizia e la legge, non i Babilonesi, i barbari o i tiranni, ma i Fabrizi, i Traiani e il buon Catone; qui le virtù vengono premiate e qui le frodi hanno il loro supplizio, e qui si governa non come in una tirannia, ma secondo giustizia”.

33-38. I vv. celebrano lo stato veneziano in quanto realtà basata sui principi della giustizia e della legittimità e governata da personaggi che, per le loro virtù morali e civili, sono accostabili agli uomini più illustri della storia romana, di modo che Venezia viene ad accentrare su di sé tutte le qualità possedute dagli antichi Romani.

33. *Iusta madonna*: “onesta madonna”. L’allocuzione è funzionale alla raffigurazione di Venezia in toni religiosamente encomiastici, stavolta utilizzando un appellativo, «madonna», che se, da un lato, è quello genericamente adoperato in epoca medievale come formula di rispetto per rivolgersi a una donna, è, dall’altro lato, anche quello con cui, antonomasticamente, ci si appella alla Vergine, portando quindi avanti quell’identificazione della città lagunare con Maria già messa in atto nei vv. precedenti. *Iusta*: lat. L’aggettivo è utile all’introduzione dell’argomento della giustizia e delle qualità civili di Venezia svolto nei vv. immediatamente seguenti. *Ragione e legge*: “giustizia e legittimità”. Dittologia. L’espressione si trova anche in Franco Sacchetti, *Trecentonovelle*, 41 («secondo quella ragione e quella legge[...] costui dee essere impiccato»).

34. *Babilloni, barbari o tiranni: tricolon. Babiloni*: “Babilonesi”. La connotazione negativa di Babilonia, già petrarchesca (cfr. *Rvf*, 114; 117; 137; 138) si deve al suo essere nell’Antico Testamento la città contrapposta a Israele e, per questo, contrapposta a Dio e al suo popolo (cfr. *Gen.*, 10, 8-12) e, nel Nuovo Testamento, il luogo metafora del male opposto alla Gerusalemme celeste (cfr. *Ap.*, 18, 21; 21, 10 anche se, in questo caso, Babilonia deve essere identificata con Roma). *Barbari*: i barbari, appellativo con cui i Greci chiamavano gli stranieri e divenuto antonomasticamente sinonimo di popoli contrari alle leggi e alla giustizia. *Tiranni*: il termine è scelto qui per indicare genericamente chi esercita il proprio governo in modo dispotico e oppressivo.

35. *Fabrizii, Traiani e l’bon Catone: tricolon* in opposizione a quello del v. precedente. *Fabrizii*: “uomini leali”, antonomast. Il termine deriva dalla figura di Gaio Fabricio Luscino, console romano divenuto esempio positivo di austerità e disprezzo della ricchezza. Cfr. Dante, *Pg.*, 20, 25-27 («Seguentemente intesi: «O buon Fabrizio, / con povertà volesti anzi virtute / che gran ricchezza posseder con vizio.»»); Petrarca, *Tr. Famae*, 1, 55-57 («un Curio et un Fabrizio, assai più belli / con la lor povertà che Mida o Crasso / con l’oro»); Boccaccio, *Comedia*, 36, 25-26 («e ‘l buon Fabrizio ancora, che la graia / moneta rinunciò e de’ Sanniti») e *Am Vis*, 9, 67-69 («Seguia Fabrizio che gli eccelsi onori / più disìò che posseder ricchezza, / avendo que’ per più cari e maggiori»). *Traiani*: “uomini giusti”, antonomast. Il termine è ripreso dalla figura di Traiano, imperatore romano considerato dagli storici antichi come *optimus princeps*, ossia il più grande fra gli imperatori. *l’bon Catone*: “uomo libero o amante della libertà (Pasquini), antonomast., il quale potrebbe essere identificato assai probabilmente con Marco Porcio Catone detto l’Uticense, per antonomasia possessore delle virtù romane e difensore delle libertà repubblicane. Assai meno probabile, anche se non da escludere del tutto, è l’ipotesi che

il riferimento sia a Marco Porcio Catone detto il Censore, noto per il suo moralismo e per il suo severo impegno contro qualsiasi forma di corruzione delle virtù romane. Per il sintagma, cfr. Boccaccio, *Am. Vis.*, 5, 52 («l'antico e valoroso e buon Catone»).

36-37. I vv. ribadiscono il concetto di giustizia imperante nella città di Venezia attraverso l'accostamento di due espressioni opposte («le virtù han premio» vs. «gli inganni hanno il supplizio»).

36. *Virtute*: ant. *Han premio*: “vengono premiate”. *Gli inganni*: “le frodi”, a indicare genericamente qualsiasi azione o comportamento che sia contrario al vivere regolato dalle norme civili.

37. *Hanno il supplizio*: “hanno il supplizio”, ossia “vengono condannate”.

38. *Tirannia*: forma di governo in cui si concentra il potere nelle mani di un singolo, il quale lo esercita in modo dispotico e oppressivo. Cfr. «tiranni», v. 34. *Con ragione*: “secondo giustizia, con giustizia” (Pasquini), in opposizione al governo tirannico.

39-41. “Tu sei l'appoggio, l'influenza e il simbolo costante nel mantenere quella giustizia che non può essere spostata nel suo equilibrio dall'odio, dall'amore o dalla ricchezza”.

39. *Sostegno, scettro e confalone: tricolon*. Metonimia. *Sostegno*: “appoggio”, in senso morale. *Scettro*: “il potere di esercitare la propria influenza”, fig. (TLIO). Metonimia. *Confalone*: “simbolo”, fig. (TLIO).

40. *Dritta a tener*: “costante nel mantenere” (Pasquini). *Bilancia*: “giustizia”. Metonimia.

41. *Piegar non può*: “non può essere spostata nel suo equilibrio”. Il verbo è funzionale alla costruzione dell'immagine metonimica della bilancia come simbolo di giustizia. *Amor, disdegno et oro*: “l'amore, l'odio e la ricchezza”. *Tricolon*. I tre termini ribadiscono l'inflessibilità morale di Venezia, che non si lascia corrompere nei suoi valori né da sentimenti negativi («disdegno»), né da sentimenti positivi («amore») provati per qualcuno, né tantomeno dalla sete di guadagni materiali («oro»).

42-48. “Tu sei l'albergo delle ricchezze del mondo, la giusta e immortale signora per cui non mancò mai un minimo peso (o gloriosa fama!), madre di giustizia – e signora di ogni virtù per cui si primeggia, che né il figlio né il padre discrimini da quello che è diverso dalla giustizia!”.

42-43. *Vaso... mondo*: “albergo delle ricchezze del mondo”, intese non soltanto in senso spirituale, ma anche in senso materiale, come si è detto al v. 23. L'utilizzo del termine «vaso» a indicare il grembo che ospita un tesoro è proprio della tradizione mariana, dove, appunto, la Vergine in quanto madre di Cristo è celebrata come «vas electum», «vas honoris», «vas caelestis gratiae» nella liturgia medievale (cfr. SLML, vol. I, p. 132).

43. *Dritta chiave e immortale*: “giusta e immortale signora”. Tmesi. *Dritta e immortale*: dittologia. *Chiave*: “signora, autorità di comando”, fig. (TLIO).

44. *Pondo né drama*: “un minimo peso” (Pasquini). L'espressione riecheggia Dante, *Pg.*, 21, 99 («sanz'essa non fermai peso di drama»). *Pondo*: “unità di misura di peso corrispondente alla libbra” (TLIO). *Drama*: “unità di misura di peso equivalente a 1/8 di oncia, ossia circa 3,5 gr.” (TLIO).

45. *Gloriosa fama*: il sintagma è petrarchesco, *Rvf*, 261, 1 («Qual donna attende a gloriosa fama»), e si ritrova altrove in Saviozzo, 15, 70 («di gloriosa fama in fra' perfetti»).

46. *Di ragion madre*: “madre di giustizia”. L'espressione recupera il concetto di Venezia come ricettacolo di giustizia e legittimità già espresso ai vv. 33, 36-38, 40. *Donna di primizia*: “signora di ogni virtù per cui si primeggia” (Pasquini). L'espressione riprende, sia dal punto di vista della costruzione sintattica, sia dal punto di vista concettuale, Dante, *If.*, 2, 76 («O donna di virtù sola»).

48. *Conosci*: “riconosci”. Dallo ‘strano in la giustizia: “da quello che è diverso dalla giustizia”.

49-54. “Saldo sostegno dai principi solidi, in cui la rabbia, le avversità o le situazioni ostili non possono niente, né il subitaneo impeto: qui (vidi) Marte, Giove e le armi di Vulcano, qui le forze di Alcide e di Atalante, qui vidi la potenza divina”.

49. *Forte colonna*: “saldo sostegno”, fig. *Colonna*: il termine, che costituisce una delle parole-chiave delle rime di Serdini, è utilizzata qui come allocuzione alla città lagunare, della quale si tende a sottolineare attraverso tale appellativo il suo essere il pilastro della civiltà, sia dal punto di vista politico, sia da quello sociale e morale. *Animo*: “principio morale e religioso teso alla rettitudine e alla perfezione” (TLIO). *Costante*: “solido” (TLIO).

50. *Rabbia, tempesta e caso strano: tricolon. Tempesta: “avversità” (Pasquini). Caso strano: “situazione ostile”.*

51. *Sùbita allegrezza: “impeto subitaneo”. Il sintagma è, dal punto di vista meramente lessicale, ripresa boccacciana, Fiamm., 7, 2 («Questa parola entrata nell’animo mio, sùbita allegrezza vi mise»), anche se nel caso di Boccaccio il termine «allegrezza» ha il significato di “gioia”.*

52-54. *Qui... qui: anafora.*

52. *Marte, Juno e l’arme di Vulcano: tricolon. Marte: dio romano della guerra, qui citato per evidenziare la maestria militare dimostrata da Venezia. Juno: Giove, il capo degli dei pagani, la cui menzione in questo caso è tesa a rimarcare l’assoluta supremazia della città di Venezia sul resto del mondo. L’arme di Vulcano: la presenza di Efesto e delle sue armi divine a proteggere Venezia è atta a indicare la capacità della città di rivolgersi contro le potenze ostili, distruggendole. Arme: l’utilizzo della -e finale per il plurale è tipico di alcune varietà dell’Italia centrale. Cfr. Rohlfs, par. 142.*

53. *Alcide e Atalante: Ercole e Atlante, i due personaggi fisicamente più forti dell’intera mitologia classica, citati per sottolineare ancora una volta l’estrema potenza di Venezia, la quale, al pari dei due eroi greco-romani, che sono gli unici a poter caricarsi il peso della terra sulle spalle, è il solo stato in grado di sorreggere, sia dal punto di vista politico, sia dal punto di vista morale, il mondo.*

54. *Il braccio della summa altezza: “la potenza divina”. L’espressione sancisce definitivamente, in una sorta di climax, l’assoluta supremazia di Venezia, dovuta alla protezione divina di cui essa gode. Braccio: “potenza, aiuto”, fig. (TLIO). Summa altezza: “divinità”. Il sintagma, adoperato frequentemente da Boccaccio per definire Venere (cfr. Comedia, 33, 42; Filocolo, 5, 22; Filostrato, 7, 93. 3; Teseida, 3, 13, 8), è utilizzato qui per indicare genericamente la divinità. Summa: lat.*

55-64. *“Quanti hanno sperimentato con (loro) malanno la tua forza! Lo sanno bene il mare Adriatico e il golfo del Leone, diventati per la tua spada abbattuti e insanguinati; quante entità malvagie hai affondato, dopo aver vinto ogni lotta, e hai sprofondato taluno nella sua cattiveria e nella sua disonestà; e tu sempre lodevole sei rimasta nella (tua) gloria – per via di tutte le tue imprese, e con una giusta vittoria ti sei vendicata per ogni offesa verso di te!”.*

55. *Il v., esclamativo, ribadisce l’estrema potenza politica e militare di Venezia, che in tanti hanno sperimentato traendone sconfitte e disgrazie. Con guai: “con malanno, con disgrazia”. Fortezza: “forza, potenza”. Ant.*

56-57. *I vv. evidenziano la superiorità militare marittima di Venezia, qui indicata come la più importante potenza del Mediterraneo.*

56. *Il mare Adriaco: il mare Adriatico, di cui Venezia, che è bagnata da esso, è la maggiore potenza marittima. ‘L Leone: il golfo del Leone, estens., il mar Tirreno, luogo in epoca medievale di numerose guerre combattute tra le due principali Repubbliche Marinare, Venezia e Genova.*

57. *Fatti: “diventati”. In: “per”. Causale. Spada: “forza militare”. Metonimia. Mesti e sanguigni: “indeboliti e insanguinati”. Dittologia.*

58. *Animi maligni: “entità, potenze malvagie”.*

59. *Messo al fondo: “affondato”. Il verbo, che richiama alla mente l’affondamento di un’imbarcazione, non è casuale, ma è scelto per rimarcare come la potenza militare di Venezia si gioca perlopiù in mare. Tenzione: “lotta, guerra”.*

60. *Sommerso: “sprofondato” cfr. v. precedente. Ma il verbo “sommeregere”, nell’accezione di “far sprofondare, travolgere in maniera distruttiva”, è eco dantesca, If., 18, 125 («Qua giù mi hanno sommerso le lusinghe»). Malizia e frodo: “cattiveria e disonestà”, due vizi duramente combattuti e sconfitti da Venezia, città per eccellenza amante delle virtù. Dittologia.*

61. *Con lodo: “lodevole”.*

62. *In gloria: “nella tua gloria, nel tuo onore”. Di: “per, per via di”.*

63. *Giusta: “meritata”.*

65-76. *“Disposizione misurata e casta, nella quale non mancò mai, né si disperse la giustizia, e più benevola verso la pietà che non crudele: questo vidi io, non appena mi apparve una donna celestiale così elevata ed eccellente che la lingua a parlarne trema e suda; poi (la vidi) trasformarsi in una città sacra e priva di ogni vizio mortale, una città virtuosa, ammirabilmente situata in mezzo alle acque; e come vicini gli piacque di avere il Friuli, il territorio di Padova, il territorio di Ferrara e quello di Treviso che oggi mantiene per sé stessa”*.

65. *Temperata... continente: tmesi. Temperata e continente: “misurata e casta”. Dittologia. I due aggettivi sono funzionale alla riproposizione della raffigurazione di Venezia come entità virtuosa e moralmente perfetta. Misura: “disposizione” (GDLI), con riferimento alla disposizione d’animo della città lagunare e dei suoi abitanti.*

66. *Il v. rimarca l’attitudine alla giustizia e alla legittimità di Venezia di cui si è già detto ai vv. 33-48. Non mancò... né sparse: tmesi. Dritto: “giustizia” (GDLI). Ant. Sparse: “si disperse”.*

68-73. *I vv. raccontano la fondazione di Venezia in toni decisamente sacrali e religiosi, dal momento che la sua costruzione avviene successivamente alla discesa sulla terra della Vergine, la quale si trasforma nella città infondendo in lei tutta la sua perfezione e virtuosità, di modo che Venezia diviene la diretta emanazione terrestre della Madonna.*

68-69. *M’apparse donna del ciel: l’espressione riecheggia l’apparizione di Beatrice in Dante, Pg., 30, 32 («donna m’apparve»), di modo che l’apparizione della donna che si trasforma in Venezia assume i connotati dell’epifania della beata Beatrice, evidenziando quella personificazione della città nelle vesti di una donna dalle caratteristiche mariane e angeliche che si è portata avanti sin dai primi vv.*

68. *Da pria che: “non appena”.*

69. *Donna del ciel: la Vergine, la quale discende sulla terra per trasformarsi in Venezia. Cfr. Dante, Pg., 1, 91 («Ma se donna del ciel ti move e regge»); 9, 88 («Donna del ciel, di queste cose accorta»); Pd., 23, 106 («e girerommi, donna del ciel»); 32, 29 («de la donna del cielo e li altri scanni»), dove è alternativamente utilizzato per indicare Beatrice, santa Lucia e Maria, e Petrarca, Rvf, 366, 98 («Or tu, Donna del ciel, tu nostra Dea»), dove indica la Madonna. Alta e eccellente: “elevata ed eccellente”. Dittologia.*

70. *La lingua a parlarne trema e suda: l’impossibilità di esprimersi a parole per via di un sentimento di stupore e intima gioia all’apparire del proprio oggetto d’amore è un topos piuttosto frequente nella lirica amorosa, per cui cfr. Dante, Vita nova, 17, 3 («ch’ogni lingua deven tremando muta»), che qui viene trasposto in un contesto mistico-politico a indicare la meraviglia provata dall’io lirico con l’epifania della donna celeste che si trasforma in Venezia. La lingua trema e suda: sinestesia. Trema e suda: dittologia.*

71-72. *Terra sacra e nuda d’ogni vizio mortal: “città sacra e priva di ogni vizio mortale”, con riferimento a Venezia, la cui discendenza dalla Vergine la rende «sacra» e perfetta («nuda d’ogni vizio mortal»).*

72. *Cortese: “nobile e virtuosa” (TLIO).*

73. *Mirabilmente: l’avverbio è teso a indicare come perfino la posizione lagunare di Venezia («posta in mezzo l’acque») esprime la perfezione insita in ogni aspetto della città, geografico, politico, civile o morale che sia.*

74-76. *Dopo aver fatto riferimento in particolare alla posizione esatta di Venezia, i vv. si spostano ora a collocare la città entro il contesto geografico più esteso della penisola nord-orientale, dalla sua vicinanza alle altre città venete (il territorio di Padova e la marca trevigiana) fino ai suoi confini più estremi (il Friuli a est, Ferrara e la Romagna a sud). La costruzione dei vv., con l’esatta rappresentazione della geografia dell’Italia, riecheggia le descrizioni dantesche della penisola italiana nella Commedia.*

74-75. *Frivoli... et Trivigian: accumulazione.*

75. *Frivoli: il Friuli. Paduana: il territorio di Padova. L Ferrarese: il territorio di Ferrara.*

76. *Trivigian: il territorio di Treviso, la marca trevigiana. Che suo oggi si serba: “che oggi si conserva, si mantiene per sé stessa”, con riferimento all’egemonia di Venezia su Treviso a partire in un primo momento dal 1339 (anno in cui la città si consegna spontaneamente alla Repubblica Veneziana) e, poi, dopo un periodo di guerre, nuovamente e definitivamente dal 1388. Suo: di Venezia.*



77-80. *“Qui non esiste pianta o erba (che manchi), e ne abbonda assai maggiormente che ogni altro territorio; né gli mancò mai il protettore san Marco nel cuore”.*

77-78. *I vv. sono tesi alla raffigurazione di Venezia come un locus amoenus in cui la natura è rigogliosa e lussureggiante, una sorta di Paradiso terrestre che non ha eguali nel mondo.*

77. *Qui: nel territorio di Venezia. Non c'è pianta o erba: “non c'è pianta o erba (che manchi)”. Ellissi. Pianta o erba: dittologia.*

78. *Abunda: lat. Terreno: “territorio”.*

79-80. *I vv. evidenziano ancora una volta la natura sacra e benedetta di Venezia, stavolta soffermandosi sul patrono della città, san Marco, il quale non manca mai di proteggere e ispirare i cittadini a una condotta virtuosa e nobile.*

80. *In mezzo al seno: “in mezzo al cuore, nel cuore”.*

81-92. *“Canzone, tu puoi cercare per qualsiasi paese, (per vedere) se tu riuscissi a trovare mai una città simile in quanto a virtù, eccellenza ed enorme potere; ma puoi essere certa che per quanto riguarda la libertà, oggi solo lei nel mondo la innalza, e questo basta molto alla nostra intelligenza. E vai pure al cospetto di tutti, perché un esempio offerto per mezzo della poesia spesso giova e mostrandolo come testimonianza digli che aprano bene le orecchie – e che mettano a nudo i cuori, di modo che tutta la gente comune e tutti i signori si specchino in e prendano esempio da lei”.*

81. *Canzon: avvio tipico del congedo, con vocativo rivolto al testo stesso. Ciaschedun clima: “qualsiasi paese”. L'utilizzo del termine con l'accezione di “paese” è ripresa da Petrarca, Rvf, 135, 2 («fu mai in qual che stranio clima»).*

82. *Cittade: ant.*

83. *Virtù, gentilezza e gran potenza: “virtù, eccellenza ed enorme potere”. Tricolon.*

84. *Quanto: “per quanto riguarda”. Libertade: ant.*

85. *Sublima: “innalza”, con riferimento all'autonomia dello stato veneziano, unico detentore di libertà politiche e civili.*

87. *Va: allocuzione alla canzone. Innanzi ogni presenza: “al cospetto di tutti”.*

88. *Litterato esemplo: “un esempio offerto per mezzo della poesia” (Pasquini). Esemplo: lat.*

89. *Prova: “testimonianza”.*

90. *Il v. incita a rendersi disponibili ad ascoltare il messaggio offerto dalla canzone, che, in questo caso, è atto a riportare tutta la gloria e la virtù di Venezia. Cori: cfr. Rohlfs, par. 107.*

91. *Si specchi: “guardi come esempio”.*

92. *Pigli esemplo: Venezia diviene, per via della propria perfezione politica e morale un vero e proprio exemplum per gli uomini, i quali possono ritrovare in lei tutte le caratteristiche che un buono stato e dei buoni sudditi dovrebbero possedere. I popoli e' signori: “la gente comune e i signori”. Dittologia. I due termini sono tesi a rimarcare ancora una volta come la città di Venezia e i propri abitanti, siano, per la perfezione di cui sono portatori, un esempio positivo verso cui tutti i ceti, a partire dai signori per finire con il popolo minuto, debbono mirare ad arrivare. Populi: “gente comune” (TLIO).*

## CANZONE 12 (P, XIX)

La canzone è dedicata a Gian Galeazzo Visconti, detto il conte di Virtù, ed è composta da Saviozzo in occasione della conquista di Bologna da parte di Gian Galeazzo, nel 1402. Serdini non è alla corte di Giangaleazzo Visconti, ma conosce il conte di Virtù perché si trova, nei primi anni del Quattrocento, al servizio di Pandolfo III Malatesta, il quale invece è, lui sì, alle dipendenze del duca di Milano in qualità di condottiero (ed è nelle vesti di cortigiano di Pandolfo che il poeta assiste alla conquista di Bologna). La circostanza determina un complesso gioco di riferimenti e allusioni, per cui Serdini omaggia il Signore del proprio Signore per omaggiare, ad una, entrambi, raggiungendo, di fatto, un duplice scopo cortigiano: da un lato omaggiare Pandolfo e, dall'altro, favorire il lustro di costui presso Gian Galeazzo. Questo duplice omaggio si articola attorno a un evento storico (la conquista di Bologna) e si sviluppa in una celebrazione della virtù politica del Visconti. In una parola: quest'ultimo è, a seguito della vittoria, individuato come condottiero salvifico, capace di assicurare una stabilità politica all'intera penisola. La canzone si apre con una lode di Gian Galeazzo, definito come l'unico degno signore della penisola italiana, e con una riflessione circa il doloroso presente dell'Italia, la quale, perduti i fasti imperiali, si è trovata in mano a forze straniere (vv. 1-20); la seconda strofa, quindi, passa a ricordare il passato glorioso dell'Italia e a rimarcare il momento del rovesciamento delle sorti della penisola, individuato nella donazione di Costantino (vv. 21-40); la terza strofa si concentra ancora più a fondo nella descrizione della corruzione del presente italiano, di cui vengono individuati come responsabili la Chiesa e i suoi alleati Fiorentini (vv. 41-60); la quarta e la quinta strofa, invece, passano a elogiare Gian Galeazzo Visconti come unico e solo erede delle virtù imperiali e nuovo sovrano della penisola italiana la cui parabola politica è resa favorevole dalla Fortuna propizia e dall'aiuto degli dei (vv. 61-100); il congedo, infine, invita il testo a inginocchiarsi davanti al Conte di Virtù per pregarlo, da parte di ogni italiano, di rendersi protagonista della riunione dell'Italia intera sotto il suo vessillo (vv. 101-111). Metricamente, il componimento è una canzone petrarchesca con piedi di quattro versi.

Canzone petrarchesca con piedi di quattro versi di cinque strofe di 20 vv. ciascuna e un congedo di 10 vv. Schema metrico: strofa: AbbCABbCCdEDfGGEEHH; congedo: AbbAACcDdEE.

In questa se introduce a parlar Roma per Italia al duca de Milano, quando ebbe Bologna, confortandolo che seguisse la sua vittoria; e dice "Novella monarchia", perché novamente era fatto duca, cioè signor naturale.

Novella monarchia, iusto signore,  
clemente padre, insigne e generoso,  
per cui pace e riposo  
spera trovar la dolce vedovella,  
tu sai ben, signor mio, quanto dolore  
ella ha portato, poi che 'l dolce sposo,  
inclito e glorioso,

5

volse nel ciel la sua beata stella.  
 Ella rimase afflitta e tapinella  
 fra le galliche mani, 10  
 dilacerata dal suo proprio sangue.  
 Non c'era più il senato e i buon Romani,  
 non Cato, non Fabrizio e non Metello,  
 non Camillo o Marcello,  
 che per virtù fûr pari in fra gli dei! 15  
 Con lei rimaser barbari e Caldei,  
 e sotto il sacro manto un crudel angue,  
 und'ella ancor si langue  
 e viene a te per tua santa mercede,  
 ché d'altri mai non ebbe amor né fede. 20

Signor, io dico d'una eccelsa donna,  
 con le più illustre membra e più verace,  
 che, s'ella avesse pace,  
 sotto del sol non è simil bellezza.  
 Questa fu sotto il cielo una colonna 25  
 di cui memoria eterna ancor si face,  
 e che 'l sangue rapace  
 domò del mondo e ogni più fiera altezza.  
 Costei fu madre d'ogni gentilezza  
 in colmo della rota, 30  
 Italia, donna di ciascun terreno!  
 Ma poi che Costantin la dette in dota  
 allo scisma cristiano e tirannia  
 e quella simonia  
 c'ha guasto il divin culto or più che mai, 35  
 ella ha provato i dolorosi guai,  
 ch'a poco a poco ella è venuta meno,  
 però che senza freno  
 ciascuno è corso ad istracciarli i panni,  
 chi con rapina, e chi l'ha giunta a inganni! 40

Non dico ancor del detestabil seme,  
 nimico di quïete e caritade,  
 che dicon libertade,  
 e con più tirannia han guasto il mondo:  
 ahi, vendetta di Dio, perché non preme 45  
 tanta iniquizia, frode e crudeltade,  
 che ne venga pietade  
 a chi d'ogni suo male è più giocondo!  
 Costor con loro inganni han messo al fondo  
 già le cose di Dio 50  
 e conculcato sempre ogni vicino!  
 Ora è venuto il tempo, ora il disio,  
 or la santa iustizia a vendicarsi:  
 ora veggio isvegliarsi  
 Italia bella, e chiama a te vendetta! 55  
 Signor, tu vedi che ciascuno aspetta  
 il tuo santo vessillo e il tuo domino:  
 che 'l sangue fiorentino  
 purghi la sua più venenosa scabbia,  
 e noi siàn franchi di cotanta rabbia! 60

Tu vedi il ciel, la fiammeggiante aurora,  
 le stelle tue propizie e rutilanti,  
 i segni tutti quanti  
 ora disposti alla tua degna spada!  
 Vedi Pallade, Marte e Juno ancora, 65  
 teco il braccio d'Alcide e d'Atalanti;  
 vedi i beati e santi,  
 la terra e tutto che t'espeta e bada!  
 Ricorditi di Julio in la contrada  
 di Rubicon, che disse: 70  
 "Io te seguitarò, Fortuna lieta!".  
 Chi d'Alessandro mai tanto ne scrisse,  
 quanto fu più nel seguitar vittoria?  
 Allor s'acquista gloria

quando il poter s'aggiunge alla stagione: 75  
 fiero Anibàl, ma vinse Scipione  
 per seguir sua vittoria e suo pianeta.  
 Però non stie quïeta  
 la tua virtù mentre che 'l ciel la chiama,  
 e or ch'è il tempo di triunfo e fama! 80

Se la tua forza e la tua destra ardità,  
 la tua gran maiestate e providenza,  
 séguita or sua potenza,  
 chi contra Cesar mai fia troppo ardito?  
 Vedi or Fortuna quant'ella t'aita 85  
 l'altrui divisione e differenza,  
 che senza violenza  
 vedi la gloria tua e 'l buon partito!  
 Ahi, signor mio magnanimo e gradito,  
 queste spade leggiadre 90  
 rimetterenle senza aver corona?  
 Ecco qui Italia, che ti chiama padre  
 e per te spera omai di triünfare  
 e di sé incoronare  
 le tue benigne e preziose chiome. 95  
 A te ne segue stato, onore e nome,  
 a noi contento e bene ogni persona  
 che mai non ci abandona:  
 fede e speranza che la tua virtute  
 fia nostra pace e ultima salute. 100

Canzon, tu vai a tanta celsitudine,  
 che, più presuntüosa assai che degna,  
 ma quanto poi, t'ingegna  
 con umiltà piegarti a servitudine.  
 Quando dinanzi a sua mansüetudine 105  
 tu serai in terra a' piedi suoi distesa,  
 pregal di questa impresa,

per parte d'ogni vero italiano,  
principe di Milano,  
di Virtù Conte e di virtù dotato,  
iusto, prudente, forte e temperato!

110

1-8. “Rinnovata monarchia, giusto signore, padre clemente, eccellente e generoso, grazie al quale la dolce vedova Italia spera di trovare pace e riposo, tu sai bene, signor mio, quanto dolore ella ha avuto e ha portato dopo che il dolce sposo diresse la sua beata stella verso il cielo”.

1. *Novella monarchia*: “rinnovata monarchia”. Metonimia. Si riferisce al fatto che la conquista della città di Bologna, che determina l’ampliamento dei domini di Gian Galeazzo Visconti, faccia acquistare ancora una volta al Conte di Virtù il titolo di duca. *Iusto signore*: “giusto signore”. Sintagma di ascendenza religiosa. Cfr Iacopone da Todi, *Laude*, 8, 56 («Vendeca nostra eniuria, alto, iusto Signore!»). *Iusto*: latinismo.

2. *Clemente padre*: “signore benevolo, misericordioso”. Sintagma di ascendenza religiosa. *Clemente, insigne e generoso*: tricolon.

3. *Per cui*: “grazie al quale”. *Pace e riposo*: dittologia. Cfr. Saviozzo, 16, («per te già posto in pace e in riposo»).

4. *Vedovella*: Cfr. Dante, *Pg.*, 10, 77 («e una vedovella li era al freno»); *Pg*, 23, 92 («la vedovella mia, che molto amai»); *Pd.*, 20, 45 («la vedovella consolò del figlio»). *Dolce vedovella*: “l’Italia”. Perifrasi. Per l’immagine dell’Italia vedova e a lutto, cfr. Dante, *Pg*, 6, 112-113 («Vieni a veder la tua Roma che piagne / vedova e sola, e dì e notte chiama»); Antonio Beccari, *Rime*, 40, 13-16 («Io son la sposa tua, Italia bella, / el tuo tesor gradito, / che tanto tempo è stata vedovella / del suo degno marito»). Questa immagine è ripresa da Sertini anche nell’altro testo scritto per Gian Galeazzo Visconti. Cfr. Saviozzo, 69, 000 («Italia regina esser chiamata / e non vedova sola abbandonata!»).

6. *Dolce sposo*: si tratta dell’Imperatore Venceslao, deposto nel 1400. Il sintagma è di origine religiosa. Cfr. Iacopone da Todi, *Laude*, 86, 377 («Iesù, dolce meo sposo»); 89, 285 («Amore, Amor-Iesù, dolce meo sposo»).

7. *Inclito e glorioso*: “nobile e degno di gloria”. Dittologia.

8. “Diresse verso il cielo il proprio beato destino”. Il verso dà un significato di morte metaforica alla deposizione di Venceslao, del quale l’Italia è rimasta vedova.

9-15. “Ella rimase afflitta e misera in mani francesi, lacerata dalle lotte fratricide. Non c’erano più il Senato e gli eccellenti Romani, Catone, Fabrizio, Metello, Camillo e Marcello, che per le loro stesse virtù potevano essere considerati pari fra gli dei!”.

9. *Ella*: l’Italia. *Afflitta e tapinella*: dittologia. *Tapinella*: il termine, largamente adoperato nella lirica medievale come attributo della fanciulla infelice per amore, è qui utilizzato da Saviozzo in un contesto politico, per definire la sofferenza dell’Italia in preda alle guerre fratricide.

10. *Galliche mani*: “mani francesi”. Indica gli Angioini, sovrani del Regno di Napoli e, in quanto sostenitori e alleati del Papato, fra i principali esponenti del guelfismo.

11. Si riferisce alle guerre civili fratricide che funestano l’Italia tra XIV e XV secolo. Il verso riprende concettualmente quanto affermato da Dante, *Pg.*, 6, 82-84 («e ora in te non stanno senza guerra / li vivi tuoi, e l’un l’altro si rode / di quei ch’un muro e una fossa serra»).

12. *Senato*: in quanto organo fondamentale della vita politica romana, è citato qui da Serdini come una delle espressioni principali del buon governo dei Romani, cui il poeta guarda con ammirazione e nostalgia. *Buon Romani*: cfr. Boccaccio, *Rime*, 1.95, 6 («de' buon romani el nome loro e 'l regno»). *Non c'era [...] il senato e i buon Romani: constructio ad sensum*.

13. *Cato*: Marco Porcio Catone, detto il Censore, noto per il suo moralismo e per il suo severo impegno contro qualsiasi forma di corruzione delle virtù romane. *Fabrizio*: si tratta del console romano Gaio Fabricio Luscinio, divenuto esempio positivo di austerità e disprezzo della ricchezza. Cfr. Dante, *Pg*, 20, 25-27 («Seguentemente intesi: «O buon Fabrizio, / con povertà volesti anzi virtute / che gran ricchezza posseder con vizio.»»); Petrarca, *Tr. Famae*, 1, 55-57 («un Curio et un Fabrizio, assai più belli / con la lor povertà che Mida o Crasso / con l'oro»); Boccaccio, *Comedia*, 36, 25-26 («e 'l buon Fabrizio ancora, che la graia / moneta rinunciò e de' Sanniti»); *Am Vis*, 9, 67-69 («Seguia Fabrizio che gli eccelsi onori / più disìò che posseder ricchezza, / avendo que' per più cari e maggiori»). *Metello*: si tratta di Lucio Cecilio Metello, politico romano di età repubblicana. Cfr. Dante, *Pg.*, 9, 136-138 («non ruggiò sì né si mostrò sì acra / Tarpëa, come tolto le fu il buono / Metello, per che poi rimase macra»).

14. *Camillo*: Marco Furio Camillo, politico romano investito, per l'impegno profuso per il bene dello Stato, dei titoli di 'Pater Patriae' e 'Secondo Fondatore di Roma'. Cfr. Petrarca, *Tr. Famae*, 1, 59-63 («e 'l gran Camillo / di viver prima, che di ben far, lasso, / perch'a sì alto grado il ciel sortillo, / che sua virtute chiara il ricondusse / onde altrui cieca rabbia dipartillo»). *Marcello*: Marco Claudio Marcello, militare e politico romano che guidò la rivincita di Roma dopo la sconfitta di Canne, definito da Livio 'Spada di Roma'.

15. "Che grazie alle loro virtù furono considerati pari fra gli dei". *Fûr*: "furono". Ant.. Cfr. Rohlfs, par. 583.

16-20. "Con lei rimasero barbari e Caldei e, sotto il sacro manto papale, (rimase) un serpente crudele a causa del quale lei ancora patisce e si rivolge a te per via della tua santa grazia, perché non ebbe mai amore né fiducia per nessun altro".

16. *Con lei*: con l'Italia. *Barbari e Caldei*: "stranieri". Si riferisce alle milizie mercenarie straniere che imperversavano in Italia. Cfr. Malatesta Malatesti, *Rime*, 1, 29-30 («Arabi, Turchi, Barbari e Caldei / t'hanno percossa e facto dire: "Omei!"»).

17. Il v. fa riferimento alla corruzione della Curia. Riprende l'immagine usata nella *Commedia* da Beatrice per denigrare l'operato dei cattivi predicatori. Cfr. Dante, *Pd.*, 19, 118 («ma tale uccel nel becchetto s'annida»). *Sacro manto*: si tratta del mantello papale. Cfr. Malatesta Malatesti, *Rime*, 40, 7 («che me ricevi sotto el sacro manto»), e, seppur con sintagma variato, Dante, *If.*, 19, 69 («sappi ch'i' fui vestito del gran manto»); *Pg.*, 19, 103-104 («un mese e poco più prova' io come / pesa il gran manto a chi dal fango il guarda»). *Angue*: "serpente". Latinismo. Letter. *Crudel angue*: "serpente crudele". Si tratta del serpente della corruzione che si è insinuato sotto il sacro mantello papale.

18. *Und'*: "a causa del quale". *Ella*: l'Italia. *Si langue*: "patisce, vive in mezzo alle sofferenze".

19. *Per*: "per via". Santa mercede: il sintagma è di ascendenza religiosa. Cfr. Guittone d'Arezzo, *Rime*, 36, 61-62 («per tua santa mercede / sopra de noi provede»).

20. *D'altri*: "per altri". *Amor e fede*: dittologia.

21-24. "O mio signore, io sto parlando di una donna eccellente, con il corpo più insigne e più veritiero (che si possa immaginare), tanto che, se soltanto essa avesse pace, non esisterebbe al mondo una tale bellezza"

21. *Signor*: Gian Galeazzo Visconti, destinatario del componimento. *Dico*: "parlo". *Eccelsa*: "nobile, eccellente" (TLIO). *Donna*: "signora". Latinismo. Personificazione dell'Italia. *Eccelsa donna*: cfr. Saviozzo, 69, 107 («Disse: "O donna eccelsa"»).

22. *Illustre*: "insigne, eccelso, eccezionale" (TLIO). Metaplasmo. *Verace*: "veritiero, fonte di verità". Metaplasmo. *Più illustre e più verace*: dittologia.

23. *Ella*: l'Italia.

24. *Sotto*: "in posizione inferiore". *Simil bellezza*: sintagma di ascendenza petrarchesca. Cfr. Petrarca, *Rvf*, 350, 9-10 («Non fu simil bellezza anticha o nova, / né sarà, credo»).

25-28. “Questa fu sulla terra una colonna di cui ancora vive una memoria eterna e che assoggettò nel mondo le stirpi avidi e ogni altra forza aggressiva”.

25. *Sotto il cielo*: “sulla terra”. *Colonna*: “sostegno”. Termine molto presente nelle rime serdiniane, in questo caso usato come *senhal* dell’Italia.

26. *Memoria eterna*: sintagma petrarchesco. Cfr. Petrarca, *Rvf*, 327, 14 («fia del tuo nome qui memoria eterna»); *Tr. Et.*, 45 («che sia memoria eterna il nome loro!»). *Si face*: “si fa”. Sicilianismo. Lett.

27. *Sangue*: “le stirpi”. *Rapace*: “avido, bramoso”.

28. *Domò*: “assoggettò, conquistò”. *Fiera*: “aggressiva, violenta”. (TLIO). *Altezza*: “forza, vigore, intensità” (TLIO).

29-31. “Costei, al colmo della sua fortuna, fu la madre di ogni nobiltà, Italia, sovrana di ciascuna persona vivente sulla faccia della terra!”.

29. *Costei*: “l’Italia”. *Gentilezza*: “nobiltà, intesa anche come virtù morale”.

30. *De la rota*: “della ruota, ossia della fortuna”. Metafora. La Fortuna, nel Medioevo, è rappresentata iconograficamente con una ruota sulla testa, in equilibrio su una ruota, oppure all’interno di una ruota, al fine di mostrare agli uomini come essa sia in costante mutamento. Da questa raffigurazione deriva l’allegoria della ruota della Fortuna, che gode di ampio utilizzo in epoca medievale. *Rota*: cfr. Rohlf, par. 107.

31. *Donna*: “signora, sovrana”. Latinismo. *Terreno*: “abitante del pianeta Terra”. Sost. *Donna di ciascun terreno*: si tratta del concetto di *domina gentium* (Corsi).

32-40. “Ma dopo che Costantino la regalò in dote al Papato, promotore di scismi fra i Cristiani, di tirannia e di simonia, il quale ha guastato senza precedenti la dottrina cristiana, ella ha provato i suoi dolorosi guai, così che a poco a poco ella si è indebolita perché ciascuno, senza tregua, è corso a stracciarle le vesti, chi con la violenza, e chi raggiungendola con l’inganno”.

32-35. Questi vv. individuano nella donazione di Costantino l’origine e la causa principale della corruzione della Chiesa, nonché della simonia del Clero. Cfr. Dante, *If.*, 19, 115-117 («Ahi, Costantin, di quanto mal fu madre, / non la tua conversion, ma quella dote / che da te prese il primo ricco padre!»).

32. *Dota*: “dote”. Metaplasmo. *Costantin la dette in dota*: si riferisce all’apocrifia cosiddetta donazione di Costantino, nel Medioevo creduta una verità storica, grazie alla quale, insieme a vari altri privilegi, il Papato avrebbe ottenuto le insegne imperiali e la giurisdizione civile su Roma, sull’Italia e sull’Impero Romano d’Occidente.

33. *Scisma cristiano*: “il Papato, provocatore di scismi nella Cristianità”. Il riferimento è al Grande Scisma, o Scisma d’Oriente, del 1054, che determina la divisione della Cristianità tra Chiesa Cattolica occidentale e Chiesa Ortodossa orientale. *Tirannia*: “il Papato, definito come tirannico”.

34. *Simonia*: “il Papato, promotore della simonia”.

35. *Ha guasto*: “ha deteriorato, ha rovinato”. Ant. *Divin culto*: “dottrina cristiana, religione cristiana”.

36. *Ella*: “l’Italia”. *Dolorosi guai*: “dolorose disgrazie”. Il sintagma è recuperato dalla poesia amorosa, al fine di rappresentare l’Italia in quanto donna sofferente. Cfr. Cino da Pistoia, *Rime*, 18, 2 («e l’anima trarrà guai dolorosi»); 18, 10-11 («l’anima trista / girà traendo dolorosi guai»); Petrarca, *Rvf*, 353, 8 («a partir seco i dolorosi guai»); Boccaccio, *Teseida*, 3, 74. 8 («ond’io morirò in dolorosi guai»).

37. *Ch’*: “così che”. *È venuta meno*: “si è indebolita”.

38. *Però che*: “perché”. Letter. *Senza freno*: “senza tregua, sfrenatamente”. Rafforza l’immagine delle continue crudeltà e sofferenze cui da tempo è sottoposta l’Italia.

39. *Ciascuno*: indica la pluralità di invasioni e lotte che imperversano in Italia, che risulta così minacciata su più fronti. *Istracciarli i panni*: “stracciarle le vesti”. Immagine che contribuisce a evidenziare la ferocia con cui tutti si abbattono sull’Italia, al fine di conquistarla.

40. *Con rapina*: “con la violenza”. Cfr. Dante, *If.*, 5, 32-34 (“La bufera infernal, che mai non resta, / mena li spirti con la sua rapina; / voltando e percotendo li molesta”). *L’ha giunta*: “l’ha raggiunta”. Ant. *A*: “con”. Modale.



41-44. “Non parlo un’altra volta della stirpe detestabile nemica di pace e carità, che dice (di essere rappresentante della) libertà e invece con il suo ancora maggiore oppressività tirannica ha deteriorato il mondo!”.

41. *Dico*: “parlo”. *Ancor*: “un’altra volta, di nuovo”. *Detestabil seme*: “stirpe detestabile, spregevole”. Si tratta della stirpe dei Fiorentini, cui è dedicata l’intera strofa.

42. I Fiorentini, in quanto Guelfi e oppositori di Gian Galeazzo Visconti, sono definiti da Serdini nemici della pace e dell’amore per il proprio paese, che, secondo il poeta, sono i due sentimenti sui quali si dovrebbe basare un buon governo e che, proprio perché mancanti nei Fiorentini e in tutti i loro alleati Guelfi, hanno gettato l’Italia nella sconsolante situazione del presente. *Nimico*: ant. *Quiete*: “pace”. *Caritade*: “sentimento di amore per il proprio paese”. Ant. *Quiete e caritade*: dittologia.

43. *Dicon libertade*: i Fiorentini si propongono, infatti, come i maggiori esponenti della libertà comunale, la quale è severamente condannata da Saviozzo. *Libertade*: ant. *Detestabil seme [...] che dicono: constructio ad sensum*.

44. *E*: “e invece”. *Con più tirannia*: “con maggiore dispotismo”. *Han guasto*: “hanno deteriorato, hanno rovinato”. In questo e nel v. precedente, Serdini dà il proprio parere sulla genia dei Fiorentini: essi si ritengono i campioni assoluti dei valori di libertà comunale, ma, invece, altro non hanno fatto se non esercitare un potere ancor più dispotico di quello degli altri, arrivando a deteriorare ancora maggiormente l’Italia. Si noti la ripresa del verbo “han guasto”, che compariva anche al v. 35, e che definisce i risultati fortemente negativi conseguiti dalle due politiche papale e fiorentina. *Detestabil seme [...] han guasto: constructio ad sensum*.

45-48. “Ahi, giustizia di Dio, perché non reprimi tanta malvagità, tanto comportamento e tanta crudeltà, così che divenga pietoso chi gode di tutti i mali (che compie)!”. L’esclamazione esprime il desiderio serdiniano di una punizione del “detestabil seme” fiorentino e papale e di una restaurazione morale. Per il tema, ma anche per la struttura sintattica, cfr. Dante, *Pd.*, 27, 55-57 («in vesta di pastor lupi rapaci / si veggion di qua sù per tutti i paschi: / o difesa di Dio, perché pur giaci?»).

45. *Vendetta di Dio*: sintagma dantesco. Cfr. Dante, *If.*, 14, 16-18 («O vendetta di Dio, quanto tu dei / esser temuta da ciascun che legge / ciò che fu manifesto a li occhi miei!»); *Pg.* 33, 34-36 («Sappi che ‘l vaso che ‘l serpente ruppe, / fu e non è; ma chi n’ha colpa, creda / che vendetta di Dio non teme suppe»). *Preme*: “reprimi, perseguiti, opprimi”. Toscanismo. La desinenza verbale in -e è tipica del toscano medievale per la seconda persona singolare. Cfr. Rohlfs, par. 528.

46. *Iniquizia*: “malvagità, crudeltà”. Letter. *Frode*: “atteggiamento volto a ingannare o provocare un danno a qualcuno” (TLIO). Toscanismo. *Crudeltade*: ant. *Iniquizia, frode e crudeltade: tricolon*.

47. *Che*: “così che”. *Venga pietade*: “diventi pietoso, disposto a sentimenti di amore e rispetto”. *Pietade*: ant.

48. *D’ogni suo male*: “di tutti i mali che lui stesso compie”. *Giocondo*: “che prova un sentimento di gioia e godimento, contento”.

49-51. “Costoro con i loro inganni hanno già fatto affondare ciò che appartiene alla religione e al culto divino e hanno sempre sottomesso ogni altro essere umano”. I vv. indicano che i Fiorentini, con il loro comportamento negativo, hanno rovinato il mondo su un duplice versante, terreno (sottomettendo e opprimendo gli altri uomini) e spirituale (contribuendo assieme al Papato, condannato nella strofa precedente, alla degenerazione della Chiesa e del vero Cristianesimo).

49. *Han messo al fondo*: “hanno affondato, hanno distrutto”. Cfr. Saviozzo, 18, 58-59 («quanti animi maligni / hai messo al fondo, vinta ogni tenzone»).

50. *Cose di Dio*: “ciò che appartiene alla religione e al culto divino” (TLIO). Cfr. Dante, *If.* 19, 1-4 («O Simon mago, o miseri seguaci / che le cose di Dio, che di bontade / deon esser spose, e voi rapaci // per oro e per argento avolterate»).

51. *Conculcato*: “sottomesso, oppresso”. *Vicino*: “uomo, essere umano”. Letter.

52-55. “Ora sono venuti il momento, il desiderio, la santa giustizia a vendicarsi: ora vedo svegliarsi la bella Italia, che invoca da te vendetta”. Gian Galeazzo è indicato da Serdini come il condottiero e sovrano capace di

restaurare, grazie alle sue vittorie e alla sue virtù, lo stato di pace e moralità logorato dalla corruzione della Chiesa e dei suoi alleati fiorentini.

52-53. *Ora è venuto il tempo, ora il disio, or la santa iustizia: constructio ad sensum.*

54. *Veggio*: “vedo”. Ant. Cfr. Rohlfs, par. 276.

55. *Italia bella*: cfr. Saviozzo, 13, 11 («Canzon, tu puoi cercare Italia bella»); 15, 96 («vedete or come giace Italia bella»). Ma il sintagma è dantesco, cfr. Dante, *If.*, 20, 61 («Suso in Italia bella giace un laco»). Ma cfr. anche Beccari, *Rime*, 50, 13 («Io son la sposa tua, Italia bella»); 64, 5-6 («I’ ho cercato Franza e la Provenza, / Italia bella, de cotanta altura»). Chiama a te: “invoca da te”.

56-60. “Mio signore, guarda come ognuno aspetta le tue sacre insegne e il tuo dominio, così che la stirpe fiorentina si purifichi dal suo più velenoso male, e noi ci liberiamo da tanta rabbia!”. I versi si rifanno, tematicamente, ma con un rovesciamento di prospettiva, a Dante, *Pd.* 30, 136-141: così, Gian Galeazzo è visto come un novello Arrigo VII giunto a salvare l’Italia in un momento in cui, contrariamente a quanto sosteneva l’Alighieri, essa è pronta a salvarsi.

57. *Santo vessillo*: “sacre insegne”.

58. *Sangue*: “stirpe, genia”.

59. *Purghi*: “si liberi, si purifichi da colpe morali”. Fig. Letter. *Venenosa*: “velenosa, deleteria, micidiale”. Lat. *Scabbia*: “male che contribuisce alla degenerazione morale”. Fig. Letter.

59-60. *Scabbia-rabbia*: rima difficile. Cfr. Dante, *If.* 29, 79-82 («come ciascun menava spesso il morso / de l’unghie sopra sé per la gran rabbia / del pizzicor, che non ha più soccorso; // e si traevan giù l’unghie la scabbia»).

60. *Siàn franchi*: “ci liberiamo”. *Cotanta rabbia*: si tratta della rabbia dei Fiorentini, per cui cfr. Dante, *Pg.* 11, 112-114 («ond’era sire quando fu distrutta / la rabbia fiorentina, che superba / fu a quel tempo sì com’ora è putta»).

61-64. “Tu vedi il cielo, la rosseggiante aurora, le stelle verso di te benevole e splendenti, tutte quante le costellazioni pronti ad accogliere adesso il tuo degno dominio”.

61. *Fiammeggiante*: “rosseggiante”. *Fiammeggiante aurora*: cfr. Saviozzo, 52, 1 («non vidi mai la fiammeggiante Aurora»).

62. *Propizie*: “benevole, bendisposte”. *Rutilanti*: “splendenti, risplendenti”. Letter.

63. *Segni*: “i segni zodiacali, ossia le costellazioni”.

64. *Disposti*: “pronti ad accogliere” (TLIO). *Degna spada*: “degnò, valente dominio”. Metonimia.

65-68. “Vedi che anche Atena, Marte, Giunone, la forza di Ercole e Atalante (sono) con te, vedi che ti aspettano e ti danno importanza beati e santi, la terra e tutto (il resto)”.

65. *Pallade*: “Atena”. *Iuno*: “Giunone”. Latinismo.

66. *Teco*: “con te”. Ant. Letter. *Alcide*: “Ercole”. *Atalanti*: “Atlante”. *Il braccio d’Alcide e d’Atalanti*: “la forza di Ercole e di Atlante”. Metonimia. Cfr. Saviozzo, 18, 53 («qui le forze d’Alcide e d’Atalante»).

67. *Beati e santi*: dittologia.

67-68. *Vedi i beati e santi [...] che t’espeta e bada: constructio ad sensum.*

68. *Bada*: “ti dà importanza e/o considerazione” (TLIO). *T’aspeta e bada*: dittologia.

69-71. “Ricordati di Giulio Cesare nella zona del Rubicone, che disse: - Io seguirò te, o Fortuna (a me) fausta. -”. Al fine di convincere Gian Galeazzo Visconti ad acquisire la sovranità dell’Italia intera, Serdini inserisce questi versi che fanno riferimento all’episodio di Giulio Cesare che, tornando dalla Gallia, si ferma in prossimità del fiume Rubicone, il quale segna il confine tra l’Italia e la Gallia Cisalpina, e, dopo qualche esitazione, decide comunque di attraversarlo, pur sapendo che così si esporrà come nemico di Roma.

69. *Ricorditi*: “ricordati”. *Iulio*: “Giulio Cesare”. Lat.

71. Cfr. Lucano, *Phars.*, 1, 225-226 («‘hic’ ait ‘hic pacem temerataque iura relinquo; / te, Fortuna, sequor’»). Seguitarò: “seguirò”. La forma -arò per il futuro è di regola a Siena. Cfr. Rohlfs, par. 587.

72-77. “Chi mai scrisse di Alessandro cose tanto grandi che successivamente non fosse maggiore la vittoria da lui ottenuta? La Gloria si acquista quando la possibilità di farlo si aggiunge al momento opportuno: Annibale fu spietato, ma vinse Scipione perché doveva conseguire la sua vittoria seguendo il proprio destino”.

72-73. La lode della vittoria politico-militare del modello antico (Alessandro) procede per iperbole: nessuno scrittore avrebbe potuto immaginare che egli avrebbe conseguito una così grande vittoria come quella che effettivamente conseguì.

76. *Fiero*: “valoroso in battaglia, ma con connotazione negativa” (TLIO).

77. *Per seguir*: il verbo regge due complementi (“sua vittoria” e “suo pianeta”). *Pianeta*: forma al femminile di “pianeta”, usuale in italiano antico popolareggiante, indica il destino, in accordo con l’astrologia medievale, ossia il pianeta che con i suoi influssi ha maggiormente influenzato le azioni di Scipione.

78-80. “Perciò non il tuo valore non riposi mentre gode del favore del cielo e adesso che è tempo di trionfi e gloria”.

78. *Però*: “perciò”.

79. *La tua virtù*: “il tuo valore”. *Mentre che ‘l ciel la chiama*: “mentre il cielo è bendisposto, mentre gode del favore divino”.

80. *Triunfo*: “trionfo”. Lat. *Fama*: “gloria”. *Triunfo e fama*: dittologia.

81-84. “Se la tua forza e la tua audace mano destra, la tua grandezza e prudenza seguono ora la loro potenza, chi avrà mai tanto coraggio da andare contro Cesare?”.

81. *Destra*: “il lato destro del corpo, la mano destra, ossia quella adoperata per i gesti fini e per impugnare la spada” (TLIO).

82. *Maiestate*: “grandezza”. Lat. *Providenza*: “prudenza”.

81-82. *La tua forza e la tua destra ardita, la tua gran maiestate e providenza*: tetracolon.

83. *Séguita*: “segue”. Ant. *Sua potenza*: “la loro potenza”. *Constructio ad sensum*.

84. *Cesar*: “Cesare, ossia, in questo caso, Gian Galeazzo Visconti, caldeggiato da Saviozzo come nuovo imperatore dell’Italia”. *Fia*: “sarà”. Ant. Lett. *Fia troppo ardito*: “avrà tanto coraggio da”.

85-88. “O Fortuna, vedi ora quanto ti aiutano le divisioni e gli altrui scontri, così che senza (bisogno di usare violenza) vedi (arrivare) la tua gloria e la tua buona occasione!”.

85. *T’aita*: “ti aiuta”. Ant.

85-86. *T’aita l’altrui divisione e differenza*: *constructio ad sensum*.

86. *Divisione e differenza*: dittologia.

87. *Senza violenza*: senza “lotta”, nel contesto “spontaneamente”. Allusione al fatto che tutte le altre città cadute sotto il dominio di Gian Galeazzo senza opporre resistenza al Signore, ad eccezione di Firenze e Bologna.

88. *Buon partito*: “buona occasione”.

89-91. “O Signor mio magnanimo e ben accetto, riporremo le nobili spade senza ottenerne una regno?”.

89. *Gradito*: “ben accetto”, ossia provvidenziale nel sanare la difficile situazione politica dell’Italia.

90. *Leggiadre*: “nobili” in riferimento sia alla statura del destinatario che all’importanza politica dell’impresa che si accinge a compiere.

91. *Rimetterenle*: “le riporremo”. Enclisi del pronome usuale in italiano antico. *Corona*: allude al titolo di sovrano che Gian Galeazzo otterrebbe qualificandosi come unificatore politico della Penisola. Metonimia.

92. *Ti*: si rivolge a Gian Galeazzo. *Padre*: l’appellativo deriva da quello, usuale nell’antica Roma, di pater patriae. In quanto tale il titolo fa sistema con la serie di riferimenti al prestigio politico istituzionale della Roma antica presenti nel componimento (cfr. vv. 12-15; 69-71; 76-77) e costituisce il culmine della celebrazione di Gian Galeazzo: egli potrà con le sue vittorie far rivivere i fasti dell’antico prestigio politico italiano.

93. *Per te*: valore modale, usuale in italiano antico: “grazie a te”. *Omai*: “ormai”, ant. lett.

94. *Di sé incoronare*: “di offrirsi come corona”. L’immagine allude alla coronazione di Gian Galeazzo a Sovrano d’Italia, già presente al v. 91, sviluppandola in maniera enfatica in riferimento all’idea che la stessa penisola si componga a cingere di sé la testa del dedicatario.

95. *Benigne*: indica la natura positiva della figura politica di Gian Galeazzo. *Preziose*: indica l'alto lignaggio del dedicatario. La coppia di aggettivi celebra Gian Galeazzo sia dal punto di vista genealogico che da quello della sua funzione politica. *Chiome*: indica il capo di Gian Galeazzo, metonimia.

96-100. “a te ne deriveranno un dominio, l'onore e la fama, a noi gioia e salute che non ci abbandoneranno mai: la fede e la speranza nel tuo valore saranno la nostra pace e l'ultima salvezza”.

96. *Ne segue*: “ne deriva”. *Stato*: indica, come sempre in Saviozzo, un bene terreno o un dominio territoriale. Nome: “fama”. *Stato, onore e nome: tricolon*. *Ne segue stato onore e nome*: concordanza di verbo singolare con soggetto plurale usuale in italiano antico.

97. *Contento*: “condizione lieta e gioiosa” (TLIO). *Ben ogni persona*: “una condizione di benessere di tutto il corpo”. *Persona*: “corpo”, come sempre in italiano antico.

98. *Abandona*: presente pro futuro.

99. *Virtute*: “valore”.

100. *Fia*: “sarà”, ant. lett. *Salute*: “salvezza”. La costruzione riecheggia quella della profezia dantesca del Veltro, *If.*, I, 106-108 (“Di quella umile Italia fia salute / per cui morì la vergine Camilla / Eurialo e Turno e Niso di ferute”).

101-104. “Canzone, tu vai a tanta altezza, affinché, molto più presuntuosa che degna, t'ingegni comunque quanto puoi a offrirti con umiltà al suo servizio”.

101. *Celsitudine*: “altezza”. Lat.

102. *Che*: “affinché”, valore finale.

103. *Ma*: valore concessivo. *T'ingegna*: indicativo con valore di congiuntivo.

104. *Servitudine*: “servitù”. Lat.

105-111. “Quando sarai distesa in terra davanti ai piedi della sua generosità, prega da parte di ogni vero italiano il principe di Milano, conte di Vertus e dotato di Virtù, giusto prudente forte e temperato, che compia questa impresa”.

105. *Mansuetudine*: “generosità” (TLIO). Indica una Virtù tipica del buon regnante.

106. *Serai*: “sarai”.

107. Costruzione “pregare di”, tipica in italiano antico.

108. *Per parte*: “da parte”.

110. *Di Virtù conte*: “conte di Virtù”, appellativo derivato al Visconti dal matrimonio con Isabella di Valois, la quale gli dà in dote la contea di Vertus, ben presto tramutato dai rimatori cortigiani in facile epiteto encomiastico (cfr. Francesco di Vannozzo; Braccio Bracci).

111. Si tratta delle quattro Virtù Cardinali (Giustizia, Fortezza, Prudenza e Temperanza), che vengono tradizionalmente attribuite a Gian Galeazzo Visconti da tutti i rimatori cortigiani che gli dedicano componimenti encomiastici (cfr. Francesco di Vannozzo; Braccio Bracci). Il possesso delle Virtù Cardinali è sviluppo del bisticcio encomiastico per cui, in quanto conte di Vertus, il Visconti era da costoro soprannominato conte di Virtù.

## IL CICLO AMOROSO-MORALE DI AMBIENTE FIORENTINO (testi 13-17)

La quarta sezione di Mrc<sup>7</sup> comprende una serie di cinque testi raggruppati per via di due caratteristiche che li rendono omogenei tra loro: la presenza di un medesimo argomento a fare da collante tra i vari componimenti e l'uniformità cronologica e geografica di essi.

Per quanto riguarda il primo aspetto, ossia l'unità tematica (tratto che accomuna questo ciclo a quello precedente), essa è assicurata dal fatto che tutti i testi, pur nelle diversità che differenziano parzialmente ogni componimento dagli altri, sono di argomento amoroso-morale: il primo testo (*Fra le più belle logge e' gran palazzi*) è una canzone in cui l'io lirico, coincidente in questo caso con l'io biografico serdiniano, prima di lasciare Firenze celebra una donna fiorentina da lui amata; il secondo testo (*Perché l'opere mie mostran già il fiore*) è, invece, una canzone moraleggiante e penitenziale in cui l'io poetico, presa coscienza delle proprie colpe, si rivolge a Dio onde chiedere perdono per esse; il terzo componimento (*Nel tempo giovenil ch' 'a' amar c'invita*) è, invece, una canzone amorosa scritta in persona del fiorentino Nanni Soderini; il quarto testo (*O specchio di Narciso, o Ganimede*) è un serventese amoroso-elegiaco in cui l'io lirico coincide con una donna rifiutata dal proprio amante, la quale si duole delle proprie sventure d'amore; il quinto e ultimo componimento (*Il fronte, il viso, anzi Diana e 'l sole*), invece, è una canzone di argomento amoroso scritta in persona del fiorentino Palla degli Strozzi. A prima vista parrebbe, quindi, che la tematica amorosa sia sviluppata in ben quattro testi su cinque, mentre quella morale sia presente soltanto nella canzone penitenziale *Perché l'opere mie mostran già il fiore*, di modo che l'etichetta di "amoroso-morale" che si è attribuita al ciclo non sembrerebbe del tutto consona a identificare i componimenti di esso, tanto più che l'argomento morale parrebbe essere minoritario, perché riferibile a un unico testo. In realtà, però, è proprio il tema morale a essere quello che, seppur declinato secondo modalità diverse, assicura uniformità alla sezione; a suffragare quest'affermazione che, di primo acchito, potrebbe apparire peregrina, sono le didascalie che in Mrc<sup>7</sup> precedono i vari componimenti appartenenti al ciclo. Quel che salta all'occhio anche solo da una lettura epidermica di esse è che, in tutti e cinque i casi, quale che sia l'argomento trattato (sia esso la lode di una donna, la narrazione di sfortunate vicissitudini sentimentali, oppure il pentimento di un io poetico arrivato alla resa dei conti con la propria coscienza), si vuole orientare una lettura "moraleggiante" dei testi; si scorrono, al fine di meglio comprendere tale asserzione, le varie rubriche: se quelle della seconda e della terza canzone del ciclo presentano diretti riferimenti a un'esegesi morale di esse (sto parlando della dicitura «La seguente canzon è per se medesima manifesta, ove, corrigendosi, dà essempla della moralità del viver nostro» a introdurre il testo penitenziale e dell'etichetta di «Canzon morale» attribuita alla canzone in persona di Nanni Soderini), quelle preposte ai restanti componimenti mostrano allusioni più velate, ma non

per questo meno rivolte a un'esegesi moraleggiante di essi (si veda, per esempio, l'aneddoto autobiografico narrato nella rubrica della canzone *Fra le più belle logge e' gran palazzi*, in cui a essere messa in evidenza è la natura pietosa del dio Amore – nel quale è possibile identificare in senso lato Dio stesso –, sempre pronto a ristorare e ricompensare chiunque abbia subito un torto; oppure la definizione di «giovine nobilissimo e pelegrino» data a Palla degli Strozzi nella didascalia preposta alla canzone scritta in persona di lui, la quale, se può essere letta come un attributo dalla funzione puramente encomiastica, è pur vero che può anche essere considerata come un'etichetta dalla funzione velatamente orientante un'interpretazione moraleggiante del testo; o, ancora, della lettura in chiave morale che, attraverso la mediazione della *Fiammetta* boccacciana, si attribuisce nel serventese alla vicenda amorosa dell'io lirico femminile).

Il secondo elemento sopracitato, ossia la sostanziale uniformità cronologica e geografica dei testi appartenenti al ciclo, è, invece, un dato peculiare di questa sezione, dal momento che, come si è visto, tutte e tre le precedenti presentano una varietà nei luoghi e nelle date di composizione dei componimenti facenti parte di esse. In questo caso, invece, possono essere con sicurezza ricondotti a Firenze almeno tre testi (sto parlando delle canzoni *Fra le più belle logge e' gran palazzi*, *Nel tempo giovenil ch' <a> amar c'invita* e *Il fronte, il viso, anzi Diana e 'l sole*, scritti in lode o in persona di personaggi fiorentini), cui se ne assomma, per via di alcuni rimandi testuali (primo fra tutti quel recupero nel verso incipitario del termine «fiore», generalmente assunto come simbolica allusione a Firenze), almeno un altro (si tratta del penitenziale *Perché l'opere mie mostran già il fiore*). E anche dal punto di vista cronologico tre testi su cinque (ossia le tre canzoni per i fiorentini) sono databili grazie alle didascalie, le quali ne riconducono la composizione a circostanze aneddotiche del periodo trascorso da Sardini a Firenze, tra il 1397 e il 1400 ca.

I due elementi finora analizzati già da soli basterebbero ad assicurare una forte coerenza al ciclo, ma a rendere ancor più evidente la compattezza che contraddistingue questa sezione contribuisce anche il lato più strettamente testuale: qui, infatti, ancor più che in altri cicli, si assiste alla riproposizione nei vari componimenti di una serie di immagini e moduli analoghi o identici, i più immediatamente espliciti dei quali sono osservabili nelle descrizioni degli effetti benefici e salutariferi dell'amore sull'animo e sul cuore dell'amante e delle ripercussioni dolorose della partenza dell'amata sull'innamorato, entrambi aspetti affrontati nei testi della sezione.

Un ultimo interessante dato da mettere in luce è la ripartizione pressoché identica delle rime del ciclo in testi riportabili a personaggi storici (in quanto scritte “in persona di” Nanni Soderini e Palla degli Strozzi) e testi in cui l'io lirico coincide con l'io biografico. Questo dato, che costituisce un'inversione di tendenza rispetto alle altre sezioni, le quali erano, come si è avuto modo di analizzare, fondamentalmente “eterodirette”, contribuisce a caratterizzare questo ciclo in maniera peculiare e distinta: viene a mancare, infatti, quell'intento encomiastico e “cortigiano” che era

predominante nelle altre sezioni, il quale viene soppiantato dall'intento "moralizzante" che è emerso dall'analisi delle didascalie, il quale pare essere uno dei punti cardine su cui si fonda la compattezza della apparentemente più eterogeneo ciclo delle rime "fiorentine".

## CANZONE 13 (P. VIII)

Canzone di argomento amoroso in cui l'io lirico sembra coincidere con l'io biografico. La data di composizione è desumibile dalla didascalia di Mrc<sup>7</sup>, che identifica l'occasione dell'incontro dell'io lirico con l'amata celebrata nel testo al momento successivo al sequestro e alla rapina subiti da Serdini «su l'alpe di Santa Maria in Bagno presso a Corezzo» durante il suo trasferimento alla volta di Firenze, città in cui arriva dopo essere stato rilasciato, e in cui «Amor per ristorarlo del danno avuto lo fece innamorare». Se si considerano i luoghi che fanno da sfondo alla vicenda, ovvero Corezzo, località nei pressi di Arezzo, e Firenze, essa si può far risalire al momento in cui Serdini lascia il Casentino, dove si trova sicuramente nel 1396, per recarsi a Firenze, evento che avviene, secondo quanto è ricostruibile della biografia del Saviozzo, nel 1397 ca. Il fatto, però, che l'occasione alla base della composizione del testo non sia l'arrivo dell'io lirico in città, ma il momento in cui deve abbandonarla dopo avervi soggiornato per «diversi mesi», propenderebbe per una datazione al 1398 ca., o, comunque, entro l'agosto del 1400, quando Serdini riesce a rientrare a Siena dopo oltre dieci anni di esilio. L'ambientazione della canzone è fiorentina (cfr., oltre alla didascalia di Mrc<sup>7</sup>, anche i vv. 1-2), così come fiorentina è la donna amata, della cui identità si conosce solo l'iniziale del nome, G (cfr. «il bel G santo», v. 134). Il testo si apre con la descrizione del momento dell'innamoramento, che avviene durante una passeggiata per le vie di Firenze (vv. 1-3) e che viene considerato dall'io lirico come una ricompensa attuata dal dio Amore per ristorarlo dal dolore della rapina subita (vv. 4-11), di fronte al quale egli si trova del tutto indifeso e disposto, perciò, ad arrendersi *in toto* (vv. 12-18); la seconda e la terza strofa, invece, si concentrano tutte sulla descrizione particolareggiata degli effetti dell'amore sul cuore dell'innamorato, il quale, se prima di incontrarlo aveva sempre provato disprezzo per Amore, adesso non può fare altro che cedere alle sue lusinghe; la quarta strofa è incentrata sulla lode dell'amata, eccelsa sia per bellezza che per qualità spirituali; la quinta e la sesta strofa immettono, invece, il motivo della sofferenza per la lontananza dall'amata, sperimentata nel momento in cui l'io lirico decide, pur con lo strazio che deriva dal dover abbandonare il proprio oggetto d'amore, di lasciare Firenze; infine, il congedo, modulato secondo lo stile più tradizionale della poesia amorosa, è un'invocazione alla canzone stessa a inginocchiarsi alla donna per chiederle perdono per l'imminente partenza dell'io lirico e per domandarle la grazia di perseverare nel ricambiare il sentimento amoroso nonostante la lontananza. Il testo si configura, quindi, come un componimento amoroso a tutto tondo, dal momento che recupera quasi tutti i motivi principali della poesia d'amore medievale: si inizia, perciò, dal *topos* dell'innamoramento (vv. 1-8) per arrivare a quello della lontananza dell'io lirico dall'amata (vv. 86-126, in cui, con toni da elegia e da disperata, ci si rammarica per la propria partenza, che costringe ad abbandonare la donna), passando per i classici *topoi* della descrizione degli effetti di Amore sull'amante (vv. 19-49) e della lode dell'amata (vv. 50-81). Rappresentativo della tradizione poetica amorosa è anche il linguaggio adoperato nella canzone, che riprende in primo luogo il Petrarca dei *Rvf*, ma che utilizza anche echi del Boccaccio in ottave, delle rime sacchettiane e finanche del Guittone amoroso. Dal punto di vista metrico, si tratta di una canzone petrarchesca con piedi di tre versi.

Canzone petrarchesca con piedi di tre versi di sette strofe di diciotto versi ciascuna e un congedo di nove versi. Schema metrico: Strofa: AbCBACCDEEDdFFGgHH. Congedo: AbCBACcDD.

Essendo Simon stato rubato su l'alpe de Santa Maria in Bagno presso a Corezzo, sul terreno de Firenze, da mascalzoni che aveano redutto da Andreino Ubertini, lassato poi, venne a Firenze a condolarsi coi signori. Di che, essendo poco passata l'ora che aveano desinato i priori, passeggiava



lui fra quelle logge della piazza per aspettar l'ora di poter parlare ad essi priori, acciocché contra el ditto Andreino gli avessen dato rigresso d'aver possuto o tutto, o parte della sua robba reacquistare. In questo tanto venne uno da lui non conosciuto, dicendo esso Simon cognoscere per fama, e contra sua voglia lo menò alla sua casa et fegli singularissimo onore. Di che, essendo Simon tra via, Amor per ristorarlo del danno avuto lo fece innamorare, c'ora audite bel soccorso d'uno che sia da infima povertà, o quanto ben si confà inopia cum Amore. Inviscato tenacissimamente, allora qui abitò parecchi mesi, da poi, non possendo resistere alle due passione contrarie, se partì; ma prima fece la infrascritta Canzon, nella quale se describe dove e come se innamorò, magnificando Amor, la Donna e piangendo la sua partenza.

Fra le più belle logge e i gran palazzi  
della città del fiore,  
passeggiando il martir che mi disface,  
colsemi ignudo, trasformato, Amore,  
con mille suoi lacciol, mille sollazzi,  
promettendomi triegua a tanta face.

6

Io che desiderava la mia pace  
e un fine migliore e più beato,  
con effetto il seguiva e lui con frode.  
El m'addornava e io credea sue lode,  
finché mi giunse in mezzo dell'aguato:  
io, come disarmato,  
né difender posseme e fuggir meno.  
Io non m'accorsi pria ch'un arco pieno  
mi giunse, che non valse a dir merzede  
con tutta forza e fede:  
pensa passato avesse un corpo umano  
che spezzaria le tempre di Vulcano!

18

Suol per colpo mortale uom venir freddo,  
e io fui tutto acceso  
d'un foco ch'arderia diaspri e marmi;  
suol per piaghe d'altrui animo offeso

nemicar l'avversario e venir redden;  
e io con umiltà consorte farmi. 24

Ataretemi voi, o dolci carmi,  
esprimer quel ch'io sento? Io nol so dire,  
ché smisurata foga il petto serra.  
Trovossi mai dolcezza in mortal guerra,  
e in un punto sol pianto e gioire?  
Trovossi mai disire  
con ira? E con piacer, odio e disdegno?  
Chi 'l saprà dir? Non so qual sacro ingegno,  
se non sentisse ben tutte sue prove.  
A me son stranie e nove,  
ché voluntade, ch'è del piacere un atto,  
m'abonda sì ch'io torno muto e stratto. 36

Io dissi mal d'Amore in alcun tempo,  
bench'io non mi credea  
l'animoso coraggio del suo figlio;  
el me ne paga ben, s'io 'l repredea:  
non tarda la vendetta, anzi è per tempo,  
tal che poco mi val forza o consiglio. 42

Io so' pur incappato al fiero artiglio,  
dove mai nol credetti; or mi par vano  
ciò che parlar ne può lingua mortale.  
Omè, che cosa è questa? O dolce male,  
non conosciuto ben, non schermo umano!  
Ahi, spirito villano,  
come ardisti biasmare un tanto duce?  
Io guardo ad ora ad ora la bella luce  
che m'ha data il mio dio ad un sol giogo;  
né fu mai pedagogo  
seguito, quantio io pronto a' santi rai,  
la gloria del cui nome, Amor, tu 'l sai. 54

Ben si sforzò natura al mondo un dono

e far cosa perfetta,  
fuor che peccò in corruzion di carne;  
questa beata luce è cosa eletta  
questa anima gentil cui tanto sprono,  
e l'angelico aspetto or che si parne. 60

Ben se ne può pregiare e gloria farne,  
non dico il sangue d'uno e d'altra prole,  
il paese, la terra e quelle mura;  
or se n'imbella omai tutta natura,  
pregisene la terra, i poli e 'l sole,  
fioretti e le viole,  
i fiumi, erbe e arboscelli ornati:  
ridan le selve, i boschi, i campi e i prati,  
ma più il mio cor, che tanto bene invola,  
e l'anima che vola  
in ciel fra' più beati in luce d'oro,  
e veggio delle stelle il gran tesoro. 72

Le chiome, il fronte, il puro guardo e 'l riso,  
e le più lustre membra,  
sono il dolce rigor che 'l mio cor tène;  
quel benigno sembante è che m'assembra  
un leggiadro costume <e> un spirto assiso,  
le gentilezze son l'alte catene. 78

O gloria nostra, o fior d'ogni mio bene,  
o conforto, disio, speranza immista,  
dove è soggetto il fin di vita e morte!  
E s'è pur tante in me sì vaghe sorte,  
quante fia più dolente, o mente trista,  
ismarrir quella vista  
ch'era sola salute, or fia flagello?  
Omè, lassara[i]la ire, animo fello,  
non pensi tu quel che ten dee seguire?  
Non seria mei morire  
che con istento sempre stare in vita?

Elegge morte innanzi alla partita! 90

Miser, non vedi il tuo partire ingrato?

Tu perdi la speranza,

e la luce degli occhi or ti fia tolta.

Omè, ch'io saccio bene ogni baldanza

tornare in guai e 'n doloroso stato

con la pena mortal ch'or mi s'avvolta. 96

Folleggiarai tu tanto, anima stolta?

Tu piangerai più sempre il mio tormento,

e mille volte ancor battraï le guance.

Non vedi tu che spezzi le bilance

e séguiti l'inferno del mio stento?

Non val dire: "Io mi pento!",

ché doppo il fatto è poco il contrastare.

Non vedi tu Amor teco indignare,

tutto l'aère e 'l ciel fartisi fosco?

Omè, ch'io mel conosco,

ma spirito m'induce a fin più caro:

or piaccia a Dio non sia tutto il contrario! 108

Piangan per me gli sterpi, or pianga i sassi,

ché gli occhi aver non ponno

già più liquor del ghiado al tristo petto.

O tapinello me, quanto mi fonno

cari i piaceri e mesti i primi passi,

dove prima mi fei servo e subietto! 114

O solo specchio, o solo il mio diletto,

dove ti lasso? Omè, ch'io men giraggio

quel fera in fame per alpestre selve!

Io girò seguitando aspidi e belve,

per caverne, spelunche e fier viaggio;

e, come un uom selvaggio,

girò con pianti errando infin ch'io viva.

Ove t'annidarai, anima priva,

più in queste membra rüinate e stanche?

Piangerai con gli occhi anche?

Tu n'hai ragione, e io, poi che vol fato,

tempesta sarà fine al nostro stato!

126

Canzon, da quella luce che ti spalma

tu ne girai piangendo,

e gettarati a' pie' della sua forma;

di' che 'l tuo sir sì se ne va stridendo,

ma pregarai, per Dio, che servi l'alma,

ch'io l'ho lassata e pòrtomene l'orma;

di' che non fia ch'io dorma,

degno chiamando sempre il bel G santo;

poi con la pace sua ritorna al pianto.

135

1-6. “Mentre stavo passeggiando fra i porticati più belli e i grandiosi palazzi della città del fiore, (con) il cruccio che mi rovinava, Amore, con i suoi mille lacci e le sue seduzioni mi sorprese nudo, stravolto, promettendomi una tregua a tanta sofferenza”.

1-6. I vv. introducono la situazione di partenza dello stato d'animo dell'io lirico, il quale si trova a passeggiare a Firenze a seguito di un non meglio specificato avvenimento che lo ha reso povero e iroso nel momento in cui Amore decide di accorrere in suo soccorso.

1. Il v. connota il luogo in cui si muove l'io lirico dal punto di vista paesaggistico e architettonico. *Logge*: “porticati”. *Gran palazzi*: “grandiosi palazzi”.

2. *Città del fiore*: Firenze, indicata qui attraverso una delle perifrasi che più tipicamente la definisce e che è costruita con riferimento allo stemma cittadino, recante un giglio bottonato di colore rosso .

3. *Passeggiando*: “mentre stavo passeggiando, mentre passeggiavo”. Il verbo al gerundio riprende la costruzione sintattica del latino. Cfr. Ageno, *Verbo*, p. 000. *Il martir*: “il cruccio, il dispiacere”. La ragione del dolore dell'io lirico, qui non meglio specificata, è riportata nella didascalia preposta al testo in Mrc<sup>7</sup>, il quale la attribuisce al fatto che Sardini era da poco «stato rubato su l'alpe di Santa Maria in Bagno presso a Corezzo, sul terreno di Firenze, da' mascalzon che aveano ridotto da Andreino Ubertini». *Mi disface*: “mi rovina, mi devasta”.

4. *Colsemi*: “mi sorprese”. Legge Tobler-Mussafia. *Ignudo*: “nudo”, letter. Toscanismo. L'aggettivo, in questo caso, ha la doppia accezione di “indifeso” (se considerato in riferimento all'opera del dio Amore, verso la quale l'io lirico non ha alcuna possibilità di opporsi) e di “povero” (se considerato in rapporto ai vv. precedenti e alla didascalia di Mrc<sup>7</sup>, che attribuisce lo stato di disgrazia in cui versa l'io lirico a una rapina subita poco tempo prima). *Trasformato*: “stravolto”, anche in questo caso con la doppia accezione riferita da un lato all'impotenza dell'uomo verso il dio Amore e dall'altro lato alla situazione di improvvisa povertà in cui si trova l'io lirico in seguito al furto subito.

5. *Mille suoi lacciol, mille sollazzi*: epanalepsi. *Lacciol*: il termine è frequente nella poesia amorosa medievale, dove spesso il sentimento d'amore viene raffigurato come un laccio che avvolge il cuore dell'innamorato. *Sollazzi*: "seduzioni" (Pasquini).

6. Il v. presenta l'azione salvifica di Amore, il quale si mostra subito benevolo verso l'io lirico e desideroso di alleviare le sue sofferenze. *Face*: "sofferenza, pena". Cfr. «disface», v. 3.

7-18. "Io, che desideravo la mia tranquillità e una conclusione migliore e più felice, lo seguivo con affetto, mentre lui con inganno. Egli mi lusingava e io credevo alle sue lodi, finché non mi sorprese per mezzo di un agguato: io, poiché disarmato, né mi potei difendere, né tantomeno (potei) fuggire. Io non me ne accorsi prima che un arco a segno mi raggiungesse, di modo che non servì chiedere pietà con tutta la forza e la fede: pensa che trafisse un uomo una sostanza che spezzerebbe le armi di Vulcano!"

7-18. I vv. si concentrano sull'agguato teso da Amore all'io lirico, il quale assume i contorni di una vera e propria aggressione di tipo militaresco (cfr. «agguato», v. 11; «disarmato», v. 12; «difender» e «fuggir», v. 13; «mi giunse», v. 15) cui egli non riesce a difendersi per via della potenza sovrumana delle armi del dio, alle quali l'uomo non può che soccombere.

7. *Desiderava*: la desinenza in -a per la 1ª pers. sing. dell'imperfetto indicativo è tipica del toscano medievale. Cfr. Rohlfs, par. 550. *Pace*: "tranquillità".

8. *Fine*: "conclusione", con riferimento alle difficoltà affrontate in seguito alla rapina.

9. Il v. mette in luce la differenza nelle intenzioni dell'io lirico, il quale si mostra fiducioso verso chi gli ha promesso la tranquillità perduta (cfr. v. 6), e di Amore, il quale, invece, con la sua azione si prepara ad ingannarlo offrendogli quelli che si preannunciano essere altri affanni, ovvero i tormenti amorosi. *Effetto*: "affetto". Senesismo (Pasquini). *Seguiva*: la desinenza in -a per la 1ª pers. sing. dell'imperfetto indicativo è tipica del toscano medievale. Cfr. Rohlfs, par. 550. *Frode*: "inganno".

10. *M'addornava*: "mi lusingava", così come fanno tutti gli adulatori. *Credia*: "credevo". La desinenza in -a per la 1ª pers. sing. dell'imperfetto indicativo è tipica del toscano medievale. Cfr. Rohlfs, par. 550. *Lode*: l'utilizzo della -e finale per il plurale è tipico di alcune varietà dell'Italia centrale. Cfr. Rohlfs, par. 142.

11. *Mi giunse*: "mi sorprese". *In mezzo di*: "per mezzo di". *Aguato*: la forma scempia è frequente nel volgare toscano medievale (TLIO).

12. *Come*: "poiché".

13. *Possemi*: legge Tobler-Mussafia. *Meno*: "tantomeno".

14. *Pieno*: "andato a segno".

15. *Mi giunse*: "mi raggiunse". Cfr. «mi giunse», v. 11. *Dir*: "chiedere". *Merzede*: "pietà". Ant. lett.

16. *Forza e fede*: dittologia.

17-18. I vv. evidenziano la potenza delle frecce di Amore, cui nemmeno una divinità riesce a ribellarsi, così come dimostrato attraverso l'esempio di Vulcano, il dio fabbro forgiatore delle armi degli dei che non sarebbe capace, neanche lui con le sue munizioni, di resistere alla forza di Eros.

17. *Pensa*: "tu pensa, calcola". Esclamazione retorica che sfrutta la forma del tu impersonale. *Passato... umano*: tmesi. *Passato avesse*: "trafisse". *Corpo*: "sostanza", con riferimento alle armi di Amore. *Umano*: "uomo", agg. sostantivato.

18. *Spezzaria*: "spezzerebbe". Ant. Cfr. Rohlfs, par. 594. *Tempre*: "armi". L'utilizzo della -e finale per il plurale è tipico di alcune varietà dell'Italia centrale. Cfr. Rohlfs, par. 142.

19-24. "A causa di un colpo mortale l'uomo è solito diventare freddo, mentre io fui tutto acceso di un fuoco (tale) che farebbe bruciare le pietre e i marmi; un animo offeso leso da ferite (procurate) da altri suole odiare l'avversario e irrigidirsi; mentre io, con umiltà mi feci (suo) amico".

19-24. I vv. descrivono la reazione inusuale provocata dal guerriero Amore sul suo avversario, l'io lirico, che non può fare altro che soccombere, sia fisicamente che spiritualmente, al volere del dio, il quale tuttavia, pur colpendolo a morte, gli dona nello stesso tempo nuovo ardore e nuova vita.

19. *Per*: "a causa". *Venir freddo*: "diventare freddo", con riferimento alla freddezza propria dei cadaveri.

20. *E*: “mentre”. *Acceso*: l’aggettivo è utilizzato frequentemente nella poesia amorosa medievale per indicare il cuore dell’innamorato, che avvampa di passione per il proprio oggetto d’amore.

21. *Foco*: il fuoco della passione amorosa che fa ardere il cuore dell’amante. Cfr. v. precedente. *Arderia*: “arderebbe”. ant. .Cfr. Rohlfs, par. 594. *Diaspri e marmi*: “pietre e marmi”, elementi del mondo minerale per i quali la freddezza è una caratteristica naturale e che, tuttavia, vengono trasformati nella loro essenza dall’intervento di Amore. Dittologia. L’espressione rimarca la potenza di Amore, il quale è in grado di trasformare persino gli elementi del creato e le caratteristiche insite in loro per natura.

22. *Per*: cfr. v. 19. *D’altrui*: “provocate da altri”. *Offeso*: “leso”.

23. *Nemicar*: “odiare” (Pasquini). *Avversario*: toscanismo. *Venir reddo*: “irrigidirsi”. Senesismo (Pasquini).

24. Il v. indica l’inusualità delle reazioni provocate da Amore nell’animo dell’innamorato, il quale, invece di ribellarsi al proprio nemico, decide di assecondare il suo volere. *E*: cfr. v. 20. *Con umiltà*: l’espressione rimarca la completa soggezione dell’amante al dio Amore, di cui diventa subito fedele servitore. *Consorte*: “amico”.

25-36. “Mi aiuterete voi, o dolci carmi, a esprimere quello che io provo? Io non lo so dire, perché un impeto smisurato incalza il mio cuore. (Fu mai possibile) trovare pace in una guerra mortale, e nello stesso momento il pianto e la gioia? (Fu mai possibile) trovare il desiderio insieme all’ira? E insieme al diletto, l’odio e il disgusto? Chi lo saprà dire? Non so quale alto ingegno, se non provasse molto tutte le sue pene. Per me sono incomprensibili e nuove, perché il desiderio amoroso, che è un’espressione del piacere, mi pervade talmente tanto che io divento muto e astratto”.

25-33. I vv. ripercorrono con una serie di interrogative retoriche tutti gli ondeggiamenti propri dell’animo degli innamorati, sempre in bilico fra gioia e tormento, appagamento e insoddisfazione, di modo che non riesce mai a trovare una via d’uscita alla precarietà che contraddistingue ogni singolo sentimento provato di volta in volta.

25-26. I vv. si pongono come una sorta di invocazione simile all’invocazione alle Muse tipica della poesia epica classica. In questo caso, però, a essere implorata è la stessa poesia amorosa, cui l’io lirico chiede aiuto affinché riesca esprimere in maniera consona i propri instabili sentimenti.

25. *Ataretemi*: “mi aiuterete”. Senesismo. Legge Tobler-Mussafia. *Dolci carmi*: “dolci versi”. Metonimia. L’aggettivo “dolce” è tipicamente adoperato nel Medioevo come attributo della poesia di argomento amoroso.

27. *Smisurata foga*: “impeto smisurato”, con riferimento alla passione amorosa che ha «acceso», v. 20 il cuore dell’io lirico. *Serra*: “incalza” (Pasquini).

28. *Trovossi*: “si trovò”, letter., ossia “fu mai possibile trovare”. Legge Tobler-Mussafia. *Mortal guerra*: si riprende qui la concezione dell’amore come una guerra piuttosto frequente nella poesia amorosa medievale e già espressa in questo testo ai vv. 11-16. Il sintagma è utilizzato con questa accezione da Guittone, *Rime*, 28, 60 («O ver destruggitor, guerra mortale»).

29. *In un punto sol*: “nello stesso momento”. L’espressione evidenzia la compresenza di più stati d’animo differenti nel cuore dell’innamorato propria della del sentimento amoroso in sé per sé.

30. *Trovossi*: cfr. v. 28. *Disire*: ant. lett.

31. *Con*: “insieme”. *Odio e disdegno*: “odio e disgusto”. Dittologia.

32. *Sacro ingegno*: “alto, elevato ingegno”, con riferimento alla capacità poetica richiesta in dote ai «dolci carmi», v. 25.

33. *Sentisse*: “provasse”. *Ben*: “molto”. *Tutte sue prove*: “tutte le sue pene”, in riferimento alle sofferenze provocate da Amore a tutti i suoi seguaci per metterli alla prova (Pasquini).

34. *Stranie e nove*: “incomprensibili e nuove”, dal momento che è la prima volta che Amore colpisce l’io lirico con tanta violenza. Dittologia.

35. *Voluntade*: “desiderio amoroso” (Pasquini). *Atto*: “espressione”.

36. *Torno*: “divento, rimango”. *Muto e stratto*: dittologia. *Muto*: “ammutilito”, lett., “attonito” estens. Lo sbigottimento che ammutolisce l’amante è un tratto tipico della descrizione dell’innamoramento nella poesia amorosa due-trecentesca. *Stratto*: “strano”.

37-42. “Io qualche volta parlai male di Amore, benché io non mi immaginassi il coraggio ostile di suo figlio; egli me ne ripaga bene, per il fatto che io l’avevo rampognato: non tarda la vendetta, anzi è veloce, di modo che poco mi servono la tenacia o la prudenza”.

37. *Alcun tempo*: “qualche volta”.

38. Credea: “immaginassi”. La desinenza in -a della 1ª pers. sing. dell’imperfetto indicativo è tipica del toscano medievale. Cfr. Rohlfs, par. 550.

39. *Animoso*: “ostile” (TLIO).

40. Il v. indica l’azione di Amore sul cuore dell’io lirico, che viene fatto innamorare per vendetta. Si tratta della terza trasformazione del dio: da benevolo e salvatore com’era all’inizio del testo (vv. 4-6), a infido e traditore (vv. 7-10) e poi nemico (vv. 11-18) fino a diventare, qui, vendicatore. *Paga*: “ripaga”. *Reprende*: “l’avevo rampognato”, cfr. v. 37. lat.

41. *Per tempo*: “veloce”.

42. *Mi val*: concordanza *ad sensum*. *Forza o consiglio*: “la tenacia o la prudenza”. I due termini rimandano alle due sfere della forza fisica («forza») e della forza mentale («consiglio») per indicare la totale impossibilità dell’io lirico a contrapporsi ai voleri di Amore.

43-49. “Proprio io sono incappato nei feroci artigli, in cui io mai credetti (di incappare); ora mi pare inutile tutto quello che può dire una lingua mortale. Oimè, che cosa è questa? O dolce male, non conosciuto bene, arma divina! Ahi spirito crudele, come avesti l’ardire di deplorare una guida così grande?”.

43. *Pur*: “proprio”, rafforz. *Fiero artiglio*: “feroci artigli”, riferito ad Amore. Il sintagma è petrarchesco, *Rvf*, 69, 4 («tanto provato avea ‘l tuo fiero artiglio»). Ma per l’immagine degli artigli di Amore cfr. Guittone, *Rime*, 250, 1 («La sovraditta morte per l’artiglia»); Panuccio dal Bagno, *Rime*, 19, 2 («ov’ Amor fier d’artiglio e dà di becco»); Monte Andrea, *Rime*, 41, 6 («c’ Amor m’ à preso nel tutto a consumare / e dentro, ne lo cor, tenmi l’artiglio»).

44. *Dove*: “in cui”.

45. *Ciò*: “tutto quello”. *Parlar*: “dire”. *Lingua mortale*: “lingua umana, parole umane”.

46. *Dolce male*: il dolore amoroso, definito «dolce» perché derivante da un sentimento nobile e benigno come l’amore. Ossimoro. Per il sintagma cfr. Petrarca, *Rvf*, 182, 10-11 («arder di e notte: et quanto è ‘l dolce male / né ‘n penser cape, nonché ‘n versi o ‘n rima»); 205, 2 («dolce mal, dolce affanno et dolce peso»); 321, 5 («O del dolce mio mal prima radice»).

47. *Non conosciuto ben*: l’espressione si pone in opposizione al «dolce male» del v. precedente. *Non schermo umano*: “arma non umana”, ossia “arma divina” (Pasquini), con riferimento alle frecce d’amore e quindi, per estensione, al sentimento amoroso scoccato dai dardi di Eros. Metonimia.

48. *Spirito villano*: “spirito maleducato, crudele”. Allocuzione dell’io lirico alla propria anima, la quale si era permessa di disdegnare Amore (vv. 37-40).

49. *Ardisti*: “avesti l’ardire”. Il verbo rimanda a un atto di *hybris* verso il dio Amore compiuto sprovveditamente dall’io lirico, il quale si trova adesso a pagare dolorosamente il proprio peccato. *Biasmare*: “deplorare”. *Tanto duce*: “una guida, un signore così grande”, ossia il dio Amore, al quale nessun essere umano o divino può resistere (vv. 14-18).

50-54. “Io guardo di tempo in tempo il bello splendore che il mio dio mi ha dato come unica prigionia; né fu mai rispettato un maestro tanto quanto io fui arrendevole verso i santi raggi, la gloria del cui nome, Amore, tu la conosci”.

50. *Ad ora ad ora*: “di tempo in tempo”. *Bella luce*: il termine «luce», adoperato altre volte nella poesia amorosa medievale per definire specificamente lo splendore promanante dagli occhi della donna, è scelto qui per indicare genericamente la fulgida bellezza dell’amata, che fa la sua comparsa per la prima volta nel componimento. Il sintagma, con la medesima accezione generica, è boccacciano, *Filostrato*, 5, 44. 3 («O luce bella, o stella mattutina»).



51. *Il mio dio*: Amore, la sottomissione completa dell'io lirico al quale è già stata evidenziata nei vv. precedenti. *Ad*: "come". *Giogo*: "prigione", con riferimento alla schiavitù d'amore cui è sottoposto l'io lirico. Il termine è derivato dai *Rvf*, dove compare circa trenta volte con l'accezione di "prigione d'Amore".

52. *Pedagogo*: "maestro, guida". (TLIO).

53. *Pronto*: "arrendevole". *Santi rai*: "santi raggi", letter., ossia gli occhi splendenti dell'amata, paragonati per la loro lucentezza ai raggi del sole e definiti «santi» per via della perfezione di lei, che la rende più simile a una divinità che non a una creatura terrena. Il sintagma compare altrove in Saviozzo, 9, 101 («discreta, t'ingnocchia a' santi rai»); 10, 59 («Ella s'accogliarà quei santi rai»).

54. *La gloria del cui nome*: l'espressione riecheggia il linguaggio della religione e della liturgia cristiane, nelle quali compare spesso la glorificazione del nome della divinità, e rimanda perciò a quell'idea di perfezione quasi divina della donna espressa al v. precedente dal sintagma «santi rai».

55-60. "La natura si sforzò molto a fare al mondo un dono e una creatura così perfetta, a parte per il fatto che sbagliò a rendere corruttibile il suo corpo; questa beata luce è una creatura eletta con un'anima nobile verso la quale tendo con tanto desiderio, e l'aspetto angelico che ora ci appare".

55-60. Dopo una prima parte dedicata quasi esclusivamente alla raffigurazione dei vari stati d'animo dell'io lirico in seguito all'innamoramento provocato dai dardi d'amore, questi vv. spostano per la prima volta il focus sull'oggetto d'amore, la donna, la quale viene presentata con caratteristiche fisiche (la bellezza sfavillante, lo splendore degli occhi) e morali (l'animo nobile) atte a indicarne la perfezione quasi sovranaturale.

55-56. *Si sforzò... cosa*: tmesi.

55. *Si sforzò natura*: l'espressione è usata altrove da Saviozzo per definire la perfezione della donna come il risultato di un grande sforzo di ingegno da parte della natura, cfr. 48, 9 («Né credo che sforzar giamai natura»); 52, 10 («simile il ciel, né si sforzò natura»). *Dono*: l'amata.

56. *Cosa perfetta*: "creatura perfetta", ossia l'amata. Il sintagma è petrarchesco, *Rvf*, 325, 43 («che fu sola a' suoi di cosa perfetta»).

57. *Peccò*: "sbagliò, commise un peccato", detto della natura, il quale non ha donato alla donna l'immortalità che si converrebbe alla sua perfetta essenza quasi celestiale. *Corruzione di carne*: "rendere corruttibile, mortale il suo corpo", con riferimento al fatto che l'amata, pur se assai somigliante a una divinità in virtù della sua assoluta perfezione, rimane un essere umano e, perciò mortale.

58. *Beata luce*: la donna amata, descritta ancora una volta con termini affini («beata») a quelli adoperati per definire le anime del Paradiso. Cfr. «bella luce», v. 50; «santi rai», v. 53. *Cosa eletta*: "creatura eletta", la donna amata, della quale si rimarca nuovamente l'essenza quasi divina. Cfr. «bella luce», v. 50; «santi rai», v. 53.

59. *Anima gentil*: il sintagma è uno di quelli frequentemente utilizzati da Petrarca per definire Laura, cfr. *Rvf*, 31, 1: («Questa anima gentil che si diparte»); 127, 37 («dove oggi alberga l'anima gentile»); 146, 2 («alma gentil chui tante carte vergo»); 325, 10 («poco era stato anchor l'alma gentile»). *Cui tanto sprono*: "verso la quale tendo con tanto desiderio" (Pasquini).

60. *Angelico aspetto*: cfr. v. 58. Il sintagma è boccacciano, *Filostrato*, 6, 22. 4 («la gran biltà e l'angelico aspetto»); *Rime*, 117, 4 («non angelico aspetto né bellezza / poté tirar dalla sovran'altezza»); *Teseida*, 12, 57. 8 («qual si voleva a l'angelico aspetto»). *Si parne*: "ci appare" (Pasquini).

61-72. "Molto se ne può vantare e gloriarsene, non dico (solo) la discendenza dell'una e dell'altra famiglia, ma (anche) la città, il terreno e quelle mura; adesso se ne faccia bella tutta la natura, se ne pregi la terra, i cieli e 'l sole, i fiori e le viole, i fiumi, le piante e gli alberi in fiore: sorridono le foreste, i boschi, i campi e i prati, ma ancora di più il mio cuore, che da tanto bene è ammaliato, e l'anima che si eleva in cielo fra i più beati nella luce dorata, e vede il grande tesoro delle stelle".

61-72. I vv. si pongono come una glorificazione *in toto* della donna, la cui perfezione costituisce un motivo di vanto non soltanto per la sua famiglia o il suo paese natale, ma anche per la natura nel suo complesso, i cui elementi tutti partecipano della felicità derivante dalla presenza di lei al mondo, e soprattutto per l'io lirico,

che grazie al sentimento amoroso provato per una creatura così eccellente acquista una beatitudine uguale a quella delle anime del Paradiso.

61. *Pregiare e gloria farne*: dittologia. *Pregiare*: “vantare”.

62. *Sangue*: “discendenza, stirpe”. *D’uno e d’altra prole*: “dell’una e dell’altra famiglia”, intendendo con questa formula le due famiglie da cui discende per parte paterna e per parte materna la donna.

63. *Il paese, la terra e le mura: tricolon*. *Il paese*: la città natale dell’amata. *La terra*: il terreno, il territorio su cui la città sorge. *Mura*: le mura della città.

64-68. *Natura... prati*: accumulazione. L’elenco dei vari elementi della natura è atto a dimostrare come tutto il creato nel suo complesso partecipa della felicità per l’esistenza di un essere così perfetto che è motivo di vanto e gloria (v. 61) per chiunque.

64. *Se n’imbelli*: “se ne faccia bella”.

65. *Pregisene*: “se ne pregi”. Legge Tobler-Mussafia. *Poli*: “i cieli”.

66. *Fioretti*: i fiori intesi come categoria generale della natura. L’utilizzo del diminutivo contribuisce a evidenziare il sentimento di intima gioia e leggiadria che pervade il creato nell’ammirare la donna.

67. *Erbette*: “piante”. *Arboscelli ornati*: “alberi in fiore”. Cfr. v. precedente.

68. Il v., in cui il verbo “ridere” si adopera ad indicare la gioia della natura per la perfezione della donna, è una ripresa da Petrarca, *Rvf*, 239, 31 («Ridon or per le piagge herbette et fiori»); 310, 5 («Ridono i prati, e ‘l ciel si rasserena»).

69-72. I vv. si concentrano sul sentimento di beatitudine che, ogniqualevolta si imbatte di persona o con il pensiero nell’amata, invade il cuore dell’innamorato, il quale per questo motivo paragona sé stesso alle anime del Paradiso.

69. *Cor*: cfr. Rohlfs, par. 107. *Tanto bene*: “un bene così grande”, ossia l’amata. *Invola*: “ammalia, seduce” (Pasquini).

70. *Vola*: “si eleva”.

71. *Beati in luce d’oro*: nel *Paradiso* dantesco (21, 25-33), sono raffigurati come bagliori posizionati lungo una scala dorata gli spiriti contemplanti. Il paragone dell’io lirico con i «beati in luce d’oro» potrebbe essere quindi un indizio del fatto che egli, per via della sua completa sottomissione al dio Amore e della sua contemplazione della donna amata, colloca sé stesso fra i beati del cielo di Saturno.

72. *Gran tesoro*: la donna amata. Il sintagma riecheggia Petrarca, *Rvf*, 227, 7 («et vacillando cerco il mio thesor»); 259, 11 («veder nel fango il bel tesoro mio»); 270, 5 («il mio amato tesoro in terra trova»).

73-78. “I capelli, la fronte, lo sguardo casto e il sorriso e il corpo splendente sono le dolci asprezze da cui è governato il mio cuore; quell’aspetto benevolo è ciò che rende le sembianze di un’indole aggraziata e di un animo saldo, e la sua eccellenza costituisce il grande vincolo (che mi lega)”.

73-74. *Le chiome... membra*: accumulazione. La descrizione della bellezza della donna attraverso un lungo elenco dei singoli elementi del suo corpo che contribuiscono a regalarle l’aspetto gradevole e grazioso che ella ha è un tratto genericamente petrarchesco.

75. *Dolce rigor*: “dolce asprezza”. Ossimoro. La bellezza della donna viene connotata come «rigore» perché, essendo responsabile dell’innamoramento dell’io lirico, provoca in lui anche la sofferenza tipica del sentimento amoroso. *Tène*: “governa”. Cfr. Rohlfs, par. 87.

76. *Benigno sembante*: “aspetto benevolo” della donna amata. L’aggettivo «benigno» ha qui la doppia accezione di “bello, gradevole” e “benevolo, bendisposto”, richiamando quindi ad una alla bellezza fisica dell’amata da un lato e alla sue doti morali dall’altro. *Assembra*: “rende le sembianze” (Pasquini).

77. Il v. continua la raffigurazione dell’aspetto morale dell’amata già introdotta dall’aggettivo «benigno» al v. precedente. *Leggiadro costume*: “indole aggraziata”. Il sintagma riecheggia Boccaccio, *Rime*, 5, 3 («i leggiadri costumi e ‘l vago riso»). *Spirto assiso*: “animo saldo”. *Spirto*: ant. cfr. Rohlfs, par. 138.

78. *Gentilezze*: “eccellenza” (TLIO). *Alte catene*: “i grandi vincoli”, in riferimento al legame d’Amore che avvolge il cuore e l’anima dell’innamorato.

79-90. “O mia felicità, o primato di tutta la mia gioia, o conforto, desiderio, pura speranza a cui è sottoposto il termine della vita e la morte! E se sono sempre così tanto fatali per me le (sue) bellezze, quanto più sarebbe doloroso, o pensiero tristo, perdere quella visione che era il mio solo benessere e adesso sarà (la mia) sofferenza? Oimè, la lascerai andare, animo malvagio, non pensi tu quello che te ne verrà di conseguenza? Non sarebbe meglio morire che continuare a vivere sempre nel patimento? Scegli la morte di fronte alla partenza!”.

79-81. I vv. ribadiscono il totale assoggettamento dell’io lirico all’amata, la quale è per l’innamorato l’unica e sola ragione di vita.

79-80. *Gloria... immista*: accumulazione.

79. *Gloria*: “felicità”. Il termine, spesso usato per indicare lo stato di beatitudine e gioia eterna delle anime del Paradiso (TLIO), è adoperato qui allo scopo di sottolineare lo stato di gioia estrema vissuto dall’amante quando si trova vicino all’amata. *Nostra*: “mia”. Plurale *maiestatis*. *Fior*: “primato”. *Bene*: “gioia”.

80. *Disio*: ant. *Immista*: “pura” (Pasquini).

81. *Soggetto*: “sottoposto”. Lat.

82-90. I vv., con un ribaltamento di prospettiva rispetto ai vv. precedenti, i quali si erano concentrati sulla lode della donna e sulla felicità paradisiaca vissuta dall’io lirico grazie alla vicinanza di lei, introducono ora la sofferenza mortale provocata in lui dal prossimo allontanamento dalla donna, dovuto, a quanto si percepisce a una vicina partenza.

82. *Vaghe sorte*: “bellezze fatali” (Pasquini). *Sorte*: l’utilizzo della -e finale per il plurale è tipico di alcune varietà dell’Italia centrale. Cfr. Rohlfs, par. 142.

83. *Mente trista*: il sintagma è boccacciano, *Teseida*, 5, 90. 5-6 («la qual mi finiria l’aspro dolore / che sempre offende la mia trista mente»); 9, 50. 4-5 («sanza alzare occhio: e nella trista mente / ogni parola con doglia notava»); *Fiamm.*, 8, 1 («più affliggono la trista mente»). Ma cfr. anche Franco Sacchetti, *Libro delle rime*, 135, 22 («la mente trista immaginando porta»).

84. *Ismarrir*: “perdere, smarrire”. Toscanismo. *Vista*: “visione”, con riferimento alla visione della donna amata.

85. *Sola salute*: “solo benessere”. Il sintagma ribadisce la funzione totalizzante assunta dalla donna nella vita dell’io lirico già espressa nei vv. 79-81. *Flagello*: “sofferenza”.

86. *Lassara’la*: “la lascerai”. Legge Tobler-Mussafia. *Animo fello*: “animo malvagio”. Cfr. Boccaccio, *Am. Vis.*, 32, 31 («incontanente con animo fello») e Dante, *If.*, 8, 18 («che gridava. “Or se’ giunta, anima fella!”»).

87. *Ten dee seguire*: “verrà di conseguenza” (Pasquini).

88. *Seria*: ant. Cfr. Rohlfs, par. 594. *Mei*: “meglio”. Toscanismo. Cfr. Rohlfs, par. 280.

89. *Istento*: “patimento”. Toscanismo.

90. *Elegge*: “scegli”. Le desinenze verbali in -e sono tipiche del toscano medievale per la 2<sup>a</sup> pers. sing. dell’imperativo. Cfr. Rohlfs, par. 605. *Partita*: “partenza”.

91-96. “Misero, non vedi (com’è) sgradita la tua partenza? Tu perdi la speranza, e la luce allora ti sarà tolta dagli occhi. Oimè, che io so bene che ogni euforia si riduce in disgrazia e in una condizione dolorosa con il gorgo mortale che adesso mi si aggroviglia”.

91. Il v. specifica le circostanze dell’allontanamento dall’amata, dovuto, come si spiega, alla partenza dell’io lirico. *Miser*: “misero, meschino”, con allocuzione all’io lirico. *Ingrato*: “sgradito”.

92. *Speranza*: cfr. v. 80.

93. *Luce*: la donna amata, la quale è stata definita più volte nel corso del componimento come «luce» (cfr. vv. 50, 58) ad indicare la splendente bellezza che la contraddistingue e che la rende simile alle anime beate del Paradiso. *Fia*: “sarà”.

94. *Saccio*: “so”. La forma è tipica dei volgari dell’Italia mediana e meridionale (cfr. Ageno, *Il verbo*). *Baldanza*: “euforia, gioia ardita”.

95. *Tornare*: “ridursi” (Pasquini). *Guai e doloroso stato*: dittologia. *Guai*: “disgrazia”.

96. *Pena mortal*: il gorgo mortale degli affanni d’amore. *S’avvolta*: “si aggroviglia”.

97-108. “Vaneggerai tu così tanto, anima stolta? Tu soffrirai sempre di più per il tuo tormento, e ancora mille volte ti percuoterai le guance. Non vedi tu come rompi l’equilibrio e perpetui l’inferno del tuo patimento? Non serve dire: «Io mi pento!», che dopo che il fatto (è avvenuto) serve a poco il pentirsi. Non vedi tu Amore indignarsi con te, e tutta l’aria e il cielo fartisi foschi? Oimè, che io lo riconosco, ma la volontà mi induce a una conclusione più lieta: ora piaccia a Dio che non sia tutto il contrario!”.

97-108. I vv. mettono in scena un dialogo dell’io lirico con sé stesso incentrato sul dissidio interiore tra il partire, abbandonando di fatto quella che è la sua ragione di vita, oppure assecondare la propria passione amorosa.

97. *Folleggiarai*: “vaneggerai”. La forma -arò per il futuro è di regola a Siena. Cfr. Rohlfs, par. 587. *Anima stolta*: l’io lirico, il quale si autodefinisce stolto perché solo uno scriteriato può decidere di abbandonare la propria felicità. Il sintagma riecheggia Dante, *If.*, 31, 70 («E ‘l duca mio ver’ lui: “Anima sciocca”»).

98. *Piangerai*: “soffrirai”. *Tormento*: si tratta della sofferenza amorosa derivante dall’aver deciso deliberatamente di trascurare la donna, infliggendosi un inutile patimento.

99. *Battrai le guance*: “batterai le guance”, ossia “ti prenderai a schiaffi” per la disperazione e il disprezzo verso te stesso. *Battrai*: cfr. Rohlfs, par. 140.

100. *Le bilance*: “l’equilibrio” derivante all’io lirico dalla vicinanza al proprio oggetto d’amore.

101. *Seguiti*: “perpetui”. *L’inferno del mio stento*: l’espressione rimarca la drammatica sofferenza inflitta dall’io lirico alla propria persona perpetrando la decisione di allontanarsi da Firenze, luogo dell’amata.

103. *Contrastare*: “pentirsi”. Cfr. v. precedente.

105. *L’aère e il ciel*: dittologia. *Il ciel*: “la volontà divina”, intesa come la volontà di Amore, il quale vorrebbe vedere l’amante assecondare la propria passione e il proprio desiderio amoroso.

106. *Conosco*: “riconosco”.

107. *Spirito*: “volontà”, intesa in senso stilnovistico come moto dell’anima (Pasquini). *Fin più caro*: cfr. v. 8. *Fin*: “conclusione”. *Caro*: “lieto”.

108. Il v. si pone come un’invocazione a Dio affinché si mostri benevolo verso l’io lirico, aiutandolo a dirimere il dubbio circa l’eventuale partenza.

109-114. “Piangono in vece di me gli sterpi, adesso piangono i sassi, perché gli occhi non possono più avere pianto per il ghiaccio nel (mio) tristo petto. O me tapino, quanto mi furono cari i piaceri e disperati i primi approcci amorosi ai quali prima mi feci servo e asservito!”.

109-114. I vv. evidenziano in maniera drammatica la disperazione dell’io lirico per la propria partenza, disperazione della quale partecipano in maniera sentita perfino gli elementi della natura, i quali dimostrano gli stessi sentimenti dell’amante.

109. *Per me*: “in vece di me”. *Sterpi e sassi*: si tratta di due elementi solitamente aventi, per loro propria natura, un’accezione atta a indicare asperità e durezza, qui scelti in maniera non casuale per mettere in luce ancor più fortemente il fatto che finanche il mondo naturale partecipa del dolore dell’amante, dimostrandosi compassionevole verso di lui.

110. *Ponno*: “possono”. Ant. La forma è tipica della lingua letteraria toscana. Cfr. Rohlfs, par. 547.

111. *Liquor*: “liquidi”, letter., ossia “pianti”. *Ghiado*: “ghiaccio”, oppure “spada” (Pasquini). Benché il significato del vocabolo resti ambiguo, entrambe le accezioni possono essere considerate valide nel contesto, trattandosi in ogni caso di termini (“ghiaccio” o “spada”) valevoli a indicare la situazione di sofferenza dell’io lirico, la quale non gli permette neanche più di sciogliersi in lacrime. *Tristo petto*: il sintagma è boccacciano, trovando ben sette occorrenze nel *Filostrato* e cinque nell’*Elegia di Madonna Fiammetta* (BIBLITA), sempre in contesto amoroso.

112. *Fonno*: ant. Cfr. Rohlfs, par. 568.

113. *Cari*: nell’accezione di “pagati cari”. *Mesti*: “disperati”. *Passi*: “approcci amorosi” (Pasquini).

114. *Servo e subietto*: dittologia, volta a evidenziare il completo assoggettamento ad Amore dell’io lirico.

115-126. “O mio unico splendore, o mio unico diletto, dove ti lascio? Oimè, che io me ne andrò come una belva affamata in una foresta montuosa! Io andrò inseguendo serpenti e belve nelle caverne, nelle spelonche e

nel cammino selvatico; e, come un uomo selvaggio, me ne andrò vagabondando fra i pianti fino a che vivrò. Dove ti rifugerai, anima nuda di speranze, non più in questo corpo indebolito e stremato? Piangerai anche con gli occhi? Tu ne hai tutte le ragioni e io, dal momento che lo vuole il destino, terminerò la nostra condizione umana in burrasca!”.

115. *O solo... o solo*: epanalessi. *Specchio*: “splendore”, allocuzione alla donna. *Mio diletto*: allocuzione alla donna amata.

116-126. I vv. riecheggiano, sia al livello contenutistico, sia al livello lessicale, Saviozzo, 25, 53-64, dal momento che la disperazione dei due amanti in entrambi i testi è espressa con il vagabondaggio dei due attraverso luoghi impervi e selvaggi, paesaggisticamente consoni al tormento spirituale vissuto dagli innamorati.

116. *Lasso*: ant. *Giraggio*: “andrò”. La forma è tipica delle varietà meridionali (Pasquini).

117. *Fera in fame*: “belva affamata”. *Fera*: cfr. Rohlfs, par. 87. *Alpestre selve*: “foreste montuose, impervie”.

118. *Girò*: “andrò”. Cfr. v. 116. *Seguitando*: “inseguendo, seguendo”. *Aspidi e belve*: dittologia. *Aspidi*: “serpenti”.

119. *Caverne, spelunche e fier viaggio*: tricolon. *Fier viaggio*: “cammino impervio”.

121. *Girò*: cfr. vv. 116 e 118. *Errando*: “vagabondando”.

122. *T’annidarai*: “ti rifugerai”. *Anima priva*: allocuzione dell’io lirico a sé stesso. *Priva*: “nuda di speranze”, dal momento che, con la partenza, l’io lirico ha perso ogni speranza di poter rivedere o ritrovare la propria ragione di vita, l’amata.

123. *Rüinate e stanche*: “indebolite e stremate”. Dittologia.

125. *Tu n’hai ragione*: “tu ne hai tutte le ragioni”. *Fato*: il destino, che ha deciso anche la partenza dell’io lirico e il conseguente allontanamento dall’amata.

126. *Tempesta... stato*: “terminerò la nostra condizione umana in tempesta”. Anacoluto. *Tempesta*: “sofferenza, affanno”. Figur.

127-135. “Canzone, tu andrai piangendo da quella luce che adesso ti asperge del suo splendore, e ti getterai ai piedi della suo aspetto; digli che il tuo signore se ne va lamentandosi acutamente, e pregherai, per Dio, che custodisca l’anima, che io ho lasciato e di cui me ne porto il ricordo; digli che non troverò riposo, invocando in maniera degna il bel G santo; poi con la sua tranquillità rendi indietro il pianto”.

127. *Canzon*: avvio tipico del congedo, con vocativo rivolto al testo stesso. *Luce*: la donna amata. Cfr. vv. 50, 58, 93. *Ti spalma*: “ti asperge del suo splendore” (Pasquini).

128. *Girai*: “andrai”. Cfr. vv. 116, 118, 121.

129. *Gettarati*: “ti getterai”. Legge Tobler-Mussafia. Il verbo indica l’atto di sottomissione assoluta dell’amante alla sua amata. *Forma*: “aspetto, persona”.

130. *L tuo sir*: l’io lirico, compositore del testo e per questo motivo detentore del potere su di esso. *Stridendo*: “lamentandosi acutamente”.

131. *Pregarai*: “pregherai”. Senesismo. Cfr. Rohlfs, par. 587. *Servi*: “conservi”.

132. *Pòrtomene*: legge Tobler-Mussafia. *L’orma*: “il ricordo”.

133. *Ch’io dorma*: “troverò riposo”.

134. *Il bel G santo*: l’iniziale della donna amata, della quale si rimarca attraverso gli aggettivi («bel»; «santo») la perfezione quasi celestiale.

135. *Pace*: “tranquillità”. *Ritorna*: “rendi indietro”.

## CANZONE 14 (P. XX)

Canzone di argomento moraleggiante, della quale nulla si sa circa la datazione e il luogo di composizione. Unico dato in questo senso sembra essere il fatto che in Mrc<sup>7</sup> la canzone s'inserisce nel ciclo fiorentino e, dunque, potrebbe essere ricondotta al soggiorno di Serdini in quella città (1397ca-1400ca). come sembrerebbe riconfermare la presenza del termine «fiore» al v. 1, che pone in apertura del testo una parola-chiave della tradizionale rappresentazione della città toscana. Tuttavia, non ci sono documenti e/o dati certi per specificare le circostanze di composizione di questa canzone, che rimangono dunque ignote. Il testo sviluppa il tema del pentimento dell'io poetico e si costruisce attraverso una serie di riferimenti alla tradizione biblica e innografica cristiana atti a descrivere la dinamica penitenziale secondo la quale l'io poetico, presa coscienza dei propri peccati, si rivolge a Dio onde chiedere perdono per questi. L'identità penitenziale dell'io poetico è costruita anche in riferimento a quella del Dante del primo canto dell'Inferno, di modo che i due modelli principali, biblico e dantesco, contribuiscono a creare una rappresentazione che ha valore anche esemplare, proponendo la vicenda dell'io poetico come paradigmatica del percorso spirituale di ciascun buon cristiano. In questo senso, la didascalia preposta al componimento in Mrc<sup>7</sup> rimarca come esso dia «esempio della moralità del viver nostro».

Canzone di cinque strofe di quindici versi ciascuna e un congedo di tredici versi. Schema metrico: Strofa: ABbCADdECffEeGG. Congedo: ABbCADdEeCcFF.

La seguente canzon è per se medesima manifesta, ove, corrigendosi, dà essempla della moralità del viver nostro.

Perché l'opere mie mostran già il fiore  
che seminato ho nei passati giorni,  
convien pur ch'io mi scorni  
e mi reduca, anzi che 'l frutto grani;  
ché vedendo levarsi il mio dolore  
(sì dell'ira di Dio già colmo il seno  
sì de l'isvelto freno  
e del mio male, ond'i' ho colpa e cagione),  
mi forza omai diporre i pensier vani,  
volendo umiliar quella saetta  
che mal per noi s'aspetta  
del servato flagello, in ulzïone.  
Qui mi move ragione  
contrito: ascolta adunque, o padre Iddio,

8

e tempra poi c'hai punto il pensier mio!

15

Se, ricordando, il cor pentito e fermo  
possa con tua clemenza aver perdono,  
tu sai ben quant'io sono  
vissuto enorme e fuor d'ogni buon atto;  
per me non s'ordinò giamai ischermo  
di vita al mondo onesta o in te beata,  
ma tutta scelerata

e più vacilla ch'una foglia al vento.

23

Così mi son vissuto a modo stratto,  
finché miseria m'ha già colto a estremo;  
e tardi il ben faremo,  
logorando i giorni e raddoppiando stento.  
Se pur ora mi pento  
(mal grado n'abbia!), egli è ben tempo omai  
e gran mercé degli acquistati guai.

30

Non t'avess'io giamai, mondo, creduto,  
né tu promesso a me quel che mostrasti,  
quando sì m'ingannasti  
per cogliarmi in viaggio un dì <a> bel tempo;  
ché s'io t'avesse allor sì conosciuto,  
io t'avrei detto vario e fallace,  
ché quanto a te più piace  
è leve fumo e greve al fin martire.

38

Con te non si vorria giamai dar tempo,  
ma provedersi infin da püerizia,  
fuggir la tua malizia,  
viver discreto e con virtù finire.  
Deh, tu sai tanto dire  
con tue dolcezze che pur qui caschiamo:  
tu ti riman, ma tristi noi ch'andiamo!

45

Perch'io son fra color che nei tuoi lacci

255

più mi trovo intricato e men felice,  
fo come quel che dice,  
cascato, in se medesimo ogni sua colpa;  
ché se dal laberinto e da' tuoi impacci  
pria mi fusse scaltrito intrarvi dentro,  
non saria sì nel centro  
giunto a levarmi per tornare a riva.

53

Or convien che mi levi a polpa a polpa,  
volendomi isnervar quest'impia ragna;  
e l'anima si lagna  
del converso uso, in sua natura or priva;  
ogni pensier si schiva,  
orrendo parli entrare in vita altrui,  
come dicesser: - Mai più qui non fui! -

60

Convien ch'io li disvezzi a passo a passo,  
dico i pensier, dell'usitata voglia;  
e convien ch'io li toglia  
con tanta passïon, ch'ogni altra è poca.  
Pur noi vediam levare ogni gran sasso,  
segare i marmi e' diamanti in pezzi,  
e animi più sezzi  
e più instigati anco a ragion piegare;  
non senza la tua grazia, e qui s'invoca  
sapienza infinita, amore e gloria,  
che mi dia tal vittoria,  
ch'io vinca in mezzo al tempestoso mare,  
e vaglia seguitare  
col nome tuo via commoda e gradita:  
piace agli iniqui in altri onesta vita.

68

75

Canzone, io non so bene unde tu vada,  
ché di tali ingannati assai si trova;  
ma pur va intorno e prova  
se dar potessi alcuno essempla in bene.



Dirai che providenza assai aggrada  
a Dio, né tardi mai fu cor contrito,  
purché non faccia invito  
e viva onesto i dì che poi gli avanza;  
di' che questa baldanza  
di ben caduchi di fortuna e spene  
son tutti indizi a pene,  
e di' a color, volendo in pompe alzare,  
che 'l fin de' posti in alto è rüinare.

88

1-12. “Poiché le mie azioni dimostrano già il fiore che ho seminato nei giorni passati, è necessario che io mi vergogni e mi converta, prima che si produca il frutto; perché vedendo sollevarsi la mia pena (così il petto è già colmo di ciò che provoca l’ira di Dio, come per lo smarrito senso del limite e per il mio male, dei quali io ho la colpa e la ragione), sono costretto ormai ad abbandonare i pensieri effimeri, volendo placare quella saetta del compiuto castigo che è male attesa da me come vendetta.

1. *L’opere*: “le azioni” commesse dall’io lirico, le quali, stando sia alla didascalia preposta al testo nell’edizione Pasquini («corrigendosi, dà esemplo della moralità del viver nostro»), sia a quella che lo introduce in *Mrc*<sup>7</sup> («Si riprende l’autore della vita sua moralmente ad esemplo degli altri»), vengono impiegate come *exemplum* attraverso il quale gli altri uomini possono trovare la via per una condotta moralmente retta. *Fiore*: “i presupposti” (TLIO) delle azioni, figur. Cfr. Dante, *Pd.*, 27, 148 («e vero frutto verrà dopo ‘l fiore»). La scelta del termine «fiore» in questa sede potrebbe non essere casuale, tanto più se si considera la collocazione che questo componimento di natura essenzialmente penitenziale trova in *Mrc*<sup>7</sup>, dove non è posto, come si attenderebbe dato l’argomento, all’interno del ciclo religioso-penitenziale, ma bensì come secondo testo del nucleo fiorentino, la cui tematica preponderante è costituita dall’amore, seppur nelle sue varie sfaccettature e declinazioni, tra cui quella elegiaca e moraleggiante. In questo senso, il termine «fiore» in sede incipitaria potrebbe essere una spia lessicale atta a indicare la città di Firenze (come accade, del resto, pure nella canzone 8, che precede in *Mrc*<sup>7</sup> questo testo e che al v. 2 utilizza per definire Firenze la perifrasi «città del fiore») e, quindi, una possibile composizione fiorentina di questa canzone, elemento, questo, che potrebbe spiegare in maniera più plausibile il suo posizionamento entro il ciclo di ambientazione fiorentina.

2. *Seminato*: l’utilizzo del verbo è funzionale alla costruzione dell’immagine metaforica della fioritura e della fruttificazione che anima i vv. *Passati giorni*: il sintagma è boccacciano, *Filocolo*, 3, 3 («Ove è fuggita l’allegrezza de’ passati giorni?»).

3-4. *Mi scorni e mi reduca*: “mi vergogni e mi converta”. Dittologia.

3. *Convien*: “è necessario”. *Mi scorni*: cfr. Petrarca, *Rvf*, 62, 8 («il mio duro adversario se ne scorni»).

4. *Anzi che ‘l frutto grani*: “prima che il frutto faccia i semi”. L’espressione continua la metafora botanica iniziata ai vv. precedenti. *Frutto*: “esito” fatale delle azioni compiute dall’io lirico. Cfr. «fiore», v. 1. *Grani*: “si produca” (TLIO).

5. *Vedendo levarsi il mio dolore*: “vedendo sollevarsi, avvicinarsi la mia pena”. L’espressione introduce il concetto della vendetta divina conseguente alle azioni peccaminose commesse dall’io lirico che occupa i vv. successivi.

6. Il v. riecheggia, sia dal punto di vista strettamente linguistico (se si esclude il cambiamento di «sacco» in «seno»), a indicare come i vizi che affliggono l’io lirico sono di natura morale e riempiono, quindi, di ogni sorta di peccato il suo animo), sia dal punto di vista concettuale (con l’esposizione del pensiero secondo cui il

vizio e il peccato - di natura politico-sociale in un caso, di natura più strettamente spirituale nell'altro - hanno superato qualsiasi limite) Petrarca (*Rvf*, 137, 1-2: «L'avara Babilonia à colmo il sacco / d'ira di Dio»). *Dell'ira di Dio*: “di ciò che provoca l'ira di Dio”. *Già colmo*: “ha già colmato, ha già riempito”.

7. *L'isvelto freno*: “lo smarrito senso del limite” (Pasquini)

8. *Colpa e cagione*: dittologia. I due termini indicano come, in un vero e proprio *mea culpa*, l'io lirico individua esclusivamente in sé stesso la causa dei propri errori e peccati. Cfr. Boccaccio (*Ninfale fiesolano*, 265, 7: «in queste pene, n'ha colpa e cagione»); Giovanni Villani (*Nuova cronica*, 9, 49: «sanza colpa o cagione»).

9. Il v. segna il passaggio da un discorso di tono essenzialmente morale a uno di natura più strettamente penitenziale. *Mi forza*: “sono costretto”. *Pensier vani*: “pensieri effimeri, vacui”. Cfr. Dante (*Pg.*, 33, 67-68: «E se stati non fossero acqua d'Elsa / li pensier vani intorno a la tua mente»); Petrarca (*Rvf*, 207, 72: «O mondo, o penser' vani»; 242, 11: «miser, et pien di pensier' vani et sciocchi»).

10. *Umiliar*: “placare, indebolire”. *Saetta*: “punizione divina” (TLIO). Cfr. Guido Guinizzelli (*Poesie*, 18 (23), 6: «saetta che te fenda, e sia presta»); Franco Sacchetti (*Libro delle Rime*, 230, 5: «ond'io spero venir giusta saetta»).

12. *Servato flagello*: “compiuto castigo” (Pasquini). Cfr. «saetta», v. precedente. *Ulzione*: “vendetta” (Pasquini). *Hapax*.

13-15. “Ora la ragione mi spinge (ad essere) contrito: ascolta dunque, o padre Iddio, e correggi, dopo averlo pungolato, il mio pensiero!”.

13. *Mi move*: “mi spinge”. Cfr. Rohlfs, par. 89.

14. *Contrito*: l'aggettivo è spesso adoperato per indicare il pentimento per un peccato, soprattutto come sentimento di natura religiosa (GDLI). *Ascolta... Iddio*: formula di invocazione tipica della preghiera nella liturgia e nella religione cristiana che si configura come atto di pentimento e, nello stesso tempo, come richiesta di aiuto a Dio affinché aiuti l'io lirico a ritrovare la giusta condotta morale.

15. *Tempra*: “correggi”.

16-23. “Se, ricordando, il cuore pentito e certo possa grazie alla tua clemenza ottenere perdono, tu sai bene quanto io sia vissuto in maniera smisurata e al di fuori di ogni buona azione; io non mi costruii mai lo scudo di una vita onesta per il mondo e beata per te, ma la mia vita fu tutta scellerata e vacillante più che una foglia al vento”.

16. *Ricordando*: il verbo indica l'azione di ricordare la propria vita passata, tipica del penitente all'atto di considerare le azioni commesse. *Cor*: “cuore”, qui inteso come sede delle passioni e delle inclinazioni umane. *Pentito*: “pentito”, Rohlfs, par. 32. *Fermo*: la fermezza nel pentimento e nella Fede è caratteristica tipica del cristiano virtuoso, in questo senso contrapposto al peccaminoso moto del cuore non pentito (cfr. v. 23).

17. *Con*: “grazie a, per mezzo di”. Cfr. Rohlfs, par. 802. *Tua*: di Dio. *Clemenza*: “carità, indulgenza”, attributo specifico di Dio in quanto disposto a perdonare i peccati dopo il pentimento (TLIO).

19. *Enorme*: “estraneo alle leggi divine o morali” (TLIO), in riferimento ai peccati commessi come infrazione della legge morale imposta agli uomini da Dio. L'aggettivo viene chiosato dal resto del verso, che ne dà quasi una definizione. *Buon atto*: “azione virtuosa”.

20. *Per me*: complemento d'agente. *Ordinò*: lett. “progettò”, qui nel senso di “fece”. *Giamai*: “ giammai”. *Ischermo*: lett. “schermo”. Cfr. Rohlfs, par. 187. Qui vale “scudo” e, dunque, “protezione” (cfr. *ED*, s.v. “schermo”) con riferimento alla capacità di una vita onesta (il sostantivo forma un enjambement con il suo complemento, “di vita”, al v. successivo) di proteggere e salvaguardare l'uomo dalle conseguenze del peccato.

21. *Vita onesta*: tmesi. *Al*: “in favore, nei confronti di”. Cfr. Rohlfs, par. 664. *In te*: “in Dio”, ossia “secondo i tuoi dettami”. *Beata*: “gioiosa, felice” (TLIO), si riferisce qui alla condizione dell'anima umana osservante i dettami del cristianesimo e, dunque, virtuosa.

22. *Tutta*: “totalmente”. *Scelerata*: “viziosa”; l'aggettivo è contrapposto a “beata” del v. precedente.

23. *Vacilla*: l'oscillazione dell'anima viziosa si contrappone alla fermezza di quella virtuosa (cfr. v. 16).

24-30. “In questo modo deviante dal giusto fino a che la miseria mi ha già ridotto a una condizione estrema; e faremo il bene tardi, consumando i giorni e raddoppiando lo stento. Se solo ora mi pento (mal me ne incolga!), è ormai già da tempo ed è ciò gran dono dei mali che mi sono guadagnato”.

24. *Mi son vissuto*: uso riflessivo tipico in italiano antico. *Stratto*: “estratto”, nel senso di “al di fuori, separato” (TLIO). *Modo*: “giusta misura”, indica qui uno stile di vita confacente ai dettami della religione cristiana.

25. *Miseria*: “infelicità”, nel lessico dantesco indica la condizione dei dannati e, dunque, la misera condizione che consegue al peccato (cfr. *ED*, s.v. “miseria”); Saviozzo riprende qui questa connotazione, pur senza alcun riferimento alla pena infernale. *Estremo*: “punto limite”, con riferimento a una “condizione al limite della sostenibilità” (TLIO); indica qui che il peccato ha ridotto il poeta a una condizione di “miseria” non più tollerabile.

26. *Faremo*: 1<sup>a</sup> pers. plur., ha qui la funzione di rimarcare come la condizione di peccatore descritta al vv. precedenti in riferimento all’io poetico sia in realtà una condizione che accomuna tutta l’umanità. Idealmente andrebbe considerato il verbo di un’interrogativa retorica sviluppata ai vv. 26-27, nella quale il poeta, descritto il suo stato, si chiede, coinvolgendo tutta l’umanità, quale sia il vantaggio nell’aspettare a pentirsi. *Ben*: indica qui l’adesione e la pratica delle virtù, in quanto opposta al vizio. *Tardi*: ossia dopo aver a lungo peccato.

27. *Logorando*: “consumando”, ha accezione negativa nell’indicare il passaggio dei giorni senza pentirsi. *Stento*: la condizione di miseria descritta al v. 25. Il verso descrive gli effetti di una vita condotta ritardando il pentimento.

28. *Pur*: “solo”. *Pento*: verbo tecnico, indica il pentimento per i peccati commessi.

29. *Grado*: “godimento” (DELI). *N’abbia*: impersonale, ma riferito al soggetto poetico, che si rammarica di aver ritardato sino a “ora” (v. 28) il pentimento. *Egli è*: costruito tipico dell’italiano antico. *Omai*: “ormai”.

30. *Mercé*: “ricompensa”, gallicismo tipicamente lirico. Cfr. Cella, *Gallicismi*, p. 324. *Acquistati guai*: riferimento ironico a ciò che il soggetto lirico ha guadagnato peccando senza pentirsi.

31-42: “O modo, non ti avessi mai creduto, né tu mi avessi promesso ciò che mi hai mostrato allorquando mi hai così grandemente ingannato per catturarmi un giorno lieto; perché se io ti avessi allora riconosciuto per quello che sei, io ti avrei definito instabile e ingannevole, perché ciò che ti piace è un leggero fumo e una pesante punizione alla fine. Con te non bisognerebbe mai indugiare, ma tutelarsi sin dalla fanciullezza, fuggire la tua malizia, vivere discretamente e morire con le virtù”.

31. *Aless’io*: cong. con valore ottativo. *Mondo*: indica qui, in senso penitenziale, le lusinghe dei beni terreni in quanto contrapposte ai beni spirituali (cfr. *ED*, s.v. “mondo”).

32. *Tu*: il modo, qui personificato nell’atto di sedurre con le sue lusinghe l’io poetico. *Quel che mostrasti*: ossia le bellezze superficiali e lusinghiere rappresentate dai beni terreni (cfr. il v. seguente).

33. *Ingannasti*: le lusinghe dei beni terreni sono ingannevoli perché sviano l’uomo dal percorso cristianamente orientato alla salvezza oltremondana promettendo un appagamento tutto terreno.

34. *Cogliarmi*: “cogliermi”, qui nel senso di “catturarmi” (TLIO). La seduzione del vizio o, comunque, del peccato inteso come nemico dell’uomo è spesso descritta in termini di una cattura che blocca il percorso verso la Salvezza (cfr. *Ps* 123, 7: «laqueo venantium»). *Viaggio*: allusione alla vita dell’uomo sulla terra, metaforicamente indicata come un viaggio (cfr. *If* 1, 1); Serdini intende che le lusinghe del mondo lo hanno catturato nel corso della sua vita terrena. *A bel tempo*: indica un momento felice, per sottolineare come la cattura fosse inattesa essendo l’io poetico del tutto sedotto dalla fallace lusinga dei beni terreni.

35. *Allor*: ossia allorquando il mondo tentava l’io poetico con le sue lusinghe. *Si*: “così”, ossia “così bene come ti conosco ora”; Serdini esprime qui l’augurio impossibile di aver conosciuto il mondo per quello che è (vana lusinga) allorquando ne subiva le tentazioni perché in tal modo avrebbe evitato di rimanervi imprigionato.

36. *Detto*: “definito”, quindi “riconosciuto”. *Vario*: “soggetto a mutamenti” e, dunque, “instabile”; l’aggettivo qualifica negativamente l’universo dei beni terreni in quanto contrapposto alla stabilità della Fede: i beni terreni vanno e vengono e, dunque, non rappresentano una conquista stabile. *Fallace*: “ingannevole”;

tale natura dei beni terreni è, in contesto analogo, rimarcata anche da Dante (cfr. *Pg* 31, 34-45: «Le presenti cose / col falso lor piacer volser miei passi»).

37. Il v. ha la stessa costruzione sintattica del, tematicamente, affine ultimo verso del primo sonetto del *Canzoniere* di Petrarca (cfr. *Rvf*, 1, 14: «che quanto piace al mondo è breve sogno»).

38. *Leve*: “lieve, leggero”. Fumo: paragone tipico per esprimere la vanità dei beni terreni (cfr. *Rvf* 156, 4: «ché quanto miro par sogni, ombre et fumi») sull’onda di un’immagine biblica (cfr. *Ps* 102, 4: «Quia defecerunt sicut fumus dies mei»). *Greve*: “pesante”; l’aggettivo si contrappone direttamente a “lieve” a sottolineare come la lievità del peccato abbia tuttavia pesanti conseguenze. *Alfin*: “infine”, a indicare le conseguenze della fiducia nei beni mondani. *Martire*: “sofferenza”, allusivo alla punizione per i peccati commessi; plur. in -e possibile in italiano antico. Cfr. Rohlfs, par. 369.

39. *Te*: “il mondo”. *Si vorria*: “bisognerebbe”. *Dar tempo*: “indugiare”, nel senso di attendere prima di indagare la vera natura dei beni mondani.

40. *Provedersi*: “armarsi”, quindi “tutelarsi”, retto d “vorria” (cfr. v. precedente). *Infin*: “fino”. *Püerizia*: “età della prima giovinezza” (TLIO), indica qui che non bisogna aspettare di esser cresciuti per tutelarsi contro le lusinghe dei beni terreni.

41. *Fuggir*: retto da “si vorria” (cfr. v. 39). *Malizia*: indica l’inclinazione al peccato (cfr. *ED*, s.v. “malizia”), qui allude alla capacità del mondo di sedurre con le sue lusinghe inducendo al peccato.

42. *Viver*: retto da “si vorria” (cfr. v. 39). *Discreto*: avv., “con avvedutezza, capacità di discernimento”, con particolare riferimento alla capacità di distinguere il bene dal male (TLIO). *Finire*: ha qui valore di “terminare la vita, morire” (TLIO).

43-53. “Deh, tu sei talmente bravo a parlare con le tue dolcezze che proprio qui cadiamo: tu stai fermo, ma noi che andiamo siamo afflitti! Dal momento che io sono tra coloro che più si trovano avviluppati nei tuoi lacci e meno felice, faccio come colui che, dopo esser caduto, pensa a tutte le sue colpe; perché se avessi astutamente evitato di entrare nel labirinto delle tue trappole, in questo modo non avrei aspettato di arrivare al centro per alzarmi per tornare alla riva”.

43. *Deh*: interiezione tipica delle allocuzioni medievali. *Sai dire*: “sai parlare”. *Tanto*: “tanto bene”.

44. *Dolcezza*: il termine indica l’apparenza gradevole delle lusinghe del mondo ed attributo tipico del peccato nella letteratura religiosa medievale (cfr. *PL*, vol. 46, col. 261a). *Caschiamo*: “cadiamo”, con riferimento all’atto di peccare come a un incappare nei lacci delle tentazioni (cfr. i vv. seguenti); il plurale si riferisce alla condizione che l’io poetico spartisce con l’intera umanità.

45. *Ti riman*: “stai fermo”, indica la stabilità del mondo in quanto contrapposta alla caduta dell’uomo che cede alle sue lusinghe. *Tristi*: l’aggettivo è già riferito alla situazione morale del peccatore in Dante (cfr., ad es., *If* 6, 55: «anima trista»). *Ch’andiamo*: il movimento è quello di ciascun uomo sulla via della Salvezza, cammino impedito dalla condiscendenza alle lusinghe dei beni terreni.

46. *Lacci*: termine biblico (cfr. v. 34), diviene tipico per indicare le tentazioni mondane come ostacolo alla via verso la Salvezza dell’uomo (cfr. *PL*, vol. 199, col. 1021: «peccati laqueo»), secondo un’immagine canonizzata da Petrarca (cfr., ad es., *Rvf*, 366, v. 49).

47. *Intricato*: “avviluppato”. *Men felice*: felice è aggettivo tipico per riferirsi alle persone virtuose (cfr., ad es., Dante, *Pd* 3, 64), in quanto opposte ai peccatori: cfr. v. 45, dove appunto coloro che cedono alle lusinghe del mondo sono detti “tristi”. Il v. gioca sulla contrapposizione tra la natura inversamente proporzionale dell’interesse per i beni mondani e la felicità dell’uomo.

48. *Fo*: “faccio”, toscanismo. Cfr. Rohlfs, par. 545. *Dice*: ha qui il valore di “dire fra sé, passare in rassegna”, enjambement con il “in se medesmo” del v. successivo.

49. *Cascato*: “caduto”, metafora tipica per indicare la condiscendenza a inclinazioni peccaminose. *Medesmo*: “medesimo”, toscanismo. Cfr. Rohlfs, par. 495.

50. *Laberinto*: “labirinto”, immagine dello smarrimento della via dettata dalla caduta nel peccato. *Impacci*: “impedimenti”, ossia i «lacci» del v. 46.

51. *Pria*: “prima”. Cfr. Rohlfs, par. 389. *Fusse*: “fosse”. Scaltrito: indica l’essere consapevole dei pericoli e, dunque, “avvertito” (TLIO); il riferimento è alla vanità dei beni terreni (cfr. vv. 31-42). *Intrarvi*: ossia “nel labirinto” (cfr. v. precedente); il verbo è da legare a “fusse scaltrito”.

52. *Saria*: “sarebbe”. Cfr. Rohlfs, par. 593. *Centro*: ossia “del labirinto” (cfr. v. 50), indica il punto di maggiore smarrimento del soggetto poetico,

53. *A*: “per”. Cfr. Rohlfs, par. 664. *Levarmi*: ossia rialzarmi dalla caduta nel peccato (cfr. v. 49) grazie al pentimento, che coincide con una presa di coscienza del proprio errore possibile solo una volta raggiunto il punto di maggior smarrimento (cfr. v. 52), secondo una dinamica penitenziale legittimata da Dante (cfr. *Pg* 30, 136-38). *Riva*: allusione a un’immagine penitenziale già usata da Dante (cfr. *If* 1, 22-27), qui allusa per il solo tramite della parola “riva” (anche in Dante, *If* 1, 23), secondo cui la condizione dell’uomo in balia del peccato è simile a quella del naufrago nel mare e il salvataggio, raggiungendo la riva, coincide con la penitenza.

54-64. “Ora conviene che io mi scarnifichi del tutto volendomi togliere quest’empia rognà, e l’anima si lamenta del perverso modo di vivere, ora deprivata della sua condizione naturale; ciascun pensiero si schiva, sembrandogli tremendo entrare nella vita di qualcun altro, come se dicesse: Non sono mai stato qui! Conviene che io piano piano li disabitui, i pensieri dico, ai desideri che usavano avere; e conviene che io li sradichi con tanta forza, che qualsiasi altra al confronto è piccola”.

54. *Or*: ossia avendo peccato. *Convien*: ha qui il valore di “è necessario”, indicando l’ultima risorsa a disposizione dell’uomo sprofondato nel peccato. *Polpa*: “insieme dei tessuti morbidi che ricopre lo scheletro”, l’espressione “a polpa a polpa” vale qui “strato di carne dopo strato di carne” ed ha valore enfatico per sottolineare l’estremità del rimedio richiesto onde rimarcare la gravità della situazione in cui si è venuto a trovare l’io poetico.

55. *Isnervar*: neologismo composto a partire da “nervo”, vale “sradicare, togliere del tutto”. *Impia*: “empia”. Cfr. Rohlfs, par. 26. Indica qualcosa di contrario alle leggi divine (TLIO), in questo caso il peccato. *Ragna*: “rognà”, variazione della topica equiparazione del peccato a una malattia del corpo.

57. *Converso*: “perversion”, termine spesso adoperato in contesto religioso a segnalare una devianza rispetto alla norma (TLIO), in questo caso allude al peccato dell’io poetico. *Usò*: indica qui un “modo di comportarsi”, dunque “condotta”. *Natura*: indica qui la condizione naturale dell’anima umana (cfr. *ED*, s.v. “natura”), ossia l’essere priva di peccati: l’anima dell’io poetico è priva di questa condizione avendo ceduto alle lusinghe del mondo e, dunque, non le resta che lamentarsi di questa condizione (cfr. v. 56).

58. *Si schiva*: allude al fatto che i pensieri dell’io poetico si rifiutano di venire espressi (cfr. v. successivo). Il verso, assieme al successivo, ha valore iperbolico e serve a sottolineare l’enorme gravità del peccato commesso.

59. *Orrendo*: vale qui “cosa che provoca nell’animo dell’osservatore un’impressione violenta di repulsione” (cfr. *ED*, s.v. “orribile”) e allude all’impressione che susciterebbero nel lettore i pensieri dell’io poetico relativi al suo peccato qualora fossero pienamente espressi in versi (cfr. v. 58).

60. *Dicesser*: sogg. “ogni pensier” (v. 58), *concordantia ad sensum*. *Mai più*: “ giammai”. *Qui*: il deittico si riferisce al centro del labirinto (cfr. v. 52) e, dunque, al punto di estrema lontananza dalla retta via raggiunto dall’io lirico in conseguenza del peccato. L’intero v. è da intendersi come la volontà di negare il peccato commesso per nasconderne al mondo l’atrocità e, dunque, ha funzione iperbolica e serve a rimarcare l’enormità.

61. *Convien*: cfr. v. 54. *Disvezzi*: “faccia perdere l’abitudine, disabituarlo” (TLIO). *A passo a passo*: “poco a poco”, locuz. idiomat.

62. *Pensier*: cfr. v. 58. *Usitata*: “praticato di norma, come un’abitudine”, definisce la “voglia”, ossia il desiderio di beni mondani che i pensieri dell’io poetico solevano bramare. Assieme al verso precedente indica la necessità di purificare i propri pensieri attraverso la penitenza prima di poter condividere i propri pensieri con il resto del mondo.

63. *Convien*: cfr. vv. 54 e 61. *Toglia*: “tolga”. Cfr. Rohlfs, par. 250.

64. *Passion*: “impeto, forza”, indica l’energia necessaria a sradicare la bramosia per i beni mondani dall’animo dell’io poetico e, dunque, fa eco al v. 55. *Poca*: “piccola”, il particolare serve a sottolineare enfaticamente la possanza dell’energia necessaria a vincere le inclinazioni peccaminose.

65-75. “Noi vediamo sollevare tutti i grossi sassi, tagliare il marmo e frantumare i diamanti, e piegare alla ragione gli animi più tardi e più ostinati; ciò avviene non senza una grazia da te elargita, e ora si invoca gli infiniti sapienza, amore e gloria, affinché tu mi conceda una vittoria tale che io vinca trovandomi in mezzo a un mare in tempesta, e mi valga per proseguire nel tuo nome una via comoda e gradita: ai peccatori piace una vita onesta nei confronti degli altri”.

65. *Gran*: l’aggettivo indica, oltre alle dimensioni, anche la pesantezza del sasso, onde rimarcare la difficoltà a sollevarlo: come le immagini del v. seguente, anche questa indica la capacità di riuscire in azioni tanto difficili da risultare apparentemente impossibili.

66. *Marmi*: come i diamanti sono materiali particolarmente duri e resistenti e, dunque, difficili da tagliare. *In pezzi*: è sottinteso il verbo “segare”; l’espressione vale dunque “tagliare in pezzi”.

67. *Sezzi*: “ultimi” (TLIO), vale qui “lenti, tardi”.

68. *Instigati*: “istigati” (*Crusca*, s.v. “Instigare”), significa qui “esagitati” e indica, assieme all’aggettivo del v. precedente, animi troppo lenti di comprendonio e/o invasati da poter essere considerati ragionevoli. *Anco*: “ancora”, qui nel senso di “tuttavia, ciononostante”. *Ragion*: vale qui “buon senso, ragionevolezza”. Alle azioni difficili o impossibili legate alla capacità dell’uomo di manipolare entità naturali, descritte nei vv. precedenti, segue ora un’azione, parimenti difficile ma riuscita, compiuta sull’animo umano.

69. *Grazia*: ha qui il valore tecnico di “dono divino” e allude al fatto che le azioni difficili descritte nei vv. precedenti sarebbero impossibili senza l’aiuto di Dio. In generale, Saviozzo celebra qui la Grazia divina come capace di aiutare l’uomo a compiere anche le azioni più apparentemente impossibili. *Qui*: “ora, in questo momento”; Saviozzo, dopo aver celebrato l’efficacia della Grazia, invoca Dio affinché gliela conceda onde potersi purificare dal peccato commesso. *S’invoca*: uso impersonale del verbo che indica la *petitio* dell’orante.

70. *Sapienza infinita*: tipico attributo di Dio, tradizionalmente associato a Cristo in quanto seconda persona della Trinità. *Amore*: nel senso di Carità è, analogamente, attributo di Dio, legato allo Spirito Santo, terza persona della Trinità. Entrambi gli attributi sono presenti già in Dante (cfr. *If* 3, 6: «la somma sapienza e ‘l primo amore»). *Gloria*: invece di nominare il terzo attributo della Trinità (la potenza, associata a Dio), Saviozzo invoca qui un altro attributo di Dio, la gloria; la rottura della terza tradizionale di attributi è da ricercarsi nella necessità imposta dalla rima con “vittoria” (cfr. v. successivo).

71. *Vittoria*: allude alla capacità di sconfiggere il peccato, secondo una topica rappresentazione della lotta del cristiano contro il peccato come una vera e propria guerra in cui la vittoria coincide con la liberazione dal peccato.

72. *Vinca*: cfr. v. precedente. *Tempestoso mare*: metafora tipica del peccato (cfr. v. 53).

73. *Vaglia*: “mi valga a”; Serdini indica qui l’obbiettivo che si prefigge di ottenere invocando Dio. *Seguitare*: “seguire”.

74. *Via*: percorso, metafora tipica della vita umana sulla Terra come cammino verso la Salvezza. *Commoda*: “comoda”. Cfr. Rohlfs, par. 271. *Gradita*: qui nel senso di “grata a Dio”. Nel complesso Serdini allude qui allo stesso concetto espresso da Dante con l’espressione «diritta via» (*If* 1, 3).

75. *Iniqui*: “ingiusti”, il termine ha anche la connotazione di “contrari alla legge divina” (TLIO) e allude qui dunque ai peccatori. *In*: “nei confronti di”, da legare a “onesta”.

76-88. “Canzone, io non so bene dove tu possa andare, dal momento che ce ne sono molti di simili peccatori; ma vai comunque dappertutto e vedi se riesci a dare a qualcuno un buon esempio. Dirai che la Provvidenza è ben propria di Dio, e che non ci fu mai un cuore pentito tardi, purché non lo faccia contro la propria volontà e viva onestamente i giorni che poi gli restano; di che questa fiducia e speranza per i beni corruttibili della fortuna sono tutti sintomi di pene, e di a costoro che, se vogliono trionfare, la fine di coloro che sono posti in alto è la caduta”.

76. *Unde*: “dove, dove”, lat.

77. *Ingannati*: ha qui il valore di “che crede in qualcosa di falso” e indica una caratteristica dei peccatori, quella di credere nelle false lusinghe dei beni terreni. Assai: molti, la sottolineatura del grande numero dei peccatori ha valore topico.

78. *Intorno*: “da tutte le parti” (TLIO).

79. *Essemplo*: “esempio”; viene sottolineato qui il valore esemplare del pentimento individuale dell’io poetico descritto nella canzone. La dinamica secondo cui la rappresentazione letteraria di un percorso di pentimento personale può fungere da esempio a tutta l’umanità è quella che, con più ampio e complesso svolgimento, porta avanti Dante nella *Commedia*. *In bene*: “a ben fare”, in sostanza “esempio positivo”. Il verso connota la canzone come un testo esortatorio al pentimento.

80. *Providenza*: attributo tipico di Dio, impiegato per qualificare il suo atteggiamento nei confronti delle cose del mondo ordinandole a un giusto fine (cfr. *ED*, s.v. “provvidenza”). *Aggrada*: “è propria, pertiene”, verbo impiegato in questo senso con riferimento al possesso di una caratteristica positiva e/o una virtù (TLIO).

81. *A Dio*: da legare ad “aggrada” del v. precedente, *enjambement*. *Contrito*: “pentito”; “cor contrito” è sintagma tipico per indicare l’animo pentito dei propri peccati (cfr., ad es., Malatesta Malatesti, *Rime*, 40, v. 5). Il verso indica che c’è sempre tempo per pentirsi dei propri peccati, in accordo con un motivo largamente diffuso nella cultura religiosa tardomedievale.

82. *Invito*: indica un atteggiamento contrario alla propria volontà (TLIO) e allude alla necessità che il pentimento sia sincero onde poter essere positivamente accolto da Dio.

83. *Onesto*: avv., significa in accordo con i dettami divini (cfr. *ED*, s.v. “onesto”). *Avanza: concordanza ad sensum* con “i giorni”.

84. *Baldanza*: “fiducia”, il termine ha in questo senso anche valore negativo da un punto di vista morale e indica l’“eccessiva fiducia”. Il sostantivo si lega a “spene” del v. successivo, con un fenomeno di *enjambement* e di *meses*; assieme i due termini formano una dittologia sinonimica.

85. *Ben caduchi*: sintagma tipico per indicare i beni terreni; l’aggettivo allude alla “corruttibilità” di questi beni nell’opporli all’eternità delle cose divine. *Fortuna: vox media*, le cose sottoposte all’azione della fortuna, degli accidenti che determinano la mutabilità delle cose terrene.

86. *Indizi*: ha qui valore di “segnale di una realtà direttamente non conoscibile” (TLIO). *Pene*: quelle a cui saranno sottoposti all’Inferno i peccatori.

87. *Color*: i peccatori cui la canzone si rivolge (cfr. v. 76). *Pompe*: ha qui valore di “trionfo” e allude alla condizione di gioiosa festa che si oppone alla misera vita del peccatore. Il termine ha accezione militare, indicando la celebrazione di una vittoria, e dunque fa sistema con l’idea che il pentimento sia una vittoria dell’uomo contro il peccato (cfr. vv. 71-72).

88. *Fin*: la fine, la condizione cui si giunge da ultimo. *Rüinare*: “cadere”. Il verso, che indica l’insegnamento da seguire onde trionfare sul vizio (cfr. v. precedente), riproduce una massima morale ampiamente diffusa (cfr. il *De casibus virorum illustrium* di Boccaccio), spesso fruita come un’esortazione all’Umiltà, intesa come virtù opposta al peccato consistente nell’aver una considerazione di sé eccessivamente alta, ossia la Superbia. Tale peccato viene richiamato qui in quanto considerato nel Medioevo la matrice di tutte le inclinazioni peccaminose, di modo che la canzone si chiuda menzionando anche questo accanto all’altra radice dei peccati nel dibattito medievale in materia, la brama dei fallaci beni mondani discussa nelle stanze precedenti.

## CANZONE 15 (P. XI)

Canzone di argomento amoroso scritta in persona del giovane fiorentino Nanni Soderini. La datazione, il luogo di composizione e il destinatario del testo non sono ricavabili in alcun modo dalla didascalia preposta alla canzone in Mrc<sup>7</sup>, la quale non dà alcun riferimento di sorta, essendo esclusivamente atta, in sostanza, a suggerire (mettendo in secondo piano la componente amorosa vera e propria) una lettura moraleggiante del componimento volta a evidenziare gli effetti benefici e salvifici provocati dal sentimento amoroso sull'animo dell'innamorato, trascurando quindi qualsiasi dettaglio legato all'occasionalità del testo. Maggiori informazioni riguardanti la data, il luogo e l'occasione della composizione sono invece desumibili dalla didascalia che precede la canzone nei principali testimoni del ramo *a* di  $\alpha$  e che è stata preferita da Pasquini nella sua edizione critica («Canzon undecima, fatta per uno nobile giovane e virtuoso detto Nanni Soderini da Firenze, il quale [...] s'innamorò d'una nobile giovane detta *Cosa*, del detto loco», *Rime*, p. 34): in essa, infatti, sono indicati il personaggio su commissione del quale è stato composto il testo (Nanni Soderini), la dedicataria di esso (una donna qui soprannominata *Cosa*, identificabile con una giovane fiorentina di nome Niccolosa che è uno dei personaggi di spicco del *Paradiso degli Alberti* di Giovanni Gherardi da Prato) e il luogo di composizione (Firenze). Da questi elementi, dunque, è possibile ricondurre il testo, pur senza poter offrire una datazione precisa, al periodo di soggiorno a Firenze di Soderini, tra il 1397 ca. e il 1400 ca. Per quanto riguarda l'argomento, il testo si apre con la descrizione topica del momento dell'innamoramento, culminante nel motivo delle benedizioni rivolte dall'amante al luogo, all'attimo e alla situazione che hanno reso possibile l'incontro con la donna (vv. 1-15); la seconda strofa, invece, è tutta incentrata sulla lode dell'amata, assimilata per via del suo aspetto fisico, del suo atteggiamento e delle sue virtù morali a una dea (vv. 16-30); la terza e la quarta strofa passano, quindi, a descrivere gli effetti salutari di Amore sull'animo dell'innamorato (vv. 31-60); la quinta strofa torna, invece, a concentrarsi sul tema della lode della donna (vv. 61-75), riprendendo più o meno variamente gli stessi concetti già espressi ai vv. 16-30; chiude il testo un congedo in cui, in osservanza agli stilemi tipici della lirica amorosa medievale, l'io lirico invita la canzone a recarsi dall'amata per dimostrarle i sentimenti dell'innamorato e per chiederle di essere pietosa e benevola verso di lui (vv. 76-84). Dal punto di vista linguistico l'influenza maggiore è quella dei petrarcheschi *Rvf*, pur non mancando riprese dantesche e boccacciane. È interessante, inoltre, l'uso di qualche immagine e sintagma di matrice guittoniana (cfr., ad esempio, gli "artigli d'amore", v. 37, oppure il sintagma «dolce vita», v. 65). Dal punto di vista metrico, si tratta di una canzone petrarchesca con piedi di tre versi.

Canzone petrarchesca con piedi di tre versi di cinque strofe di quindici versi ciascuna e un congedo di nove versi. Schema metrico: strofa: ABCBACCDEeDFfGG. Congedo: ABCBACCDD.

Canzon morale, quando in gioventù l'om se inamora, magnificando Amore e la Donna.

Nel tempo giovenil ch'amar c'invita,  
e le frizze novelle escon dell'arco,  
che fanno i cuor gentil tutti isvegliare,  
Amor mi fece ne la mente un varco  
di cosa nova, una beltà infinita,  
talch'io refemi al suo dolce parlare.



Allora incominciò nel petto intrare  
süavemente il nome di costei,  
qual sempre ad ora ad or più dentro accese.  
Io non volsi diffese  
giamai dagli occhi suoi, che lume ai mei  
fatto han gran tempo e ora acceso il foco:  
benedetto sia il loco,  
quell'ora, il modo, l'atto e 'l gran disio  
che di tal donna innamorò il cor mio!

15

Deh, dimmi s'ella è donna, iddea o sole!  
Tu vederai l'aspetto alto e gentile,  
e 'l suo pavoneggiar d'un ricco passo;  
tu vedrai cosa pura e cosa umile,  
un ragionar modesto e tal parole  
che spezzariano ogni più duro sasso;  
vedrai quella onestate, il portar basso  
l'occhio discreto, e ciò per non far noia  
al sol, cui saria poca ogni sua luce:  
dimmi se fusse duce!  
Certo sì di me stesso è sola gioia,  
ch'io non posso pensar ch'ella non sacci;  
dimmi se tieni i lacci  
e le catene; or dimmi come io dica:  
che mal si segue amor senza fatica!

21

30

Ben nol sa chi nol prova, io dico l'atto  
d'amor, la varietà in un punto e i sdegni,  
ben mille guerre, patti, triegue e paci:  
che giova a dir che, se gli umani ingegni  
fusseno ad un, non gustarieno il tatto,  
se non sente d'amore i suoi seguaci?  
E io ingremito in quegli onghion rapaci,  
fitti infino a le piume, ancor la lingua  
parte ne dica, nol sa proferire.

36

Omè, che 'l suo colpire  
egli è sì dolce, e certo el par ch'estingua  
ogni altra cosa, e quella intanto abonda:  
l'animo si faconda,  
l'opere virtüose i sensi isgreva,  
e nobiltà d'ingegno al ciel si leva!

45

Non per gelida brina i fior s'ammalba,  
non folta nebbia per vapor de l'acque,  
o neghitoso ucel per un tal gelo,  
che quando a Citarea lustrando piacque  
mostrar le chiome in un bel tempo a l'alba,  
cui doppo s'appresenta il sole al cielo,

51

fugge da loro ogni più fosco velo,  
né fa pur reverir, ma fende il ghiaccio,  
che si converte poi in corrente rivo:  
come ogni cor giolivo,  
punto d'Amore, spezza ogni altro laccio,  
e 'l più stanco pensier par che lo scaldi;  
costor si fanno baldi,  
costor s'adestran, fuggon vile errore,  
e ben s'addorme cui non sveglia Amore.

60

Io punto, anzi ferito, Amor ringrazio  
che di benigna e mansüeta cosa  
m'ha fatto degno possidere il viso;  
l'alma sacrificata e glorïosa,  
per cui sentillo in dolce vita e spazio,  
fammi nel secol nostro un paradiso;  
un balenar sereno, un vago riso  
che mi fa rilevar, gioire; e spero  
di mia madonna ognor cosa più bella.

66

Risurge una fiammella  
del suo splendor che mi dimostra il vero,  
che simil donna il mondo oggi non abbia:  
o prezïosa labbia,

volgi l'animo tuo, volgi l'assenza,  
quanto ch'è sola in voi magnificenza!

75

Io desidero cosa, Amor, tu 'l sai,  
ch'è forse ingrato a dimandar tant'alto,  
ma per tua grazia e non per mia virtute:  
però, canzon, che fai sì largo salto,  
umilmente a lei te n'andarai,  
mostrandoli le mie sante ferute:  
poi di nostra salute  
prega, per Dio, come pietosa altezza,  
ché 'l proprio di pietate è gentilezza.

84

1-6. “Nel periodo della gioventù che ci stimola ad amare, e (in cui) le nuove frecce che fanno risvegliare tutti i cuori gentili escono dall’arco, Amore mi aprì nella mente una ferita per una *cosa* nuova, una bellezza infinita, tale che io mi trasfigurai per il suo dolce conforto”.

1-6. I vv. introducono l’io lirico, il quale si presenta come un giovane («nel tempo giovenil»), e l’argomento della canzone, che si capisce sin dal primo v. («ch’ <a> amar c’invita») essere un testo amoroso.

1. *Tempo giovenil*: “il periodo giovanile, il periodo della gioventù”. Il sintagma è boccacciano (Rime, 77, 10: «che ‘l tempo giovenil fuggir lassai»). *C’invita*: “ci stimola, ci sprona”. Il concetto secondo cui il tempo deputato all’amore sia esclusivamente quello dell’età giovanile è tipico del pensiero medievale, come dimostrano le tante affermazioni in merito nelle opere poetiche, letterarie e filosofiche dell’epoca e come ribadito anche da una cospicua tradizione poetico-letteraria che trova il suo argomento principe nella reprimenda morale oppure nella canzonatura del vecchio innamorato.

2. *Frizze novelle*: “nuove frecce”, ossia “i nuovi stimoli amorosi”. Metonimia. *Frizze*: *hapax*.

3. *Cuor gentil*: il sintagma è uno dei più adoperati nella poesia medievale per indicare genericamente e in contesti vari la nobiltà e la generosità d’animo.

4. *Varco*: “ferita” (Pasquini), con riferimento all’innamoramento provocato nell’io lirico da Amore attraverso le sue «frizze», v. 2.

5. *Cosa*: si tratta del *senhal* della donna amata da Giovanni Soderini. Essa potrebbe essere identificata con una giovane fiorentina di nome Niccolosa, la quale è uno dei personaggi di maggior spessore e importanza del romanzo di Giovanni Gherardi da Prato *Il Paradiso degli Alberti* (1389), in cui compare con il nome di madonna Cosa (cfr. Wesselofsky, *Paradiso*, I, p. 67).

6. *Refemi*: “mi rimisi, mi trasfigurai” per via dell’estasi provocata da Amore. Legge Tobler-Mussafia. Il verbo è, dal punto di vista meramente lessicale, ripresa dantesca, *Pg.*, 12, 7 («dritto sì come andar vuoi rife’mi»). *Parlare*: “discorso confortante”.

7-15. “Allora cominciai ad entrare delicatamente il nome di costei, il quale si accese dentro di tempo in tempo sempre di più. Io non mi volli difendere mai dai suoi occhi, che hanno fatto per molto tempo luce ai miei e adesso hanno acceso il fuoco: benedetto sia il luogo, il momento, il modo, l’atteggiamento e il gran desiderio che fece innamorare il mio cuore di una tale donna!”.

267

7. *Intrare*: ant.

8. *Suavemente*: “delicatamente”. L’avverbio ha la funzione di indicare la gentilezza e la nobiltà della donna e, di conseguenza, del sentimento che essa suscita nel cuore dell’amante.

9. *Ad ora ad ora*: “di tempo in tempo”. *Accese*: “s’infiammò”. Il verbo è utilizzato frequentemente nella poesia amorosa medievale per indicare il sentimento provocato dall’amore nell’innamorato, il quale si trova ad avvampare di passione per il proprio oggetto d’amore.

10. *Volsi*: ant.

11. *Lume ai miei*: “luce per i miei”. Il termine “lume”, petrarchesco (nei *Rvf* ha ben sessanta occorrenze), è solitamente utilizzato per definire la luce promanante dagli occhi della donna. In questo caso, l’espressione ha lo scopo di evidenziare come gli occhi dell’amata siano l’unico punto di riferimento per l’io lirico, l’unica sua ragione di vita, dal momento che orientano l’andamento della sua esistenza così come l’andamento della vita in genere è scandito dall’alternanza luce del sole/luce delle stelle, la quale governa i ritmi biologici dell’uomo.

12. *Acceso il foco*: cfr. v. 9. Foco: la passione amorosa, definita come un fuoco che infiamma l’amante. Cfr. Rohlfs, par. 107.

13-14. I vv. riprendono il *topos* delle benedizioni, tipico della poesia medievale. Il modulo, di ascendenza biblica (*Dn*, 3, 52-90), è assai adoperato nel Trecento, *in primis* da Petrarca (*Rvf*, 13, 61, 105, 161) e Boccaccio (*Filostrato*, 3, ottave 83-35). I vv. riprendono, in particolare, *Rvf*, 13, 5 («I’ benedico il loco e ‘l tempo et l’ora»); 61, 1-3 («Benedetto sia ‘l giorno, e ‘l mese, et l’anno, / et la stagione, e ‘l tempo, et l’ora, e ‘l punto, e / e ‘l bel paese, e ‘l loco ov’io fui giunto») e *Filostrato*, 3, 83. 1-2 («E benedico il tempo, l’anno e’l mese, / il giorno, l’ora e ‘l punto»).

13. *Loco*: cfr. Rohlfs, par. 107.

14. *L’atto*: “l’atteggiamento”. *Disio*: ant.

15. *Tal donna*: “una donna tale”, ove l’aggettivo può essere considerato sia in funzione meramente deitica, sia con l’accezione latina di “tanto grande”, con riferimento, in questo caso, alle enormi qualità positive dell’amata. *Cor*: cfr. Rohlfs, par. 107.

16-25. “Deh, dimmi se ella è una donna, una dea o un sole! Tu vedrai l’aspetto eccellente e nobile, e il suo atteggiarsi con portamento armonioso; tu vedrai una cosa casta e una cosa rispettosa, un eloquio retto e una loquela tale che spezzerebbe qualsiasi duro sasso; vedrai quell’onestà, l’abbassare lo sguardo probo, e questo per non infastidire il sole, per il quale diventerebbe poca tutta la sua luce: volesse il cielo che fosse una guida!”.

16. *Dimmi*: tu impersonale. *Donna, iddea o sole: tricolon*. L’espressione si costruisce su una *climax*, dal momento che si passa dal paragonare in un primo momento l’amata a un essere umano all’arrivare a considerarla una dea e infine un sole, ovvero l’elemento che più di ogni altro regola la vita di tutte le creature viventi sulla terra. *Iddea*: toscanismo. Cfr. Rohlfs, par. 153.

17, 19, 22. *Vedrai... vedrai*: anafora.

17. *Vedrai*: ant. *L’aspetto*: “l’aspetto fisico, la figura”. *Alto e gentile*: “eccellente e nobile”. Dittologia. I due aggettivi sono usati anche altrove in coppia, a definire l’assoluta perfezione ed eccellenza. Cfr. Cavalcanti, *Rime*, 6, 9-10 («I’ veggio a lui spirito apparire / alto e gentile e di tanto valore»).

18. *Pavoneggiar*: “atteggiarsi” (Pasquini). Il verbo, che spesso è adoperato per indicare un comportamento improntato alla vanagloria, assume in questo caso una connotazione positiva. *Ricco passo*: “portamento armonioso”.

19. Il v. evidenzia attraverso l’utilizzo dei due sinonimi «pura» e «umile» la pudicizia dell’amata, caratteristica elogiata nella poesia amorosa medievale come una delle principali virtù femminili. *Cosa*: cfr. v. 5. *Pura*: “casta”. *Umile*: “pudica”.

20. *Ragionar modesto*: “eloquio retto”. *Ragionar*: verbo sostantivato. Il termine, oltre ad avere l’accezione di “eloquio”, può essere considerato come una spia utile all’identificazione della donna di Nanni Soderini nella *Cosa del Paradiso degli Alberti*, la cui caratteristica principale è quella di essere assai portata per il

ragionamento logico e filosofico, tanto da ottenere per questa sua qualità la stima e la venerazione da parte della brigata al completo. *Parole*: “loquela”. Sineddoche.

21. *Spezzariano*: “spezzerebbero”. Ant. Cfr. Rohlfs, par. 594.

22. *Onestate*: ant. Cfr. v. 19. *Portar basso*: “abbassare” (Pasquini).

23-24. I vv. indicano iperbolicamente come la luce emanata dagli occhi della donna (cfr. vv. 11-12), che è indice, oltre che di mera bellezza fisica, di perfezione celestiale (se si tiene in considerazione che, ad esempio, i beati nel *Paradiso* dantesco sono costituiti di luce), sia talmente accecante da oscurare perfino il Sole, l'elemento luminoso per eccellenza.

23. *L'occhio*: “lo sguardo”. *Discreto*: “probo”. Cfr. v. 19 e v. precedente. *Per non far noia*: “per non infastidire”. Toscanismo. L'espressione evidenzia ancora una volta la probità e la pudicizia dell'amata, la quale non esita a farsi da parte con umiltà per non peccare di *hybris* nei confronti della divinità e della natura.

24. *Cui*: “per il quale”. *Saria*: ant. Cfr. Rohlfs, par. 594.

25. *Dimmi se fusse*: “volesse il cielo che fosse”. L'espressione ha il valore dell'*utinam* latino (Pasquini). *Duce*: “guida”. L'eccellenza dell'amata è tale che essa potrebbe prendere il posto del sole, diventando lei la guida in grado di regolare la vita sulla terra.

26-30. “Certo (lei) è per me una unica gioia talmente grande che io non posso pensare che lei non lo sappia: dimmi se è vero che lei governa i lacci e i vincoli di Amore; ora dimmelo in modo che io lo dica: per te che non lo provi, questo non ti sembra una sofferenza!”.

26. *Di me stesso*: “per me”. *Sola gioia*: il sintagma è boccacciano, *Am. Vis.*, 23, 64 («sola mia gioia, solo mio disire»); 27, 73 («Sola mia gioia, solo mio diletto»); *Filocolo*, 3, 13 («solo mio bene e sola mia gioia è il pensare a Biancifiore»).

27. *Ella*: la donna amata. *Sacci*: “sappia”. ant. Cfr. Rohlfs, par. 549.

28. *Se*: “se è vero che” (Pasquini). *Tieni*: “governa”. *I lacci*: il termine è usato assai frequentemente nella poesia amorosa due-trecentesca per indicare figurativamente i lacci con cui Amore avvolge il cuore dell'innamorato.

29. *Catene*: il vocabolo indica spesso nella poesia amorosa medievale i vincoli con cui Amore imprigiona il cuore dell'amante. Cfr. v. precedente. *Come*: “in modo”.

30. Il v., di tono sentenzioso e gnomico, pone l'accento sulla natura ambivalente del sentimento amoroso, per cui la felicità e l'appagamento non possono che derivare dalla sofferenza e dal tormento che l'amore reca con sé come sue intrinseche qualità.

31-36. “Non lo sa bene chi non lo prova, io parlo degli effetti dell'amore, della volubilità nello stesso istante e dei corrucchi, delle mille guerre, degli accordi, delle tregue e delle rappacificazioni: a che serve dire che, se gli accorgimenti umani si raccogliessero insieme, non godrebbero del contatto fisico, se non provassero le pene che seguono all'amore?”.

31-33. I vv. ripercorrono tutti gli effetti provocati dal sentimento amoroso sull'animo degli innamorati, i quali si trovano sempre a ondeggiare fra gioia e tormento, liti e rappacificazioni, di modo che la precarietà delle situazioni e degli stati d'animo è la caratteristica che più si addice loro. *L'atto... paci*: accumulazione.

31. *Atto*: “effetto”.

32. *Varietà*: “volubilità, precarietà”. *Sdegni*: “corrucchi, sofferenze”.

33. Il v. si concentra in particolare sulla raffigurazione dell'amore come guerra, la quale costituisce una metafora frequentemente adoperata nella poesia amorosa medievale. *Paci*: “rappacificazioni”.

34. *Umani ingegni*: “accorgimenti umani, intelletti umani”.

35-36. I vv. mettono in luce come l'appagamento del desiderio amoroso non possa essere possibile senza passare prima dalle sofferenze che tipicamente accompagnano il sentimento d'amore, specie agli inizi.

35. *Fussero ad un*: “si raccogliessero insieme” (Pasquini). *Ad un*: l'espressione è dantesca, *Pg.*, 9, 63 («poi ella e 'l sonno ad una se n'andarò»); 21, 35 («diè dianzi 'l monte, e perché tutto ad una»). *Gustarieno*: “godrebbero”. Cfr. v. 21. *Tatto*: “contatto fisico”.

36. *Sente*: cfr. vv. 30, 31. *D'amore i suoi seguaci*: “le pene che seguono all'amore” (Pasquini).

37-39. “E io, afferrato da quegli artigli rapaci, conficcato fino alle penne, anchorché la lingua ne parli in parte, non lo so formulare”.

37. *Ingremito*: “ghermito, afferrato”. Metatesi. *Onglion rapaci*: “artigli rapaci”, con riferimento agli artigli d’Amore, raffigurato qui nelle vesti di un uccello rapace.

38. *Fitti infino a le piume*: “conficcato fino alle penne”, ossia “conficcato in tutta la loro lunghezza”. Cfr. v. precedente. *Ancor*: “anchorché”.

39. Il v. evidenzia l’indicibilità del sentimento amoroso nella sua totalità e intensità, impossibile da esprimersi a parole. *Proferire*: “formulare”.

40-45. “Omè, che il suo colpire è così dolce, che certamente sembra offuscare ogni altra cosa, mentre quella nel frattempo (mi) pervade: l’animo diventa eloquente, i versi virtuosi purificano i sensi, e la nobiltà dell’ingegno si eleva fino al cielo!”.

40. *Suo*: di Amore. *Colpire*: con i suoi artigli, cfr. vv. 37-38.

41. *Egli è*: toscanismo. *Dolce*: l’aggettivo è tipicamente adoperato nel Medioevo come attributo del sentimento amoroso e di tutto ciò che è collegato a esso. *El par*: toscanismo. *Estingua*: “offuschi” (TLIO).

42. *Cosa*: cfr. v. 5. *Quella*: la cosa amata. *Abonda*: “mi pervade”. Lat.

43. *Si faconda*: “diventa eloquente” (Pasquini). *Hapax*.

44. *L’opere*: il termine va qui inteso nell’accezione di “prodotto del lavoro artistico” (GDLI), quindi in questo caso, come “i versi, la poesia”. *Virtuose*: l’aggettivo «virtuoso» attribuito alla poesia è dovuto al fatto che essa è composta per nobilitare una donna che, per le sue enormi qualità, non può essere definita se non in termini di assoluta perfezione, di modo che anche il prodotto dell’arte poetica non può che divenire, per proprietà transitiva, virtuoso ed eccellente. *I sensi*: “l’amore sensuale”, cfr. v. 35. *Isgreva*: “purifica”. *Hapax*.

45. *Ingegno*: la capacità poetica dell’io lirico, la quale viene nobilitata dall’essere indirizzata alla lode di un essere perfetto e quasi divino come la donna amata. Cfr. v. precedente. *Si leva*: “si eleva”.

46-60. “I fiori non si imbiancano a causa della gelida brina, la spessa nebbia non (diventa bianca) a causa del vapore acqueo, né gli uccelli (sono) intorpiditi a causa di un freddo enorme, che quando alla stella diana piacque mostrare le sue chiome nella bella stagione durante l’alba, dopo la quale il sole si manifesta nel cielo, allontana ogni tenebra, e non (soltanto) fa rifiorire il sole, ma spacca (anche) il ghiaccio, che si trasforma poi in un ruscello di acqua corrente: così come ogni cuore gioioso, trafitto da Amore, spezza ogni altro legame, e pare che riesca a scaldare il più freddo pensiero; questi diventano arditi, questi diventano provetti, allontanano ogni viltà, cosicché molto cade in letargo chi non è risvegliato da Amore”.

46-47. *Non... non*: anafora.

46. *S’ammalba*: “si imbiancano”. Concordanza *ad sensum*.

47. *Folta nebbia*: il sintagma compare anche in Dante, *If.*, 9, 6 («per l’aere nero e per la nebbia folta») e Petrarca, *Rvf.*, 66, 16 («né mai nascose il ciel sì folta nebbia»). *Vapor de l’acque*: il vapore acqueo, a cui è dovuto il colore bianco della nebbia.

48. *Neghitoso*: “intorpidito, impigrito” (TLIO). *Ucel*: ant.

49. *Che*: valore consecutivo. *Citarea*: la stella diana. Personificazione. *Lustrando*: “risplendendo”.

50. *Chiome*: i raggi solari. Il termine prosegue la personificazione della stella diana iniziata al v. precedente. *In un bel tempo*: “nella bella stagione”, ossia durante la primavera.

51. *Cui doppo*: “dopo la quale” (Pasquini). *S’appresenta*: “si manifesta”.

52. *Fugge*: “allontana”. *Fosco velo*: le tenebre della notte, le quali vengono dissipate all’alba dalla luce solare.

53. *Reverir*: “rifiorire”, letter., in questo caso “sorgere nuovamente”. *Fende*: “spacca”.

54. *Si converte*: “si trasforma”. *Corrente rivo*: “ruscello d’acqua corrente”. Il sintagma è boccacciano, *Fiamm.*, 5, 30 («tramutando ora in questo lito del corrente rivo»); *Filocolo*, 4, 1 («soave come pietre mosse da corrente rivo»).

55-57. I vv. mettono in luce l'esclusività del sentimento amoroso, che, quando si annida nel cuore dell'innamorato, ne catalizza in maniera totale le attenzioni e gli interessi, di modo che qualsiasi altro aspetto della vita precedente perde di importanza.

55. *Giolivo*: "gioioso".

56. *Punto*: "trafitto". *Laccio*: "legame".

57-59. I vv. rimandano, sia dal punto di vista contenutistico (il rinvigorimento di pensieri passionali provocato da Amore), sia da quello lessicale («pensier»; «scaldi»; «baldi»), a Petrarca, *Rvf*, 363, 6-8 («Non è chi faccia et paventosi et baldi / i miei penser', né chi li agghiacci et scaldi, / né chi gli empia di speme, et di duol duolmi»)

57. *Stanco pensier*: "pensiero freddo". Il sintagma è petrarchesco, *Rvf*, 74, 2 («i miei pensier' in voi stanchi non sono»); 269, 2 («che facean ombra al mio stanco pensiero»).

58-59. *Costor... costor*: anafora.

58. *Costor*: i pensieri. *Baldi*: "arditi", perché pieni del desiderio amoroso.

59. *Costor*: cfr. v. precedente. *S'adestran*: "diventano abituali" (TLIO), perché l'attenzione dell'amante è tutta incentrata sul proprio oggetto d'amore. *Fuggon*: "allontanano". Cfr. v. 52. *Vile errore*: "viltà" (Pasquini). Il sintagma rimarca il concetto di nobilitazione dell'anima umana innescata da Amore già espresso ai vv. 55-57.

60. *Ben*: "molto". Francesismo. *S'addorme*: "cade in letargo", con accezione negativa in contrapposizione a quanto espresso ai vv. 55-59, nei quali si è evidenziato l'impatto positivo del sentimento amoroso nel cuore e nell'anima dell'amante. *Cui*: "chi". *Non sveglia*: "non è risvegliato", con valore morale.

61-69. "Io trafitto, anzi ferito, ringrazio Amore, che mi ha reso degno di godere dell'aspetto di una *cosa* così benevola e paziente; l'anima fatta sacra e gloriosa, per cui ardo e mi abbandono in un dolce vagheggiamento, mi ha creato un paradiso nella vita terrena; un balenio sereno, un sorriso piacevole che mi fa rianimare e gioire; e spero per la mia signora sempre una *cosa* migliore".

61. *Punto, anzi ferito*: "trafitto, anzo ferito". *Climax*.

62. *Benigna e mansüeta*: "benevola e paziente". Dittologia. *Cosa*: cfr. v. 5.

63. *Possidere*: "godere di" (GDLI). *Viso*: "aspetto, figura". Estens.

64. *Alma*: "la donna amata". Metonimia. Ant. lett. *Sacrificata e gloriosa*: "fatta sacra e gloriosa". Dittologia. I due aggettivi rimarcano il concetto di perfezione quasi divina della donna, la quale per le proprie virtù è più simile a una creatura celeste che non a un essere umano.

65. *Sentillo... spazio*: tmesi. *Sentillo e spazio*: dittologia. *Sentillo*: "ardo". Ant. *Dolce vita*: "dolce vagheggiamento" (Pasquini). Il sintagma è frequente nella poesia amorosa due-trecentesca. Cfr. Cino da Pistoia, *Rime*, 16, 11 («che lor bagnando dolce vita desse»); 70, 11 («tenere 'n dolce vita su' servente»); Guittone, *Rime*, 12, 4-5 («Or non m'è morte el suo senno, ma porta / di vita dolce, o' mi pasco e deporto»); Niccolò de' Rossi, *Canzoniere*, 174, 1-2 («Si dolçe vita cum tanto diletto / non fu çamai en omo innamorato»). *Spazio*: "mi abbandono".

66. Il v. rimarca ancora una volta l'eccellenza divina della donna, la quale è in grado di rendere la vita terrena, per sua intrinseca natura incline al peccato e all'imperfezione, un autentico paradiso. *Secol nostro*: "vita terrena, vita secolare". L'espressione, dal punto di vista lessicale, è ripresa petrarchesca, *Rvf*, 251, 11 («che me mantene, e 'l secol nostro honora»); 344, 5 («Quella che fu del secol nostro honore»), anche se in Petrarca il termine "secolo" è utilizzato con l'accezione di "età, epoca".

67. I vv. tornano a incentrarsi sull'aspetto fisico della donna, oltremodo piacevole, mettendone in risalto nuovamente due caratteristiche in particolare, ossia gli occhi e il sorriso, sulla scia di una tradizione poetica (che parte dallo Stilnovo per arrivare fino a Petrarca) che fa della lode dello sguardo e del sorriso dell'amata uno dei propri *topoi* principali. *Balenar sereno*: "un balenio, un luccichio sereno", riferito agli occhi della donna, dei quali si è già messo in evidenza lo splendore, cfr. vv. 11, 23-24. L'immagine è un richiamo a Petrarca, nel quale pure si paragona il luccicare degli occhi di Laura al lampeggiare dei fulmini, *Rvf*, 110, 12-14 («Come col balenar tona in un punto, / così fu' io de' begli occhi lucenti / et d'un dolce saluto insieme

aggiunto»). *Vago riso*: “sorriso piacevole, leggiadro”. Il sintagma è boccacciano, *Rime*, 105, 2 («a pien mostrar d’Elèna ‘l vago riso»); 5\*, 3 («i leggiadri costumi e ‘l vago riso»).

68. *Rilevar, gioire*: “rianimare, gioire”. Dittologia. *Climax*.

69. *Madonna*: “signora”. L’appellativo è usato assai frequentemente nella poesia amorosa medievale per la donna amata, la quale viene definita in tal modo in quanto sovrana assoluta del cuore dell’amante. *Cosa*: cfr. v. 5.

70-75. “Si eleva una fiammella (proveniente) dal suo splendore che mi mostra la realtà, (ossia) che il mondo oggigiorno non abbia un’altra donna simile: o eccellente aspetto, indirizza il tuo animo, indirizza la tua essenza, in maniera conforme a quella magnificenza che è unica in voi!”.

70. *Risurge*: “si eleva” (TLIO). Lat. *Fiammella*: “scintilla, favilla”. L’utilizzo del termine in riferimento al luccichio sfavillante dallo splendore della donna è ripresa di Boccaccio, *Filostrato*, 2, 88. 6 («o dolce luce e del mio cor fiammella»).

71. *Dimostra*: “mostra” (Pasquini). *Vero*: “la realtà”. Il termine indica come l’eccellenza sia una qualità oggettivamente posseduta dall’amata, e non soltanto una caratteristica riportata dall’amante a fini meramente adulatori.

72. *Simil*: “di simile grandezza e perfezione”, con riferimento alle enormi virtù della donna che si sono già più volte lodate nel testo.

73. *Preziosa labbia*: “eccellente aspetto”. *Preziosa*: l’aggettivo, sovente adoperato in contesto religioso come attributo della divinità, ha qui lo scopo di raffigurare ancora una volta la donna amata con qualità soprannaturali. *Labbia*: “aspetto, figura” (GDLI). Ant.

74-75. I vv. costituiscono un’invocazione all’amata affinché si comporti in maniera consona alla sua magnificenza, decidendo quindi di rivolgere le proprie attenzioni e i propri sentimenti verso l’amante.

74. *Volgi... volgi*: epanalessi. *Volgi*: “indirizza”. *Animo, essenza*: i due termini, sinonimi, sono qui adoperati in funzione rafforzativa per cercare di persuadere la donna a corrispondere i sentimenti dell’io lirico.

75. *Quanto ch’è*: “secondo che è, in maniera conforme a quella che è”. *Sola*: “unica”. L’aggettivo evidenzia l’eccezionalità della perfezione dell’amata indicando come le virtù dell’amata siano talmente elevate che non hanno pari al mondo.

76-84. “Io desidero una *cosa*, Amore, tu lo sai, che forse è spiacevole domandare con maggiore intensità, ma (desidero ottenerla) per merito della tua grazia, e non della mia virtù: perciò, canzone, che ti elevi a tanta altezza, umilmente andrai da lei, mostrandole le mie sante ferite: poi pregala per la mia salvezza, in nome di Dio, come una divinità pietosa, perché la qualità distintiva della pietà è la perfezione”.

76-78. I vv., che si pongono come una sorta di introduzione al congedo vero e proprio, si configurano come un’invocazione ad Amore affinché decida di essere compassionevole verso l’amante, facendolo corrispondere dall’amata nel suo sentimento amoroso, il quale si ribadisce essere l’unica ragione di vita dell’io lirico.

76. *Cosa*: cfr. v. 5. *Amor*: allocuzione diretta al dio Amore.

77. *Ingrato*: “spiacevole”, in quanto forse troppo ardita da chiedere. *Dimandar*: ant. *Tant’alto*: “con maggiore intensità” (TLIO). avv.

78. Il v. conferma la completa soggezione dell’io lirico ad Amore, al quale infatti ci si rimette per chiedere la grazia di essere amati dal proprio oggetto d’amore. *Per*: “per merito di” (Pasquini).

79-80. *Canzon... n’andarai*: i vv. utilizzano uno degli incipit tipici dei congedi della poesia amorosa duecentesca, che spesso prevede di invitare il proprio testo a recarsi dalla donna amata per domandarle poi umilmente la grazia di essere ricambiati nel proprio sentimento d’amore (come qui ai vv. 82-84).

79. *Che fai sì largo salto*: “che ti elevi a tanta altezza” (Pasquini) allo scopo di raggiungere la donna amata, la cui perfezione la rende simile a quanto di più elevato vi sia, ossia una divinità.

80. *Te n’andarai*: la forma del futuro in -arò è di regola a Siena. Cfr. Rohlf, par. 587.

81. *Sante ferute*: le ferite provocate da Amore (cfr. vv. 4, 37-38, 40-41, 55-56), qui definite «sante» per via dell’elevazione morale che hanno provocato nell’io lirico, come si è già detto ai vv. 61-63. *Ferute*: ant.



82. *Nostra*: “mia”. Plurale *maiestatis*. *Salute*: “salvezza”. Il termine rimarca ancora una volta il concetto di eccellenza celestiale della donna, di modo che soltanto a lei, così come normalmente accade alla divinità, sono rimesse la salvezza o la dannazione dell’anima dell’io lirico.

83. *Come pietosa altezza*: “come una divinità pietosa”. Cfr. v. 79 e v. precedente. *Altezza*: “divinità” (TLIO).

84. *L proprio*: “la qualità distintiva” (Pasquini). *Pietate*: ant. *Gentilezza*: “perfezione” (TLIO).

Il componimento, di datazione ignota, è uno dei due testi di Saviozzo con io lirico femminile (l'altro è il serventese LXXIV, scritto anch'esso in forma di capitolo quadernario). L'argomento è di carattere amoroso-elegiaco, trattandosi del lamento di una fanciulla rifiutata dall'amante (come, del resto, è anche il serventese LXXIV, che racconta dell'abbandono e del tradimento subiti dalla protagonista da parte dell'amato). Due sono gli archetipi di questo testo sardiniano, che proprio per questo motivo può essere definito un'"eroide in versi" e può essere considerato uno dei capostipiti del genere quattrocentesco delle eroidi: le *Heroides* di Ovidio e, per quanto riguarda la letteratura medievale, la boccacciana *Elegia di Madonna Fiammetta*. Del testo latino riprende il tono elegiaco, la descrizione della bellezza maschile (vv. 13-32), il racconto delle reazioni della protagonista al rifiuto dell'amante (vv. 53-80) e il paragone dell'io lirico con le eroine del mito classico sfortunate in amore (vv. 97-112). Tutti questi tratti sono presenti anche nel testo di Boccaccio, il quale, però, aggiunge pure alla storia di Fiammetta una connotazione didascalico-morale che viene ripresa anche da Saviozzo (anche se per quest'ultimo punto c'è da considerare anche l'esegesi medievale delle *Heroides*, che vengono rilette anche in chiave morale). Infine, accanto a questi argomenti già propri dei due testi che fungono da modello a questo serventese sardiniano, si trova in esso anche un altro importante elemento, stavolta tipico della disperata, genere di cui Saviozzo deve essere considerato a tutti gli effetti uno degli iniziatori e dei rappresentanti principali: sto parlando delle invettive violente e del linguaggio crudo che caratterizzano la seconda parte del testo.

Serventese in forma di capitolo quadernario. Schema metrico ABBA ACCD DEEF...

In questo capitolo si contiene come una giovane s'innamorò d'un pellegrino garzone; e perché esso da' lacci d'Amore in tutto sciolto era, non la volea vedere. Ella si lamenta, chiamando in suo favore quattro i più bei gioveni che fûr mai, e poi si dispera in questa forma:

O specchio di Narciso, o Ganimede,  
o Ipolito mio, o Polidoro,  
soccorrete, ch'io moro  
presa d'Amor nella mia pura fede!

4

Io son fanciulla, come ogni om s'è vede,  
nobile e vaga, benché innamorata,  
e sono abandonata  
dal più bel volto che mai fusse in terra.

8

Voi udirete la mia aspra guerra  
di questo traditor omicidiale,

benché vista immortale  
mostra negli atti suoi, più che virile. 12

Di sangue e di costumi egli è gentile,  
giovinetto leggiadro e pellegrino,  
con l'aürëo crino  
e i capei biondi e 'l fronte di Dïana. 16

Gli occhi ciascun par stella tramontana  
e le polite guance escon del sole,  
la bocca e le parole  
passan ogni armonia, ogni moscato! 20

Denti di perle e 'l naso profilato  
e la candida gola isnella e schietta:  
e tanto ben s'assetta  
fra le possenti spalle il fiero petto; 24

nella cintura sua isvelto e stretto,  
le respondentì braccia a quella mano,  
che non par corpo umano  
a chi ben guarda tutta sua persona. 28

Gli atti e' sembianti da portar corona,  
e la franchezza del suo grande ardire,  
oimè, ch'io nol so dire,  
son le catene ov'io fui pres'a Amore. 32

Io non so qual si sia sì duro core  
di tigre, d'orso, donna o di donzella,  
che la sua faccia bella  
non adorasse in terra per suo dio. 36

Aimé, tapina me, che so' sola io  
a sofferir questo amoroso foco,

col quale a poco a poco,  
pure sperando, mi consumo e ardo! 40

Vago non fu giamai un lëopardo,  
né fera in boschi indomita e silvestra,  
gentile aquila alpestra,  
com'è costui a vagheggiar se stesso! 44

E così furïoso spesso spesso  
veggio adestrarlo e cavalcar sì fero,  
che nessun tanto austero  
fu mai nel cavalcar, presto e sicuro. 48

E così il giovenetto ancora duro,  
degli affanni d'amore a cui non cale,  
quell'amoroso strale  
che mi consuma, e lui se ne gavazza! 52

O trista me, già diventata pazza,  
girò demente furïosa errando,  
piangendo e disprezzando  
queste misere carni ov'io so' involta! 56

Così, soletta, abandonata e sciolta,  
senz'altro laccio e senz'altro sperare,  
in fra gli scogli e 'l mare  
girò chiamando i pesci e la fortuna. 60

Vedrò gli sterpi, e se pur fera alcuna  
verrà crudel con le feroce Erine,  
fuggirò fra le spine,  
fra folti rovi in grotta o in caverna. 64

Così convien che la mia vita sperna  
senza disio e senza umanitate:

forse qualche pietade  
moverà gli animal che mi vedranno! 68

Da poi, piangendo, andar mi lassaranno  
pascendo l'erbe e ritrovar le fonti;  
poi fra i più alti monti  
arpicarò sopra il più duro sasso. 72

E poi che 'l corpo tristo, stanco e lasso  
sarà sì dagli affanni e dal martire,  
io cerçarò di gire  
dov'io vedrò più arpigliosi marmi. 76

Questi saran le piume a riposarmi,  
e fieno i bagni miei le gelide acque:  
così come Amor piacque  
mi fien le notti angoscia e i giorni in pianto! 80

E se possibil riposarmi alquanto  
mi fusse in boschi, in prati, in selva o in riva,  
qualche anima diva,  
mossa a pietà, verrebbe a pianger meco. 84

Forse l'antico e glorioso greco,  
padre di Damne, laureato fiume,  
mi sarà specchio e lume  
del mio misero stato afflitto e vano. 88

Vedrò per caso Faüno e Silvano,  
e Pan e Bacco, Leneo e Proteo,  
Titiro e Melibeo,  
gli dei de' boschi, prati, e i lor pastori. 92

E poi che i rivi a' miei gravi dolori  
saran commossi e alla mia vita strana,

verrà la ninfa equana  
e l'altre sue sorelle a condolersi. 96

Vedrò gli spirti innamorati e persi,  
che per minor angoscia e minor doglia  
han lassata la spoglia,  
e disperate e morte, al proprio nido. 100

Io non dirò di Mirra, Tisbe e Dido,  
di Fedra, d'Adriana e di Medea,  
e della morte rea  
che fece Fillis poi per Demofonte, 104

quante son l'altre tapinelle gionte  
a quel fine mortal che mi ci chiama.  
Io arò maggior fama  
di crudeltà che mai portasse alcuna; 108

però che sotto il ciel qui della luna  
Amor non punse mai cor di donzella,  
quanto me tapinella  
(e men curasse della pena mia!). 112

El mi convien tenere un'altra via  
che pianger meco invano e condolermi:  
io non posso tenermi,  
ch'el mi convien trovare il fine e 'l loco. 116

S'io mi gittasse in un ardente foco?  
Ognun saria minore a quel ch'io sento,  
sì che nessun tormento  
né fama portaria l'alma tapina. 120

Io men girò fra Reggio e fra Missina  
e passerò la furia di Cariddi,

qual altre volte viddi  
esser nissuno ardito a navigarla; 124

e io, volutarosa di passarla,  
sola in una barchetta con un remo  
passarò, ch'io non temo  
di Marte, Giove, d'Eolo o di Nettuno! 128

E se per caso m'apparisse alcuno  
che ritrar mi volesse da l'impresa,  
io farò tal difesa  
ch'io vincerò con l'acqua e la tempesta! 132

Da poi ch'Amor che mi ci guida, e infesta,  
m'avrà posta sicura in su quel lito,  
io pigliarò partito,  
ne l'isola, del mio vivere insano. 136

Ivi è un monte, e il suo fabro è Vulcano,  
che batte senza ancudine e martello:  
in questo Mongibello  
affina e temprà a Giove ogni saetta. 140

Lassù men salirò tutta soletta  
e salirò sopra la ciner calda:  
io so che starà salda  
per fin ch'io gionga a la rabiosa face! 144

Quivi mi gittarò, come a Amor piace,  
qui fia il sepolcro alle mie carne e l'ossa;  
da poi non arà possa  
il mio signor crudele a darmi noia. 148

Ma pria ch'io salga il monte e ch'io moia,  
gittarommi ivi in terra in ginocchione,  
279

farò questa orazione,  
con gli occhi e le man gionte al ciel levate: 152

"O spirti eletti, o anime beate,  
o superne bellezze, o sacri dei,  
vedete i dolor mei  
e la terribil morte e l'impio mostro! 156

Ma state forte, sì che 'l lume vostro  
non si turbi piangendo in tanto strazio,  
però che Amor fia sazio,  
il mio tiranno, alla seconda pena. 160

E questo traditor che mi ci mena  
fusse presente alla mia fin crudele:  
oimè, serva fedele,  
o pietate, o mercé, ove se' gita? 164

O dolce signor mio, albergo e vita  
d'ogni mio bene infino a l'ultima ora,  
tu vuoi pur ch'io mora  
in questa forma, e io ne son contenta; 168

ma quel disio ancor che mi tormenta  
ti prega che tu sia più grazioso  
in altri e sia pietoso,  
come ogni gentil cor è per usanza! 172

E perché il tuo bel viso ogni altro avanza  
d'ogni splendor, costumi e di vaghezza,  
e la tua gentilezza,  
benché mi sia crudel, passa ogni segno, 176

fa che tu sia più grato e più benegno,  
ché Amor già tende i lacci a' tuoi dolci anni,



e di simili affanni,  
ben ch'io nol creda, ancora il provarai! 180

Oimè, ch'io moro, lassa, e tu nol sai,  
ma ben vorrei che tu fussi presente  
veder la fiamma ardente  
dov'io mi getto, qui nel monte o presso! 184

Oimè, oimè, che Cerbaro è già presso,  
le Furie e gli altri spirti tapinelli  
presa m'han pei capelli:  
oimè, ch'io ardo e vommene in inferno! 188

Qui fia il mio pianto e 'l mio dolore eterno,  
dove né i Dei né il ciel mi puote aiutare,  
ma solo tu me ne potrai cavare!". 191

1-4. "O splendore di Narciso, o Ganimede, o mio Ippolito, o Polidoro, aiutatemi, che io, catturata da Amore in tutta la mia pura onestà, sto morendo!".

1. *Specchio*: "splendore" (Pasquini). *Narciso*: personaggio della mitologia greca noto per la sua bellezza. Punito dagli dei per aver respinto sdegnosamente tutti i pretendenti, si innamora della sua immagine riflessa in una pozza d'acqua ma, capendo di non poter avere l'amore di sé stesso, si suicida. *Specchio di Narciso*: cfr. Dante, *If.* 30, 128 («e per leccar lo specchio di Narcisso») e Petrarca, *Disp. e attr.*, 38, 2 («O specchio di Narciso, odio et affanno»). *Ganimede*: nella mitologia classica è descritto da Omero come il più bel mortale della sua epoca.

2. *Ipolito*: è il figlio di Teseo. Di lui si innamora perdutamente, non ricambiata, la matrigna Fedra. *Polidoro*: figlio di Priamo e Laotoe, descritto come giovane di grande bellezza.

1-2. L'elenco dei quattro personaggi mitologici maschili simbolo di bellezza è ripreso altrove da Saviozzo, 74, 73-76 («Qual Ganimede, omè, qual Polidoro, / qual Ipolito bello, qual Narciso / non rimarria conquiso / di biltà da costui ch'ogni altro eccede?»).

4. *Pura fede*: "pura onestà". Rafforzamento. Il sintagma, largamente adoperato nella poesia due-trecentesca, in questo caso vuole evidenziare la castità e la purezza dell'io lirico.

5-8. "Io, come ogni uomo può constatare, sebbene sia innamorata sono una fanciulla nobile e graziosa, e sono respinta dall'uomo più bello che sia mai stato sulla terra".

6. *Nobile*: "che possiede e dimostra elevatezza morale". *Vaga*: "graziosa, leggiadra". *Nobile e vaga*: dittologia. Il v. rafforza il concetto di castità e purezza dell'io lirico già espresso al v. 4 dallo stilema 'pura fede'. L'amore provato dall'io lirico non ha nulla della passione sensuale e non intacca minimamente l'elevatezza morale propria della giovane di buoni costumi.

7. *Abandonata*: "respinta, rifiutata" (TLIO). La forma scempia è tipica del toscano medievale. .

8. *Volto*: "uomo". Sineddoche. *Fusse*: "fosse". La forma con la 'u' è tipica del toscano medievale.

9-12. “Voi udirete del mio doloroso tormento per colpa di questo traditore omicida, (che) però mostra nel suo comportamento mostra un sembiante divino, più che umano”.

9. *Aspra*: “dolorosa” (TLIO). *Guerra*: “tormento amoroso” (Pasquini). L’utilizzo del termine ‘guerra’ per definire il tormento amoroso è di derivazione stilnovistica e petrarchesca. *Aspra guerra*: cfr. Boccaccio, *Rime*, 36, 12 («ma pure in questa dura e aspra guerra»).

10. *Omicidiale*: “omicida”. Cfr. Cino da Pistoia, *Rime*, 111, 46 («Amor, ad esser micidial piatoso»).

11. *Benché*: “però”. L’utilizzo di ‘benché’ come congiunzione avversativa è comune nell’italiano antico con il verbo all’indicativo. *Vista*: “aspetto, sembiante”. *Immortale*: “divino”.

12. *Atti*: “comportamento, atteggiamento”. *Virile*: “umano”. Lat.

13-16. “Egli è nobile di stirpe e di modi, giovane aggraziato ed elegante, con la capigliatura dorata, i capelli biondi e la fronte di Diana”.

13. *Sangue*: “stirpe”. *Costumi*: “modi”. *Gentile*: “nobile”. Il v. fa riferimento al concetto di gentilezza di sangue, tipico della poesia stilnovistica, in questo caso non più riferito alla donna amata, ma bensì declinato al maschile.

14. *Leggiadro*: “grazioso”. *Pellegrino*: “elegante, nobile”. Anche questo v., così come quello precedente, attribuisce al giovane amato dall’io lirico femminile due aggettivi, ‘leggiadro’ e ‘pellegrino’ solitamente riferiti, nella lirica amorosa, alla donna. Cfr. ad es. Petrarca, *Rvf* 213, 5 («leggiadria singulare et pellegrina»).

15-16. *Aürëo crino e i capei biondi*: anadiplosi.

16. *Capei*: lett. Ant.

17-20. “Ciascun occhio sembra la stella polare, e le guance imberbi sono luminose, la sua bocca e le parole superano ogni armonia, ogni profumo!”.

17. *Stella tramontana*: “stella polare”. Il v. indica, con una perifrasi, che gli occhi dell’amato sono di colore chiaro, in quanto somiglianti alla stella polare, chiara e luminosa.

18. *Polite*: “pulite”. Lett. Ant. *Polite guance*: “guance imberbi”. *Escon del sole*: “nascono dal sole”, perifrasi che indica che le guance del giovane, ancora imberbi, hanno una luminosità e un colorito roseo tali che sembrano essere nate direttamente dal sole.

19. *La bocca e le parole*: dittologia. Questo v. e il successivo rimarcano la bellezza fisica del giovane e insieme la sua eleganza nei modi, in questo caso la sua grazia nel parlare.

20. *Passan*: “superano”. *Ermonia*: “suono armonioso, melodia”. La forma ‘ermonia’ non è attestata, fra Duecento e Trecento, in nessun autore. Compare per la prima volta in Saviozzo, il quale, tuttavia, adopera questa forma sistematicamente al posto di ‘armonia’. ‘Ermonia’ non risulta neanche nella lista delle forme dell’italiano antico della parola ‘armonia’ data dal TLIO. *Moscato*: “profumo” (Pasquini).

21-24. “Ha i denti bianchi come le perle, il naso ben disegnato, e la bianca gola snella e sottile: e il suo petto forte è disposto meravigliosamente fra le sue spalle possenti”.

21. *Denti di perle*: perifrasi per definire il biancore dei denti dell’amato, che sembrano perle. *Profilato*: “ben disegnato” (Pasquini).

22. *Candida gola*: anche in questo caso una caratteristica fisica tipica delle descrizioni dell’amata nella lirica medievale, ovvero il colorito candido della pelle, viene traslata, sempre in chiave amorosa, su un soggetto maschile. *Schietta*: “sottile” (Pasquini). *Isnella e schietta*: dittologia.

23. *Tanto ben*: “molto bene, meravigliosamente”. *S’assetta*: “è disposto, è posto” (TLIO).

24. *Fiero*: “forte” (TLIO). Per la prima volta dall’inizio della descrizione del giovane da parte dell’io lirico ci si concentra su una caratteristica tipicamente maschile, ossia la prestantza fisica, non mutuata, quindi, dalla poesia stilnovista.

25-28. “È snello e sottile di vita, le sue braccia sono proporzionate alle sue mani, così che non sembra il corpo di un umano a chi guarda bene tutta la sua persona”.

25. *Cintura*: “vita”. *Isvelto*: “snello, sottile”. Toscanismo. *Isvelto e stretto*: dittologia.

26. *Respondenti*: “proporzionate”. Il v. si concentra sulla caratteristica dell’armonia del corpo del giovane.

27-28. I vv. riprendono ancora una volta, declinandolo al maschile, un concetto-cardine della lirica amorosa due-trecentesca, quello della perfezione estetica dell'amante, che la rende più simile a una divinità che non a un essere umano.

28. *Guarda*: "ammira".

29-32. "L'atteggiamento e le sembianze di chi porta la corona e il coraggio del suo grande animo, oimè, io non so nemmeno dirlo, sono i vincoli per i quali io fui presa da Amore".

29. *Gli atti*: "l'atteggiamento". *Da portar corona*: "propri di un re". Perifrasi.

30. *Franchezza*: "coraggio" (Pasquini). *Ardire*: "animo" (TLIO).

32. *Catene*: "vincoli amorosi". *Ov'io*: causale.

13-32. Una descrizione della bellezza maschile molto simile a questa si trova anche in un'altra occasione nelle rime di Saviozzo, 74, 69-88 («In nella quale ancora Amor balestra / saette d'oro a quel corpo divino, / con l'aureato crino / composto in ciel nel benedetto coro. / Qual Ganimede, omè, qual Polidoro, / qual Ipolito bello, qual Narciso / non rimarrà conquiso / di biltà da costui ch'ogni altro eccede? / Isperando merzé con pura fede, / miravo l'occhio suo più bel che 'l sole, / e quel fronte che vole / portar la fama omai d'ogni bellezza. / Le guance sue, di tanta leggiadrezza, / di color immortal ch'io non so dirti, / vivificar gli spirti / si veggono a chi 'l guarda per diletto; / il mento piccino e 'l fiero petto, / la bianca man che a Bacco saria bella, / i modi e la favella / arieno innamorato un cor di pietra») e, per quanto topica, ha il suo archetipo in Ovidio, *Her.*, 4, 71-84 («Candida vestis erat, praecinctorum flore capilli, / flava verecundus tinxerat ora rubor, / quemque vocant aliae vultum rigidumque truncemque, / pro rigido Phaedra iudice fortis erat. / Sint procul a nobis iuvenes ut femina compta; / fine colli modico forma virilis amat. / Te tuus iste rigor positique sine arti capilli / et levis egregio pulvis in ore decet. / Sive ferocis equi luctantia colla recurvas, / exiguo flexos miror in orbe pedes; / seu lentum valido torques hastile lacerto, / ora ferox in se versa lacertus habet; / sive tenes lato venabula cornea ferro, / denique nostra iuvat lumina, quidquid agis»; 12, 13-14: «Cur mihi plus aequo flavi placere capilli / et decor et linguae gratia ficta tuae?»). Nel Trecento, il *topos* della descrizione fisica dell'amato da parte di una protagonista femminile è ripreso con concetti analoghi a quelli serdiniani da Boccaccio, *Fiamm.* 1. 6 («egli era di forma bellissimo, negli atti piacevolissimo e onestissimo nell'abito suo, e della sua giovinezza dava manifesto segnale crespa lanugine, che pur mo' occupava le guance sue»).

33-36. "Io non so che vi sia sulla terra un così duro cuore di tigre, di orso, di donna o di fanciulla, che non adorasse quel bel viso come fosse un dio".

33. *Qual*: "che". Lat. *Duro*: "ostile all'amore" (TLIO). L'aggettivo è usato spesso nella lirica amorosa due-trecentesca in riferimento alla donna ostile all'amore del poeta. *Core*: Poet. Ant. Toscanismo. Cfr Rohlfs, par. 107. Duro core: cfr. Saviozzo, 78, 77 («passasti il bianco petto e 'l duro core»). Il sintagma è presente anche in Cecco Angiolieri, *Rime*, 8, 14 («che 'l su' cor duro ver' del mi' fi molle»); Niccolò de' Rossi, *Canzoniere*, 360, 14 («se ver' mi non si muta el duro core»); 367, 1 («Nel duro cor che per forza s'umilia»); Petrarca, *Rvf* 217, 4 («al duro cor ch' a mezza state gela»); 265, 12 («Non è sì duro cor che, lagrimando»); 270, 89 («Con quest'armi vincevi ogni cor duro»).

33-34. VV. simili a questi sono in Saviozzo, 9, 17-18 («Non cuor di tigre o di più rigido aspe / è ch'ella non piagasse»); 74, 682 («né aspro cor di tigre o di serpente»); Petrarca, *Rvf*, 152, 1 («Questa humil fera, un cor di tigre o d'orsa»); 283, 14 («non dirò d'uom, un cor di tigre o d'orso»).

34. *Di tigre... donzella*: accumulazione.

33-36. Analoghi a questi, sia dal punto di vista sintattico, che concettuale, sono alcuni versi di un altro capitolo di Saviozzo, 24, 37-40 («Qual cor di marmo o di più fredda petra, / qual aspe oriental, qual tigre o belva, / qual feroce orso in selva, / non tornerebbe uman dinanzi a lei?»).

37-40. "Me infelice, me tapina, che sono io da sola a dover far fronte a questo fuoco d'amore, nel quale a poco a poco, seppure continuo a sperare, mi consumo e brucio!".

37. *Lassa*: "infelice, misera". Poet. Ant. *Tapina*: "misera, disgraziata". *Lassa, tapina*: sinonimia. I due aggettivi, sinonimi, conferiscono ai versi successivi il tono dell'elegia amorosa.

38. *Foco*: Ant. Lett. Toscanismo. Cfr. Rohlfs, par. 107. *Amoroso foco*: il sintagma è tipico della poesia d'amore due-trecentesca, a partire dal sonetto anonimo appartenente alle rime della scuola siciliana *D'uno amoroso foco*. Ma cfr. anche Petrarca, *Rvf*, 135, 65-66 («L'anima mia, ch'offesa / anchor non era d'amoroso foco») e Boccaccio, *Ninfale*, 162. 3 («quivi, sfogando l'amoroso foco»); 233. 8 («e l'amoroso foco più lo 'ncende»); 341. 1 («Africo, che nell'amoroso foco»); *Teseida*, 5, 39. 8 («anzi sempre ardo in amoroso foco»); *Filostrato*, 4, 51. 2 («che del foco amoroso m'infiammaro»).

40. *Mi consumo e ardo*: dittologia.

41-44. “Non ci fu mai un leopardo così selvaggio, né un animale dei boschi così indomabile e selvaggio, né un'aquila alpina così maestosa e nobile, quanto lui è (intento ad) ammirare sé stesso!”.

41. *Brado*: “selvaggio”.

42. *Fera*: “fiera, animale”. Toscanismo. Cfr. Rohlfs, par. 87. *Indomita*: “indomabile”. *Silvestra*: “selvaggia”. *Indomita e silvestra*: dittologia. Il sintagma riecheggia Dante, *Pg*, 6, 98 («costei ch'è fatta indomita e selvaggia»).

43. *Gentile*: “nobile, maestosa”. L'aggettivo ‘gentile’ è qui usato per definire l'aspetto maestoso ed elegante dell'aquila, che le conferisce un'aura di nobiltà. *Alpestra*: “alpina, montana”.

44. *Vagheggiar*: “ammirare, contemplare”. *A vagheggiar se stesso*: “vanitoso”. Perifrasi. Il v. fa riferimento a un'altra caratteristica del giovane, la quale lo accomuna, peraltro, al personaggio di Narciso nella mitologia classica, ossia il suo essere tutto rivolto alla propria contemplazione e la sua crudeltà nel rifiutare l'amore dell'io lirico.

45-48. “E così spesso lo vedo impetuoso diventare provetto e cavalcare così coraggioso, che nessuno fu mai così solenne, rapido e sicuro nel cavalcare”.

45. *Furioso*: “estremamente passionale, impetuoso”. *Spesso spesso*: epanalessi.

46. *Adestrarlo*: “diventare provetto” (Pasquini). *Fero*: “coraggioso, ardito” (TLIO). Cfr. Rohlfs, par. 87.

47. *Austero*: “solenne”.

47-48. *Austero, presto e sicuro*: tricolon.

48. *Presto*: “rapido”.

46-48. *Cavalcar... cavalcar*: epanalessi.

41-48. I vv., sia dal punto di vista contenutistico, che lessicale, riecheggiano un altro testo di Saviozzo, 74, 99-104 («ma spesso per cammino / a caval vidi il nobile scudieri. / Or sopr' uno or sopr' altro bel destrieri, / per le strade che van dal mio palazzo / venia per suo sollazzo / nel cavalcar più fier che leopardo»).

49-52. “E così il giovane a cui non importa dei miei affanni amorosi, (è) ancora restio verso quelle armi amoroze che mi stanno consumando, e lui se ne prende gioco!”.

49. *Duro*: “restio”.

50. *Non cale*: “non importa”.

51. *Strale*: “arma”. *Amoroso strale*: cfr. Petrarca, *Rvf*, 241, 4 («con un ardente et amoroso strale»).

52. *Se ne gavazza*: “se ne prende gioco” (TLIO).

53-56. “O me tapina, già diventata pazza, me ne andrò errando senza senno e furiosa, piangendo e disprezzando le misere carni che mi fanno da involucro!”.

53. *Trista*: “tapina”. L'aggettivo, assieme a quelli che compaiono nei vv. successivi, conferisce alla strofa un tono elegiaco.

54. *Girò*: “me ne andrò”. Poet. Ant. *Demente*: “senza senno”. *Furiosa*: “impazzita, in preda al furore”. *Demente furiosa*: dittologia.

54-55. *Errando, piangendo e disprezzando*: tricolon.

56. *Misere carni*: cfr. Dante, *If*, 33, 62-63 («tu ne vestisti / queste misere carni»). *Ov'io so' involta*: “che mi fanno da involucro”.

57-60. “Così sola, abbandonata e libera da Amore, senza nessun altro legame e nessun'altra speranza, me ne andrò fra gli scogli e il mare invocando i pesci e la fortuna”.

57. *Sciolta*: “libera da amore” (Pasquini). *Soletta, abandonata e sciolta*: tricolon.

58. *Laccio*: “legame” (Pasquini). *Senz’altro... senz’altro*: epanalessi.
60. *Chiamando*: “invocando”.
- 61-64. “Sperimenterò i boschi, e se assieme alle feroci Erinni arriverà anche qualche animale feroce, fuggirò in una grotta o in una caverna (correndo) fra le sterpaglie e i folti rovi”.
61. *Vedrò*: “sperimenterò”. *Gli sterpi*: “i boschi”. Sineddoche. *Fera*: “fiera, animale feroce”. Cfr. Rohlfs, par. 87.
62. *Feroce*: “feroci”. La forma con la -e finale è tipica del senese medievale. Cfr. Rohlfs, par. 142. *Erine*: le tre Erinni Aletto, Megera e Tisifone, figure mitologiche femminili personificazioni della vendetta. *Le feroce Erine*: cfr. Dante, *If.*, 9, 45 («"Guarda", mi disse, "le feroci Erine"»).
63. *Le spine*: “le sterpaglie, i rovi”.
- 63-64. *Fra, fra*: epanalessi.
64. *In grotta o in caverna*: dittologia.
- 65-68. “Così è inevitabile che disprezzi la mia vita senza desiderio e senza compassione: forse gli animali che mi vedranno saranno mossi a pietà!”.
65. *Convien*: “è inevitabile”. *Sperna*: “disprezzi” (Pasquini).
66. *Disio*: “desiderio”. Poet. Ant. *Umanitate*: “compassione, solidarietà”. Ant.
67. *Pietade*: “compassione”. Ant.
68. *Moverà*: toscanismo. Cfr. Rohlfs, par. 107.
- 69-72. “Poi, mentre sto piangendo, oppure poiché sto piangendo, oppure solo piangendo, mi lasceranno andare, mangiando l’erba e tornando a bere alle loro fonti; poi mi inerpicherò fra i monti più alti sopra la rupe più impervia”.
69. *Piangendo*: piangendo, mentre sto piangendo, poiché sto piangendo. *Lassaranno*: “lasceranno”. Poet. Ant.
70. *Pascendo*: “mangiando”. *Ritrovar*: “tornando a”.
72. *Arpicarò*: “mi inerpicherò, mi arrampicherò”. *Hàpax*. Senesismo quattrocentesco di cui, come già notava Pasquini e come ho potuto appurare con gli strumenti di cui mi sono avvalsa (GDLI, TLIO, BIBLITA), si ha qui la prima attestazione in assoluto. *Duro*: “impervio” (TLIO). *Sasso*: “rupe”. *Duro sasso*: cfr. anche Saviozzo, 11, 21 («che spezzariano ogni più duro sasso»). Cfr. Cino da Pistoia, *Rime*, 164, 20 («sì come ‘l duro sasso»); Petrarca, *Rvf*, 333, 1 («Ite, rime dolenti, al duro sasso»; *Tr. Cup.*, 2, 150 («e ‘l corpo un duro sasso asciutto»)).
- 73-76. “E dopo che il corpo sarà molto stanco e spossato per via dei miei tormenti e delle mie sofferenze d’amore, io cercherò di andare dove scorgerò le rocce più dirupate”.
73. *Bene*: “molto”. Francesismo. *Lasso*: “spossato”. Ant. Lett. *Stanco e lasso*: dittologia. Cfr. Saviozzo, 96, 1 («Signor mio caro, i’ son già stanco e lasso»).
74. *Affanni*: “tormenti amorosi”. *Martire*: “sofferenza amorosa”. *Dagli affanni e dal martire*: dittologia.
75. *Cercarò*: “cercherò”. Senesismo. Cfr. Rohlfs, par. 550. *Gire*: “andare”. Ant. Lett.
76. *Arpigliosi*: “dirupati” (Pasquini). *Hàpax*. L’aggettivo è invenzione sardiniana e, non trova alcuna altra attestazione in testi coevi o successivi. Il v. è da mettere in relazione con il v. 72: si vedano, a tal proposito, il “sasso” del v. 72, che trova riscontro nei “marmi” di questo v. e i termini “arpicarò” e “arpigliosi”, entrambi *hàpax* ed entrambi con prima attestazione assoluta in questo testo di Saviozzo, oltre che legati da allitterazione.
- 77-80. “Questi saranno per me il letto che mi farà riposare e il mio bagno saranno le gelide acque: così come piacque ad Amore le mie notti saranno (piene di) angoscia e miei giorni (di) pianto!”.
77. *Questi*: i marmi del v. 76. *Piume*: “il letto, le comodità”. Metonimia. Ant. Poet. Cfr. Dante, *If.*, 24, 47-48 («seggendo in piuma, in fama non si vien») e Petrarca, *Rvf*, 7, 1 («La gola e ‘l somno et l’otiose piume»). *A riposarmi*: “che mi faranno riposare”.
78. *Fieno*: “saranno”. Ant. Lett. *Bagni*: “il bagno, ambiente attrezzato per il lavaggio personale” (TLIO). *Gelide acque*: cfr. Petrarca, *Rvf*, 52, 3 («la vide in mezzo de le gelide acque»).
- 79-80. *Piacque mi: enjambement*.

53-80. Le reazioni disperate della protagonista rifiutata dall'amante sono simili a quelle dell'altra fanciulla abbandonata della poesia di Saviozzo, 74, 405-412 («Ciascuno sterpo un animal paria: / qual mi par orso e qual mi par leopardo; / quanto più oltre guardo, / tanto la selva mi pareva più folta. / Lassa, tapina me, dov'io son colta, / a morir qui tra questi luoghi alpestri, / che gli animal silvestri / in brieve spazio mi devoreranno!») e hanno il loro archetipo in Ovidio, *Her.* 10, 47-54 («Aut ego diffusis erravi sola capillis, / qualis ab Ogygio concita Baccha deo, / aut mare prospiciens in saxo frigida sedi, / quamque lapis sedes, tam lapis ipsa fui. / Saepe torum repeto qui nos acceperat ambos, / sed non acceptos exhibiturus erat, / et tua, quae possum, pro te vestigia tango / strataque, quae membris intepuere tuis»).

81-84. “E se mi fosse possibile riposarmi un po' nei boschi, nei prati, in una selva o su una spiaggia, forse qualche divinità mossa da compassione verrebbe a piangere con me”.

82. *Fusse*: cfr. v. 8. *Riva*: “spiaggia”. Sineddoche. *In boschi, in prati, in selva o in riva*: diallage.

83. *Anima diva*: “divinità” (Pasquini).

85-88. “Forse l'antico e glorioso greco padre di Dafne Peneo, il laureato fiume, sarà per me esempio e luce divina per la mia condizione misera, tormentata e vuota”.

85. *Glorioso*: “degno di gloria” (TLIO).

86. L'intero v. è una perifrasi indicante Peneo, dio fluviale della mitologia greca divenuto metafora della gloria poetica in quanto padre della ninfa Dafne. *Damne*: “Dafne”. La forma 'Damne' non è attestata, fra Duecento e Trecento, in nessun autore. Compare per la prima volta in Saviozzo, il quale, tuttavia, la adopera sistematicamente al posto di 'Dafne'. *Laureato fiume*: letteralmente “fiume cinto d'alloro”, è la perifrasi per indicare Peneo adoperata da Saviozzo (cfr. 58, 4: «le sante Muse e il laureato fiume»).

87. *Specchio*: “esempio, guida”. *Lume*: “luce divina” (Pasquini). *Specchio e lume*: dittologia. Ricalca Beccari, *Rime*, 7, 3 («e specchio e luce de ogni dignitade»).

88. *Afflito*: “tormentato” (TLIO). *Vano*: “vuoto, vacuo”. L'aggettivo è qui adoperato per indicare la vuotezza e l'inutilità della vita della protagonista rifiutata dall'amato, per la quale l'esistenza non ha ormai alcun piacere né valore. *Misero, afflito e vano*: tricolon.

89-92. “Forse vedrò gli dèi dei boschi e dei prati Fauno e Silvano, Pan e Bacco, Leneo e Proteo e i loro pastori Titiro e Melibeo”.

89. *Per caso*: “forse”. *Faùno*: divinità romana dei boschi e dei greggi dall'aspetto umano ma con corna e piedi caprini. *Silvano*: dio romano dei boschi e delle campagne.

90. *Pan*: dio greco dei boschi e della natura dall'aspetto di satiro. *Bacco*: dio romano del vino. *Leneo*: satiro della mitologia greca. *Proteo*: divinità marina della mitologia greca.

91. *Titiro e Melibeo*: i due pastori protagonisti della prima egloga delle *Bucoliche* di Virgilio.

89-91. *Faùno e Silvano, e Pan e Bacco, Leneo e Proteo, Titiro e Melibeo*: accumulazione.

93-96. “E dopo che i ruscelli si saranno commossi per i miei gravi tormenti e la mia vita sconveniente, verrà la ninfa delle acque insieme alle sue sorelle per partecipare con me al mio dolore”.

93. *Dolori*: “tormenti amorosi”. *Gravi dolori*: cfr. Boccaccio, *Fiamm.* 5. 35 («dal quale e de' quali la memoria a sì fatto partito mi reca con gravi dolori»).

94. *Strana*: “sconveniente, disadatta”.

95. *Equana*: “delle acque fluviali” (Pasquini). *Ninfa equana*: “ninfa delle acque fluviali”. Questo è il v. successivo, nel quale si dice che essa arriva “con le altre sue sorelle”, fa sì che queste figure possano essere identificate con le Naiadi, le ninfe delle acque dolci.

96. *Condolersi*: “partecipare al dolore”.

97-100. “Vedrò le anime innamorate e perdute che per una sofferenza e un dolore minori hanno lasciato il corpo, e (sono) disperate e morte nella loro propria patria”.

97. *Spiriti*: cfr. Rohlf, par 138. *Spiriti innamorati e persi*: si tratta delle anime delle eroine classiche abbandonate dagli amanti e morte per amore, delle quali si fa un elenco nei vv. successivi.

98. *Angoscia*: “sofferenza amorosa” (TLIO). *Doglia*: “dolore, sofferenza amorosa” (TLIO). *Minor angoscia e minor doglia*: dittologia.

99. *Lassata*: “lasciata”. Ant. Poet. *Spoglia*: “pelle, corpo”. *Lassata la spoglia*: “sono morte”. Perifrasi.

100. *Nido*: “patria” (Pasquini). Metafora. Cfr. Dante, *Pg.*, 28, 77-78 («in questo luogo eletto / a l’umana natura per suo nido») e Petrarca, *Rvf*, 128, 82 («Non è questo il mio nido»).

101-112. “Io non parlerò di Mirra, Tisbe e di Didone, di Fedra, di Arianna e di Medea, né della morte crudele che ebbe Fillide per colpa di Demofonte, le quali sono le altre misere donne giunte alla morte che ora mi chiama a lei. Io avrò una fama di crudeltà grande come mai ebbe nessuna; poiché sotto il cielo della luna Amore non punse mai nessuna altra fanciulla quanto me, tapina (e almeno si interessasse del mio tormento!)”.

101. *Dirò*: “parlerò”. *Io non dirò*: formula usata qui e altrove da Saviozzo per introdurre un paragone con personaggi classici (13, 17: «Io non dirò d’Orazio o di Catone»). *Mirra*: innamorata del padre Cinira a causa una punizione di Afrodite, si unisce incestuosamente a lui con l’inganno, generando Adone. Accortasi dell’empietà del suo amore, Mirra tenta il suicidio, ma viene trasformata dagli dèi in un albero profumato che da quel momento prende il suo nome. *Tisbe*: il suo amore per Piramo viene ostacolato dai parenti, costringendo i due giovani amanti a parlarsi attraverso una crepa nel muro che separa le loro abitazioni e a programmare la loro fuga d’amore. Il giorno designato, Tisbe arriva per prima al luogo dell’appuntamento, che si trova vicino a un gelso, ma viene attaccata da una leonessa, dalla quale riesce a salvarsi perdendo però un velo, che resta macchiato di sangue. Quando Piramo arriva, prima di vedere la sua amata scorge proprio il velo, e, credendo che Tisbe sia morta, si suicida. La giovane sopraggiunge troppo tardi e, trovando, il giovane morente, si uccide anche lei. Gli dei, pietosi, trasformano allora le bacche del gelso in color vermiglio in onore del sangue dei due innamorati. *Didone*: la regina di Cartagine e moglie di Enea. Quando lui la abbandona per raggiungere il Lazio, lei si uccide con la spada di lui, non prima di aver chiesto vendetta per l’affronto subito ai Cartaginesi.

102. *Fedra*: moglie di Teseo e matrigna di Ippolito, del quale si innamora follemente, non ricambiata. Per vendicarsi di essere stata respinta dal figliastro lo accusa di averla violentata, ma quando il giovane viene ucciso da un mostro marino a causa dell’ingiusta maledizione del padre lei, in preda ai sensi di colpa, si suicida. *Adriana*: Arianna, figlia di Minosse e Pasifae, si innamora di Teseo e lo aiuta a uscire dal labirinto dopo aver ucciso il Minotauro. Fugge con l’amante alla volta di Atene, ma questi una notte la abbandona sull’isola di Nasso. *Medea*: la maga, figlia del re della Colchide, si innamora di Giasone, lo sposa e fugge con lui. Ma, dopo dieci anni, questi la abbandona per sposare Glauce, la figlia del re di Corinto. Medea, in preda al furore, per vendicarsi uccide sia la giovane che i due figli avuti dall’eroe greco.

103. *Rea*: “crudele, iniqua”.

104. *Fillis*: Fillide, figlia del re di Tracia, sposa il figlio di Teseo, Demofonte, il quale, desideroso di tornare ad Atene, parte promettendole di tornare. Ma il giovane, dimentico della promessa fatta, si stabilisce a Cipro e quando Fillide, passato il periodo stabilito, non lo vede rientrare, lo maledice e si suicida. Gli dèi la trasformano in mandorlo.

105. *Quante*: “tutte le altre”. *Tapinelle*: “misere donne”. Il termine appartiene al lessico elegiaco. *Gionte*: “giunte, arrivate”.

107. *Maggior fama*: cfr. Boccaccio, *Filocolo*, 5. 97 («né di maggior fama avere sollecitudine»).

108. *Portasse*: “avesse”.

109. *Però che*: “poiché”. *Sotto il ciel qui della luna*: letteralmente “sotto il cielo in cui splende la luna”, intendendo “in questo mondo”. Perifrasi.

110. *Punse*: il verbo appartiene alla sfera semantica dell’amore, riferendosi all’azione compiuta dalle frecce scoccate dal dio Amore. *Cor*: Poet. Ant. Toscanismo. Cfr Rohlfs, par. 107.

111. *Tapinella*: cfr. “tapinelle” al v. 105. L’utilizzo del medesimo termine contribuisce alla creazione del paragone tra la protagonista e le eroine del mito classico le quali, benché condividano con l’io lirico il dolore per essere state abbandonate dagli amanti, hanno comunque una sorte migliore rispetto a lei, che, tra tutte le “tapinelle”, è la più sfortunata.

112. *Men*: “almeno” (Pasquini). *Curasse della pena mia*: l’inciso si riferisce ad Amore il quale, dopo aver fatto innamorare la protagonista, ha smesso di interessarsi al suo dolore di donna rifiutata dall’amato.

97-112. Il paragone della protagonista con le eroine antiche che hanno sofferto per amore è un argomento presente anche nell'altro testo di Saviozzo con io lirico femminile, 74, 465-500 («E po' pensava se mai sventurate / furono donne per cagion d'Amore, / che con simil dolore / rendessen l'alma al ciel provando morte. / Se mai vi furon, suoi martir conforte / assai sarien a me con minor lagna; / avendoci compagna, / temperaria più il mio dolore intenso, / e più volte pensando nell'immenso / dolor che provò Tisbe alla fontana: / di se stessa inumana, / fu per / Pirràmò di sua vita priva. / Oimè, oimè, ch'ella può esser diva/ rispetto a me, perché non fu tradita, / anzi perdé la vita / il suo signor con quella spada propia! / Mira la ninfa che perdé la copia / del bel Paris in Grecia navicando, / e mira Biblis, quando / al scelerato amor si sottomise! / E pensa in Dido, che d'amor s'uccise, /ché sol costei dovrebbe esser riparo /al tuo piangere amaro, / e fu d'Amor, come tu se', gabbata! / E poi diceva: "Oimè, ch'ella menata / non fu tra' boschi a sì dolente sorte, / sì che già la sua morte / non debbe dare a me conforto e pace!". / Poi penso a Filomena che non tace, / ben che ancor abbia sua lingua tagliata: / ella s'è vendicata, / e io, misera, a ciò non vedo modo! / A te non fie punito il crudel frodo, / benché Medea ancor per simil duolo / il suo proprio figliuolo / cibiar facesse al suo padre Iasonne!»). Per il *topos* del paragone della protagonista con le eroine abbandonate cfr. Boccaccio, *Fiamm.*, 8 («le mie pene con quelle di coloro che sono dolorosi passati commensurare, e in ciò mi seguitano due acconci: l'uno è che sola nelle miserie non mi veggio né prima [...]; l'altro è che, secondo il mio giudizio, compensata ogni cosa degli altrui affanni, li miei ogni altri trapassare di gran lunga dilibero; il che a non piccola gloria mi reco, potendo dire che io sola sia colei, che viva abbia sostenute più crudeli pene che alcuna altra. [...] Ma se bene considero, io le veggio finite, o per finire in corto spazio, però che Mirra nell'albero del suo nome, avendo l'idii secondi al suo disio, senza alcuno indugio, fuggendo, fu permutata, né più (posto che egli sempre lagrimi sì come ella, allora che mutò forma, faceva), più alcuna delle sue pene sente, e così come la cagione da dolersi le venne, così quella le giunse che le tolse la doglia. [...] Mi viene la pietà dello sfortunato Piramo e della sua Tisbe [...]. Viemmi poi dinanzi con molta più forza che alcuno altro il dolore della abandonata Dido [...]. Aggiugne ancora il mio pensiero al numero delle predette la misera Fedra [...]. Come molto gravi mi si fanno sentire li guai di Isifile, di Medea, d'Oenone, e d'Adriana»). Ma l'argomento trova il suo archetipo in Ovidio, *Her.*, 17, 193-200 («Certus in hospitibus non est amor: errat, ut ipsi, / cumque nihil speres firmitus esse, fugit. / Hypsipyle testis, testis Minoia virgost, / in non exhibitis utraque lusa toris. / Tu quoque dilectam multos, infide, per annos / diceris Oenonen destituisse tuam; / nec tamen ipse negas, et nobis omnia de te / quaerere, si nescis, maxima cura fuit»).

113-116. “È più giusto che io segua un'altra strada, piuttosto che (continuare a) piangere e dolermi invano con me stessa: io non posso trattenermi, per cui è necessario che io stabilisca la morte (che voglio fare) e il luogo (in cui mettere in atto il mio proposito suicida)”.

113. *Convien*: “è giusto” (TLIO). *Tenere un'altra via*: “seguire un'altra strada”.

114. *Che*: “piuttosto che”. *Pianger meco e condolermi*: dittologia.

115. *Tenermi*: “trattenermi”. *Tenere... tenermi*: epanalessi

116. *Convien*: “è necessario” (TLIO). *El mi convien... el mi convien*: anafora. *Loco*: “luogo”. Poet. Ant. Toscanismo. Cfr Rohlfs, par. 107. *Il fine e 'l loco*: dittologia.

117. “Se io mi gettassi in un fuoco ardente? Ogni (bruciore) sarebbe meno intenso rispetto a quello che io sento, siccome (a causa di quel fuoco) la mia misera anima non dovrebbe sopportare nessun tormento, né alcuna popolarità”.

117. Il v. è costruito in forma di interrogativa retorica, trattandosi di una riflessione che l'io lirico compie fra sé e sé. *S'io mi gittasse*: “se io mi gettassi”. La desinenza in ‘e’ della 1<sup>a</sup> pers. sing. è tipica del toscano medievale. *Foco*: cfr Rohlfs, par. 107. *Ardente foco*: il sintagma è largamente adoperato nella poesia duecentesca per indicare la passione amorosa.

118. *Ognun*: letteralmente “ogni fuoco”, indica l'ardore provocato dal fuoco d'amore. Metonimia. *Saria*: “sarebbe”. Ant. Lett.

119. *Sì che*: “siccome”. Causale. *Tormento*: si tratta del tormento amoroso che affligge l'io lirico.



120. *Fama*: “popolarità”. Il termine suggerisce implicitamente che tutti sono a conoscenza della passione amorosa della protagonista e delle sue sofferenze. *Alma tapina*: cfr. Boccaccio, *Filostrato*, 4, 34. 4 («O anima tapina ed ismarrita»).

121-128. “Io circolerò fra Reggio Calabria e Messina, e attraverserò la furia di Cariddi, che un'altra volta vidi che nessuno aveva il coraggio di percorrerla; e io, volenterosa di attraversarla, attraverserò sola in una barchetta con un remo, perché non temo (la furia di) Giove, Marte, Eolo o Nettuno!”.

121. *Girò*: “circolerò” (TLIO).

123-124. *Qual...navigarla: constructio ad sensum*.

124. *Esser ardito a navigarla*: “avere il coraggio di percorrerla”.

122-127. *Passarò, passarla, passerò*: epanalessi.

128. *Marte, Giove, d'Eölo o di Nettuno*: accumulazione.

129-132. “E se per caso mi si presentasse davanti qualcosa che mi volesse dissuadere dal compiere l'impresa, io opporrò una difesa tale che l'avrò vinta sulle onde e sulla tempesta”.

129. *M'apparisse alcuno*: “mi si presentasse davanti qualcosa”, riferito, più che a una persona, a un accidente, o una situazione (cfr. v. 132, “vincerò con l'acqua e la tempesta”).

130. *Che ritrar mi volesse*: “che mi volesse dissuadere dal compiere”. *L'impresa*: la traversata dello stretto di Messina.

131. *Farò tal difesa*: “opporrò una difesa, una resistenza tale”.

132. *Vincerò con*: “l'avrò vinta su”. *L'acqua*: “le onde”. Metonimia. *L'acqua e la tempesta*: dittologia.

133-136. “Dopo che Amore, che mi perseguita e mi conduce lì, mi avrà fatto arrivare sana e salva su quella riva, io su quell'isola stabilirò quale (sorte avrà) la mia vita irragionevole”.

133. *Mi guida*: “mi conduce”. *Ci*: sulle spiagge siciliane, dove l'io lirico vuole arrivare compiendo la traversata dello Stretto. *Infesta*: “mi perseguita” (Pasquini). *Mi guida e infesta*: dittologia.

134. *Sicura*: “sana e salva”. *Quel lito*: le rive delle spiagge siciliane.

136. *L'isola*: la Sicilia. *Vivere insano*: “vita irragionevole, folle”. L'aggettivo “insano” rimarca ancora una volta come il rifiuto da parte dell'amante abbia portato la protagonista alla pazzia. *Vivere*: verbo sostantivato.

137-140. “Qui c'è un monte, e il fabbro che lo abita è Vulcano, che lavora senza (usare) l'incudine o il martello: qui sull'Etna affila e temprà le saette di Giove”.

137. *Ivi*: in Sicilia. *Il suo fabbro*: “il fabbro che lo abita, che vi risiede”.

138. *Batte*: “lavora” (TLIO). *Ancudine*: Ant.

139. *Mongibello*: l'Etna.

139-140. *Mongibello affina*: enjambement.

140. *Affina*: “affila”. *Affina e temprà*: dittologia.

141-144. “Me ne andrò lassù tutta sola e salirò sopra la calda cenere: io so che rimarrà compatta fino a che io non sarò giunta all'impetuosa fiamma!”.

142. *Ciner*: “cenere”. Lat.

143. *Starà salda*: “rimarrà compatta”.

144. *Per fin*: “fino a che”. *Rabiosa*: “impetuosa”. Lat. *Face*: “fiamma”. *Rabiosa face*: la bocca del vulcano, il cratere. Cfr. Saviozzo, 6, 4 («per isfogar sua ruïnosa face»).

145-148. “Qui mi lancerò, così come ha piacere che io faccia Amore, qui sarà la tomba della mia carne e delle mie ossa; dopodiché il mio crudele signore non avrà più il potere di tormentarmi”.

145. *Quivi*: nella bocca dell'Etna.

145-146. *Quivi...qui*: anafora.

146. *Fia*: “sarà”. Ant. Poet.

147. *Arà possa*: “avrà il potere”.

148. *Il mio signor crudele*: Amore. Cfr. Petrarca, *Rvf*, 320, 12 («Ò servito a signor crudele et scarso»); Boccaccio, *Fiamm.*, 7, 1 («E oltre a queste cose, il mio crudele signore più focosi faceva li suoi dardi sentire nelle vaghe menti»). *Darmi noia*: “tormentarmi”(Pasquini).

149-152. “Ma prima che io salga sul monte Etna e che io muoia, io mi butterò per terra in ginocchio, e farò questa preghiera, con gli occhi e le mani giunte levati verso il cielo”.

149. *Pria*: “prima”. Ant. Lett. *Monte*: l’Etna. *Moia*: Ant. Lett. Toscanismo. Cfr. Rohlfs, par. 107. *Ch’io salga e ch’io moia*: dittologia.

152. *Gli occhi e le man gionte al ciel levate: constructio ad sensum*.

153-156. “O spiriti santi, o anime beate, o bellezze superiori, o sacri dei, osservate i miei tormenti, e la (mia) terribile morte e il crudele mostro (che la provoca)!”.

153. *Spiriti*: cfr. Rohlfs, par. 138. *Eletti*: “santi” (TLIO). *Spiriti eletti*: cfr. Saviozzo, 15, 65 («O felice coorte, o spirti eletti»); Dante, *Pg.*, 3, 73 («O ben finiti, o già spiriti eletti»); 13, 142-143 («e però mi richiedi, / spirito eletto»); Malatesta Malatesti, *Rime*, 68, 56 («nove ordini di spirti eletti gira»). *Anime beate*: cfr. Dante, *Vita nova*, 14 («E stata quella nobilissima e beata anima»); Petrarca, *Rvf*, 313, 14 («fuor de’ sospir’ fra l’anime beate»); 336, 14 («del corpo uscio quell’anima beata»); 346, 1 («Li angeli electi et l’anime beate»).

154. *Bellezze*: “qualità interiore morale e spirituale” (TLIO), in questo caso estens. “anima”. *Superne bellezze*: “anime belle superiori, sante”. *Sacri dei*: cfr. Saviozzo, 53, 13 («o Muse, o sacri dei»).

155. Cfr. Saviozzo, 74, 3 («udite i dolor mei»). *Dolor*: “tormenti”. *Mei*: “miei”. Lat. *Dolor mei*: cfr. Petrarca, *Rvf*, 174, 9 («Ma tu prendi a diletto i dolor’ miei»).

156. *Impio mostro*: l’amante sdegnoso.

153-154. *Spiriti eletti, anime beate, superne bellezze, sacri dei*: diallage.

155-156. *Dolor mei, terribil morte e l’empio mostro: tricolon. Climax*.

152-156. La quartina è molo simile alla strofa iniziale dell’altro testo di Saviozzo con io lirico femminile, 74, 1-4 («O magnanime donne, in cui biltate / posto ha sua forma, e voi, superni dei, / udite i dolor mei, / dell’impia morte e aspra crudeltate»).

157-160. “Ma siate forti, in modo che lo splendore dei vostri occhi divini non sia offuscato a causa del piangere per (il mio) tanto enorme dolore, benché il mio tiranno, Amore, sarà pago della seconda pena”.

157. Forte: l’utilizzo della -e finale per il plurale è tipico di alcune varietà dell’Italia centrale. Cfr. Rohlfs, par. 142. *Lume*: “luce divina” (Pasquini), “splendore degli occhi divini”.

158. *Si turbi*: “non si offuschi”. *Piangendo*: “a causa del piangere”. La scelta del gerundio è un latinismo. *In*: “per, a causa di”. Causale. *Tanto strazio*: “dolore così enorme”.

159. *Però che*: “benché”.

160. *Seconda pena*: letteralmente “seconda sofferenza, secondo patimento”, si riferisce qui al suicidio premeditato dall’io lirico che costituisce, per l’appunto, la seconda pena che la protagonista deve affrontare, dopo il dolore per il rifiuto dell’amante. Il confronto dantesco suggerito da Pasquini è qui meramente lessicale, *If.*, 1, 117 («ch’a la seconda morte ciascun grida»); *Pd.*, 20, 116-117 («ch’a la morte seconda / fu degna di venire a questo gioco»).

161-164. “E (fate che) questo traditore che mi trascina verso la morte, fosse presente alla mia fine crudele: oimè pietà, mercè, serva fedele, dove sei andata?”.

161. *Questo traditor*: l’amante. *Ci*: alla morte. *Mena*: “trascina, conduce”.

163. *Serva fedele*: la pietà.

164. *O pietate, o mercé*: sinonimia.

165-172. “O dolce signor mio, ricovero e slancio vitale di ogni mia felicità fino alla (mia) ultima ora di vita, tu vuoi proprio che io muoia in questo modo, e io ne sono contenta; ma quel desiderio che ancora mi tormenta ti prega di essere più pieno di grazia e di pietà verso gli altri, così come è solito fare ogni cuore nobile d’animo!”.

165. *Dolce signor mio*: l’amante. Cfr. Boccaccio, *Am. Vis.*, 25, 19 («"Ahi dolce signor mio", ver lui dicea»); *Fiamm.* 1. 12 («O dolce signor mio, chi mi ti toglie?»); *Filocolo*, 1. 22 («Oimè, dolce signor mio»). *Albergo*: “ricovero”, “ricettacolo” (Pasquini). *Vita*: “slancio vitale” (Pasquini).

166. *Bene*: “felicità”. *L’ultima ora*: “l’ultima ora di vita”, la morte.

167. *Mora*: cfr. Rohlfs, par. 107.

168. *In questa forma*: “in questo modo, in questa maniera”.
169. *Quel disio*: il desiderio amoroso.
- 169-170. *Tormenta ti*: *enjambement*.
170. *Grazioso*: “pietoso”.
- 170-171. *Grazioso in*: *enjambement*.
171. *In altri*: “verso altri”.
- 171-172. *In altri...usanza*: *constructio ad sensum*. *Grazioso...pietoso*: sinonimia.
172. *Gentil cor*: il sintagma è largamente adoperato nella lirica amorosa due-trecentesca. Cor: cfr. Rohlfs, par. 107.
- 173-180. “E siccome il tuo bel viso supera ogni altro per magnificenza, bellezza e grazia, e la tua perfezione, benché sia crudele verso di me, supera ogni limite, fa in modo di essere più gradevole e benevolo, perché Amore sta già tendendo i suoi lacci verso gli anni della tua giovinezza e simili affanni, benché io faccia fatica a crederlo, li proverai anche tu!”.
173. *Bel viso*: il sintagma è largamente adoperato nella lirica amorosa due-trecentesca. *Avanza*: “supera”.
174. *Di*: “per, in quanto a”. *Splendore*: “magnificenza, bellezza eccezionale”. *Costumi*: “sembianza, aspetto esteriore” (TLIO). *Vaghezza*: “grazia, leggiadria”. *Splendor, costumi e vaghezza*: *tricolon*.
175. *Gentilezza*: “perfezione, valore” (TLIO).
176. *Passa ogni segno*: “supera ogni limite” (Pasquini).
177. *Fa che tu sia*: “fai in modo di essere”. *Grato*: “piacevole, leggiadro”. *Benigno*: “benevolo, disposto a corrispondere il sentimento amoroso” (TLIO). La forma “benigno” è tipica dei volgari settentrionali e mediani. *Più grato e più benigno*: dittologia. Cfr. Saviozzo, 13, 118 («ritorna al signor mio grato e benigno»). Ma il sintagma è una rielaborazione di Dante, *If.*, 5, 88 («O animal grazioso e benigno»).
178. *Amor già tende i lacci*: immagine tipica nella lirica amorosa medievale. *Dolci anni*: “i piacevoli anni della giovinezza”. Perifrasi. Il sintagma è ripreso da Petrarca, *Rvf.* 314, 8 («Questo è l’ultimo di de’ miei dolci anni»); 353, 13 («col membrar de’ dolci anni et de li amari»).
179. *Simili affanni*: i tormenti amorosi.
180. *Ben ch’io nol creda*: “benché io faccia fatica a crederlo, benché io non lo creda possibile”.
- 181-184. “Oimè, io muoio, o me infelice, e tu non lo sai, ma io vorrei che tu fossi presente per vedere le fiamme ardenti nelle quali mi lancio, qui nel monte o in un luogo vicino!”.
181. *Moro*: ant. Lett. Cfr. Rohlfs, par. 107. *Lassa*: “me infelice”. L’aggettivo, già usato con le stesse finalità al v. 37, contribuisce alla creazione di una scena di tono elegiaco.
184. *Nel monte*: l’Etna.
- 185-188. “Oimè, oimè, Cerbero è già vicino e le Furie e le altre anime infelici mi hanno presa per i capelli: oimè, io sto bruciando e me ne sto andando all’inferno!”.
- 181, 185, 188. *Oimè...oimè*: anafora.
- 184, 185. *Presso...presso*: epifora.
185. *Cerbaro*: Cerbero, il mitologico cane a tre teste posto a guardia degli Inferi.
186. *Furie*: le personificazioni femminili della vendetta nella mitologia romana. *Spiriti tapinelli*: le anime infelici che risiedono all’Inferno, ma si può anche ipotizzare, dato il contesto, che si riferisca alle anime dei suicidi per amore. *Spiriti*: cfr. Rohlfs, par. 138.
188. *Vommene*: “me ne vado, me ne sto andando”. Legge Tobler-Mussafia.
- 189-191. “Qui il mio pianto e il mio dolore saranno eterni, (qui) dove né Dio, né il cielo mi possono aiutare, ma solo tu me ne potrai liberare!”.
189. *Fia*: “sarà”. Ant. Lett. *Fia il mio pianto e il mio dolore eterno*: *constructio ad sensum*.
190. *Aitare*: “aiutare”. Ant. Lett. *Né i dei né il ciel mi puote aitare*: *constructio ad sensum*.
191. *Tu*: è l’estrema allocuzione all’amante. *Cavare*: “liberare” (TLIO).

## CANZONE 17 (P. X)

Canzone di argomento amoroso scritta in persona del fiorentino Palla degli Strozzi. Per quanto riguarda la datazione, il fatto che sia la didascalia preposta al testo nei principali testimoni di *a* di  $\alpha$ , riportata da Pasquini nella sua edizione critica, sia quella che lo accompagna in Mrc<sup>7</sup> lo indichino come composto su richiesta di Palla degli Strozzi, il quale è un fiorentino, fa propendere per una composizione negli anni della permanenza a Firenze del Saviozzo, tra il 1397 ca. e il 1400 ca. L'identità della donna amata da Palla rimane anonima, dal momento che l'unica notizia che è possibile ricavare dalla didascalia e dal testo (vv. 55-60) è che si tratta di una giovane che si allontana dalla città toscana perché promessa sposa a Padova di un non meglio precisato personaggio. La canzone si apre con la lode della bellezza fisica dell'amata, la quale viene descritta in maniera assai particolareggiata, a partire dalle guance per arrivare ai capelli e allo sguardo, e che, alla fine della strofa, viene apparentata, per via delle sue caratteristiche fisiche e morali, a una vera e propria divinità (v. 18); la seconda strofa continua in parte il motivo dell'esaltazione dell'amata, della quale vengono celebrate in particolare, adesso, le doti etiche e spirituali e di cui viene rimarcata la somiglianza con gli esseri celesti (vv. 28-29); la terza e la quarta strofa, invece, immettono un cambiamento repentino nell'andamento del testo, dal momento che si incentrano tutte sulla narrazione elegiaca della sofferenza dell'io lirico per la partenza dell'amata, costretta a lasciare Firenze perché promessa sposa a Padova, intervallata da invettive di stampo simil-politico indirizzate in particolare verso la città natale della giovane, colpevole di non impedire l'allontanamento dell'essere più perfetto fra tutti i concittadini; il congedo, infine, è un invito diretto al testo stesso affinché si diriga dalla donna per chiederle la grazia di rimanere costante nei propri sentimenti amorosi, nonostante la partenza e il conseguente cambiamento di vita. Come si può notare, quindi, la canzone si configura in parte come una rima in lode dell'amata sui toni tipici della poesia amorosa medievale, della quale si riprendono stilemi e suggestioni (con richiami in particolar modo ai *Rvf* e, in misura minore, alle opere boccacciane in ottave e in prosa), e, in parte, come un'elegia narrante il dolore dell'amante per la partenza della donna (appartenente al genere elegiaco classico è la costruzione del discorso attraverso una serie di interrogative retoriche atte a comunicare la sofferenza dell'io lirico). Particolarmente interessante risulta, in questo caso, la riproposizione delle invettive politiche antiflorentine della *Commedia* in chiave elegiaca, al fine di sottolineare attraverso di esse lo stato d'animo di afflizione per la partenza dell'amata, evento del quale l'amante incolpa la città che non ha fatto niente per trattenerla (cfr. vv. 22-24; 37-42).

Canzone di quattro strofe di diciotto versi ciascuna e un congedo di undici versi. Schema metrico: Strofa: AbCABCcDEEFfDDGgHH. Congedo: AbCABCcDdEE.

*Palla di messer Mainardo da Firenze, giovine nobilissimo e pelegrino, innamorato d'una giovine a esso consimile, convenendo essa gire a marito a Padova si lamenta il ditto Palla della sua partita, dicendo inanzi come se innamorò e alcuna cosa de quella in sua laude.*

Il fronte, il viso, anzi D'iana e 'l sole,  
fûr l'arco e le saette  
che, disarmato il petto, al cor passâro.

Le sue vermiglie guance, anzi vïole,  
e le sue trezze fûr catene elette  
che sî süavemente il cor ligâro. 6

Io non ebbi riparo  
da' suoi dolci atti e gli amorosi stocchi  
che spezzariano ogni più salda tempra.  
Ella m'infiamma, ella m'invola e stempra  
come a lei piace, e non mi val schermire,  
ché leggiadro desire  
par sempre in l'alma rinovelli e fiocchi.  
Io guardo il lampeggiar di' lucenti occhi,  
un suave mirare, un dolce sdegno;  
poi, quando un tanto segno  
penso mortal, mi si sentilla un gelo  
e dico: "È donna? Anzi beata in cielo!". 18

Questa mia palumbella ella è fenice,  
di cui non sol la terra  
si gloria possedere, e sî bel frutto.  
Ben puoi, Fiorenza, omai te dir felice:  
il sangue suo è 'l luogo ove si serra  
il prezïoso don che i cieli ha indutto; 24  
questa è vena e condotto  
dunde le lagrimette escon del core  
ed entra ad ora ad or mille fiammelle;  
questa è ninfa fra l'acque, e fra le stelle  
Espero, Feba, e fra le muse Clio:  
vedi l'atto giolio,  
onesto, pellegrino, e 'l suo splendore!  
Qui non è conosciuto il suo valore:  
come tardi virtù senza avversaro!  
Così senza il contrario  
mal si conoscerà che sia la luce;  
ché spesso un picciol mal gran frutto adduce. 36

Se tu conosci lei, cechissima urbe,  
guardaci bene e fiso:

ché ti lassi spogliar di tanto bene?

Lassaretela andare, ingrata turbe?

Voi ve ne batterete ancora il viso,

benché saranno mie le stratte pene.

42

Omè, è questa la spene?

Certo no, né il disio, né 'l mio conforto,

né quella gloria in me che tutto avanza.

Omè, lassarete ir la mia baldanza

e lo specchio seren della mia vita?

O amara partita,

ben mi lassi tapino in fragil porto!

Io pur mi sfogarò fin ch'io sia morto

di maladir chi più ci ha colpa o parte:

così possi disfarte

tu, se' prima cagione, a poco a poco,

come neve dal sole e ghiaccio al foco.

54

La terra ch'Antenòr costrusse e pose

si può pregiare omai

d'un lustro tal che suoi paludi scopre;

e le vostre bellezze or fieno ascose.

Ella s'accoglierà quei santi rai

che l'emisperio nostro adorna e opre;

60

poi quelle sacrate opre

della mia donna, il suo sermone e stile,

che mille volte demmi onesta pace.

Omè, questo è il martir che mi disface,

ch'io so ben che t'incresce, anima degna,

dunde natura insegna

l'amato amar più sempre in cor gentile.

Per Dio, or sia costante al servo umile,

ch'io t'ho scolpita a punte di diamanti!

Ahi, raffreniamo i pianti,

ché tardi fieno in noi gli umani ingegni  
contra il poter degli amorosi regni!

72

Canzon, tu ne girai dalla mia donna,  
con qualche lagrimetta,  
mostrando quanto il suo partir m'è noia;  
e di' che fermi una gentil colonna  
in mezzo della mente, e fia perfetta  
la gloria, la speranza, amore e gioia;  
di' che innanzi ch'io moia  
riveder spero quel che dentro alberga,  
né cosa fia che m'erga  
d'altra donna giamai, non sol merzede:  
ch'è bello amar dov'è costanza e fede.

83

1-6. “La fronte, il viso, (ancora) prima di Diana e del sole, furono l’arco e le saette che, (avendo trovato) indifeso il petto, trapassarono il cuore. Le sue guance vermiglie, anzi del color della viola, e le sue trecce furono delle nobili catene che legarono il cuore così dolcemente”.

1-6. I vv. entrano *in medias res* nell’argomento del testo focalizzandosi sin da subito sulla bellezza della donna, capace di trafiggere il cuore dell’amante ancor più di quanto non possano fare gli dei arcieri con le loro armi, di modo che questa sembra la ragione inevitabile dell’innamoramento occorso all’io lirico, per il quale non pare esservi stato l’intervento diretto di Amore.

1. *Il fronte... sole: tetracolon. Climax. Diana*: la dea arciera per eccellenza, le cui armi sembrano tuttavia essere più deboli rispetto all’arco e alle frecce metaforicamente posseduti dall’amata attraverso la propria bellezza. *Sole*: si potrebbe trattare di un altro modo per indicare Apollo, dio del sole e nello stesso tempo arciere provetto e fratello di Diana, la dea appena citata.

2. *Fûr*: ant. Cfr. Rohlfs, par. 583.

3. *Disarmato*: “avendo trovato indifeso”. Ablativo assoluto. *Cor*: cfr. Rohlfs, par. 107. *Passâro*: ant. cfr. Rohlfs, par. 568.

4. *Vermiglie guance*: il sintagma è presente anche in Dante, *Pg.*, 2, 7 («si che le bianche e le vermiglie guance») e Boccaccio, *Comedia*, 12, 2 («Il naso e le vermiglie guance»); *Filocolo*, 3, 72 («come la rosseggiante aurora mostrerà domattina le sue vermiglie guance»). *Virole*: “del colore tra rosso e il turchino proprio della viola” (GDLI). L’utilizzo della -e finale per il plurale è tipico di alcune varietà dell’Italia centrale. Cfr. Rohlfs, par. 142.

5. *Trezze*: “trecce”. Il paragone delle trecce dell’amata con delle catene in grado di imprigionare il cuore dell’io lirico in un vincolo d’amore è dovuto alla conformazione della treccia, la quale ricorda gli anelli da cui è formata una catena. *Fûr*: ant. Cfr. Rohlfs, par. 583. *Catene*: “i vincoli”. Metonimia. *Elette*: “nobili”.

6. *Süavemente*: “soavemente, dolcemente”. L’avverbio è frequentemente adoperato nel Medioevo per determinare il sentimento amoroso e tutto ciò che è collegato a esso. *Cor*: cfr. Rohlfs, par. 107. *Ligâro*: cfr. Rohlfs, par. 568.

7-9. “Io non ebbi riparo dai suoi dolci atteggiamenti e dalle armi amorose che spezzerebbero qualsiasi arma salda”.

7. Il v. evidenzia nuovamente la debolezza dell’io lirico di fronte alla bellezza della donna e al sentimento d’amore da essa suscitato. Cfr. «disarmato», v. 3.

8. *Dolci atti*: “dolci atteggiamenti”. L’aggettivo “dolce” è tipicamente utilizzato nel Medioevo come attributo dell’amore. *Amorosi stocchi*: “le armi di Amore”. Il sintagma si trova altrove in Saviozzo, 24, 87 («né gli amorosi stocchi»). *Stocchi*: armi bianche usate per ferire di punta, spesso adoperate con valore metaforico (TLIO).

9. Il v. adotta lo stesso paragone usato da Saviozzo anche in 8, 18 («che spezzaria le tempre di Vulcano»). *Spezzariano*: “spezzerebbero”. Ant. Cfr. Rohlfs, par. 594. *Tempra*: “arma”.

10-13. “Ella mi infiamma, ella mi ammalia e strugge così come piace a lei, e non mi serve difendermi, perché il leggiadro desiderio sembra sempre si rinnovi e cada fittamente nell’anima”.

10. *Ella... ella*: epanalepsi. *M’infiamma*: il verbo è utilizzato assai frequentemente nella poesia amorosa medievale per indicare la sensazione che pervade il cuore dell’innamorato, che avvampa di passione per il proprio oggetto d’amore. *M’invola e stempra*: “mi ammalia e strugge”. Dittologia. *M’invola*: “mi ammalia” (TLIO). *Stempra*: cfr. Dante, *Pg.*, 30, 96 («Donna, perché sì lo stempre?») e Petrarca, *Rvf.*, 55, 14 («vòl che tra duo contrari mi distempre»); 73, 7 («ma non in guisa che lo cor si stempre»); 125, 37 («per me non basto, et par ch’io me ne stempre»); 224, 13 («son le cagion’ ch’amando i’ mi distempre»); 359, 38 («Et ella: “A che pur ti piangi et ti distempre?”»).

11. *Non mi val schermire*: “non mi serve difendermi” (Pasquini).

12. *Desire*: ant.

13. *L’alma*: ant. *Rinovelli e fiocchi*: “si rinnovi e cada fittamente”. Dittologia. *Rinovelli*: ant. *Fiocchi*: “cada fittamente dall’alto” (TLIO).

14-18. “Io guardo il luccichio degli occhi lucenti, il suo sguardo casto, la sua graziosa ritrosia; poi, quando penso che un miracolo così grande è mortale, mi balena un brivido sacro e dico: «È una donna? Piuttosto è una beata del cielo!»”.

14. *Lampeggiar*: “il luccicare”. Verbo sostantivato. Lo splendore promanante dagli occhi della donna è un tratto tipico della poesia amorosa medievale. *Lucenti occhi*: il sintagma è assai frequente nella poesia d’amore due-trecentesca. Cfr. Guinizzelli, *Poesie*, 7, 6 («occhi lucenti, gai e pien d’amore»); Petrarca, *Rvf.*, 73, 50 («ch’i’ sostengo d’Amor, gli occhi lucenti»); 110, 13 («così fu’ io de’ begli occhi lucenti»); Boccaccio, *Filostrato*, 1, 28. 8 («gli occhi lucenti e l’angelico viso»); *Rime*, 55, 10 («el vago sguardo degli occhi lucenti»); 5\*, 2 («gli occhi lucenti e l’angelico viso»); *Teseida*, 3, 42. 4 («avevan sosta, infin gli occhi lucenti»); 10, 34. 5 («si fa vedere, e’ suoi occhi lucenti»); 11, 46. 3 («fuggì del viso, e’ belli occhi lucenti»); 12, 56. 1 («Di sotto a queste eran gli occhi lucenti»).

15. *Suave mirare*: “sguardo casto”. *Mirare*: verbo sostantivato. *Dolce sdegno*: “graziosa ritrosia”, con riferimento ai modi leggiadri dell’amata, improntati alla pudicizia.

16. *Tanto segno*: “un miracolo così grande”, riferito all’amata, la cui perfezione la rende simile a una divinità. *Segno*: “miracolo” (Pasquini).

17-18. I vv. sono affini a Saviozzo, 8, 56-58 («e far cosa perfetta, / fuor che peccò in corruzion di carne; / questa beata luce è cosa eletta»), dove pure si indica come unica differenza fra l’amata e le divinità l’essere mortale di lei.

17. *Si sentilla*: “mi balena”. *Gelo*: “brivido sacro”. Lat.

18. Il v. ribadisce l’eccellenza della donna, assai più simile a una creatura celestiale che non a un essere umano, se non per il fatto che essa non possiede il dono dell’immortalità proprio della divinità (cfr. v. precedente).

19-31. “Questa mia colombella è una fenice e una creatura così rara e bella, la quale si gloria di possedere non soltanto la città. Giustamente puoi dirti fortunata, Firenze: il suo sangue è il luogo in cui si racchiude la virtù divina che i cieli hanno prodotto; questa è il tramite e il passaggio da cui le lacrime escono dal cuore e vi



entrano di tempo in tempo mille fiammelle; questa è una ninfa delle acque, e fra le stelle è Espero e Febe e fra le muse è Clio: vedi l'atteggiamento giulivo, onesto, nobile e il suo splendore!».

19-21. *Questa... frutto*: tmesi.

19. *Palumbella*: “colombella”, ossia la donna amata. Il termine “palumbella” non trova altre attestazioni anteriori a questa serdiniana (BIBLITA), che rimane tuttavia l'unica fino al XVI secolo (cfr. Annibal Caro, *Gli amori pastorali di Dafne e Cloi*, 1: «Presero ancora diletto di una palombella»). Ma l'utilizzo dell'immagine della colomba per definire l'amata, al fine di metterne in luce soprattutto la castità, è di Petrarca, *Rvf*, 187, 5 («Ma questa pura et candida colomba»); *Tr. Cup.*, 3, 90 («pura assai più che candida colomba»), il quale lo riprende dalla Bibbia (*Ct*, 1, 14; 2, 13-14; 4, 1; *Ct*, 6, 8; *Mt*, 10, 16). *Fenice*: “donna di favolosa bellezza” (Pasquini). L'utilizzo della figura dell'uccello mitologico che risorge dalle proprie ceneri per indicare l'amata è petrarchesco, *Rvf*, 185, 1 («Questa fenice de l'aurata piuma»); 321, 1 («È questo 'l nido in che la mia fenice»); 323, 49-50 («Una strana fenice, ambedue l'ale / di porpora vestita, e 'l capo d'oro»).

20. *Terra*: “città”, con riferimento a Firenze, luogo natale della donna amata da Palla degli Strozzi.

21. *Si gloria*: “gioisce”. *Bel frutto*: “una creatura rara e bella” (Pasquini). Il sintagma è ripresa petrarchesca, *Rvf*, 71, 102 («onde s'alcun bel frutto»), anche se nell'aretino indica, così come nei trovatori Arnaut Daniel, *En breu brizara l temps braus* (9-11) e Folchetto di Marsiglia, *A pauc de chantar* (37-39), il prodotto delle parole e delle opere dell'io lirico derivante dal “seme” (cfr. *Rvf*, 71-103: «da voi vien prima il seme») laurano, mentre qui è adoperato per definire direttamente la donna amata.

22. Il v. è un'evidente ripresa dantesca, *Pg.*, 6, 127 («Fiorenza mia, ben puoi esser contenta»), anche se di essa vengono trascurati il contenuto politico e il tono ironico, il quale, anzi, viene rovesciato in funzione seria, al fine di sottolineare la fortuna di Firenze, consistente nell'essere il luogo natio di un essere così eccellente e perfetto. *Ben*: “giustamente, molto”. *Fiorenza*: allocuzione diretta al luogo natale dell'amata. *Felice*: “fortunata e gioiosa”.

23. *Sangue*: il termine indica qui la linfa vitale e nel contempo il nucleo centrale del corpo dell'amata, all'interno del quale è custodita («si serra») la sua perfezione. *Si serra*: “si racchiude, si custodisce”.

24. *Prezioso don*: “virtù divina” (Pasquini). La perfezione celestiale dell'amata è già stata sottolineata in precedenza, cfr. vv. 16-18. *Ha indutto*: “hanno prodotto, hanno impresso” (TLIO). *Concordanza ad sensum*.

25. *Questa*: la donna amata. *Vena e condotto*: “tramite e passaggio”. Dittologia. *Vena*: figur., anche se dal punto di vista lessicale presenta affinità semantica con «sangue», v. 23, che pure, si è visto, è adoperato estens. a indicare la linfa vitale delle virtù morali dell'amata.

26-27. I vv. rimarcano la funzione salvifica e vivificante svolta dall'amata, la quale è l'unica in grado di trasformare le sofferenze dell'io lirico in gioia e passione.

26. *Dunde*: “da cui”. Lat. *Lagrimette*: “sofferenze”. Metonimia. *Core*: ant. cfr. Rohlfs, par. 107.

27. *Entra*: concordanza *ad sensum*. *Ad ora ad or*: “di tempo in tempo, di volta in volta”. *Fiammelle*: “ardori amorosi”. Metonimia. Cfr. «m'infiamma», v. 10.

28-29. I vv. evidenziano ancora una volta la natura divina dell'amata, la quale è in grado governare i vari elementi della natura spiccando con la sua incommensurabile perfezione sugli altri.

28. *Ninfa*: divinità della mitologia classica generalmente associata ai corsi d'acqua.

29. *Espero*: la stella della sera nella mitologia greca. *Febe*: Febe, titanide figlia di Urano e Gea associata nella mitologia classica alla luna. *Clio*: la musa della poesia epica e della storia nella mitologia classica.

30-31. *Giolio... pellegrino: tricolon*. Gli aggettivi hanno lo scopo di fornire un'indicazione generale del comportamento dell'amata, il quale risulta improntato alla spensieratezza, ma, nello stesso tempo, anche alla morigeratezza e all'eleganza.

30. *Atto giolio*: “atteggiamento giulivo”. *Giolio*: “che ispira o produce gioia e letizia” (TLIO).

31. *Onesto*: “casto”. Cfr. «palumbella», v. 19. *Pellegrino*: “nobile, elegante”. *L suo splendore*: cfr. v. 14, anche se qui il termine potrebbe anche essere usato con accezione generica per definire l'accecante e incantevole bellezza della donna e le sue enormi virtù morali.

32-36. “Qui non è riconosciuto il suo valore: come stenti a mostrarti, virtù, senza un contrasto! Così senza il suo contrario non si verrà a sapere che cosa sia la luce; perché spesso un male piccolo porta un bene grande”.

32. Il senso del v. viene esplicitato meglio ai vv. 37-40, dove si rampogna Firenze per il fatto di acconsentire a lasciar partire la donna. *Qui*: a Firenze. *Conosciuto*: “riconosciuto”. *Suo*: della donna amata.

33. Il v., di tono gnomico e sentenzioso, è atto a dimostrare come la virtù venga spesso trascurata dagli uomini come un bene minore fino a quando, attraverso contrasti e sofferenze, non si comprende quale sia invece la sua reale importanza. *Avversaro*: “contrasto” (Pasquini).

35. *Conoscerà*: “si verrà a sapere”. Il verbo “conoscere”, seppur con altra accezione, è presente anche al v. 32. *Luce*: il termine, genericamente adoperato con il significato di “bene”, non è tuttavia scelto casualmente, dal momento che la luce e lo splendore da essa promanante sono caratteristiche essenziali della donna amata (cfr. vv. 14 e 31), di modo che il bene viene in questo caso a combaciare perfettamente con la figura di lei.

36. Il v. recupera il tono proverbiale e moraleggiante del v. 33 nell’affermare, attraverso l’utilizzo dei due sintagmi opposti «picciol mal» / «gran frutto», come la conoscenza di un male piccolo, spesso evitato per timore dagli uomini, dovrebbe essere invece sperimentata in una sorta di percorso di redenzione in grado di portare l’essere umano alla consapevolezza del bene. *Adduce*: “porta, reca” (TLIO).

37-42. “Se conosci lei, dissennatissima città, guarda bene fissamente: perché ti lasci spogliare di un bene così grande? La lascerete andare, sgradita turba? Voi vi prenderete ancora a schiaffi, benché le abnormi sofferenze saranno mie”.

37. *Conosci*: cfr. vv. 32 e 35. *Lei*: la donna amata. *Cechissima urbe*: “dissennatissima città”, con riferimento a Firenze, cui viene lanciata qui un’invettiva diretta simile nei toni a quelle pronunciate contro la propria città natale da Dante nella *Commedia*, seppur non vi sia in questo caso una ripresa puntuale del poema dantesco.

38. *Fiso*: “fissamente”.

39. Il v., così come quello successivo, fa riferimento alla partenza dell’amata da Firenze per Padova, ove essa deve sposarsi, di cui si parla sia nella didascalia preposta al testo nell’edizione Pasquini («si lamenta della partita d’essa, la quale andò a marito a Padova»), sia nella rubrica che lo introduce in *Mrc*<sup>7</sup> («convenendo essa gire a marito a Padoa, si lamenta il ditto Palla di sua partita»). *Lassi*: ant. *Spogliar*: “privare, denudare”. Il verbo ha la funzione di denotare la desolazione e la povertà totali in cui cade la città di Firenze in seguito alla perdita di un essere tanto perfetto come la donna amata. *Tanto bene*: “un bene tanto grande”, ossia la donna.

40. *Lassaretela*: “la lascerete”. Ant. *Legge Tobler-Mussafta*. Cfr. «lassi», v. precedente. *Ingrata turbe*: “sgradita, ingrata turba”. Lo stesso sintagma si trova in Franco Sacchetti, *Libro delle Rime*, 219, 69 («Ahi turba ingrata, che non pensa a tal sorte»). *Turbe*: la desinenza in -e potrebbe essere un calco dal francese antico, oppure una banale costrizione di rima (Pasquini).

41. *Ve ne batterete ancora il viso*: “vi prenderete ancora a schiaffi”. Cfr. Saviozzo, 8, 99 («e mille volte ancor battraì le guance»), dove l’espressione è utilizzata pure per indicare la sofferenza derivante da un allontanamento dalla donna amata, in questo secondo caso per via della partenza da Firenze dell’io lirico.

42. *Stratte pene*: “abnormi sofferenze”, dal momento che all’io lirico viene a mancare, con la partenza dell’amata, qualsiasi ragione di vita.

43-49. “Oimè, è questa la speranza? Certo che no, né il desiderio, né il mio conforto, né quella gioia che in me supera ogni altra. Oimè, lascerete andare la mia gioia ardita e la guida serena della mia vita? O amara partenza, mi lasci assai misero in uno stato d’animo fragile!”.

43-49. I vv. ribadiscono con il tono elegiaco dettato dalle interrogative retoriche e dalle esclamazioni di dolore («omè»; «o amara partita») che accompagnano la lamentazione la sofferenza assoluta vissuta dall’io lirico in seguito alla partenza dell’amata, la quale è, lei sola, il faro che guida l’esistenza dell’amante (cfr. «specchio seren»).

43, 46. *Omè*: anafora.

43. *Spene*: ant. L'esclamazione elegiaca basata sul concetto di smarrimento di ogni tipo di speranza in seguito alla separazione forzata dalla donna amata è presente anche altrove in Saviozzo, 8, 92 («Tu perdi la speranza»).

44. *Né*: epanalessi. *Disio*: ant.

45. *Gloria*: “felicità, gioia amorosa”. Il termine, spesso usato per definire la condizione di beatitudine eterna delle anime del paradiso (TLIO), è scelto qui per indicare come lo stato d'animo vissuto dall'io lirico in presenza dell'amata possa essere considerato simile a quello vissuto dai beati della corte celeste. *Avanza*: “supera”.

46. *Lasserete*: ant. *Baldanza*: “gioia ardita”. Cfr: Saviozzo, 8, 94 («Omè, ch'io saccio bene ogni baldanza»), dove pure il termine è adoperato per definire la perdita della felicità sperimentata dall'io lirico in seguito all'allontanamento dal proprio oggetto d'amore.

47. *Specchio seren*: “guida serena”, con riferimento alla donna amata.

49. *Ben*: “assai, molto”. *Fragil porto*: “stato d'animo fragile” (Pasquini).

50-54. “Io mi sfogherò sempre fino a che non sarò morto maledicendo chi più (di tutti) ha la colpa o ne è responsabile: così tu, (che) sei la prima ragione, possa disfarti a poco a poco come la neve a causa del sole e il ghiaccio a causa del fuoco”.

50-54. I vv. nel ribadire il dolore vissuto dall'io lirico a causa della partenza dell'amata, sostituiscono al tono elegiaco dei vv. precedenti un tono imprecatario simile a quello delle canzoni disperate, per cui dalla sofferenza intima si passa a uno sfogo eterodiretto culminante in un vero e proprio anatema che investe chiunque abbia avuto un ruolo nella partenza della donna.

50. *Mi sfogarò*: senesismo. Cfr: Rohlf, par. 587.

51. *Colpa o parte*: dittologia. *Parte*: “responsabilità”

52. *Disfarte*: le desinenze verbali in -e sono tipiche del toscano medievale per la seconda persona singolare dell'imperativo. Cfr: Rohlf, par. 605.

53. *Prima cagione*: il sintagma, adoperato in tono imprecatario in contesto amoroso a indicare la ragione principale della sofferenza dell'amante, è ripresa boccacciana, *Fiamm.*, 5, 34 («Tu, prima cagione de' miei danni»).

54. *Foco*: cfr: Rohlf, par. 107.

55-63. “La città che Antenore innalzò e fondò si può ormai vantare di uno splendore tale che trae dalla caligine le sue paludi; mentre le nostre bellezze saranno nascoste. Questa accoglierà quei santi raggi che abbelliscono e illuminano il nostro mondo; poi (accoglierà) quelle azioni sacre della mia donna, il suo eloquio e il suo costume, che mille volte mi diedero un casto appagamento amoroso.

55. *La terra... pose*: Padova. La leggenda della fondazione della città di Padova per mano del principe troiano Antenore è di derivazione virgiliana (*Aen.*, 1, 242-249) ed è ripresa anche da Dante (*Pg.*, 5, 75-76). *Terra*: città. Cfr. v. 20. *Costrusse e pose*: “innalzò e fondò”. Dittologia.

56. *Pregiare*: “vantare”.

57. Il v. indica come la città di Padova, che prima dell'arrivo della donna possedeva tutte le caratteristiche degne di un vero e proprio locus horribilis, essendo un territorio nebbioso e paludoso (cfr: «suoi paduli scopre»), viene notevolmente abbellita dalla presenza di lei, il cui splendore riesce a dissipare qualsiasi asperità. *Lustro*: “splendore”, con riferimento alla donna amata. Cfr: vv. 14, 31, 35. *Paludi*: la descrizione di Padova come luogo insalubre e paludoso è presente in Dante, *Pg.*, 5, 82 («Corsi al palude, e le cannuce e 'l braco») e in Villani, *Nuova cronica*, 7, 17 («e Padova le puose nome perch'era infra paduli»). *Scopre*: “trae dalla caligine” (Pasquini).

58. Il v. si pone in contrapposizione al v. precedente, per cui, al miglioramento vissuto dalla città di Padova con l'arrivo della donna si oppone il netto peggioramento vissuto invece da Firenze, le cui innumerevoli e grandi bellezze di un tempo sono ormai tutte perdute dopo la partenza di lei dal luogo natale. *Vostre bellezze*: le bellezze della città di Firenze. *Fieno ascose*: “saranno nascoste”.

59. *S'accogliarà: "accoglierà, ospiterà". La forma in -arò è di regola a Siena. Cfr. Rohlfs, par. 587. Santi rai: "santi raggi", ossia gli occhi splendenti della donna, il cui luccicore li rende simili ai raggi solari (cfr. vv. 14, 31, 35, 57). La scelta dell'aggettivo «santi» per definirli è dovuta alla sua perfezione, che la rende più simile a una divinità che non a una creatura terrena. Il sintagma è adoperato altrove da Saviozzo, 8, 53 («quanto io pronto a' santi rai»); 9, 101 («t'inginocchia a' santi rai»). Rai: lat.*

60-61. *Opre... opre: rima identica.*

60. *Emisperio: "mondo". Adorna e opre: "abbellisce e illumina". Dittologia. I verbi rimarcano la funzione salvifica per il mondo svolta dalla donna amata, essere eccellente sopra ogni altro.*

61. *Sacrate opre: "azioni sante" della donna. L'aggettivo «sacrate» ribadisce, al pari di «santi» al v. 59, la perfezione celestiale dell'amata.*

62. *Sermone e stile: "eloquio e costume". Dittologia.*

63. *Demmi: "mi diede". Legge Tobler-Mussafia. Onesta pace: "casto appagamento amoroso", dal momento che il comportamento della donna è sempre stato improntato, pur nella benevolenza dimostrata, alla pudicizia e alla castità.*

64-72. *"Oimè, è questo il dolore che mi distrugge, perché io so bene che ti dispiace, anima degna, perché la natura insegna ad amare l'amato sempre di più nel nobile cuore. In nome di Dio, che ora tu sia fedele al tuo umile servitore, che io ti ho raffigurata in versi preziosi! Ahi, teniamo a freno i pianti, perché le capacità umane saranno lente contro la potenza dei regni d'Amore!"*

64. *Questo: la partenza della donna amata e il sapere di non poter fare nulla per fermarla, nonostante la sicurezza di essere contraccambiato nei propri sentimenti (cfr. vv. successivi). Martir: "dolore, sofferenza". Disface: cfr. «disfarte», v. 52.*

65. *T'incresce: "ti dispiace, ti addolora", con riferimento alla sofferenza da cui è afflitta la donna a causa della sua prossima partenza. Anima degna: "anima eletta". Il sintagma, adoperato anche altrove da Saviozzo, 85, 1 («Rutilante bellezza, anima degna») è una ripresa da Dante, Pd., 5, 127-128 («ma non so chi tu se', né perché aggi, / anima degna, il grado della spera»). L'utilizzo sardiniano di questo sintagma non appare casuale, dal momento che, per riferirsi alla donna, sceglie un'espressione adoperata da Dante in un'allocuzione diretta all'anima beata di Giustiniano, preferendo quindi ancora una volta definire l'amata con toni atti a rimarcarne la natura celestiale.*

66-67. *Natura... più sempre: l'espressione riecheggia, sia dal punto di vista meramente lessicale, sia dal punto di vista contenutistico, il celeberrimo «Amor, ch'a nullo amato amar perdona» di Dante (If., 5, 103), recante quel concetto di ricambio del sentimento d'amore da parte di chi è a sua volta amato derivato da Andrea Cappellano, De amore, 2, 8. 16 («Amor nil posset amori denegare»).*

66. *Dunde: "perché".*

67. *In cor gentil: "nel cuore nobile". L'uso del sintagma a definire l'identità tra cuore nobile e amore, dalla quale nasce la propensione a corrispondere l'amore, è anch'essa una ripresa dantesca, dal momento che rimanda, anche dal punto di vista concettuale, al famoso «Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende» (If., 5, 100), strettamente collegato al v. sopracitato. Cor: cfr. Rohlfs, par. 107.*

68. *Costante: "fedele". Servo umile: "umile servitore", ovvero l'io lirico, il quale, in linea con la concezione cortese dell'amore già espressa ai vv. precedenti, si pone completamente al servizio della donna amata, dichiarandosi suo servo.*

69. *T'ho scolpita a punte di diamanti: "ti ho raffigurata in versi preziosi" (Pasquini).*

70. *Il v. riprende il tono elegiaco che aveva già caratterizzato i vv. 43-49.*

71-72. *I vv. hanno la funzione di evidenziare ancora una volta la totale impotenza umana di fronte alla volontà divina di Amore, contro la quale nessuno può nulla, per quanto si possa sforzare.*

71. *Tardi: "lenti". Umani ingegni: "le capacità umane", grazie alle quali l'io lirico è riuscito a comporre i nobili e preziosi versi di cui si è detto al v. 69, ma anche, petrarchescamente, Ryf, 37, 65 («Novo piacer che negli umani ingegni»), "la natura umana", con riferimento all'estrema contrapposizione fra la debole natura umana e l'onnisciente e potente regno divino di Amore.*

72. *Amorosi regni: il sintagma è una ripresa da Boccaccio, Filostrato, 2, 48. 8 («di seguir farmi gli amorosi regni»).*

73-83. *“Canzone, tu andrai dalla mia donna, con qualche lacrimetta, dimostrandole quanto la sua partenza mi è gravosa; e dille che eriga una nobile colonna nel mezzo della mente, e sarà suprema la gloria, la speranza, l’amore e la gioia; dille che prima che io muoia spero di rivedere quello che dimora dentro, né ci sarà virtù alcuna che mi faccia innamorare di un’altra donna, neppure la pietà: perché è bello amare dove ci sono la costanza e la fede”.*

73. *Il v. presenta uno degli incipit tipici dei congedi della poesia amorosa duecentesca, che spesso prevede di invitare il proprio testo a recarsi dalla donna amata per prometterle amore e fedeltà eterni. Girai: ant.*

74. *Lacrimetta: cfr. 26.*

75. *M’è noia: “mi è gravoso”. Toscanismo.*

76. *Fermi: “eriga”. Gentil colonna: “nobile pensiero d’amore”. Il sintagma è presente altrove in Saviozzo (13, 49; 15, 33), anche se in entrambi gli altri casi è adoperato come senhal di Gian Colonna, dedicatario di quei testi, mentre qui indica metaforicamente un pensiero amoroso costante e potente al pari di un pilastro, di una colonna, appunto. L’aggettivo «gentil» definisce, in tal senso l’elevatezza morale di un sentimento nobile come quello d’amore.*

77. *Fia: ant. Cfr. Rohlfs, par. 592. Perfetta: “suprema”*

78. *Il v. indica la totalità degli stati d’animo e delle emozioni di cui si compone il sentimento d’amore. Gloria... gioia: tetracolon. Gloria: cfr. v. 45.*

79. *Moia: cfr. Rohlfs, par. 107.*

80. *Quel: il sentimento amoroso, che l’io lirico si augura permanga invariato nel cuore della donna anche dopo la sua partenza forzata. Alberga: “dimora”*

81-82. *Né... giamai: “né ci sarà virtù alcuna che mi faccia innamorare di un’altra donna” (Pasquini). L’espressione rimarca il concetto di costanza amorosa già espresso ai vv. 68 e 76.*

82. *Né sol: “neppure”. Merzede: “pietà”, ant., a sottolineare come nemmeno la pietà per qualcun’altra, che è sicuramente il sentimento positivo che più di tutti potrebbe smuovere la convinzione dell’io lirico, riuscirebbe a sorpassare l’amore per la donna amata.*

83. *Costanza e fede: dittologia. Cfr. vv. 68, 76, 81-82. I due termini che chiudono il testo indicano nella costanza e nella fedeltà verso l’amata, oltre che nell’amore imperituro per lei, i sentimenti che più caratterizzano l’animo dell’io lirico, sancendo la loro immortalità nel cuore dell’amante.*

L'ultimo ciclo di metri lunghi individuabile all'interno di Mrc<sup>7</sup> è quello di argomento religioso penitenziale, un gruppo di cinque testi (quattro canzoni e un capitolo ternario) che risulta, rispetto agli altri, meno organico e articolato, ancorché ben individuabile dal punto di vista codicologico.

La sezione quindi si organizza anche in questo caso, così come accadeva per i due cicli precedenti, attorno a un fulcro tematico, quello, appunto, penitenziale, di modo che a tutta prima i componimenti (o almeno quattro su cinque componimenti) sembrerebbero essere tutti variazioni sul medesimo tema del pentimento dell'io poetico e della richiesta di perdono a Dio. Ma, se si guardano più da vicino le singole rime, si nota un'ampia varietà di temi e toni, pur entro certe analogie argomentative. La matrice sembra, infatti, essere sempre quella costituita dalla ripresa di tessere bibliche e liturgiche, rielaborate associandole a numerose tessere dantesche. In questo senso, l'intertestualità della maggior parte dei componimenti di questo ciclo ruota attorno ai due momenti-chiave della nascita e della morte di Cristo, ivi incluse le scene accessorie dell'Annunciazione e della Resurrezione. La musa penitenziale serdiniana, in linea con una ben precisa traiettoria della lirica religiosa tardomedievale, si costituisce sulla base della celebrazione di quei due momenti come snodi essenziali di una palingenesi religiosa che coinvolge l'umanità intera (ossia la Redenzione del peccato originale), onde offrire ad una un referente storico e un argomento *a fortiori* alle richieste di perdono per i propri peccati personali che costituiscono il fine ultimo e, dunque, il senso poetico di questo genere di componimenti.

Ma se tre dei cinque testi sono più immediatamente assimilabili al genere religioso-penitenziale (sto parlando delle canzoni *Per pace eterna, inestimabil gloria*, indirizzata alla Croce, e *Domine, ne in furore tuo arguas me*, richiesta di perdono a metà tra il religioso e il politico, e del capitolo ternario in lode della Vergine Madre di Cristo gloriosa e pura), per altri due testi quest'etichetta risulta, di primo acchito, un po' complicata, dal momento che si tratta, senza troppi giri di parole, di due canzoni appartenenti al genere tardotrecentesco della disperata, di cui Serdini si può senza dubbio definire uno dei maggiori esponenti. Anche qui, però, occorre creare un'ulteriore divisione: mentre la celeberrima canzone *Le 'nfastidite labbra in ch'io già pose* può essere definita un tipico esempio di canzone disperata, l'altro testo, *Io non so che si sia, ombra o disgrazia*, appare dal punto di vista dell'attribuzione di genere più interessante, dal momento che a una prima parte più propriamente "disperata" fa seguito una seconda porzione testuale di argomento prettamente penitenziale, con tanto di preghiera a chiudere il componimento. E proprio la presenza delle canzoni disperate all'interno di un ciclo penitenziale pare essere il dato più interessante, visto che in essa è implicita un'assegnazione

del nascente genere della disperata nell'ambito della rimeria penitenziale, con la quale condivide, pur risolvendola in modi opposti, la tematica morale.

Dal punto di vista dei destinatari, il ciclo non presenta alcuna compattezza, dal momento che si passa dal destinatario storico Roberto da Poppi, a Maria e alla Croce, fino ad arrivare, nelle più intimistiche disperate a una coincidenza del destinatario con l'io poetico medesimo.

Stessa mancanza di compattezza si presenta dai punti di vista cronologico e geografico: per quanto riguarda il primo versante, infatti, i testi sono riconducibili a un arco di tempo di quasi un ventennio, dal momento che il testo cronologicamente più alto è del 1389-1390 (si tratta della disperata *Le 'nfastidite labbra in ch'io già pose*, scritta in occasione dell'esilio da Siena), quello più basso risale al 1410 ca. (è il caso dell'altra disperata *Io non so che si sia, ombra o disgrazia*, composta secondo la rubrica che la introduce da Serdini in punto di morte. Per quanto riguarda il fattore geografico, invece, esso è ignoto per tre dei cinque testi del ciclo (sono infatti riconoscibili soltanto il Casentino per la canzone *Domine, ne in furore tuo arguas me*, composta nelle carceri del conte Roberto da Poppi, e Siena per il capitolo *Madre di Cristo gloriosa e pura*, scritta, secondo quanto dice la rubrica, durante la pestilenza del 1400.

## CANZONE 18 (P. II)

Canzone di argomento religioso-penitenziale o, meglio, «canzon morale» (per usare la definizione presente nella didascalia di Mrc<sup>7</sup>). Le circostanze, cronologiche e topografiche, rimangono ignote e difficilmente ricostruibili. La didascalia preposta a questo componimento in Mrc<sup>7</sup> è più ampia e dettagliata rispetto a quella trasmessa nel ramo a di  $\alpha$ , pur senza aggiungere dettagli e particolari degni di nota: entrambe le didascalie si basano sulle stesse informazioni, nel caso di quella tradata da Mrc<sup>7</sup> esposte in maniera più particolareggiata. Tali informazioni, poi, altro non sono che una rielaborazione in prosa del contesto pseudo-autobiografico definito dallo stesso Serdini nella canzone stessa; del resto, è la stessa didascalia di Mrc<sup>7a</sup> a dichiarare a sostegno della veridicità delle circostanze di composizione ivi descritte che tutte sono state esposte «Come per sé medesima è manifesta». Tali circostanze sono facilmente riassumibili: Serdini avrebbe composto questa «Canzon de la Croce» giacendo preda di una grave «infirmità» nella speranza di ottenere in punto di morte perdono da Dio per i peccati commessi. Il testo si configura effettivamente come una lunga celebrazione-invocazione della Croce onde richiedere a Cristo la redenzione per i propri peccati, pronunciata da un io poetico che si presenta esplicitamente come prossimo alla morte. Tale invocazione si costruisce sulla base di una serie di precisi riferimenti biblici alla Crocifissione, i cui momenti successivi vengono allusi nelle diverse stanze, rimarcando sempre la natura redentrice del sacrificio di Cristo e auspicandosi che tale misericordioso perdono possa ora essere concesso anche all'io poetico. La situazione in cui si viene a trovare quest'ultimo, invece, viene definita in riferimento privilegiato con quella del Dante personaggio del primo canto dell'*Inferno*, dal quale sono tratti non pochi spunti. Su questa falsariga si innestano numerosi riferimenti alla tradizione liturgica e iconografica biblica e medievale a sostanziare le invocazioni dell'io poetico, di modo che il contenuto «morale» della canzone si esplica in senso marcatamente religioso a comporre una preghiera che, oltre che esprimere una personale richiesta di perdono dell'io poetico, assume l'esperienza di quest'ultimo in chiave esemplare esortando tutta l'umanità alla penitenza.

Canzone di cinque strofe di tredici versi ciascuna e un congedo di undici versi. Schema metrico: Strofa: ABbCADdEeCcFF. Congedo: AbbCcDdEeFF.

Canzon morale intitolata la Canzon della Croce perché essendo Simon in grandissima infirmità se redusse ad essa santissima Croce, come per sé medesima è manifesta.

Per pace eterna, inestimabil gloria,  
conviene, il cor acceso a te levandosi,  
contrito umiliandosi,  
Padre, chiamar mercé, la tua concordia.  
Signor mio, quanto l'anima si sfloria,  
che pura tu prestasti al corpo debile,  
sì che divien già flebile  
in tanta pugna, io lagrimando dicolo!  
Tu vedi il gran pericolo



di questo punto estremo e la discordia:

Padre, misericordia!

Per quello amor che mosse il carne prendere,  
fa ch'io la possa a te sicura rendere!

13

Misero corpo, stato in tanto obbrobrio,

tu non credevi mai esser volubile

fin che l'oscure nubile

appropinquare io veggio a darci prelio.

E or mi trovo denudato e sobrio

d'ogni mia arme e di paura carico,

vedendo il duro varico,

i crudi fati e lo spietato fónzare,

né valmi dietro ascóndare,

che segue in me sì ver come evangelio,

e per lo nostro melio

abbracciaren la vera Croce in grazia,

che fe' l'umana turbe adorna e sazia.

21

26

Santissima colonna, scudo e gremio

d'ogni cristiano, omè, che 'l tempo è vario!

Ecco, il mio avversario

me miser peccator vince a iustizia.

Ma per quel vivo sangue, a noi tal premio

di quello dio ch'a te pendette in medio,

soccorso a tale assedio!

Sol per pietà ricorro a te chiamandolo:

Tu vedi il grande scandolo

di miei delitti e mei passati vizia,

e per fuggir nequizia

adoro te per mia salute e speculo,

per quel che ti portò, Signore, in seculo!

34

39

O lucissime spine, omai resùrgite,

o gloriose, sacre e sante cilia,

305

sarà, questa, vigilia  
del tristo corpo? Omè, fa ch'io non perea!  
O preziose piaghe, ora ùrgite, ùrgite  
ogni maligno spirto e fiero, invalide  
già fatte, pigre e alide  
le membra, fuor d'ogni piacere e tènere; 47  
e se pur tutte in cenere  
tornar convien, ché pur cerchiam miserea?  
Fa, Signor<e>, ch'io aderea  
a te la mente mia, e i chiovi almissimi  
pascan me, Padre mio, cibi dolcissimi! 52

*Domine, parce, nihil dies habitant!*

Per quella voce, Padre, parce il vizio;  
e poi dicesti: "Sizio!":

site a me ne le tue braccia umillime.

*Inter tumultum iam me furi vocitant!*

Ma tu, Croce, triunfa uno amor celico,  
e tu, favore angelico,  
per quella orribil voce, al mondo tremito, 60  
surge al mio pianto e fremito!

*Iam consummatum est:* dico il simillime,  
quanto ti fia facillime  
accogli, Padre, me nel santo requio,  
qual festi il ladron destro ultimo ossequio! 65

Per quella santa resurrezione,  
pietà, pietà, pietà, Padre benìgero,  
misericordia al misero,  
che tempo è omai di perdonar sollicito,  
e, se mi fusse licito,  
pregar più dì per più mia penitenzia!  
Qui sia la tua clemenzia;  
pur, Signor mio, ch'io non profonda o rua,  
*fiat voluntas tua!*

1-4. “O padre, al fine di ottenere la pace eterna, una gloria inestimabile conviene, innalzandosi a te il cuore ardente e presentandosi umilmente contrito invocare pietà la tua alleanza”

1. *Pace eterna*: la Beatitudine che si ottiene venendo assunti tra i beati in Paradiso dopo la morte come ricompensa per la rettitudine praticata in vita. *Inestimabil gloria*: anche questo sintagma definisce la condizione dei beati in Paradiso. Il v. indica, con questi due sintagmi convergenti, l’obbiettivo ultimo della preghiera a Dio.

2. *Conviene*: ha qui il valore di “essere necessario”. *Cor acceso*: ossia ardente di amore per Dio, quindi devoto; in questo senso Serdini rifunzionalizza in senso religioso un sintagma tipico della poesia d’amore (cfr. ad es. *Rvf*, 182, 1). *Levato*: verbo tecnico per definire il moto del cuore umano verso Dio (cfr. Iacopone, *Laude*, 64, 32).

3. *Contrito*: ossia pentito per i propri peccati; riferito al cuore è sintagma tipico della poesia penitenziale tardomedievale (cfr., ad es., Malatesta Malatesti, *Rime*, 40, 5). *Umiliandosi*: “umiliarsi” è verbo tecnico della cultura penitenziale trecentesca e indica il moto di provare Umiltà intesa come virtù principale del buon cristiano.

4. *Padre*: Dio. *Chiamar*: “invocare”, tecnicismo del lessico tardomedievale relativo alla preghiera; il sintagma “chiamar mercé” è sintagma tipico per indicare l’atto di rivolgere una preghiera a Dio onde ottenere il perdono dei propri peccati (cfr., ad es. *Ps* 50, 1). *Mercé*: “pietà”, gallicismo. Cfr. Cella, *Gallicismi*, p. 324. *Concordia*: “pace”, in quanto conseguente a un’alleanza (TLIO); il termine definisce la preghiera come la stipula di un accordo con Dio onde ottenere la pace intesa come l’assenza dei tormenti derivati dal peccato sia in Terra che nell’Aldilà. Il termine pertiene al lessico militare e introduce il tema della *pugna spiritualis* (cfr. vv. 7-8).

5-11. “Mio signore, quando l’anima che tu donasti pura al debole corpo si sfoglia, così che si indebolisce così tanto in una battaglia così grande, io dico ciò lacrimando! Tu vedi il gran pericolo di questo momento estremo e la l’ostilità! Padre pietà!”

5. *Signor mio*: Dio. *Sloria*: neologismo, dal latino “deflorare” (Pasquini), indica l’anima fiaccata dalla lotta contro il peccato (cfr. vv. 7-8).

6. *Pura*: ossia priva del peccato. *Prestasti*: “donasti”, all’atto della nascita in cui Dio infonde l’anima nel corpo dell’uomo. *Debile*: “debole”, infermo in quanto, a differenza dell’anima, corruttibile e soggetto alle azioni degli agenti del Mondo.

7. *Flebile*: “debole”, l’aggettivo qualifica l’anima disfogliata (cfr. v. 5) per effetto della battaglia contro il vizio.

8. *Pugna*: è la *pugna spiritualis*, quella ingaggiata da ciascun cristiano contro il Vizio e i peccati onde sconfiggerli e mantenere la purezza donatale da Dio (cfr. v. 6). *Lagrimando*: il pianto è caratteristica tipica dell’orante che disperato si rivolge a Dio. *Dicolo*: “lo dico”, legge Tobler-Mussafia. Il deittico si riferisce alla preghiera che viene pronunciata dall’orante e, dunque, al testo stesso.

9. *Pericolo*: la situazione in cui si trova l’orante è definita un pericolo, in accordo con il lessico militare sfruttato anche nei vv. precedenti. Il verso riecheggia sintatticamente la preghiera di aiuto rivolta da Dante a Virgilio, *If*. 1, 88 («Vedi la bestia per cu’io mi volsi»).

10. *Estremo*: ha qui il valore di “al limite della sostenibilità” (TLIO) e indica, in accordo con la topica medievale fruita anche dal Dante del primo canto dell’Inferno, che l’orante chiede aiuto a Dio allorquando la situazione è diventata eccessivamente gravosa per essere affrontata da solo. *Discordia*: ostilità, in quanto opposta a “concordia” (cfr. v. 4); il termine pertiene ancora al lessico militare e indica come la richiesta dell’orante consista nella traduzione dell’ostilità della *pugna spiritualis* nella pace invocata al v. 4.

11. *Misericordia*: “pietà”. Il verso è calco di uno stilema tipico della preghiera medievale, derivato dal linguaggio dei Salmi (cfr. *Ps.* 6, 2: «Miserere mei, Domine», che torna uguale anche in 30, 10; 41, 11); in particolare Serdini riproduce qui *Ps.* 50, 3 («Miserere mei, Deus, secundum misericordiam tuam»).

12-17. “In nome di quell’amore che diede il primo stimolo alla mia vita, fa che io possa rendertela salva! Povero corpo, che sei stato in tanto orrore, tu non avresti mai pensato di essere incostante finché vedo avvicinarsi le nubi oscure per darci guerra”.

12. *Amor*: in questo contesto vale “carità”, come attributo dello Spirito Santo, inteso come soffio tramite il quale viene infusa l’anima nel corpo umano. *Mosse*: verbo tipico per indicare l’azione divina che dà luogo a un effetto terreno (cfr. *Pd.* 33, 145); in questo caso indica l’atto di infusione dell’anima nel corpo al momento della nascita. *Carne*: indica il corpo, in quanto complementare all’anima (TLIO). *Prendare*: “prendere”. Cfr. Rohlfs, par. 19.

13. *La*: ossia l’anima, congiunta al corpo dal quale viene separata all’atto della morte per essere resa a Dio. *Te*: Dio. *Secura*: “salva”, indica qui la condizione dell’anima non afflitta da peccato. *Rendare*: “rendere”. Cfr. Rohlfs, par. 19; il verbo è tecnico e “rendere l’anima” significa appunto morire.

14. *Misero*: “infelice, sventurato”, in Dante indica, come qui, la condizione di chi è soggetto al peccato (cfr. *ED*, s.v. “misero”). *Corpo*: indica qui la parte dell’uomo complementare all’anima, sulla quale si concentrano i vv. precedenti. *Obbrobrio*: “ignominia” (TLIO), allude alla condizione disonorevole in cui il corpo si trova quando sottoposto all’azione dei peccati.

15. *Credevi*: imperfetto con valore di condizionale, possibile in italiano antico. Cfr. Rohlfs, par. 671. *Volubile*: “incostante” (TLIO), nel senso di cedevole alle passioni e alle inclinazioni peccaminose; l’aggettivo qualifica il corpo come privo della salda costanza tipica di chi pratica la virtù.

16. *Nubile*: “nuvole” (Pasquini), qualificate come oscure indicano metaforicamente l’avvento dei peccati sulla vita dell’uomo.

17. *Veggio*: “vedo”. Cfr. Rohlfs, par. 276. *Prelio*: “guerra” (Pasquini); il termine prosegue l’impiego del lessico militare nel descrivere la vita dell’uomo sottoposta all’azione dei peccati come una *pugna spiritualis*.

18-26. “E ora mi trovo spogliato e privo di tutte le mie armi e carico di paura, vedendo il pericoloso varco, i destini crudeli e la tremenda sconfitta, e non mi serve a nulla indietreggiare per nascondermi dal momento che mi insegue in maniera così veramente che mai nessun Vangelo fu più vero, e per il nostro meglio abbracceremo la vera Croce nella Grazia, che ha reso tutti gli uomini felici e appagati”.

18. *Or*: nel momento della preghiera a Dio, ossia nella congiuntura peggiore della lotta contro i peccati (cfr. v. 10). *Denudato*: l’aggettivo sembra avere il valore letterale di “nudo”, ma conserva anche quello metaforico di “indifeso” e indica che l’orante non può salvarsi da solo, senza un aiuto divino. *Sobrio*: “privo” (TLIO).

19. *Arme*: “arma”, termine militaresco che indica le armi a disposizione dell’uomo per combattere la *pugna spiritualis*. *Paura*: sentimento tipico dell’uomo attaccato dai peccati e privo dei mezzi per difendersi (cfr., ad es., Dante, *If.* 1, 15). *Carico*: l’aggettivo crea un’icastica contrapposizione con il “sobrio” del v. precedente.

20. *Duro*: “difficile” (TLIO). *Varico*: “varco” (Pasquini). Il sintagma è dantesco, cfr. *If.*, 19, 132 («duro varco»). L’idea che un passaggio difficile da essere attraversato possa indicare icasticamente la difficoltà dell’uomo a vincere il peccato nel corso della propria vita deriva dalla situazione in cui si viene a trovare Dante personaggio nel primo canto dell’Inferno.

21. *Crudi*: “crudeli”, aggettivo spesso impiegato in riferimento negativo al destino (“fati”). *Spietato*: ha qui il valore etimologico di “privo di pietà”. *Fóndare*: “disfacimento, sconfitta” (Pasquini); il termine prosegue la serie di termini militareschi e si riferisce alla sconfitta dell’uomo nella *pugna* contro i peccati.

22. *Valmi*: “mi vale”, legge Tobler-Mussafia, il verbo indica l’ottenimento di un risultato in conseguenza di una richiesta e/o di un’azione. *Ascóndare*: “nascondere”; l’espressione “dietro ascóndare” vale “nascondersi indietreggiando” e, dunque, riproduce la medesima situazione del primo canto dell’Inferno, allorquando Dante personaggio tenta invano di sfuggire alle tre fiere indietreggiando (cfr. *If.* 1, 55-63).

23. *Che*: “dal momento che”, impiego polivalente possibile in italiano antico. *Segue in*: “inseguire”, il soggetto sottinteso è il nemico della *pugna spiritualis*. *Ver*: aggettivo in funzione avverbiale. *Evangelio*: il termine indica qui, per antonomasia, una cosa assolutamente vera; il paragone serve a rimarcare in funzione iperbolica la concretezza del pericolo in cui si trova l’io poetico.

24. *Nostro*: il cambio di persona, dalla 1ª pers. sing. dei vv. precedenti alla 1ª pers. plur. di questo e dei successivi, sottolinea come la vicenda dell’io poetico stia ad esempio valido per l’umanità intera, secondo il modello medievale dell’*every men* già sfruttato dal Dante della *Commedia*. *Melio*: “meglio”. Cfr. Rohlfs, par. 280.

25. *Abracieren*: “abbraccieremo”. *Vera Croce*: quella della crocifissione, simbolo della redenzione dei peccati e, soprattutto, sineddoche per Cristo comune nel Medioevo; “abbracciare la Croce” è espressione tipica per riferirsi alla *sequela Christi* (Mt. 10, 38), ossia alla necessità per ogni buon cristiano di vivere secondo l’insegnamento evangelico onde guadagnarsi la Salvezza oltremondana (cfr. Dante, *Pd.* 14, 106-08). In grazia: la preposizione “in” ha valore modale, cfr. Rohlfs, par. 807 e indica la modalità con cui Sertini raccomanda di prendere la Croce, ossia vivendo con la Grazia, intesa come virtù divina tipica del buon credente.

26. *Turbe*: “turba, massa”, il sintagma “umana turbe” indica l’umanità nel suo complesso. *Adorna*: ha qui il significato “lieta”, nel senso di “che gode di una vittoria” (TLIO). *Sazia*: “satolla”, vale qui metaforicamente per “appagata”. I due aggettivi definiscono la condizione dell’umanità dopo che il sacrificio di Cristo in croce ha permesso di redimere il peccato originale.

27-33. “Santissima colonna, scudo e grembo di ogni cristiano, ahimé il tempo è mutevole! Ecco il mio nemico vince contro la giustizia. Ma in nome di quel vivo sangue, nostra ricompensa di quel Dio che fu appeso su di te, dammi soccorso in un simile assedio!”

27. *Colonna*: elemento portante, centrale della vita di ciascun cristiano. *Scudo*: difesa, in accordo con il lessico militaresco della *pugna spiritualis*. *Gremio*: “grembo” (Pasquini), ossia “riparo”. I tre attributi definiscono la Croce (cfr. v. 25) ribadendone la essenziale centralità per i Cristiani.

28. *Omè*: “ahimé”. *Vario*: allude qui all’incostanza delle cose umane, all’instabilità della sorte; la cattiva condizione in cui si trova l’io poetico al momento della preghiera a Dio (cfr. v. 10) si contrappone alla felice condizione dell’umanità redenta dalla morte di Cristo (cfr. v. 26). La massima proverbiale serve a indicare la necessità di dar seguito alla celebrazione della Croce (cfr. vv. precedenti) la richiesta di soccorso (cfr. vv. successivi).

29. *Ecco*: l’avverbio introduce icasticamente la condizione del tempo presente dell’io poetico. *Avversario*: “nemico”, termine tecnico del linguaggio militare coerente con il tema della *pugna spiritualis* sviluppato in questa canzone.

30. *Miser peccator*: sintagma tipico della poesia religiosa trecentesca (cfr. Malatesta Malatesti, *Rime*, 40, 6; 60, 20).

31. *Vivo sangue*: quello versato da Cristo sulla Croce. La richiesta dell’io poetico fa leva sulla natura redentiva di Cristo, riecheggiando la purificazione del peccato originale per mezzo della morte in Croce. *Premio*: la redenzione del peccato originale (cfr. v. 26).

32. *Dio*: Cristo. *Pendette in medio*: allusione alla crocifissione, qui definita letteralmente come lo stare appeso sulla Croce di Cristo.

33. *Soccorso*: aiuto. *Assedio*: termine militare, allude all’attacco dei peccati nei confronti dell’uomo.

34-39. “Solamente per ottenere pietà ricorro a te invocando aiuto: tu vedi il grande scandalo delle mie azioni inique e dei vizi che ho commesso nel passato, e onde fuggire l’iniquità ti adoro per la mia salvezza e specchio, in nome di ciò che, o Signore, ti fece incarnare”.

34. *Pietà*: l’attributo di Dio in quanto redentore dei peccati dell’uomo, qui invocato in quanto l’io poetico si appresta appunto a chiedere perdono per la propria peccaminosa condotta. *Chiamandolo*: termine tecnico dell’innografia cristiana, sull’onda delle numerose occorrenze del verbo “clamare” nei Salmi, indica l’atto di rivolgere una preghiera di soccorso a Dio quando ci si trova in una situazione disperata; il deittico “-lo” fa riferimento al “soccorso” (v. 33), ossia all’oggetto della richiesta dell’orante.

35. *Scandolo*: “scandalo”, variante tipica dell’italiano antico (GDLI); il termine è spesso associato alla pratica dei vizi e, dunque, definisce la condotta morale del peccatore (cfr., ad es., Iacopone, *Laude*, 22, 20).

36. *Delitti*: letteralmente vale “azione contraria alle leggi”, ma nel Medioevo era comune l’accezione “peccato” (TLIO). *Vizia*: plur. in -a possibile in italiano antico. Cfr. Rohlfs, par. 370, che determina l’accordo al femminile di “passate”; il sintagma indica i vizi commessi dall’io poetico prima della conversione cui consegue la richiesta d’aiuto a Dio esplicita in questa canzone.

37. *Nequizia*: “azione contraria al giusto”, nel contesto morale della canzone è sinonimo di “delitti” (cfr. v. precedente). Tuttavia, mentre al v. precedente il termine indica un peccato commesso, qui si assiste a un rovesciamento di senso per cui il termine indica un peccato che l’orante si augura di fuggire con l’aiuto di Dio.

38. *Adoro*: termine tecnico indicante la positiva azione dell’uomo nei confronti di Dio (“te”). *Salute*: “salvezza”, indica tecnicamente la Salvezza dell’anima che si ottiene grazie a una vita retta. *Speculo*: è termine tecnico del linguaggio medico (DELI) e indica lo strumento chirurgico grazie al quale è possibile frugare e dunque curare una pustola; fuor di metafora, indica l’azione curativa nei confronti del peccato da parte di Dio.

39. *Quel che*: sottintende la Carità, intesa come caratteristica dell’atteggiamento divino nei confronti dell’umanità che ha determinato la scelta di redimere il peccato originale con l’incarnazione di Cristo. Serdini continua a porre in parallelo la redenzione del peccato originale a quella del suo peccato individuale, chiedendo a Dio di perdonarglielo in nome di quella Carità che lo ha portato a redimere tutta l’umanità. *Secolo*: indica il Mondo in quanto contrapposto all’eternità del Paradiso; l’espressione “ti portò in secolo” indica l’incarnazione.

40-49. “O lucidissime spine, risorgete ormai, o gloriosi, sacri e santi occhi, sarà forse questo l’ultimo giorno del misero corpo? Ohimé, fa che io non muoia! O preziose piaghe, ora cacciate, cacciate ogni spirito maligno e spietato, avendo le membra già rese pigre e secche, estranee a ogni piacere e stremate; e se tutti dobbiamo ritornare cenere, perché purtuttavia cerchiamo misericordia?”.

40. *Lucissime*: “lucidissime”, lat. (Pasquini). *Spine*: sono quelle di cui è composta la corona messa sul capo a Cristo in occasione della crocefissione (cfr. *Mt.* 27, 29). Il discorso passa dalla celebrazione della Croce a interessarsi degli altri oggetti-simbolo della morte di Gesù. *Omai*: “ormai”. *Resurgite*: “risorgete”. Cfr. Rohlfs, par. 130.

41. *Cilia*: “ciglia” e, per sineddoche, “occhi”.

42. *Vigilia*: forma, assieme al complemento “del tristo corpo” un *enjambement*.

43. *Tristo*: indica una condizione di sofferenza e afflizione. L’aggettivo è tipico per indicare il corpo umano in contesto penitenziale come questo (cfr. Niccolò de’ Rossi, *Canzoniere*, 288, 2, dove si sviluppa appunto l’idea dell’uomo destinato a ritornare in cenere fruita da Saviozzo nei vv. successivi). *Perea*: “perisca”. Cfr. Rohlfs, par. 555. L’io poetico teme di morire prima di aver compiuto la penitenza, e dunque in uno stato di peccato.

44. *Piaghe*: sono quelle del costato di Cristo, inferte durante la flagellazione. *Ùrgite*: “cacciate” (Pasquini).

45. *Spirto*: “spirito”, vale qui genericamente “entità”. Cfr. Rohlfs, par. 138. La coppia di aggettivi “maligno” e “fero” forma una tmesi e qualifica in maniera negativa tale entità, suggerendo di qualificarla come un’inclinazione al peccato. *Fiero*: “spietato” (DELI).

46. *Invalide*: “incapace di svolgere attività” (TLIO), vale qui “inerte” e, riferito alle membra dell’io poetico (cfr. v. successivo) sottolinea l’incapacità di quest’ultimo a difendersi da solo dall’attacco dello spirito menzionato al v. 45.

47. *Alide*: “aride” (Pasquini). Anche i due aggettivi “pigre e alide” hanno la stessa funzione di quello del v. precedente.

48. *Membra*: ossia il corpo, qui descritto come facile preda del peccato. *Tènere*: “stremate” (Pasquini). Lo stato di grande spossatezza e prostrazione del corpo dell’io poetico è dovuto alla difficile battaglia contro il vizio, che ora rischia di essere persa senza il provvidenziale aiuto di Dio.

49. *Cenere*: l’allusione è al biblico «quia pulvis es et in pulverem reverteris» (*Gn.* 3, 19), tradotto praticamente alla lettera in questo e nel v. successivo. L’efficace ammonizione biblica, invitando a riconoscere

la natura effimera e transitoria del corpo in quanto opposto all'anima, esortazione all'umiltà e alla noncuranza per i caduchi beni terreni, divenne proverbiale esortazione penitenziale.

50. *Miserea*: "misericordia", lat. (Pasquini). L'interrogativa retorica segna il punto di massima disperazione raggiunto dall'io poetico, il quale dubita ora della necessità di invocare l'aiuto divino data la natura caduca del genere umano. Naturalmente si tratta di un'interrogativa retorica che prevede una risposta negativa, ossia il riconoscimento della necessità della misericordia divina onde salvare la parte non caduca dell'uomo, l'anima.

51-58. "Fà, Signore, che io mantenga stretto a te il mio intelletto, e i nobilissimi chiodi mi nutrano, Padre mio, di cibi dolcissimi! Signore, perdona, i giorni abitano il nulla! In nome di quella voce, Padre, perdona, perdona il vizio; e poi dicesti: Ho sete!: bevi di me nelle tue braccia umilissime. In mezzo al tumulto già mi chiamano le Furie!".

51. *Aderea*: "aderisca", fiorentinismo dell'italiano antico. Cfr. Rohlfs, par. 556.

52. *Mente*: vale qui "intelletto" (cfr. *ED*, s.v. *Mente*); l'auspicio dell'io poetico è quello che Dio lo aiuti a mantenere fissa in lui la sua mente, ossia che possa maturare una condotta morale conforme agli insegnamenti divini. *Chiovi*: "chiodi". Cfr. Rohlfs, par. 216. *Almissimi*: superl. di "almo", ossia "nobile" (TLIO); si tratta dei chiodi con cui Cristo fu crocifisso.

53. *Cibi dolcissimi*: metaf. per indicare i frutti che l'uomo ottiene meditando e tenendo la mente fissa alla Croce. La dolcezza è attributo tipico dei doni divini (cfr. *ED*, s.v. *Dolcezza*).

54. Il v. è un'invenzione pseudo-innografica di Serdini e serve a innalzare il tono della preghiera con un inserto latino consuonante con un vero e proprio inno. Bacci, *Rec.*, p. 341 osserva che la frase non ha un significato preciso; si può aggiungere che tale inserto non deve veicolare un significato ma assicurare grazie al latino e al tono vocativo una tonalità innologica alla preghiera dell'io poetico.

55. *Voce*: "frase" (cfr. *ED*, s.v. *Voce*), con riferimento all'inserto latino del v. precedente, la cui recita viene qui presentata come meritevole di una ricompensa. *Parce*: "perdona", lat. che crea una corrispondenza con l'inserto latino del v. precedente, di modo che questo nuovo verso volgare sembra composto onde offrire un complemento all'inno fittizio del v. precedente nel ripetere il verbo imperativo assicurandogli ora un complemento oggetto assente nel verso latino; il verbo è ripetuto in funzione enfatica, tratto retorico tipico della preghiera.

56. *Dicesti*: il sogg. è Cristo; l'attenzione torna ad appuntarsi sulla descrizione della morte di Cristo in croce. *Sizio*: "ho sete", calco dal latino "sitio", ossia il verbo pronunciato da Cristo sulla Croce allorquando richiese dell'acqua poco prima di morire (cfr. *Io* 19, 28).

57. *Site*: "abbeverati", neologismo formato sul latino "sitio" onde riecheggiare le parole di Cristo citate al v. precedente. Di me: complemento oggetto introdotto da "di". Cfr. Rohlfs, par. 636. L'io poetico finge di offrirsi per dissetare Cristo, in segno di totale e sottomessa devozione. *Umillime*: "umilissime", lat. Cfr. Rohlfs, par. 404.

58. Cfr. v. 54.

59-66. "Ma tu, o Croce, porta in trionfo un amore celestiale, e tu, soccorso angelico sorgi di fronte al mio pianto e al mio stridore contro quella voce terribile, che fa tremare il mondo! Ormai tutto è finito: dico la stessa cosa, allorquando ti sarebbe facilissimo accogliermi, o Padre, nel santo riposo, come facesti quale estrema gentilezza al ladrone che stava a destra!".

59. *Croce*: il discorso dell'io poetico invoca ora direttamente la Croce. *Celico*: "celeste" (Pasquini). *Amor celico*: indica la Carità divina, che concede il perdono ai peccatori. L'intero v. è un'allusione al potere della Croce di redimere il peccato originale.

60. *Favore*: "aiuto" (TLIO), allude al soccorso celeste necessario all'io poetico per vincere la pugna spiritualis. *Angelico*: "proprio degli angeli", in realtà vale qui genericamente "celeste", a indicare l'aiuto prestato da entità legate a vario modo a Dio.

61. *Orribil voce*: la cit. latina al v. 63, definita "orribil" ossia "tremenda". *Tremito*: "tremore", riferito alla Terra ("mondo") vale "terremoto"; allude al terremoto che squassò la Terra in coincidenza con la morte di

Cristo (cfr. *Mt.* 27, 51). L'io poetico invoca ora aiuto in nome dell'esatto momento in cui si è consumato il sacrificio di Cristo, ossia la redenzione del peccato originale.

62. *Surge*: "sorgi", lat. di estrazione evangelica (cfr. *Mt.* 9, 5) determinato quindi dal contesto. *Pianto*: il pianto è caratteristica tipica dell'orante che prega per la redenzione dei propri peccati, indicando appunto il pentimento per averli commessi. *Fremito*: indica qui, tecnicamente, il rumore prodotto dallo sfregamento dei denti (TLIO); il vocabolo rafforza il senso di disperazione già manifestato presentando l'io poetico in lacrime.

63. *Iam consummatum est*: cit. quasi letterale delle ultime parole di Cristo sulla Croce prima di morire (cfr. *Io* 19, 30). Sono queste le parole cui Serdini alludeva al v. 61. *Simillime*: "similissimo" lat. Cfr. Rohlfs, par. 404. Superlativo assoluto sostantivato, indica che l'io poetico pronuncia la stessa frase pronunciata da Cristo in punto di morte; come già ai vv. 40-49, Serdini finge che lo sfinimento cui l'ha ridotto la *pugna spiritualis* l'abbia condotto a un passo dalla morte: la circostanza ha valore enfatico nel sottolineare la potenza redentrice di Dio, capace di soccorrere l'uomo anche in tale estremo frangente.

64. *Facillime*: "facilissimo", lat. Cfr. Rohlfs, par. 404; il grado assoluto del superlativo indica come la assoluta potenza divina sia in grado di soccorrere il peccatore anche nella difficilissima situazione cui il peccato lo ha condotto.

65. *Requio*: "riposo", lat.; il "santo requio" è il riposo eterno in Paradiso; in altri termini l'io poetico auspica che la misericordia divina sia capace di redimerlo dai peccati onde garantirgli eterna Salvezza.

66. *Festi*: "facesti". *Ladron destro*: allusione alla sorte del ladro crocifisso alla destra di Cristo, assunto tra i Beati e, dunque, salvato da Dio (cfr. *Lc* 23, 39-43). Costui viene ricordato in quanto esempio di peccatore salvato in punto di morte grazie all'infinita misericordia di Dio. *Ossequio*: vale qui come sinonimo di Grazia, "ultimo" perché elargito in punto di morte.

67-77. "In nome di quella santa resurrezione, pietà, pietà, pietà, Padre benigno, dona misericordia al misero, che ormai è tempo di perdonare prontamente, e, se mi fosse possibile, pregare per più giorni per far più penitenza! Qui appaia la tua clemenza; purché io non sprofondi o rovini, Signore, sia fatta la tua volontà! Veritiero Cristo e vero figlio di Dio, nelle tue mani affido il mio spirito!"

66. *Resurrezione*: allude alla Grazia concessa al ladrone, menzionata al v. precedente. L'invocazione finale è fatta su questa Grazia perché l'io poetico chiede a Dio in sostanza qualcosa di simile.

67. *Pietà*: variazione del tipico miserere (cfr. *Ps* 50, 3), iterato in funzione enfatica. *Benìgero*: "apportatore di bene" (Pasquini).

68. *Misericordia*: cfr. v. 11. *Misero*: "afflitto", indica qui il peccatore, nominato così per creare un'allitterazione con "misericordia".

69. *Omai*: "ormai". *Sollicito*: avv., "velocemente, prestamente". Il v. allude al fatto che l'io poetico si trova in fin di vita e, dunque, il perdono deve avvenire in fretta onde giungere prima della morte.

70. *Licito*: "possibile" (TLIO). La possibilità di pregare per più giorni è resa impossibile dal fatto che l'io poetico è in punto di morte (cfr. v. precedente).

71. *Più mia penitenza*: anacoluto, funzionale a creare un parallelismo tra le due particelle "più" utile a sottolineare il rapporto direttamente proporzionale tra la lunghezza della preghiera e la profondità della penitenza dell'orante.

72. *Qui*: ossia nel perdonare all'io lirico i propri peccati nonostante il trovarsi in punto di morte non gli consenta di praticare una piena penitenza (cfr. v. precedente). *Clemenzia*: attributo tipico di Dio in quanto redentore dei peccati.

73. *Profondere*: lat. (Pasquini).

74. Il v. è una cit. del quarto versetto del *Pater noster*, preghiera penitenziale per eccellenza.

75. *Verace*: l'aggettivo forma una figura etimologica con "ver", che serve a rimarcare il carattere, veritiero, di Cristo.

76. In accordo con la cit. del v. 75, la preghiera si conclude affidando in toto l'animo dell'orante a Dio e, dunque, rimettendosi alla sua misericordia onde ottenere il perdono per i propri peccati.



## CANZONE 19 (P. XXI)

Canzone disperata. Per quanto riguarda la datazione, generalmente il testo, seguendo la tradizione diffusa dalla didascalia dei codici principali, primo fra tutti Mrc<sup>7</sup>, poi accolta anche da Pasquini nella sua edizione critica, viene ricondotto all'esilio da Siena del 1389-1390. Vi è, tuttavia, un ramo piuttosto consistente, ancorché meno attendibile dal punto di vista filologico, della tradizione manoscritta delle rime serdiniane in cui il componimento viene introdotto da una didascalia che la riferisce all'incarceramento e al suicidio di Serdini allorquando era «cancelliere del conte di Urbino», nel 1409 ca. La canzone è uno degli esempi più celebri del genere poetico tardotrecentesco della disperata, di cui Saviozzo può essere considerato a buon diritto uno degli iniziatori e degli esponenti più importanti. Il testo segue abbastanza fedelmente lo schema tipico della disperata, in cui l'io lirico maledice sé stesso, i propri amici e parenti e finanche l'intero creato e Dio; in questo caso, alla prima strofa, che consiste in una programmatica dichiarazione poetica in cui l'io lirico sancisce l'abbandono della lirica amorosa per rivolgersi verso tonalità meste e macabre più consone alla propria condizione di miseria (vv. 1-16), seguono altre cinque strofe in cui, di seguito, l'io lirico maledice il creato, i propri genitori, il proprio concepimento, i propri natali, la propria vita (vv. 17-64) e arriva ad auspicare per sé stesso la morte e la discesa all'inferno, l'unico luogo in grado di poter ospitare la sua anima malvagia e ignobile (vv. 65-96), fino a rivolgersi tramite il proprio testo, nel congedo, alle anime malefiche degli inferi per annunciare il suo prossimo arrivo fra di loro (vv. 97-106). Il modulo riprende il *topos* biblico dell'*improperium* (consistente, questo, nel rovesciamento del *topos* delle benedizioni tanto adoperato nei *Salmi*) rivolto verso l'universo e verso tutte le congiunture che hanno infaustamente atteso alla nascita, motivo, questo, utilizzato nella poesia medievale anche in forma parodica e giocosa dai poeti comico-realistici (cfr., ad esempio, Cecco Angiolieri). Come che sia, benché, come si è detto, questo sia uno schema abbastanza comune per la disperata, quello che rende questo testo serdiniano originale rispetto al genere è la costruzione di un discorso che punta soprattutto sull'ambientazione infernale, sulle tonalità macabre e violente e sul ricorso alla mitologia e all'*Inferno* dantesco, discostandosi in parte, per via di questi tratti, dalle canzoni disperate dell'altro principale esponente del genere, Antonio Beccari, i cui componimenti assumono toni più pacati e intimistici. Dal punto di vista metrico il testo è una canzone petrarchesca con piedi di tre versi.

Canzone petrarchesca con piedi di tre versi di sei strofe di sedici versi ciascuna e un congedo di dieci versi. Schema metrico: Strofa: ABCBACCDEDEDdF. Congedo: ABCBACCDdCD.

Essendo Simon per parte discacciato da Siena, fece la infrascritta maledizione.

Le 'nfastidite labbra in ch'io già posi  
mille vaghe dolcezze, e quelle apersi  
come che Citarea volse e serrai,  
con altri ingegni omai, con altri versi,  
mischianti con le lagrime angosciose,  
qui si convien che cantino i lor lai!  
O Furie infernali, ov'io sperai

6

già son molti anni alla mia debil vita,  
poi che grazia dal ciel più non aspetto,  
voi m'aiutate, e poi ch'alla partita  
de l'anima mia trista el corpo infetto  
sarà da voi accolta e seppellita.  
Con le tue crine, Erito, ora m'aita,  
quale apparisti al doloroso Igneo;  
ma fa che alla finita  
vegna per me con Cerbaro e Anteo!

16

Sia maledetto il seme e chi 'l congiunse  
nel ventre diabolico ov'io giacqui  
difforme assai d'ogni virtute umana:  
o biastema di Dio con la qual nacqui,  
maledetto sia il dì ch'io mi ci aggiunse  
come figura mostrüosa e strana!

22

O vulva adulterata, orrida e vana,  
perché non ti serrasti sul dolore,  
sì che con teco insieme io fusse morto?  
Almen, da poi ch'uscito fui di fore,  
perché non fui io dimembrato o storto,  
e poi a' can dato a mangiare il core?  
Maledetta la luce e lo splendore  
che primamente apparse agli occhi mei,  
e chi ne fu l'autore  
coi denti 'l teness'io come vorrei!

32

Non fu Tideo a vendicar sua onta  
qual, s'io potesse, i' sbranarei co' denti  
il tristo padre che mi pose in terra;  
per me fussero i cieli e i giorni spenti,  
la stella d'Orïon armata e gionta  
contra del sole, e tutto il mondo in guerra!  
L'ira di Dio perché non si disserra  
senza misericordia in pianti e strida?

38

E corra i fiumi impetüoso sangue;  
Furia nel volto suo venga, ch'uccida  
le radice dell'erbe, e venga un angue  
che col venen la terra apra e decida!  
O Babilonia avara, ove si grida  
oggi gli stati, onori e la salute,  
così di te si rida,  
come per te si strazia ogni virtute!

48

Convertansi i dì miei in oscura nube,  
che non sian numerati in mese o anno,  
e sian le notte tenebrose in lutto,  
l'ore sian computate in mio affanno,  
e qual più fera addormentata cube  
si svegli omai a divorarmi tutto;  
poi che fuor di speranza io son condotto,  
contra di me sia il prossimo e l'amico,  
vinca come lion la parte avversa!  
Peggio Iddio non può farmi e più mendico,  
che perder l'alma trista ond'io ho persa  
e in podesta del perfido inimico.  
Or fusse presto almen che l'impudico  
corpo si separasse fra' mortali  
e l'anima ch'io dico  
portassin poi le Furie infernali!

54

64

Quivi Satàn coi dispietati artigli  
m'accoglierà fra tanti incliti viri,  
da poi che 'l corpo fia pasto di fera;  
quivi vedrò le lagrime e i sospiri,  
ma serò fuor d'esti mondan perigli,  
ch'esser non potrò peggio a quel ch'io era;  
quivi serò fra Tantalo e Megera,  
poi verranno i Centauri a devorarmi,  
talché di Capaneo porterò invidia.

70

Molte fiate ancor farmi e disfarmi  
io mi vedrò e roder per accidia,  
graffi e serpenti fieno a confortarmi,  
fulgure e fiamme fieno a 'ncenerarmi:  
la maggior pena e 'l più crudele stento,  
tutto vo' comportarmi  
pur che di questa vita io fusse spento! 80

Non si rallegra il cavator del campo,  
che con la zappa sua trova il tesoro,  
qual io farei a ritrovar l'avello;  
però ch'è troppo singular ristoro,  
chi de' morire e non vi vede scampo,  
di venir tosto a l'ultimo flagello; 86  
ché più di mille morti il di fa quello  
che giudicato a morte, fino allora  
la quale ad ogni passione è fine.  
Questo è quel che mi strazia e che m'accora,  
poi che per legge superne e divine  
l'anima è del dimonio, e 'l corpo ancora.  
Vorrei, poi ch'io men veggio esser di fora,  
con quanti mai ne piobber fin al centro  
e chi più 'l cielo adora  
gli fusse meco rüinato dentro! 96

Canzon, tu cercarai Cariddi e Silla,  
dove buffaro mughia in fra le sarte  
e apre il mar terribili procelle;  
poi cerca Mongibello in quella parte  
dove più falde orribili sfavilla;  
poi te ne va fra le maligne stelle.  
Con le più disperate e tapinelle  
anime parlerai: piange e sospira  
poi che tosto me ne vengo ad elle,  
però che 'l ciel m'è contra e 'l mondo in ira! 106

1-6. “Le nauseate labbra nelle quali io già posi mille desiderose e graziose dolcezze, e che aprii e chiusi secondo come volle Venere, con altri accorgimenti ormai, con altri versi, mischiati con lacrime di afflizione, qui accadrà che cantino i loro lamenti!”.

1. *Nfastidite*: “nauseate, disgustate”. L’aggettivo, dalla connotazione negativa, è funzionale all’immediata caratterizzazione del testo nel tono maldicente e ostile proprio della disperata.

2. *Mille vaghe dolcezze*: “mille desiderose e graziose dolcezze”, con riferimento alle parole e ai versi amorosi («dolcezze») pronunciati e composti dall’io lirico. *Quelle*: le labbra.

3. *Come che Citarea volse*: “secondo come volle Venere”. L’espressione rimarca l’autodefinizione dell’io lirico come poeta d’amore ispirato da e soggetto a Venere, che, con il proprio volere, ne ha influenzato la produzione poetica. *Citarea*: Venere.

4. Il v. stabilisce il programmatico distacco dell’io lirico dalla poesia amorosa, dalla quale si allontana per concentrarsi su un altro tipo di versificazione. *Con... con*: epanalepsi. *Ingegni*: “accorgimenti”.

5-6. I vv. specificano la nuova maniera di poetare verso cui si dirige l’io lirico, maniera che, a quanto pare, ha a che fare con argomenti angosciosi e strazianti (cfr. «lacrime angosciose» e «lai»).

5. *Lagrima angosciosa*: “lacrime di afflizione”.

6. *Si convien*: “accadrà” (TLIO). *Lai*: “lamenti, dolore”.

7-12. “O Furie infernali, nelle quali io riposi già da molto tempo una speranza (di aiuto) per la mia debole vita, dal momento che non aspetto più (di ricevere) la grazia dal cielo, aiutatemi voi, e (fate in modo) che dopo la dipartita della mia triste anima dal corpo corrotto (essa) sia da accolta e sprofondata da voi”.

7-12. I vv. si presentano come una vera e propria invocazione svolta nei toni e ripercorrente le formule («voi m’aiutate») e gli argomenti (si veda, ad esempio, la ripresa del motivo dell’anima che, con la morte, si stacca dal corpo corrotto che la conteneva in vita per passare a una propria indipendente esistenza ultraterrena) tipici della preghiera liturgica cristiana, la quale viene però ribaltata in una richiesta d’aiuto a ciò che c’è di più opposto al Dio cristiano, ossia le divinità infernali, cui l’io lirico si appella per ricevere quel soccorso che da tempo («già son molti anni») gli è stato negato dalla grazia divina.

7. *Furie infernali*: le Furie, o Erinni, nella mitologia greco-romana le personificazioni femminili della vendetta, in questo caso considerate in quanto divinità infernali secondo la caratterizzazione che di esse dà Dante nella *Commedia*, ove sono poste a guardia della città di Dite (cfr. *If.*, 9, 37-48). Anche il sintagma preciso adoperato per indicarle è ripresa di Dante, *If.*, 9, 38 («tre furie infernal di sangue tinte»). *Ov’io*: “nelle quali”.

8. *Debil vita*: il sintagma si ritrova altrove in Saviozzo, 15, 4 («armati incontra alla mia debil vita»). *Debil*: “priva di difese”. La forma con la -i intervocalica è un senesismo (TLIO).

9. Il v. rimarca la totale disillusione in cui versa l’io lirico, che è stato abbandonato perfino dalla grazia di Dio.

10. *Partita*: “dipartita, abbandono”, con riferimento al distacco dell’anima dalla carne dopo la morte.

11. *L’anima mia trista*: il sintagma deriva da Cino da Pistoia, *Rime*, 131, 13 («che vo piangendo, tant’ho l’anima trista») e da Petrarca, *Rvf.*, 269, 10 («che posso io più, se no aver l’anima trista»); 277, 3 («tanta paura et duol l’anima trista ange»), anche se, nel caso di Sardini, l’aggettivo «trista» assume, oltre che quella di “triste, addolorata” che ha nei testi di Cino e Petrarca, anche l’accezione di “cattiva, maligna” tipica dell’italiano antico, a rimarcare come il posto giusto per l’io lirico e per la sua anima sia ormai l’Inferno. *Infetto*: “corrotto”.

12. *Voi*: le Furie. *Accolta e seppellita*: dittologia. *Seppellita*: “sprofondata nell’inferno”.

13-16. “Con i tuoi capelli, nel modo in cui apparisti al dolente Gneo, Eritone, adesso aiutami; ma fai in modo che al momento della mia fine tu venga per me con Cerbero e Anteo!”.

13. *Con le tue crine*: il riferimento ai capelli di Eritone è nella *Pharsalia* di Lucano, ove una delle prime caratteristiche della maga ad essere scorte da Sesto, arrivato alla dimora della donna per scoprire la sorte del padre Pompeo, è proprio la chioma di lei. Cfr. Lucano, *Phars.*, 6, 655-656 («induitur, voltusque aperitur crine remoto / et coma vipereis substringitur horrida sertis»). *Erito*: Eritone, la maga tessala personaggio della *Pharsalia* di Lucano (6, 508-827) che fa tornare in vita un soldato morto al fine di predire a Sesto Pompeo

l'esito della battaglia di Farsalo. Eritone compare anche nella *Commedia* di Dante, *If.*, 9, 22-24 («Ver è ch'altra fiata qua giù fui, / congiurato da quella Eritòn cruda / che richiamava l'ombre a' corpi sui»), dove è citata per spiegare una prima discesa di Virgilio all'Inferno precedente a quella compiuta insieme a Dante personaggio. *M'aita*: ant.

14. *Doloroso Igneo*: Gneo Pompeo, figlio primogenito di Gneo Pompeo Magno e fratello di Sesto Pompeo. La sua citazione in questo v. è dovuta probabilmente, come già rilevato da Corsi (cfr. *Rimatori*, ad loc), a un errore di Serdini, che confonde Sesto, colui che nella *Pharsalia* si reca da Eritone, con l'altro figlio di Pompeo, Gneo. *Doloroso*: "dolente, afflitto", con riferimento allo stato d'animo di Gneo dopo la luttuosa predizione delle sorti del padre compiuta dalla maga.

15. *Finita*: "fine, morte".

16. *Cerbaro*: Cerbero, il mitologico cane a tre teste posto a guardia degli Inferi. *Anteo*: gigante della mitologia greca reso invincibile dal contatto con la madre Terra che viene sconfitto da Eracle. Il personaggio è presente anche nella *Commedia* dantesca, *If.*, 31, 100-141, dove aiuta Dante e Virgilio a scendere dall'ottavo al nono girone dell'Inferno.

17-22. "Sia maledetto il seme e chi lo congiunse nel ventre diabolico e assai privo di ogni virtù umana nel quale io giacqui: o maledizione di Dio con la quale nacqui, sia maledetto il giorno che mi sorprese come un volto mostruoso e insolito!".

17-19. I vv. ripercorrono il motivo biblico dell'anatema scagliato contro tutte le circostanze che presiedono al concepimento e alla nascita del maledicente. Cfr. *Ier.*, 20, 14-15 («Maledicta dies in qua natus sum dies in qua peperit me mater mea non sit benedicta maledictus vir qua adnuntiavit patri meo dicens natus est tibi puer masculus et quasi gaudium laetificavit eum»). Il modulo della maledizione del momento del concepimento dell'io lirico diviene topico nel genere della disperata, cfr. Beccari, *Rime*, 48, 11-17 («Maladetto el voler ch'accese el padre / de le mie triste membre / a spargere 'l suo seme e 'l mio dolore; / poi maladico el corpo de la madre, / dove se aggiuse insembre / l'anima tapinella a questa pasta / dogliosa più che quella de Iocasta»).

17. *Chi*: il padre.

18. *Diabolico*: l'aggettivo, dall'accezione fortemente negativa, è funzionale alla creazione di un ritratto dell'io lirico improntato a sottolineare il destino avverso che lo attanaglia sin dal momento del suo concepimento.

19. *Difforme*: "privo". *Virtute*: ant.

20. Il v. rimarca come la nascita dell'io lirico sia un evento avversato e addirittura maledetto da Dio. *Blastema*: "maledizione". Ant.

22. *Mostruosa e strana*: "mostruosa e insolita". Dittologia.

23-28. "O vulva corrotta, orrida e vana, perché non richiudesti nel tuo dolore, di modo che insieme a te fossi morto anch'io? Almeno, dopo che io fui nato, perché non fui smembrato o straziato, e poi il mio cuore (non fu) dato da mangiare ai cani?".

23-25. I vv. maledicono, dopo il momento del concepimento, quello del parto, che viene caratterizzato attraverso aggettivi atti a evidenziare la totale negatività dell'evento della nascita dell'io lirico, il quale si rammarica di essere nato.

23. *Adulterata, orrida e vana*: "corrotta, orrida e vana". *Tricolon*. Gli aggettivi sono volti a rimarcare come l'io lirico nasca da un organo dai tratti fortemente negativi, le cui caratteristiche non possono non riversarsi sulla persona dell'io lirico sin dal momento della nascita.

24. *Non ti serrasti*: "non ti richiudesti", con riferimento all'atto opposto alla fisiologica dilatazione del collo dell'utero durante il travaglio, indispensabile all'espulsione del feto. *Dolore*: il dolore del parto.

25. *Teco*: ant. *Fusse*: la desinenza in -e è tipica del senese medievale per la 1ª pers. sing. del congiuntivo imperfetto. Cfr. Rohlfs, par. 560.

26-28. I vv. continuano la maledizione del momento della nascita dell'io lirico e degli attimi immediatamente successivi a essa iniziata ai vv. precedenti, arrivando iperbolicamente ad affermare che la sorte migliore sarebbe stata essere ucciso appena nato.

27. *Dimembrato e storto*: “smembrato e straziato”. Dittologia.

28. *Core*: cfr. Rohlfs, par. 107.

29-32. “Siano maledetti la luce e lo splendore che per la prima volta raggiunsero i miei occhi, e colui che fu il creatore potessi mai morderlo come io vorrei fare!”.

29-32. I vv. riprendono un altro motivo proprio del genere della disperata, quello dell’anatema rivolto al momento in cui l’io lirico, neonato, vede per la prima volta la luce, l’elemento che dà e regola i ritmi della vita sulla terra. Cfr. Beccari, *Rime*, 48, 18-20 («Quel punto novo ch’io scopersi tempo / e caldo e pioggia e vento, / sia maladetto e chi me vide prima»).

29. *La luce e lo splendore*: il riferimento è alla luce del Sole e allo splendore promanato dai suoi raggi. Dittologia.

30. *Apparse*: Concordanza *ad sensum*.

31. *Chi ne fu l’autore*: il Sole. *Autore*: “creatore”.

32. *Coi... teness’io*: “lo potessi mordere”, perifrasi.

33-38. “Non fece (diversamente) Tideo per vendicare l’onta subita rispetto a come, se io potessi, sbranerei con i denti il triste padre che mi pose sulla terra; per me fossero cancellati i cieli e i giorni, (fosse) la stella di Orione armata e congiunta contro al sole, e (fosse) tutto il mondo in guerra!”.

33-34. I vv. rimandano all’immagine dantesca di *If.*, 32, 124-132, in cui Ugolino, nell’Antenora, è raffigurato nel momento in cui è intento ad addentare la testa del suo nemico, l’arcivescovo Ruggieri. Dantesca è anche la ripresa del personaggio di Tideo come termine di paragone per imprimere ed esprimere la violenza che contraddistingue la scena, *If.*, 32, 130-132 («non altrimenti Tideo si rose / le tempie a Menalippo per disdegno, / che quei faceva il teschio e l’altre cose»).

33. *Tideo*: re di Calidone, è uno dei personaggi dell’episodio della spedizione dei Sette contro Tebe. Durante un combattimento uccide Melanippo, rimanendo però a sua volta ferito a morte. Protetto da Atena, la quale decide di recarsi in suo soccorso per regalargli l’immortalità, viene però beffato dal nemico Anfiarao, che decide di decapitare Melanippo e di gettare la testa a Tideo, il quale, furente, vi conficca i denti per divorare il cervello. A quel punto Atena, inorridita, si allontana dal campo di battaglia abbandonando il proposito di rendere il re di Calidone immortale. La figura di Tideo, particolarmente violenta e macabra, viene adoperata qui come termine di paragone attraverso cui l’io lirico esprime l’aggressività che lo contraddistingue, che lui stesso definisce uguale, se non maggiore, a quella dell’eroe greco. *Sua onta*: l’essere stato colpito a morte da Melanippo.

34. *Potesse*: cfr. Rohlfs, par. 560. *Sbranarei co’ denti*: allo stesso modo in cui Tideo si avventa sul cranio di Melanippo per mangiarne il cervello. Cfr. «coi denti ‘l teness’io», v. 32.

35. *Tristo*: “triste”, ma “anche malvagio”. Cfr. «alma trista», v. 11.

36-38. In questi vv. la maledizione portata avanti sin dall’inizio del testo raggiunge la climax, di modo che si costruisce qui una scena propriamente apocalittica.

36. *Per me: dativus commodi*. Fussero: cfr. Rohlfs, par. 560. *I cieli e i giorni*: dittologia. *Giorni*: “la vita sulla terra”, estens. *Spenti*: “cancellati” (Pasquini).

37-38. *Gionta contra del sole*: “congiunta contro il sole”, ossia, tecnicamente, in congiunzione avversa al sole, in opposizione a esso.

37. *Stella d’Orion*: la costellazione di Orione. *Orion armata*: la disposizione delle stelle della costellazione nella sua raffigurazione mitologica rappresenta il gigante adornato di uno scudo e di una cintura (le tre stelle più luminose, chiamate, per l’appunto, “Cintura di Orione”) sotto la quale sono allineati tre astri indicanti la sua spada. L’immagine, presente in Virgilio, *Aen.* 3, 517 («armatumque auro circumspicit Orion»), è ripresa da Petrarca, *Rvf.* 41, 10 («crudeli stelle; et Orione armato»).

39-44. “Perché l’ira di Dio non si manifesta senza misericordia con piante e con lamenti? E (poi) scorra nei fiumi impetuoso il sangue; venga la Furia con il suo volto ad uccidere la radice delle piante, e venga un serpente che con il suo veleno apra e tagli la terra!”.

39-40. I vv. continuano la maledizione apocalittica iniziata nei vv. precedenti invocando, adesso, l'ira di Dio.

39. *Si disserra*: "si manifesta, prorompe" con violenza.

40. *Pianti e strida*: dittologia. I due termini sono presenti, accoppiati, anche in Beccari, *Rime*, 22, 63 («pianti e strida li sempre trovarai»). *Strida*: "lamenti".

41. *Corra*: "scorra", con lo stesso uso di *Pg.*, 1, 1 («per correr miglior acque») e *Pd.*, 13, 137 («correre lo mar per tutto suo cammino»). *Impetüoso*: l'aggettivo serve a fissare la scena secondo una connotazione di estrema violenza.

42-43. *Ch'uccida la radice dell'erbe*: l'invocazione è, anche in questo caso, funzionale allo scenario apocalittico auspicato sin dai vv. precedenti. La radice, infatti, è la prima parte dell'embrione che nasce dal seme germinante e la parte da cui i vegetali assumono tutto ciò che è necessario al loro nutrimento; la sua distruzione significherebbe, quindi, la distruzione completa e definitiva della pianta stessa.

42. *Furia nel volto suo*: si potrebbe trattare di una delle tre Erinni, già invocate al v. 7, oppure, più probabilmente, come già rilevato da Corsi (cfr. Corsi, *Rimatori*, ad loc), di Medusa, la più celebre delle tre Gorgoni, personaggi mitologici femminili aventi la capacità di pietrificare di pietrificare chiunque incroci il loro sguardo, come si evince dalla specifica «nel volto suo».

43. *Erbe*: "le piante", qui considerate, estens., come emblema della vita in generale, di cui si auspica attraverso questo anatema la rovina ultima. *Angue*: "serpente", qui, forse, adoperato simbolicamente per indicare il demonio.

44. *Venen*: ant. lett. *Apra e decida*: dittologia. *Decida*: "tagli".

45-48. "O avara Babilonia, in cui oggi si acclamano gli onori, i beni terreni e la prosperità, così ci si faccia beffe di te, allo stesso modo in cui per causa tua viene straziata ogni virtù!".

45. *Babilonia avara*: la connotazione negativa di Babilonia, identificata da Petrarca con la sede papale di Avignone (cfr. *Rvf*, 114; 117; 137; 138), parte dall'Antico Testamento, dov'è la città contrapposta a Israele e, per questo, contrapposta a Dio e al suo popolo (cfr. *Gen.*, 10, 8-12) e, prosegue poi nel Nuovo Testamento, ove coincide con il luogo metafora del male opposto alla Gerusalemme celeste (cfr. *Ap.*, 18, 21; 21, 10, anche se, in questo caso, Babilonia deve essere identificata con Roma). La citazione di Babilonia in questo passo serdiniano viene interpretata da Corsi (cfr. Corsi, *Rimatori*, ad loc) in riferimento all'associazione petrarchesca Babilonia-Avignone, ma sembra più opportuno non vincolare a un riferimento storico-politico preciso, sia esso quello tardomedievale o quello biblico, tale allusione, ma bensì assumerla come una generico richiamo alla natura viziosa e corrotta del mondo condotto sulla scorta dell'ampia tradizione medievale incline ad associare Babilonia con qualsiasi consorzio umano corrotto dal vizio. Il sintagma specifico è, però, ripreso da Petrarca, *Rvf*, 137, 1 («L' avara Babilonia à colmo il sacco»). *Si grida*: "si acclamano". Concordanza *ad sensum*.

46. *Gli stati, onori e la salute*: "i beni terreni, gli onori e la prosperità". *Tricolon*. L'espressione, adoperata qui in funzione negativa per rimarcare l'eccessivo attaccamento umano ai beni mondani, riecheggia un altro passo di Saviozzo, 49, 1-2 («Questa nostra speranza e nostra fede / delle ricchezze, stati e degli onori»).

47. *Di te si rida*: "ci si faccia beffe di te", con riferimento apocalittico al momento in cui, con il giudizio universale, l'umanità verrà condannata alla dannazione eterna a causa dell'esistenza totalmente votata al vizio e al peccato che ha perseguito sulla terra (cfr. v. successivo).

48. *Si strazia*: "viene straziata, viene annientata, viene bistrattata". Il verbo è adoperato qui con accezione morale, a indicare la completa indifferenza dell'uomo verso una condotta morale virtuosa. *Virtute*: ant.

49-54. "Si tramutino i miei giorni in una nube oscura, in modo che non possano essere scanditi attraverso i mesi o gli anni, e siano le mie notti tenebrose luttuose, le ore siano determinate dalla mia sofferenza, e qualunque fiera giaccia in letargo si svegli adesso per divorarmi tutto;"

49. *Convertansi*: "si tramutino". Legge Tobler-Mussafia. *Oscura nube*: "sofferenza", metaf. Il sintagma è ripreso da Beccari, *Rime*, 2, 6 («che scacci dal mio cor la scura nube»), ove però, più che il dolore, è usato per indicare il peccato. *Nube*: "intensa manifestazione di un sentimento negativo" (TLIO), in questo caso della sofferenza che l'io lirico invoca per sé stesso.



50. *Che... anno*: “in modo che non possano essere scanditi attraverso i mesi e gli anni”, ossia “in modo che tutti i giorni siano uguali, presentino la stessa situazione di sofferenza”, evidenziando, quindi, come l’io lirico maledica sé stesso per l’eternità. *Numerati*: “scanditi”.

51. Cfr. vv. precedenti. *Nocte*: l’utilizzo della -e finale per il plurale è tipico di alcune varietà dell’Italia centrale. Cfr. Rohlfs, par. 142. *In lutto*: “luttuose”, secondo la costruzione, consueta nell’italiano antico, in+sost.=agg. (Pasquini).

52. *L’ore... affanno*: cfr. vv. 49-50. *Compute*: “determinate” (TLIO).

53. Il v. riecheggia un’immagine biblica, *Nm*, 24, 9 («Accubans dormit ut leo»). *Qual*: “qualunque”. *Più addormentata*: “in letargo”. *Fera*: cfr. Rohlfs, par. 87. *Cube*: “giaccia”. Cfr. Rohlfs, par. 555. Il verbo è utilizzato anche da Dante, *Pd*, 6, 68 («rivide e là dov’Ettore si cuba»).

54. *Omai*: ant.

55-60. “Dal momento che io sono ridotto (a vivere) fuori da ogni speranza, siano contrari a me i parenti e gli amici, e i partiti avversi abbiano la meglio così come fa il leone! Dio non può ridurmi in uno stato peggiore e più misero (di questo) che non perdere la triste anima che io ho perso e che (adesso) è in potere del perfido nemico”.

55. I vv. continuano la maledizione inflitta a sé stesso dall’io lirico, che, dopo aver investito la sfera dei sentimenti (vv. 49-54), tocca adesso l’ambito sociale, augurandosi di diventare invisibile ai parenti, agli amici e ai propri alleati politici. *Fuor di speranza io son condotto*: “sono ridotto fuori da ogni speranza”, ossia “vivo avendo perso ogni speranza”. *Condotto*: “ridotto”. Ant.

56. *Contra*: lat. *Il prossimo e l’amico*: “il parente e l’amico”, ossia le persone che più dovrebbero essere vicine e solidali all’io lirico. Dittologia.

57. *Vinca come lion*: similitudine. *Lion*: ant. *Parte avversa*: “il partito politico avverso, l’avversario politico”. Cfr. anche la did., che individua l’occasione della composizione della canzone nel momento in cui Serdini viene «per parte discacciato da Siena».

58-59. I vv. hanno lo scopo di indicare l’estrema e definitiva perdita delle speranze dell’io lirico, il quale si trova adesso a vivere in una condizione di estrema indigenza personale e sociale.

58. *Farmi*: “rendermi”. *Mendico*: “misero”.

59. *Alma trista*: cfr. v. 11.

60. *Podesta*: “potere”. Ant. *Perfido inimico*: il demonio, il nemico di ogni virtù e di ogni speranza. *Inimico*: lat.

61-64. “Ora avvenisse almeno presto che il corpo inverecondo si separasse dalla vita mortale e che l’anima di cui io ho parlato fosse poi portata (via) dalle Furie infernali!”.

61-62. *L’impudico corpo*: “l’inverecondo corpo, l’immondo corpo”. *Enjambement*. Il sintagma fa riferimento alla spregevolezza che caratterizza l’io lirico. Il fatto che a essere caratterizzato come «impudico» sia il corpo, poi, è in linea con la concezione medievale secondo la quale è il corpo, in quanto parte soggetta ai bassi istinti corporei, a essere maggiormente sottoposto alla corruzione.

61. *Fusse*: cfr. Rohlfs, par. 560. *Tosto*: “presto, velocemente”.

62. *Fra’ mortali*: “dai mortali”, ossia “dalla vita terrena”.

63. *Ch’io dico*: “di cui ho parlato”, con riferimento ai vv. 58-59.

64. *Portassin*: “portassero”. La forma in -àsseno / -àssino per il congiuntivo imperfetto è tipica in Toscana. Cfr. Rohlfs, par. 561. *Furie infernali*: cfr. v. 7.

65-70. “Qui Satana con i suoi spietati artigli mi accoglierà in mezzo a tanti uomini illustri, dopo che il corpo sarà stato pasto per le belve; qui vedrò le lacrime e i sospiri, ma sarò fuori da questi pericoli mondani, di modo che non potrò stare peggio di come stavo;”.

65, 68, 71. *Quivi*: anafora.

65. *Quivi*: nell’inferno. *Satàn*: si tratta una delle forme adoperate da Dante per nominare Lucifero, *If*, 7, 1-2 («“Pape Satàn, pape Satàn aleppe”!, / cominciò Pluto con la voce chioccia»). *Dispietati artigli*: la raffigurazione di Lucifero come orrida creatura dotata di artigli con i quali scuoiava la schiena di Giuda, Bruto e

Cassio è dantesca, *If.*, 34, 58-60 («A quel dinanzi il mordere era nulla / verso 'l graffiar, che talvolta la schiena / rimaneva de la pelle tutta brulla»); e, nella *Commedia*, anche i demoni Malebranche hanno lunghi artigli uncinati che adoperano per afferrare i barattieri e scagliarli nella pece (cfr. *If.*, 21 e *If.*, 22). Il sintagma è altresì dantesco, *If.*, 30, 9 («e poi distese i dispietati artigli»), anche se nella *Commedia* non è adoperato in riferimento a Lucifero, ma bensì ad Atamante.

66. *M'accogliarà*: la forma in -arò per il futuro è di regola a Siena. Cfr. Rohlfs, par. 587. *Incliti viri*: «uomini illustri», a indicare come nell'Inferno tanti sono i dannati eccellenti. *Viri*: lat.

67. Il v. indica come l'io lirico auspichi per sé stesso non soltanto la dannazione eterna (cfr. vv. precedenti e vv. successivi), ma anche una morte macabra e violenta come quella di essere divorato da belve feroci. *Fia*: cfr. Rohlfs, par. 592. *Fera*: cfr. Rohlfs, par. 87.

68. *Quivi*: nell'Inferno. *Lagrima e sospiri*: si tratta di due delle più evidenti manifestazioni di sofferenza dei dannati nell'Inferno dantesco, sottolineate in molti passi della cantica.

69. Il v. rimarca come le pene infernali che l'io lirico invoca per sé non sono niente in confronto al dolore che egli ha provato tante volte in vita. *Mondan perigli*: «pericoli mondani».

70. Cfr. v. precedente. *Era*: la desinenza in -a della 1ª pers. sing. dell'imperfetto indicativo è frequente nella lingua antica. Cfr. Rohlfs, par. 550 e, per il verbo essere in particolare, par. 553.

71-73. «Qui mi troverò fra Tantalo e Megera, e poi verranno i Centauri a divorarmi, in modo tale che avrò invidia di Capaneo».

71. *Tantalo*: Tantalo, mitologico re della Libia e della Frigia, noto soprattutto per la macabra mensa imbandita agli dei, ai quali offre le carni dei suoi figli e per il supplizio a cui viene sottoposto da questi quando scoprono l'orrore: condannato alla fame e alla sete perpetue, è immerso nell'acqua fino alle ginocchia e sul suo capo pende un albero carico di molti e succulenti frutti, ma egli non può né bere, né mangiare. *Megera*: fra le tre Erinni, è quella preposta all'invidia e alla gelosia. Insieme alle sue sorelle, è posta da Dante a guardia della città di Dite, *If.*, 9, 46 («Quest'è Megera dal sinistro canto»). Ma la collocazione infernale di Megera è già virgiliana, *Aen.*, 12, 846-847 («quas et Tartaream Nox intempesta Megaeram / uno eodemque tulit partu»).

72. *I Centauri a divorarmi*: i Centauri, creature mitologiche metà uomo e metà cavallo, abilissimi arcieri aventi la caratteristica di avere pregi e difetti propri del genere umano, ma portati all'exasperazione. Dante li colloca nell'Inferno a guardia degli iracondi, che loro hanno la funzione di sorvegliare impedendogli, sotto la minaccia delle loro frecce, di uscire troppo dal sangue bollente. Cfr. *If.*, 12, 56-57 («corrien centauri, armati di saette, / come solien al mondo andare a caccia»). Il fatto, invece, che i Centauri abbiano il compito di divorare i dannati, parrebbe essere un'invenzione sardiniana, probabilmente utile a connotare la scena in senso macabro e violento.

73. *Di Capaneo porterò invidia*: «avrò invidia di Capaneo», uno dei dannati con i tormenti peggiori dell'*Inferno* dantesco. Si tratta di Capaneo, uno dei protagonisti dell'episodio dei Sette contro Tebe, il primo a salire, durante la battaglia, sulle mura di Tebe per sfidare gli dei a difenderla, e per questo atto di tracotanza, viene fulminato da Giove. Posto nella *Commedia* fra i bestemmiatori del terzo girone, dove non si cura della pioggia di fuoco che lo colpisce, dimostrando di continuare ad avere la stessa superbia che lo ha contraddistinto in vita. E proprio la sua empietà che non diminuisce è, per Dante, la pena maggiore, di modo che Capaneo risulta essere uno dei personaggi con il tormento peggiore. Cfr. *If.*, 14, 46-72. *Portarò*: la forma del futuro in -arò è di regola a Siena. Cfr. Rohlfs, par. 587.

74-80. «Molte volte ancora io vedrò farmi e disfarmi e consumarmi a causa dell'accidia, saranno i graffi e i serpenti a confortarmi e saranno i fulmini e le fiamme a incenerirmi: la pena maggiore e la sofferenza più crudele, tutto sono disposto a tollerare, purché io sia strappato a questa vita!».

74-75. *Molte... vedrò*: i vv. fanno riferimento alla pena patita nell'*Inferno* dantesco (*If.*, 24 e *If.*, 25) dai ladri, i quali si muovono nudi in mezzo ai serpenti che legano loro le mani dietro la schiena e subiscono delle mostruose trasformazioni.

74. *Fiate*: ant. lett.

75. *Roder per accidia*: tipicamente l'accidia, in quanto peccato psicologico, agisce nell'animo umano, rodendolo dentro (cfr. Casagrande-Vecchio, *Sette vizi*, p. 128).

76. Il v. indica, iperbolicamente, l'enormità della pena sopportata dall'io lirico, per cui perfino le ferite e i morsi dei serpenti, che normalmente sono un tormento, diventano per lui un conforto. *Fieno*: cfr. Rohlfs, par. 592.

77. Il v. offre un'ulteriore immagine di violenza e tormento tipicamente infernali, dal momento che le fiamme e le saette sono elementi che tradizionalmente fanno parte dell'ambientazione dell'inferno. *Fulgure*: lat. L'utilizzo della -e finale per il plurale è tipico di alcune varietà dell'Italia centrale. Cfr. Rohlfs, par. 142. *Fieno*: cfr. Rohlfs, par. 592.

78. *Maggior pena*: con questo sintagma è definito da Dante il tormento di Giuda Iscariota, il quale con la testa nella bocca della faccia centrale di Lucifero e i piedi a penzoloni, viene dilaniato e scorticato da Satana in persona. Cfr. *If.*, 34, 61-62 («Quell'anima là su ch'ha maggior pena», / disse 'l maestro, è "Giuda Scariotto"»). *Stento*: "sofferenza".

79-80. I vv. rimarcano ancora una volta, iperbolicamente, l'enormità delle sofferenze provate dall'io lirico, a causa delle quali egli preferirebbe morire e finire per subire tutte le pene dell'inferno, le quali, comunque, sarebbero minori e meglio sopportabili rispetto ai tormenti patiti in vita.

79. *Vo' comportarmi*: "sono disposto a tollerare, a sopportare".

80. *Io fusse spento*: "io sia strappato". L'espressione è un'eco di Dante, *If.*, 5, 107 («Caina attende chi a vita ci spense»). *Fusse*: cfr. Rohlfs, par. 560.

81-89. "Non si rallegra tanto lo zappatore che con la sua zappa trova il suo tesoro, come farei io nello scoprire la tomba; perché è un ristoro troppo singolare per chi deve morire e non vede altro scampo (oltre la morte) venire presto all'ultimo tormento; perché chi è condannato a morte fa più di mille morti al giorno fino al momento che pone fine a ogni passione".

81-83. I vv. sottolineano per l'ennesima volta, in questo caso attraverso la similitudine con il contadino che gioisce per il raccolto («il tesoro»), la speranza dell'io lirico di trovare presto la morte, la quale ribadisce essere l'unica cosa che potrebbe provocargli gioia poiché lo solleverebbe dall'affanno che lo perseguita costantemente.

81. *Il cavator del campo*: "lo zappatore, il contadino".

82. *Tesoro*: "le ricchezze della terra".

83. *Ritrovar*: "scoprire" (GDLI). *L'avello*: "la tomba", ossia "la morte". Metonimia. Lett.

84. *Però che*: "dal momento che". *Singular ristoro*: il sintagma reitera ancora una volta l'augurio di morire che l'io lirico fa a sé stesso evidenziando come nella condizione di miseria e dolore assoluti in cui si trova perfino qualcosa di normalmente negativo come la morte potrebbe essere per lui un sollievo. Cfr. vv. precedenti. *Singular*: lat.

85. *De'*: apocope. *E non vi vede scampo*: "e non vede altro scampo oltre la morte".

86. *L'ultimo flagello*: "l'ultimo tormento", ossia la morte, che sarebbe l'ultima sofferenza per l'io lirico.

87-89. I vv. evidenziano come, in una condizione di disperazione come quella in cui si trova l'io lirico, il quale si paragona qui a un condannato a morte, chiunque perde qualsiasi ragionevolezza e libera la propria aggressività in maniera inconsulta, ben sapendo di non avere nient'altro da perdere.

89. *Passione*: "sofferenza, dolore". Ant.

90-96. "Questo è quello che mi strazia e che mi addolora, dal momento che per le leggi superiori e divine, l'anima è del demonio e anche il corpo. Vorrei (essere), poiché io mi vedo impazzito, con tutti coloro che piovero fino a essere conficcati al centro dell'inferno, e che tutti coloro che venerano Dio fossero precipitati dentro insieme a me!".

90. *Questo*: il non poter mettere fine al proprio tormento, il non sapere quando esso terminerà. *Mi strazia e m'accora*: dittologia. *M'accora*: "mi addolora, mi tormenta" (TLIO).

91. *Per legge superne e divine*: l'espressione indica la mancanza totale di libero arbitrio per l'uomo, il quale è completamente soggetto al volere divino. Legge: l'utilizzo della -e finale per il plurale è tipico di alcune varietà dell'Italia centrale. Cfr. Rohlfs, par. 142. *Superne e divine*: "superiori e divine". Dittologia.

92. Il v. enfatizza nuovamente la natura infausta dell'io lirico, il quale si è connotato sin dalla prima strofa come un essere maledetto da Dio e soggetto al demonio, il quale lo rende sofferente e aggressivo. *Dimonio*: ant. lett. *Ancora*: "anche".

93-94. *Vorrei... centro*: "vorrei essere, poiché io mi vedo impazzito, con tutti loro che piovvero fino a essere conficcati al centro dell'inferno". Ellissi.

93. *Io men veggio esser di fora*: "mi vedo essere impazzito". *Veggio*: cfr. Rohlfs, par. 276. *Fora*: "fuori". Cfr. Rohlfs, par. 308.

94. *Quanti mai piobber fin al centro*: il riferimento è ai traditori, i peccatori peggiori fra tutti i dannati della *Commedia*, che, secondo la concezione dantesca dell'inferno, si trovano nella parte più profonda della cavità a imbuto che è il regno infernale, ossia nel luogo preciso in cui si trova Lucifero. *Piobber*: "piovvero". Senesismo (Pasquini). *Fitto*: "conficcati" (TLIO). *Centro*: l'inferno, il quale sarebbe collocato secondo la concezione dantesca dei tre regni dell'aldilà nelle profondità del centro della terra.

95-96. I vv. scagliano una maledizione a chi, contrariamente a quanto fa l'io lirico, continua a venerare Dio credendo nella sua volontà e nella sua benevolenza.

96. *Rüinare*: ant.

97-106. "Canzone, tu cercherai Cariddi e Scilla, dove la bufera mugghia tra le sarte e libera nel mare terribili tempeste; poi cerca l'Etna in quella parte in cui erutta le fiamme di lava più orribili; poi vai fra le costellazioni più infauste. Parlerai con le anime più disperate e misere: piangi e sospira e digli che presto arriverò da loro dal momento che Dio mi è contrario e il mondo mi è a odio!".

97-102. I tre luoghi descritti in questi vv. (lo Stretto di Messina, l'Etna e le costellazioni astrali avverse) sono emblema nell'immaginario collettivo di come potrebbe essere raffigurato il *locus horribilis* per eccellenza e qui sono sfruttati per imprimere al massimo alla canzone quell'ambientazione macabra e infernale su cui sin dall'inizio si è costruito il discorso poetico.

97. *Canzon*: avvio tipico del congedo, con vocativo rivolto al testo stesso. *Cercarai*: la forma del futuro in -arò è di regola a Siena. Cfr. Rohlfs, par. 587. *Cariddi e Silla*: Scilla e Cariddi, i due mostri mitologici che abitano lo Stretto di Messina rendendo quel tratto di mare sempre tempestoso e, dunque, pericoloso per la navigazione. Cfr. Dante, *If.*, 7, 22-23 («Come fa l'onda là sovra Cariddi, / che si frange con quella in cui s'intoppa»).

98. *Büffaro*: "la bufera" (Pasquini). *Sarte*: "sartie", ossia i cavi che reggono lateralmente l'albero maestro di una nave.

99. *Aprè*: "libera". *Procelle*: lat.

100. *Mongibello*: l'Etna.

101. *Falde*: "fiamme di lava". *Sfavilla*: "erutta".

102. *Maligne stelle*: le congiunzioni astrali avverse, responsabili anche della sorte nefasta delle persone.

103-104. *Disperate e tapinelle anime*: le anime dannate all'inferno, le quali patiscono il supplizio eterno. *Enjambement*.

103. *Disperate e tapinelle*: "disperate e misere". Dittologia.

104. *Parlarai*: la forma del futuro in -arò è di regola a Siena. Cfr. Rohlfs, par. 587. *Piange e sospira*: dittologia. *Piange*: le desinenze verbali in -e sono tipiche del toscano medievale per la seconda persona singolare dell'imperativo. Cfr. Rohlfs, par. 605. *Sospira*: lat.

106. Il v. chiude la canzone negli stessi toni con cui si apre, ribadendo per l'ennesima volta l'infausta condizione in cui si trova l'io lirico, il quale è invisibile al mondo e a Dio. *Ira*: "odio".

## CANZONE 20 (P. VII)

Canzone indirizzata a Roberto da Poppi, conte del Casentino, e definita «la Coronata» nella didascalia di Mrc<sup>7</sup>. Il testo è databile al 1396 ca, ossia al soggiorno di Serdini presso i Conti del Casentino. Si tratta di una canzone di pentimento e di richiesta di perdono che si sviluppa rielaborando motivi tipici della tradizione penitenziale sia biblica che medievale, la cui struttura è assicurata dalla ripresa anaforica dell'incipit del Salmo 6 al primo v. di ciascuna stanza. Il testo riprende e rielabora una vasta serie di temi biblici e religiosi, con particolare riferimento alla vita di Cristo. Quest'ultima viene ripercorsa rievocando i due momenti essenziali della nascita (vv. 1-30) e della morte (vv. 31-75), sfruttando sia i resoconti evangelici di entrambe, sia alcune fonti medievali, in particolare la *Legenda aurea* di Iacopo da Varazze. Il senso della focalizzazione serdiniana su questi due momenti risiede nella volontà di assicurare alla richiesta di perdono per i peccati commessi dall'io poetico riassunta nella citazione salmodica di cui si è detto il ricordo della remissione del peccato originale grazie all'Incarnazione e alla morte di Cristo, di modo che la richiesta di perdono personale dell'io poetico possa giovare dell'argomento della redenzione dell'umanità a opera di Gesù onde trovare un solido argomento *a fortiori* e, a una, celebrare la misericordia divina nell'atto di invocarla. Il congedo (vv. 76-86) segna un brusco cambio di prospettiva, con l'io poetico che si rivolge direttamente a Roberto da Poppi assumendo quanto detto nelle stanze circa la disposizione al perdono di Dio ad ulteriore argomento *a fortiori* per invocare il perdono del proprio signore per un fallo commesso. Si registra, quindi, una sostanziale identificazione tra Dio, signore dei Cristiani, e Roberto da Poppi, signore del cortigiano Serdini, tale da permettere di svolgere una richiesta di perdono indirizzata a quest'ultimo in toni penitenziali in senso propriamente religioso.

Canzone di cinque strofe di quindici versi ciascuna e un congedo di undici versi. Schema metrico: Strofa: ABbCADDEeCcFfGG. Congedo: ABbCACcDdEE

Essendo Simon per alcun peccato originale detenuto dal Magnifico Conte da Poppio, singularissimo suo signore, cognoscendolo esso esser signor cattolico e clemente, deliberò fare la infrascritta canzone et ad esso mandarla, promettendo ad essa canzon, se gli recava graziosa novella, coronarla fra l'altre sue sorelle. Donde, gita in conspetto de quel signore, non solamente il liberò, ma liberato lo redusse in prima grazia: di che da poi la intitolò la Coronata.

*Domine, ne in furore tuo arguas me,*  
per quella caritade e vero amore  
che mosse il Redentore  
per lo peccar del nostro padre prio;  
e quella santa voce or tocchi te,  
qual disse: "Ave Maria di grazia plena!",  
dove l'umile Vergin fu ripiena  
del Verbo eterno in spirto di favilla.

Dicendo: "Ecco l'ancilla!",  
assunse carne al puro ventre e pio,  
e omo fatto è Dio.  
Senza corruzione, immacolata,  
o Vergine beata,  
guarda la mente in te sola rivolta,  
e tu, signor, per lei non meno ascolta!

15

*Domine, ne in furore tuo arguas me,*  
per quello amor del parto benedetto  
dove Cristo perfetto,  
nacque di lei purificata e diva;  
e quei veraci mostri or tocchin te,  
che inginocchiâr le fere per vittoria,  
e l'angelo a' pastor, cantando "Gloria!",  
apparso con ulivo in un dolce atto.

23

Il tempio fu disfatto,  
e parse d'olio il fonte d'acqua viva:  
le vigne allor fioriva,  
e vide Ottaviano il cerchio santo.  
Altro assai ch'io non canto  
apparso nel suo nome; or, qual si sia,  
vinca pietà la mia stolta follia!

30

*Domine, ne in furore tuo arguas me,*  
per sua conversione e santa vita,  
che nostra insegna in vita  
nell'operare ogni atto virtuoso;  
e quella pazienza or tocchi te,  
che toccò Lui nel suo aspro martire.  
Sudò di sangue per noi redemire,  
tradito, preso e tutto flagellato,  
nella faccia sputato  
con tanti strazii Cristo glorioso!  
Quale animo pietoso

38

non debbia ritornar con pianti a Lui?  
Qui l'amor di Costui  
vaglia al mio prego, e se di me non cale,  
vaglia il nome di Lui, che sempre vale!

45

*Domine, ne in furore tuo arguas me,*  
ma qui s'umilii ogni animo feroce  
per Quel che stette in croce  
per ricomprarci del suo proprio sangue.  
Quelle sette parole or tocchin te,  
che disse Lui confitto al santo legno,  
con corona di spin', Cristo benegno  
ferito e per ristoro aceto e fele.

53

Omè, qual cor crudele  
qui la sua Passìon non stride e langue?  
Che, per tôrci da l'angue,  
ci ricomprò di così vivo prezzo:  
perdonò Cristo al sezzo  
punto ch'al Padre suo rendé lo spirto:  
e tu, signor mio, stai per tal cosa irto?

60

*Domine, ne in furore tuo arguas me,*  
ma ti ricordi il pianto di Maria,  
che 'l suo figliuol vedia  
pendere in croce inanzi agli occhi soi;  
e quel santo sepolcro or tocchi te,  
e la sursessìon: con premii tanti  
cavò del limbo i nostri padri santi,  
e dopo molti, finalmente in cielo.

68

Movati il vero zelo  
di carità, signor, ché far lo pòi;  
e s'io non trovo in voi  
frutto del mio sperare, in cui giamai?  
Tu sai ch'io so che sai  
me sempre servo, e serò più, dotato,

327

Canzon, tu ne girai dal signor mio,  
e qui parrà quanto saprai parlare  
col dolce supplicare,  
se fra le tue sorelle ami corona.  
Tu 'l pregarai per tale amor di Dio,  
ch'io so con contrizione el mi perdona,  
ché gentil mente e bona  
sempre a misericordia apre le braccia.  
Non ti fia dura traccia,  
ch'egli è pietoso, avvegna che possente,  
e core illustre e natural clemente.

1-8. “Signore, non accusarmi nel tuo furore, in nome di quella carità e vero amore che spinse il Redentore a causa del peccato del nostro primo padre; e ora ti raggiunga quella santa voce, che disse: Ave Maria piena di grazia! Grazie alla quale l’umile Vergine fu riempita del Verbo eterno in un soffio di favilla”.

1. Cit. letterale del Salmo 6 (cfr. *Ps* 6, 2: «Domine, ne in furore tuo arguas me»), che nella tradizione medievale è il primo dei cosiddetti Salmi penitenziali (cfr. *ED*, s.v. *Salmi penitenziali*) e, dunque, è testo chiave della letteratura penitenziale in poesia.

2. *Caritade*: “carità”, arc.; indica la caratteristica precipua dello Spirito Santo in quanto parte della Trinità e indica l’Amore divino. *Caritade e vero amore*: dittologia sinonimica, essendo “vero amore” una sorta di definizione della Carità.

3. *Mosse*: la ragione della decisione divina di redimere l’umanità è ricondotta, come da tradizione, alla Carità, ossia all’Amore di Dio per il genere umano. *Redentore*: Cristo, così definito perché grazie al suo sacrificio purificò l’umanità dal peccato originale (cfr. v. successivo).

4. *Lo peccar*: “l’atto di peccare, il peccato”; si tratta del peccato originale, compiuto da Adamo ed Eva e redento dalla morte di Cristo (*Gn* 3, 1-7). *Prio*: “primo”, lat.; il “primo padre” è Adamo, indicato così in quanto progenitore dell’umanità.

5. *Voce*: “frase, detto”, definito “santo” perché citazione evangelica di una frase pronunciata dall’Arcangelo Gabriele (cfr. v. successivo).

6. Traduzione del saluto rivolto dall’Arcangelo Gabriele a Maria in occasione dell’Annunciazione (cfr. *Lc*. 1, 28: «Ave, gratia plena») così come viene codificato nella traduzione liturgica nell’Antifona Ave Maria, il cui primo verso recita appunto «Ave Maria, gratia plena».

7. *Donde*: ha qui valore causale. Cfr. Rohlfs, par. 912 rispetto alla salutatio cit. al v. precedente. *Umile*: attributo tipico di Maria, in virtù del quale fu scelta come madre del Salvatore. *Ripiena*: traduce il verbo “repluo”, tecnico nei Vangeli per indicare la discesa dello Spirito Santo su di una persona. Cfr., ad es., *Lc* 1, 15 («et repleta est Spiritu Sancto»); *Ac* 2, 4 («Repleti sunt omnes Spiritu Sancto»).

8. *Verbo eterno*: è il *verbum Dei* biblico, che indica Dio all’atto dell’incarnazione (cfr. *Io*. 1, 14: «Et Verbum caro factum est»). *Spirito*: “vento, soffio”; il *verbum Dei* è spesso paragonato al vento per indicare la sua discesa sugli uomini. *Favilla*: “scintilla”; il fuoco è altro traslato per indicare le manifestazioni di Dio agli uomini.



9-15. “Dicendo: Ecco l’ancella! si incarnò per mezzo del ventre puro e devoto, e Dio fu fatto uomo. Senza corruzione, immacolata, o Vergine beata, guarda la mente che pensa solo a te, e tu, Signore, grazie a lei non ascoltare meno!”.

9. *Ecco l’ancilla*: è traduzione della risposta di Maria al saluto dell’Arcangelo Gabriele, già tradotto al v. 6 (cfr. *Lc.* 1, 38: «Dixit eum Maria: Ecce ancilla Domini; fiat mihi secundum verbum tuum»).

10. *Assunse carne*: “s’incarnò”. *Al*: ha qui valore di indicare lo strumento. Cfr. Rohlfs, par. 798. *Puro e pio*: tmesi, i due aggettivi qualificano il ventre di Maria come vergine (puro) e sottomesso alla volontà di Dio (pio).

11. *Omo*: “uomo”, lat. *Fatto è*: traduce il *factum est* dell’espressione già cit. al v. 8, di cui questo verso costituisce una libera traduzione.

12. *Corruzione*: indica qui uno stato di alterazione della sanità (TLIO), ma ha qui anche il valore morale di “non corrotta dal peccato”. *Immacolata*: “immacolata”. I due attributi sono di fatto sinonimi e offrono un complemento al “beata” del v. successivo.

13. *Vergine beata*: traduce l’appellativo tradizionale di Maria, «beata virgo».

14. *Guarda*: “considera, poni attenzione a”. *Mente*: indica qui l’intelletto (cfr. *ED*, s.v. *Mente*). Il verso ha la funzione di sottolineare la completa devozione mariana dell’io poetico nel rivolgere la propria preghiera alla Vergine. Rivolta: “intenta”.

15. *Signor*: Dio, l’invocazione s’allarga ora a rivolgersi anche a Dio. Per lei: “attraverso di lei”. Il nesso ha il valore di indicare in Maria la necessaria intermediatrice della preghiera dell’io poetico, secondo una modalità analoga a quella della preghiera alla Vergine nella *Commedia* (cfr. *Pd* 33, 1-39). *Ascolta*: sottinteso “la mia preghiera”.

16-23. “Signore, non accusarmi nel tuo furore, in nome di quell’amore del santissimo parto dal quale da lei divina nacque quel piccolo uomo, tuttavia perfetto; e quei divini miracoli che vincendole fecero sì che le fiere posassero le zampe a terra ora ti tocchino e l’angelo che apparve ai pastori con l’ulivo in movenze soavi cantando: Gloria!”.

16. Cfr. v. 1; la reiterazione del versetto salmodico a inizio di ogni stanza della canzone contribuisce a strutturare il testo e ad assicurargli una reiterazione tipica dello stile delle preghiere.

17. *Amor*: cfr. v. 2. *Parto benedetto*: la nascita di Gesù; mentre la prima stanza si concentra sull’Annunciazione, la seconda passa a trattare del momento ad essa successivo della nascita di Cristo.

18. *Donde*: “da cui”. Cfr. Rohlfs, par. 912. *Cristo perfetto*: Gesù neonato, il quale, in virtù della propria natura divina, mostra la perfezione che lo contraddistingue anche appena venuto al mondo, contrariamente agli altri uomini in virtù della sua natura divina.

19. *Purificata e diva*: dittologia.

20. *Veraci*: probabilmente ha valore di “veri, in quanto divini” (cfr. *ED*, s.v. *Verace*). *Mostro*: “miracolo” (Pasquini). *Tocchin*: il verbo ha il valore figurato di “toccare l’animo onde suscitare una reazione”; il verbo allude al fatto che ora l’io poetico si augura che alcune creature mitologico-leggendarie muovano Dio a compassione per la sua condizione.

21. *Inginocchiâr*: “far posare a terra le zampe”, detto di animali (TLIO). *Fere*: “fiere”, ant. lett. *Per vittoria*: complemento d’agente, cfr. Rohlfs, par. 810, da intendersi “a causa della vittoria”, o meglio “in segno di celebrazione”. È un’allusione al miracolo secondo cui il bue e l’asino si sarebbero inginocchiati di fronte a Gesù appena nato (cfr. *Legenda aurea, De nativitate domini*, par. 114: «Bos igitur et asinus miraculose dominum cognoscentes flexis genibus ipsum adoraverunt»).

22. *L’angelo a’ pastor*: allusione all’annuncio dato ai pastori della nascita di Gesù (cfr. *Lc.* 2, 8-20). *Gloria*: cit. del canto angelico che chiude l’annuncio della nascita di Cristo (cfr. *Lc.* 2, 14-15: «Gloria in excelsis Deo, et super terram pax in hominibus bonae voluntatis»).

23. *Ulivo*: simbolo di pace, assente nel racconto evangelico (cfr. v. precedente) e introdotto da Serdini per rimarcare come l’annuncio angelico sia un segno di pace tra Dio e gli uomini, coincidendo con l’avvenuta incarnazione donde sarebbe stato purificato il peccato originale.

24-30. “Il tempio fu distrutto, e la fonte d’acqua pura sgorgò olio: le vigne in quel momento fiorivano e Ottaviano vide il cerchio d’oro intorno al sole. Molte altre cose di cui non parlo apparirono in suo nome; ora, qualsiasi essa sia, la tua pietà abbia la meglio sulla mia pazzia!”.

24. *Tempio*: allusione al miracolo secondo cui la nascita di Cristo fu accompagnata dal crollo del Tempio romano cosiddetto *templum pacis eternum* (cfr. *Legenda aurea, De nativitate domini*, par. 49: «Sed in ipsa nocte qua virgo peperit templum funditus corruit»).

25. *Fonte*: al masc. è ant. lett. *Viva*: ha qui valore di “pura”. Il v. allude a un miracolo che, secondo la devozione popolare di Roma, accadde in occasione della nascita di Cristo: si tratta del cosiddetto miracolo del fons olei, secondo il quale ad annunciare la nascita di Cristo fu a Roma un rivolo di olio nero sarebbe sgorgato improvvisamente e avrebbe raggiunto il Tevere (cfr. *Legenda aurea, De nativitate domini*, par. 83: «Roma etiam, ut attestatur Orosius et Innocentius papa tertius, fons acque in liquorem olei versus est et erumpens usque in Tyberim profluxit et toto die illo largissime emanavit»).

26. *Vigne*: si tratta delle vigne di Engadi, che fiorirono miracolosamente in coincidenza con la nascita di Cristo (cfr. *Legenda aurea, De nativitate domini*, par. 111: «In hac enim nocte, ut Batholomeus in sua compilatione testatur, vinee Engadi, que proferunt balsamum, floruerunt, fructum protulerunt et liquorem dederunt»). *Allor*: in coincidenza con la nascita di Gesù. *Fioriva*: concordanza ad sensum con “le vigne”.

27. *Ottaviano*: Gaio Giulio Cesare Ottaviano Augusto, imperatore romano al tempo della nascita di Cristo. *Cerchio santo*: allusione al miracolo per cui a Roma la nascita di Gesù fu segnalata dal miracoloso apparire di un cerchio attorno al disco del Sole (Pasquini, con rimando a *Legenda aurea, De nativitate domini*, par. 102: «Octaviani tempore hora circiter tertia repente liquido ac puro sereno circulus ad speciem celestis arcus orbem solis ambiuit quasi venturus esset qui ipsum solem solus mundumque totum fecisset et regeret»).

28. *Ch’io non canto*: preterizione, ha la funzione di suggerire l’idea dei molti miracoli che accompagnarono, annunciandola, la nascita di Cristo.

29. *Apparse*: ha qui il valore del lat. “apparire”, ossia “manifestarsi” e indica i miracoli verificatisi in occasione della nascita di Cristo. *Nel suo nome*: in nome di Gesù. *Qual*: “qualsiasi miracolo”; Serdini pronuncia la sua richiesta a Dio in nome di uno qualsiasi dei miracoli della Natività.

30. *Pietà*: è tecnicismo religioso e indica il sentimento di pietà verso il creato ispiratogli dalla Carità. *Follia*: indica qui il peccato in quanto violazione di una legge divinamente imposta (cfr. ED, s.v. “folle”).

31-40. “Signore, non mi accusare nel tuo furore, per della sua incarnazione e vita santa, che è nostro modello nel compiere ogni atto conforme alle virtù; e quella capacità di sopportare che ebbe lui nel suo tremendo martirio ora tocchi te. Il glorioso Cristo sudò sangue e per redimerci, fu tradito, catturato e flagellato in tutto il corpo, gli fu sputato in faccia con molti dolori!”.

31. Cfr. v. 1 e 16.

32. *Sua*: di Cristo. *Conversione*: ha qui il significato di “cambiamento di materia” (TLIO) e indica l’incarnazione in quanto trasformazione in sostanza umana della natura divina di Cristo. *Santa vita*: torna l’idea della perfezione esemplare della vita di Gesù (cfr. v. 19).

33. *Insegna*: “insegna, vessillo” (cfr. ED, s.v. “insegna”), indica qui in Cristo la bandiera per la quale militano i buoni cristiani, sottolineando il valore esemplare della sua vita onde mantenere una condotta virtuosa (cfr. v. precedente); in accordo con il motivo della pugna spiritualis che ciascun cristiano deve intraprendere contro i vizi, il termine è un tecnicismo del linguaggio militare. *In vita*: durante la vita di ciascun uomo, ossia sulla Terra, dove è necessario condurre una vera e propria battaglia contro i vizi secondo il diffusissimo motivo della pugna spiritualis.

34. *Atto virtüoso*: “azione conforme alle virtù”; indica la condotta di quanti si mantengono fedeli al modello di vita suggerito da Cristo (cfr. v. 32).

35. *Pazienza*: capacità di sopportare. lat. *Tocchi*: cfr. v. 20. *Te*: Dio, destinatario della preghiera dell’io poetico.

36. *Toccò*: ha qui valore di “capitare” (cfr. ED, s.v. “toccare”) e crea con l’occorrenza al v. precedente una paronomasia, la quale interessa anche il termine “pazienza” del v. precedente; riferita a Dio l’espressione indica

la volontà dell'io poetico affinché Dio sia mosso a indulgenza per i suoi peccati, mentre riferita a Cristo indica la capacità di sopportare il dolore fisico. *Lui*: Cristo. *Aspro*: “violento” (TLIO); *Martire*: “martirio”, indica quello subito da Gesù prima della crocefissione.

37. *Sudò di sangue*: riferimento evangelico a un particolare della cattura di Gesù (cfr. *Lc.*, 22, 44: «Et factus est sudor eius sicut guttae sanguinis decurrentis in terram»). *Redemire*: “redimere”; la passione di Cristo purificò il peccato originale.

38. *Tradito*: allusione al tradimento di Giuda. *Preso*: riferimento alla cattura di Gesù da parte del Sinedrio. *Flagellato*: riferimento alla flagellazione di Cristo. Il verso ripercorre in sintesi i tre momenti chiave della Passione.

39. *Sputato*: allusione all'umiliazione cui fu sottoposto Cristo prima della crocefissione.

41-44. “Quale animo capace di provare pietà non piangerebbe tornando a pensare a lui? A questo punto l'amore di costui valga alla mia preghiera, e se di me non ti importa, valga il suo nome, che sempre vale!”.

41. *Pietoso*: “capace di provare pietà” (cfr. ED, s.v. “pietoso”).

42. *Ritornar*: sott. “col pensiero”. *Lui*: Cristo, in particolare alla sua condizione durante la Passione evocata ai vv. precedenti.

43. *Qui*: a questo punto della preghiera. *Amor*: ha valore tecnico e indica la Carità che spinse Cristo a sacrificarsi per salvare il genere umano dal peccato universale (cfr. v. 2). *Costui*: Cristo.

44. *Vaglia*: il verbo ha valore tecnico nell'indicare l'efficacia delle motivazioni addotte dall'orante onde vedere accolte le proprie richieste dall'orato (cfr., ad es., If 1, 83). *Prego*: “preghiera”. *Cale*: “importa”, è qui sinonimo di “vale”. lat.

45. *Vaglia*: anafora. *Lui*: Cristo.

46-53. “Signore, non accusarmi nel tuo furore, ma a questo punto si ammansisca ogni animo crudele in nome di Colui che fu crocefisso per riacquistare le nostre anime con il suo stesso sangue. Ora ti tocchino quelle sette parole che disse lui crocefisso al santo legno, con la corona di spine, Cristo benigno ferito e dissetato con aceto e fiele”.

46. Cfr. vv. 1; 16; 31.

47. *Qui*: “a questo punto”, ossia di fronte alla presente condizione dell'io poetico. *Umilii*: il verbo indica l'atto di “ammansire” (cfr. ED, s.v. “umiliare”) ed ha qui particolare significato dal momento che è verbo tecnico per indicare l'Incarnazione di Cristo (cfr. *Phil.*, 2, 8: «Humiliavit semet ipsum factus oboediens», cit. in Dante, *Pd.*, 7, 120). *Feroce*: “spietato, crudele” (TLIO).

48. *Quel che stette in croce*: Cristo, di cui ora si ricorda la crocefissione; dopo aver concentrato la preghiera sulla Natività, ora Sertini punta l'attenzione sulla morte di Gesù, come due momenti fondamentali della redenzione del genere umano.

49. *Ricomprarci*: “riacquistarci”, nel senso di recuperare le anime degli uomini che erano in potestà del Demonio per effetto del peccato originale; in altri termini, assicurando la possibilità di Salvezza oltrenomanda, la redenzione del peccato originale guadagna a Dio anime che prima erano del Demonio. *Del*: “con”, valore strumentale (cfr. Rohlf, par. 833). *Sangue*: l'idea che sia stato il sangue versato da Cristo sul Calvario a lavare la macchia del peccato originale è biblica (cfr. *Apoc.*, 5, 9: «Qui dilexit nos, et lavit nos a peccatis nostri in sanguine suo»).

50. *Quelle sette parole*: sono le sette frasi pronunciate da Cristo morente in Croce, tradizionalmente considerate le sue ultime sulla Terra, divenute elemento essenziale della liturgia del Venerdì Santo (cfr. *Mc.*, 15, 33-36: «Deus meus, Deus meus, ut quid dereliquisti me?»; *Lc.*, 23, 34: «Pater, dimitte illis, non enim sciunt quid faciunt»; *Lc.*, 23, 39-43: «Amen dico tibi: hodie mecum eris in paradiso »; *Io.*, 19, 25-27: «Mulier, ecce filius tuus»; *Io.*, 19, 28-29: «Sitis»; *Lc.*, 23, 44-46: «Pater, in manus tuas commendo spiritum meum»; *Io.*, 19, 30: «Consummatum est!»).

51. *Confitto*: “conficcato”, vale qui “inchiodato”. *Santo legno*: la Croce, Santa perché di fatto strumento della redenzione dei peccati degli uomini.

52. *Corona di spin'*: la corona di spine strumento della passione di Gesù. *Benigno*: "benevolo, buono", è attributo spesso riferito alle divinità (TLIO).

53. *Ferito*: allusione alla flagellazione. *Ristoro*: allusione alla richiesta di Gesù in Croce di essere dissetato (cfr. v. 49). *Fele*: "fiele"; in realtà il racconto evangelico della crocefissione parla solo di aceto (cfr., ad. es., *Io.*, 19, 29-30), Serdini aggiunge il fiele per rafforzare l'idea che Cristo venisse dissetato con bevande amare e indigeribili e dunque rafforzare il contrasto tra la sua benignità e il crudele trattamento cui fu sottoposto.

54-60. "Ahimé, quale impietoso cuore grida e soffre a questo punto per la sua Passione? Perché, per sottrarci al Demonio, ci riacquistò a così caro prezzo: Cristo ha perdonato nel punto finale in cui ha reso l'anima al Padre: e tu, mio Signore, sei irritato per una simile cosa?"

54. *Omé*: ant. *Cor*: "cuore", ant. lett. *Crudele*: "privo di pietà" (TLIO).

55. *Qui*: il riferimento è alle sofferenze di Cristo descritte ai vv. precedenti. *Stride*: il verbo è tecnico per indicare i lamenti dettati dalla sofferenza (cfr. ED, s.v. "Stridere"). *Languie*: "soffrire" (ED, s.v. "languire"). *Stride e languie*: la dittologia indica che il cuore grida per la sofferenza dettata dalla commozione.

56. *Tôrci*: ant. lett. *Angue*: "serpente", ossia il Diavolo tradizionalmente raffigurato come un serpente; Serdini impiega qui l'immagine in cui il Demonio si presentò all'uomo in occasione del peccato originale (cfr. *Gn.*, 3, 1), ossia allorquando venne commesso il peccato redento da Cristo in Croce.

57. *Ricomprò*: cfr. v. 48. *Di*: valore strumentale, cfr. Rohlfs, par. 833. *Vivo prezzo*: allusione alla Passione, la cui crudeltà è commisurata alla gravità del peccato che serve a redimere.

58. *Al sezzo*: "da ultimo" (TLIO), in enjambement.

59. *Punto*: "momento, istante" (cfr. ED, s.v. "punto"). *Rendé*: "rendette", ant. lett. *Spirto*: "anima". "Rendere lo spirito" significa "morire".

60. *Tal cosa*: il peccato commesso dall'io poetico, che egli chiede di redimere con questa canzone; il peccato non viene nominato ma vi si allude con quest'espressione per rimarcare la piccolezza rispetto all'enormità del Peccato originale, che pure venne redento e perdonato da Dio. *Irto*: "irritato" (DELI).

61-68. "Signore, non mi accusare nel tuo furore, ma ricordati del pianto di Maria, che vedeva il suo figliuolo pendere dalla croce davanti ai suoi occhi; e ora ti tocchi quel santo sepolcro e la resurrezione: con grandi ricompense tolse dal Limbo i nostri santi padri, e dopo molti anni li portò finalmente in cielo".

61. Cfr. vv. 1; 16; 31; 45.

62. *Ricordi*: imperativo possibile in italiano antico, cfr. Rohlfs, par. 605. *Pianto*: allusione alla commozione della Vergine di fronte alla morte del figlio, divenuto proverbiale grazie alla liturgia del *Planctus Mariae*.

63. *Vedia*: imperfetto possibile in italiano antico, cfr. Rohlfs, par. 550.

64. *Soi*: "suoi". Cfr. Rohlfs, par. 68.

65. *Sepolcro*: Serdini, ripercorsa la storia della Passione, si focalizza ora sulla sepoltura di Cristo.

66. *Surression*: "resurrezione"; allusione alla resurrezione di Cristo tre giorni dopo la sua sepoltura. *Premii*: ha qui il valore di "ricompensa" e allude all'assunzione in Paradiso dei Patriarchi (cfr. i vv. seguenti).

67. *Cavò del limbo*: allusione alla discesa di Cristo agli inferi, narrata nel vangelo apocrifo di Nicodemo e ripresa anche da Dante (cfr. *If.*, 4, 52-63), occorsa nei tre giorni tra la morte e la resurrezione e giustificata dalla necessità di trarre dal Limbo e portare in Paradiso le anime dei patriarchi veterotestamentari. *Padri santi*: i patriarchi del Vecchio Testamento.

68. *Dopo*: "dopo". Cfr. Rohlfs, par. 840. *Molti*: sottinteso "anni", con riferimento al tempo trascorso dai patriarchi nel Limbo in attesa della salvifica discesa di Gesù. *In cielo*: in Paradiso.

69-75. "Ti muova il vero zelo della Carità, Signore, perché lo puoi fare; e se io non trovo in voi il frutto della mia speranza, in chi giammai posso sperare? Tu sai che io so che tu mi conosci da sempre servo perfetto e lo sarò ancora di più, tu sai che io so che non fosti mai ingrato!".

69. *Movati*: "ti muova". Legge Tobler-Mussafia. *Zelo*: ha valore tecnico nell'indicare la retta pratica di una virtù, tuttavia provenendo dall'Amore (ST, I, ii, 28, 4c) è caratteristica tipica della Carità (cfr. ED, s.v. "zelo"); perciò è definito "vero", ossia in quanto sincera espressione della Carità divina nei confronti del mondo (cfr. vv. 1-8).

70. *Carità*: cfr. v. precedente. Serdini chiede qui a Dio di usare nei confronti del suo peccato la stessa Carità dimostrata nel redimere il peccato originale. *Pòì*: “puoi”, ant. lett.

71. *Voi*: in Dio, qui alluso con un pronome al plurale perché invocato in quanto Trinità.

72. *Frutto*: metafora tipica per indicare qualcosa che si guadagna, in particolare in contesto religioso indica spesso i “frutti dello Spirito Santo”, ossia ciò che Dio dona agli uomini (TLIO). *Frutto del mio sperare*: l’ottenimento del perdono per i propri peccati, in cui l’io poetico spera nel chiederlo a Dio. *In cui*: sott. “sperare”.

73. *Sai*: il verbo viene ripetuto tre volte in questo v., creando una figura etimologica che serve a sottolineare la comunanza di intenti e conoscenze di Dio e dell’orante.

74. *Servo*: apposizione di “me”. *Dotato*: ha qui valore di “fornito delle qualità necessarie a svolgere un dei comandamenti divini e totalmente sottomesso al suo volere. *Serò*: forma del futuro possibile in italiano antico. Cfr. Rohlfs, par. 554; il positivo accoglimento della richiesta dell’io poetico verrà ripagato da un aumento di zelo nel servire Dio in quanto buon cristiano.

75. *Sai*: cfr. v. 72. *Fusti*: “fosti”, ant. lett. *Ingrato*: l’io poetico argomenta qui che Dio non può non riconoscere con gratitudine la sua positiva sottomissione (cfr. v. precedente) e, dunque, non ricompensarla accogliendo le sue preghiere.

76-86. “Canzone, tu te ne andrai dal mio Signore, e qui si vedrà quanto saprai parlare con la tua dolce supplica, se fra le altre canzoni analoghe brami di essere la migliore. Tu lo pregherai per questo amore di Dio, che io so che grazie al pentimento egli mi perdona, perché una mente nobile e buona sempre si dimostra misericordiosa. Non sarà un lungo cammino, perché egli è pietoso, ancorché potente, e dotato di cuore insigne e naturalmente clemente”.

76. *Girai*: “andrai”. ant. lett. *Signor mio*: il signore presso il quale Serdini si trova a servizio, ossia Roberto da Poppi. Il congedo vira il tono della canzone dalla dimensione unicamente religioso-penitenziale delle stanze in un appello diretto al proprio signore affinché perdoni al poeta un errore commesso. Si capisce ora che la celebrazione della misericordia divina condotta nelle stanze serve soprattutto come argomento utile a muovere il proprio signore terreno a un’analogha compassione nei confronti dell’io poetico.

77. *Parrà*: “apparirà”, ant. lett. *Parlare*: riferimento alla capacità della canzone di trasmettere positivamente il pensiero del suo autore.

78. *Dolce*: aggettivo frequentemente associato alle parole per indicarne la delicatezza e, dunque, il positivo effetto retorico sull’ascoltatore (TLIO). *Supplicare*: ha qui valore tecnico, essendo il messaggio trasmesso dalla canzone una richiesta di perdono da parte dell’io poetico.

79. *Sorelle*: metaf., indica le altre canzoni; il riferimento è generico e allude a tutti altri consimili componimenti dello stesso Serdini e/o di altri autori. *Ami*: metaf., vale qui “ambisci a”. *Corona*: ossia il riconoscimento del primato (TLIO) in quanto componimento poetico più efficace nel suscitare nel destinatario l’effetto voluto, in questo caso pietà e, dunque, disposizione al perdono.

80. *L*: Roberto da Poppi. *Per tale amor di Dio*: appare ora evidente che la celebrazione della Carità divina descritta nelle stanze è funzionale a offrire al dedicatario della canzone un modello al quale Serdini l’invita a conformarsi.

81. *Con*: ha qui valore strumentale. Cfr. Rohlfs, par. 648. *Contrizione*: “contrizione”, lat.

82. *Gentil*: “nobile”.

83. *Misericordia*: ha qui il valore tecnico di “capacità di perdonare i peccati”. *Apra le braccia*: gesto tipico del perdono, vale qui dunque “perdonare”.

84. *Fia*: “sia”, ant. lett. *Traccia*: “strada” (TLIO).

85. *Possente*: il particolare è introdotto per sottolineare come la pietà del signore dell’io poetico sia talmente magnanimo da conservare la propria pietà nonostante la potenza gli consentirebbe di ferocemente reprimere gli errori dei suoi cortigiani.

86. *Illustre*: “lucido” (TLIO).

## CAPITOLO 21 (P. XXVII)

Capitolo ternario in lode della Vergine Maria, composto, secondo quanto riportato nella didascalia di Mrc7, nel 1400 in occasione dell'epidemia di peste che quell'anno colpì la città di Siena. Il capitolo si risolve in una celebrazione della Vergine condotta riprendendo e rielaborando numerosi stilemi mariani di origine biblici e peculiari dello stile laudistico e innografico tardomedievale. In tal senso, questo capitolo si risolve in una summa di mariologia medievale in cui la Vergine viene invocata e celebrata in quanto protettrice della città di Siena e in qualità di protettrice dell'umanità, nonché intermediaria delle preghiere degli uomini presso Dio. A tal fine Serdini mette a frutto anche alcuni spunti documentati dalla preghiera alla Vergine che apre l'ultimo canto della Commedia dantesca. Il contesto storico di quest'invocazione, ossia l'epidemia di peste del 1400, entra a far parte del capitolo nelle forme e nei modi della descrizione stereotipata della miserevole situazione della città e risulta giocata tra i due poli dell'individuazione della ragione del flagello nella degenerazione condotta morale dei Senesi da un lato e, dall'altro, nella rappresentazione della città toscana come non solo affetta dalla peste ma anche dilaniata da aspri conflitti intestini di ordine politico. L'invocazione alla Vergine può, dunque, risolversi in una generale invocazione alla pace. Tratto peculiare del componimento è il fatto che gli ultimi versi del capitolo aggiungono alla richiesta formulata dall'io poetico a nome dell'intera città di Siena un'altra preghiera, di ordine privato e personale: quella di salvare l'amata dalla peste che l'ha contagiata. In questo modo alla generale impostazione religiosa del testo si associano anche i toni civili e politici relativi alla descrizione della situazione sociale in cui versa Siena e quelli propriamente amorosi nella richiesta di salvezza per l'amata.

Capitolo ternario. Schema metrico: ABABCBCDC...

Ne l'anno del Nostro Signore MCCCC, essendo a Siena durissima pestilenza, fece la infrascritta laude a Nostra Donna, avvocata d'essa città, introducendo Siena a parlare. Nella qual laude quasi in fine si vulgarizza il Magnificat, pregando Simone in conclusione che reduca la Republica a miglior concordia, perché allora i cittadini eran molto divisi, e or più che mai.

Madre di Cristo gloriosa e pura,  
Vergine benedetta, immacolata,  
Donna del ciel, colonna alta e sicura, 3

sacratissima ancilla incoronata  
da quella Sapienza, eterno Amore,  
per cui da l'angel fusti annunziata; 6

tu se' quel Vaso in cui l'alto Signore

assunse carne, nella tua virtute,  
per tôr del primo padre il nostro errore; 9

tu fusti nave e porto di salute  
de' santi padri, e nostra vera guida,  
per quelle grazie c'hai dal cielo avute. 12

Tu se' colei a cui tanto si grida  
misericordia, e dove ogni uom ricorre:  
o felice colui che in te si fida! 15

Io non saprei giamai tanto disporre,  
quanto una favilletta del tuo lume  
porria più degna laude e gloria tôrre. 18

Ma tu, Madonna, unde il beato fiume  
di virtù, di clemenza e caritade,  
esce con grazia sempre per costume, 21

ascolta me, se nella tua pietade  
essaüdisti mai un cor contrito,  
e guarda il pianto mio pien d'umiltade! 24

Tu vedi il detestabile partito,  
non dico pur di me, ma in la tua terra  
che sempre il nome tuo ha reverito. 27

Vedi l'ira di Dio che l'arco afferra:  
misericordia, Madre, or tu sustiene,  
ché remedio non c'è se Lui disserra! 30

Ecco la città tua come a te viene,  
Siena, che sempre è stata ancilla e serva:  
deh, Madre mia, or non te ne suvviene? 33

Clementissima Donna, or tu riserva  
l'ira del Figliol tuo, che sopra noi  
vedi quanto è pestifera e acerva! 36

Qui vinca i santi e casti prieghi toi,  
e spunta questa orribile saetta,  
per tua pietà, ché sai che far lo pòi! 39

O dolcissima Madre, alma, perfetta,  
o santa Avvocatrice, onesta e pia,  
misericordia, grazia e non vendetta! 41

Qui si vedrà tua dolce melodia  
dinanzi al tuo Figliolo, e l'orazione,  
qui fioriranno i prieghi di Maria! 44

Ecco l'ancilla tua che in ginocchione  
dinanzi a' piedi tuoi non può parlare,  
tanto è il suo pianto e la contrizione. 47

Tu sola se' che lei puoi consolare,  
ché ben conosci quanto l'è mestero,  
tu la puoi ben soccorrere e aiutare! 51

Non fu mai re sì dispietato e fero  
che non volgesse l'occhio a qualche grazia:  
qual serà dunque il tuo clemente impero? 54

Vedi la cruda morte che la strazia,  
tollendo a poco a poco i suoi bei membri,  
e 'n divorarne non si vede sazia! 57

O Reina del cielo, or ti rimembri  
che sempre l'hai difesa in ogni estremo,  
per la pietà che nel tuo core assembri! 60



O santissima Madre, or che faremo?  
Non c'è rimasta in terra altra speranza:  
se non nel gremio tuo, a chi giremo? 63

Tu se' lo scudo nostro e la baldanza,  
che ci difendi dall'eterna spada  
e per cui c'è rimessa ogni fallanza! 66

Virgo, se amor de l'umiltà t'aggrada,  
quando dicesti: "Padre, ecco l'ancilla!",  
fa che la voce mia giusta non cada! 69

Io te ne prego, e per quella sintilla  
del superno splendor, la cui gran lampa  
la nostra morte in croce dipartilla. 72

Madre, tu ci difendi e tu ci scampa,  
tu ci ricopri sotto il ricco manto  
dove nissun perisce e nullo inciampa. 75

E io quel salmo benedetto e santo  
dirò con teco, o preziosa Iddia,  
con l'ermonia del suo pietoso canto: 78

"Magnifica il Signor l'anima mia,  
e lo spirito mio essultarà  
in Dio salutar mio, come desia! 81

Perché conspese tanta umiltà  
di me sua vera ancilla, e tutta gente  
però beata sempre mi dirà. 84

Dunde mi fece Lui, quale è possente,  
le magne cose: è il santo nome eterno,

Signor del cielo e Padre onnipotente!	87
E sua misericordia in sempiterno, di progenie in progenie, a tutti noi che seguiremo il santo suo governo.	90
Fece potenza nel suo braccio poi, disperse noi superbi, ancor si vede, del regno del cor suo, e guai a noi!	93
Depose poi i potenti de la sede e gli umili essaltò quanto convene, come si mostra per esemplo e crede.	96
Gli esurienti tutti empié di bene, e i ricchi del tesoro ha in van lassato, c'hanno nel mondo posto ogni sua spene.	99
Suscepit Israèl anche il suo nato, ché ricordò di sua misericordia, come che i nostri padri hanno parlato".	102
Regina, tu nimica di discordia mostri nel salmo tuo, s'io ben l'intendo, amica d'umiltà, pace e concordia.	105
Madre, più oltre troppo non m'estendo, ch'io spero che tu ci abbi essaüditi, se tanta grazia nel mio cor comprendo.	108
Priegoti ancor che tutti stiano uniti, tuoi cittadin, ch'è senza odiarci insemi; d'altronde siamo assai e ben puniti.	111

Amor mi stringe pur ch'io dica, e preme,

della mia donna poi, che inferma giace,  
che svelto ne veggia io ogni mal seme,

114

sì ch'ella possa omai vivere in pace.

1-12. “Madre di Cristo gloriosa e pura, Vergine benedetta, immacolata, Donna del cielo, colonna alta e ferma, santissima ancella incoronata da quella Sapienza, eterno Amore, per la quale ricevetti l’annuncio dall’Angelo; tu sei quel vaso in cui l’eccelso Signore si incarnò, nella tua virtù per togliere il nostro peccato commesso dal primo padre; tu fosti nave e porto si salvezza per i santi padri, e nostra vera guida, in virtù di quelle grazie che hai avuto dal cielo”.

1. *Gloriosa e pura*: dittologia comune per riferirsi alla Vergine (cfr. Malatesta Malatesti, *Rime*, 46, vv. 2-3: «gloriosa / Vergine pura»).

2. *Benedetta*: altro attributo tipico della Madonna (cfr., ad es., Dante, *Vita nova*, 28, 1: «quella regina benedetta virgo Maria»). *Immacolata*: “senza macchia”, attributo tipico di Maria, tanto da divenire antonomasia per riferirsi a Maria.

3. *Donna del ciel*: altro appellativo tipico di Maria (cfr., ad es., Iacopone, *Laude*, 70, v. 1: «Donna de Paradiso»). *Colonna*: metaf. per indicare in Maria il solido punto d’appoggio della Fede; anche questo appellativo è tipico nella tradizione laudistica (cfr., ad es., l’inno *Maria, columna vivifica divinis illuminans facibus* attribuito a sant’Andrea da Creta, oppure la lauda *Rayna potentissima*, v. 15: «Colona sij del segolo»). *Alta e sicura*: dittologia che rimarca la solidità del ruolo di Maria nel sostenere la Fede cristiana.

4. *Ancilla*: lat., appellativo mariano desunto dal racconto dell’Annunciazione nei Vangeli (cfr. *Lc.* 1, 38: «Dixit autem Maria: Ecce ancilla Domini»). *Incoronata*: altro appellativo tipico di Maria, che indica l’incoronazione di Maria una volta che questa viene assunta in Cielo (cfr., ad es., la lauda *Rayna potentissima*, v. 5: «vu siti incoronata»).

5. *Sapienza*: attributo di Dio, indicante Cristo in quanto persona della Trinità (cfr. Bellomo, ad *If.* 1, 104). *Amore*: ha qui valore tecnico di Carità e indica lo Spirito Santo in quanto parte della Trinità (cfr. Bellomo, ad *If.* 1, 104). Entrambi gli attributi indicano Dio in quanto uno e trino come agente dell’incoronazione di Maria, qui evidentemente allusa non in senso tecnico di “assunta in cielo” ma in quello generico di “eletta da Dio”, con riferimento al concepimento di Gesù (cfr. v. successivo).

6. *Angel*: l’Arcangelo Gabriele, che porta a Maria l’annuncio del concepimento da parte sua di Cristo (cfr. *Lc.* 1, 26: «In mense autem sexto missus est angelus Gabriel a Deo in civitatem Galilaeae, cui nomen Nazareth, ad virginem desponsatam vito, cui nome erat Ioseph de domo David, et nome virginis Maria»). *Annunziata*: lat., tecnicismo del linguaggio evangelico allusivo all’Annunciazione.

7. *Vaso*: metaf., termine tecnico del linguaggio religioso per indicare il ricettore umano di un’elezione divina (cfr. *At.* 9, 15: «vas electionis est mihi iste, ut portet nomen meum coram gentibus»), già applicato a Maria nella liturgia medievale dove essa viene definita «vas redemptionis» proprio in riferimento al fatto che ella portò in grembo il figlio di Dio (cfr. v. seguente). *Signore*: Dio.

8. *Assunse carne*: “s’incarnò”. *Virtute*: “virtù”, lat.

9. *Tôr*: “togliere”, ant. lett.; Maria è strumento essenziale della redenzione del peccato originale in quanto madre di colui che morendo lo purificò. *Primo padre*: Adamo, qui alluso in quanto colui che commise il peccato originale. *Errore*: “sbaglio”, ha qui significato di “peccato” indicando in particolare il peccato originale, definito “nostro” in quanto comune a tutta l’umanità.

10. *Fusti*: “fosti”, ant. lett. *Nave*: metaf. tradizionale per Maria (cfr. Umiltà da Faenza, *Sermones*, p. 158), con riferimento al ruolo della Vergine nel guidare gli uomini nella vita intesa metaforicamente come navigazione. *Porto*: “approdo sicuro”, metaf. *Salute*: ha qui il valore religioso di “salvezza”.

11. *Santi padri*: i santi della Chiesa, guidati da Maria alla “salvezza” (cfr. v. precedente). *Guida*: esplicitazione della metafora sviluppata al v. precedente.

12. *Grazie*: “cose belle”, con riferimento alle qualità positive della Vergine. Dal cielo: “dal Paradiso”, ossia da Dio per sineddoche.

13-24. “Tu sei colei alla quale si rivolgono tante preghiere per ottenere misericordia, e alla quale ciascun uomo ricorre: o felice chi si affida a te! Io non saprei mai fare qualcosa tanto grande quanto una piccola scintilla del tuo lume potrebbe procurare maggiori lodi e gloria. Ma tu, Madonna, dalla quale sgorga il benedetto fiume di virtù, clemenza e carità con la consueta grazia, ascoltami, se nella tua pietà hai mai esaudito un cuore pentito, e guarda il mio pianto pieno di umiltà!”.

13. *Grida*: ha qui valore tecnico di invocare con una disperata preghiera, “implorare” (cfr., ad es., Dante, *If*, 1, 117: «Che la seconda morte ciascun grida»).

14. *Misericordia*: ossia il perdono per i peccati commessi. Il sintagma “gridare misericordia”, qui in enjambement, è tipico della letteratura religiosa (cfr., ad es., Bernardino, *Prediche volgari*, p. 53). *Ricorre*: verbo tipico per indicare, appunto, il ricorso a Maria dell’orante (cfr., ad es., Dante, *Pd*, 33, 14: «qual vuol grazia e a te non ricorre»).

15. *Felice*: qui nel senso di “appagato” (TLIO), con riferimento alla capacità mariana di esaudire le richieste dell’orante. *In te*: “di te”, cfr. Rohlfs, par. 722. *Fida*: “confida”, indica qui l’atto dell’orante di affidarsi a Maria per vedere esaudite le proprie richieste.

16. *Disporre*: “governare, ordinare qualcosa”, quindi “fare” (TLIO).

18. *Porria*: “potrebbe”, ant. lett. *Degna*: “cosa giusta, conveniente, da approvare” (TLIO). *Torre*: “ottenere”, ant. lett.

19. *Unde*: “dovunque”, lat. *Fiume*: metaf. per indicare la serie di virtuose emanazioni di Maria.

20. *Caritate*: “carità”, lat.; indica la virtù teologale della *caritas*.

21. *Per costume*: “d’abitudine” (TLIO), l’avverbio indica che le funzioni di Maria elencate ai vv. precedenti le sono proprie.

22. *Pietade*: “pietà”, lat.; è la virtù che rende Maria misericordiosa nei confronti dell’orante e, in quanto tale, è tipicamente richiamata nelle preghiere alla Vergine (cfr., ad es., Dante, *Pd*., 33, 19: «in te pietade»).

23. *Cor contrito*: “cuore pentito”; è sintagma tipico (cfr., ad es., Icopone, *Laude*, 3, v. 72).

24. *Pianto*: sono le lacrime tipiche del peccatore pentito del peccato commesso. *Umiltade*: “umiltà”, lat., è la virtù tipica del penitente.

25-33. “Tu vedi lo stato sgradevole non dico solamente mio, ma nel quale versa la Terra che sempre ha avuto reverenza per il tuo nome. Vedi l’ira di Dio che prende l’arco: misericordia, Madre, ora sostienici perché non c’è rimedio alla volontà di Dio! Ecco come la tua città si presenta a te, Siena che sempre è stata ancella e serva: deh, Madre mia, ora non te ne ricordi?”.

25. *Detestabile*: ha qui il valore di “sgradevole”, nel senso di “degnò di essere riprovato e condannato” (TLIO), con riferimento alla condotta peccaminosa dell’io poetico. *Partito*: “stato, condizione” (DELI).

26. *Pur*: “solo”; Serdini allarga ora la preghiera alla Vergine a comprendere l’intera città di Siena. *Terra*: “città” (DELI).

27. *Reverito*: nell’atto di coinvolgere l’intera città nella preghiera, Serdini rimarca come questa si sia distinta nella devozione mariana.

28. *L’ira di Dio*: allusione all’epidemia di peste del 1400, in occasione della quale questa preghiera fu scritta secondo quanto riportato nella didascalia presente in Mrc<sup>7</sup>. Come da tradizione, l’epidemia viene qui presentata come l’effetto di una punizione inferta da Dio alla città a causa dell’ira suscitata in lui dalla condotta morale della comunità che la abita. L’arco: strumento di guerra, qui assunto a strumento metaforico dell’ira divina.

29. *Misericordia*: tipica richiesta di perdono e/o alleviamento delle sofferenze nella tradizione della preghiera cristiana (cfr. *Ps.*, 50, 3: «Miserere mei, Domine»). *Madonna*: di fronte all'ira di Dio, l'io poetico si rivolge qui a Maria in quanto mediatrice delle istanze degli uomini presso Dio, secondo un modulo consueto (cfr., ad es., la preghiera alla Vergine di Dante). *Sustine*: “sostieni, sorreggi” (Rohlf, par. 657).

30. *Lui*: Dio. *Disserra*: “scocca” nel senso di “sferrare un colpo con arco o balestra” (TLIO), con riferimento alla metafora dell'arco di cui al v. 27.

31. *La città tua*: Siena (cfr. v. successivo). *Viene*: ha qui il valore di “si rivolge, viene con una preghiera”.

32. *Ancilla e serva*: dittologia sinonimica, che indica la devota sottomissione della città di Siena alla Vergine.

33. *Suvviene*: “ricordi”, onde raggiungere lo scopo della preghiera Serdini invita qui la Madonna a ricordarsi della devozione prestatale dalla città di Siena chiedendo di salvarla dalla pestilenza in nome di questa.

34-45. “Clementissima donna, ora tu placa l'ira di tuo figlio, che vedi quanto è rovinosa e avvilita è su di noi! Qui vincano le tue sante e caste preghiere, e spunta questa tremenda freccia, in nome della tua pietà, che sai che lo puoi fare! O dolcissima madre, pura, perfetta, o santa avvocata, onesta e devota, pietà, dacci grazia e non vendetta! Qui si vedrà la tua dolce melodia e la preghiera di fronte al tuo figliuolo, qui le tue preghiere daranno i loro frutti!”

34. *Clementissima*: la clemenza è attributo di Maria presente nella tradizione liturgica (cfr., ad es., l'antifona *Salve Regina*, v. 10:). *Riserva*: ha qui il senso di “trattieni”, quindi “placa”.

35. *L'ira del Figliol tuo*: l'ira di Cristo è proverbialmente quella rivolta contro gli empi e i peccatori non pentiti (cfr. *Mc.*, 11, 7-19, l'episodio della cacciata dei mercanti dal Tempio); tradizionalmente era proprio Maria a placare questa forma d'ira intercedendo a favore dell'umanità presso il figlio (cfr., ad es., Passavanti, *Specchio*, III, 4).

36. *Pestifera*: ha qui valore etimologico di “apportatrice di peste” (TLIO) e crea un gioco verbale con l'effettiva condizione della città di Siena descritta nella rubrica di Mrc<sup>7</sup>. *Acerva*: “acerba”. Cfr. Rohlf, par. 74; significa “non maturo” e, dunque, “dal sapore sgradevole”, ed è impiegato spesso per definire una condizione di immaturità dovuta al peccato (cfr. *ED*, s.v. *Acerbo*).

37. *Vinca*: “abbia la meglio”, termine tecnico per indicare la positiva intercessione di un santo di fronte a una richiesta dell'orante (cfr., ad es., Dante, *Pd*, 33, 37: «Vinca tua guardia i movimenti umani»). Il verbo è concordato *ad sensum* con il sostantivo “prieghi” in funzione di soggetto. *Casti*: la natura virginale di Maria viene qui trasferita anche alle sue preghiere di intercessione presso Cristo in nome dell'umanità.

38. *Saetta*: arma tipicamente impiegata da Cristo per dar sfogo alla propria ira nei confronti dell'umanità (cfr., ad es., Passavanti, *Specchio*, III, 4); l'immagine determina l'assunzione del verbo “spunta”, ossia “priva della punta” in riferimento alla richiesta di placare le ire di Cristo. *Orribile*: indica qui qualcosa che incute timore per la propria potenza distruttiva (TLIO).

39. *Pietà*: attributo tipico della divinità clemente nei confronti degli uomini. *Pòì*: “puoi”, ant. lett.

40. *Dolcissima Madre*: appellativo tipico di Maria nella tradizione liturgica (cfr., ad es., KMHSUB, p. 391). *Alma*: “bianca”, ha qui valore di “senza macchia”, quindi “pura”.

41. *Santa Avvocatrice*: appellativo tipico di Maria nella tradizione delle antifone mariane (cfr. *Salve regina*, v. 6: «Eia ergo, advocata nostra»), con riferimento al ruolo di Maria nel tutelare presso Dio la causa degli uomini e, dunque, al ruolo di intercessione per cui la invoca qui Serdini.

42. *Misericordia*: cfr. v. 28. *Grazia e non vendetta*: la coppia definisce la reazione di Dio nei confronti di Siena come una reazione a un torto subito, ossia la condotta peccaminosa dei suoi cittadini che ha suscitato le ire divine.

43. *Qui si vedrà*: “in ciò apparirà”, espressione tipica per indicare come da un'azione compiuta può manifestarsi il valore di una persona (cfr. Dante, *If.*, 2, 9: «qui si parrà la tua nobilitade»). *Dolce melodia*: indica qui un suono piacevole all'udito (TLIO) e qualifica la preghiera della Vergine per intercedere presso Cristo in favore della città di Siena (cfr. v. successivo).

44. *L'orazione*: “la preghiera” (cfr. v. precedente).

45. *Fioriranno*: “daranno frutti”, ossia saranno positivamente efficaci.

46-57. “Ecco l'ancella tua che in ginocchio davanti ai tuoi piedi non riesce a parlare, tanto sono grandi il suo pianto e la sua contrizione. Tu sei la sola che può consolarla, perché sai bene di cosa ha bisogno, tu la puoi ben soccorrere e aiutare! Non ci fu mai un re così spietato e feroce che non prestasse attenzione a qualche grazia: quale sarà dunque il tuo clemente regno? Vedi la spietata morte che la dilania, togliendo poco a poco le sue belle membra, e non si sazia di divorarli!”

46. *Ecco l'ancilla tua*: Siena, l'espressione traduce l'evangelico «Ecce ancilla Domini» (*Lc.*, 1, 38), riferendo l'autodefinizione di Maria all'atto dell'Annunciazione all'autopresentazione della città di Siena all'atto di rivolgere una supplica alla Vergine; *Ancilla*: lat. determinato dalla fonte evangelica, fa riferimento alla particolare devozione mariana della città di Siena (cfr. v. 31). *Ginocchione*: avv. tipico in italiano antico (TLIO), indica un atto di umile sottomissione.

48. *Contrizione*: per i peccati commessi e giudicati la ragione dell'ira divina manifestatasi con la peste.

50. *Mestero*: “mestiere”. Cfr. Rohlfs, par. 102. *L'è mestero*: “essere mestiere” vale “avere bisogno”.

51. *Aitare*: “aiutare”, ant.

52. *Re*: il parallelo con i re terreni è reso possibile dalla tradizionale immagine di Dio come imperatore o re dell'universo (cfr., ad es., Dante *If.*, 5, 91: «il re de l'universo»). *Fero*: “feroce” (TLIO).

53. *Volgesse l'occhio*: vale qui “prestare attenzione”. *Grazia*: cfr. v. 41.

54. *Serà*: “sarà”, ant. lett. *Clemente*: ossia incline al perdono. La domanda retorica introduce un argomento a fortiori nell'argomentazione dell'orante.

55. *Cruda*: “spietata”, con la sfumatura di “ostile all'uomo” (TLIO). *Cruda morte*: la peste.

56. *Tollendo*: “togliendo”, lat. *Membri*: metaf., dipendente dalla tradizionale raffigurazione della città come una donna.

58-66. “O regina del cielo, ora ti ricordi che sempre l'hai difesa in ogni caso, in virtù della pietà che raccogli nel tuo cuore! O santissima Madre, ora che faremo? Non ci è rimasta in terra altra speranza: se non nel tuo grembo, da chi andremo? Tu sei il nostro scudo e la sicurezza, che ci difende dall'eterna spada e in virtù della quale ci è perdonato ogni errore!”

58. *O Regina del cielo*: appellativo tipico della Vergine, desunto dall'antifona *Ave regina coelorum*.

59. *L'hai*: la città di Siena. *Estremo*: “condizione al limite della sostenibilità” (TLIO).

60. *Pietà*: virtù propria della divinità che concede il perdono. *Core*: “cuore”, ant. lett. *Assembri*: “metti assieme” (TLIO).

61. *O santissima Madre*: altro appellativo tradizionale di Maria, particolarmente diffuso in sede innografica e laudistica (cfr., ad es., *Cort.*, 1, v. 1: «Ave, donna santissima»).

63. *Gremio*: “grembo”. Cfr. Rohlfs, par. 76. *Giremo*: “andremo”, ant.

64. *Scudo*: metaf., indica la funzione protettrice di Maria nei confronti degli uomini impiegando un lessico militare determinato dall'idea che la vita umana sia una guerra contro le inclinazioni peccaminose che si svolge con un soccorso divino. *Baldanza*: “sicurezza” (TLIO), anche questo è termine desunto dal lessico militare.

65. *Difendi*: cfr. v. precedente. *Eterna spada*: ossia l'ira di Dio (cfr. v. 27); la metafora della spada fa sistema con i termini tecnici del linguaggio militare impiegati al v. precedente.

66. *Rimessa*: termine tecnico del linguaggio religioso per indicare il perdono dei peccati (dal lat. “dimittere”). *Fallanza*: “errore”, ha qui il valore religioso di “peccato, devianza da una norma divinamente imposta” (provenzalismo, DEI).

67-81. “Vergine, se ti piacque l'amore per l'umiltà allorquando dicesti: Padre, ecco l'ancilla, fa che la mia giusta preghiera non cada! Io te ne prego, anche per quella scintilla del supremo splendore, la cui gran scia luminosa ha cacciato morendo in croce la nostra morte. Madre, tu ci difendi e tu ci scampi, tu ci copri con l'adorno manto sotto al quale nessuno muore e nessuno inciampa. E io dirò assieme a te quel Salmo benedetto e santo, o preziosa Dea, con l'armonia del suo pietoso canto: La mia anima magnifica il Signore, e lo spirito esulterà nel salutare il mio Dio come desidera!”

67. *Virgo*: “Vergine”, lat. dettato dalla definizione evangelica di Maria. *Amor de l’umiltà*: l’umiltà è virtù peculiare di Maria (cfr. ED, s.v. “maria”).

68. *Padre, ecco l’ancilla*: traduzione della risposta di Maria all’Arcangelo Gabriele in occasione dell’Annunciazione (cfr. *Lc.*, 1, 38: «Ecce ancilla Domini»). La sottomissione al volere divino manifestata con questa risposta è tradizionalmente interpretata come esempio dell’umiltà di Maria (cfr. ad es., Dante, *Pg.*, 10, 34-45).

69. *La voce mia giusta*: anastrofe; la preghiera (“voce”) dell’io poetico è definita “giusta” in quanto osservante della devozione cristiana, come documentato dalle celebrazioni delle virtù di Maria dei vv. precedenti. *Cada*: ossia non venga accolta.

70. *Sintilla*: “scintilla”, ant.

71. *Superno splendor*: Dio, qui indicato metaforicamente con un “sole” secondo un’immagine tradizionale (cfr. ED, s.v. *Sole*). *Lampa*: “scia di luce” (TLIO), indica un’emanazione del Dio-sole e in particolare suo figlio, Cristo.

72. *In croce*: ha valore strumentale. Cfr. Rohlf, par. 348. *Nostra morte*: indica, avendo significato spirituale, la morte dettata dal peccato originale, purificato da Cristo morendo in croce. *Dipartilla*: “scacciare”, verbo dantesco (*If.*, 1, 111).

73. *Difendi*: cfr. v. 64. *Scampa*: “salvi”.

74. *Ricco manto*: il mantello è elemento tipico dell’iconografia mariana, dove ha proprio il valore di indicare la funzione protettrice di Maria nei confronti dell’umanità (cfr. il tipo iconografico della Madonna della Misericordia).

75. *Nissun*: “nessuno”, ant. *Inciampa*: metaf. derivata dall’immagine archetipica della vita umana come viaggio verso la Salvezza oltremondana.

76. *Salmo*: ha valore generico di “canto devoto” (cfr. ED, s.v. *Salmo*).

77. *Teco*: “con te”, legge Tobler-Mussafia. *Iddia*: “dea”, ant. lett.

78. *Ermonia*: La forma 'ermonia' non è attestata, fra Duecento e Trecento, in nessun autore. Compare per la prima volta in Saviozzo, il quale, tuttavia, adopera questa forma sistematicamente al posto di 'armonia'. Inoltre, 'ermonia' non risulta nella lista delle forme dell’italiano antico della parola 'armonia' data dal TLIO.. *Suo*: del “salmo” (cfr. v. 75). *Pietoso*: “devoto, pio”.

79-80. Traduzione del canto di lode a Dio intonato da Maria nel Vangelo di Luca (cfr. *Lc.*, 1, 46-55: «Magnificat anima mea Dominum, et exsultavit spiritus meus»).

81. Il v. è un’aggiunta originale di Serdini alla preghiera evangelica di Maria.

82-102. “Perché ha notato l’umiltà della sua ancella, e perciò tutti mi diranno beata. Perché lui, che è potente, mi ha fatto grandi cose: e il santo nome eterno, Signore del cielo e Padre onnipotente! E la sua misericordia in eterno, di stirpe in stirpe, scenda su tutti noi che seguiremo il suo regno. Poi raccolse la potenza nel suo braccio, fece disperdere i superbi, ancora si vede, dal regno del suo cuore, e guai a voi! Depose poi i potenti dalla sua sede e gli umili esaltò quanto si conviene, come è evidente alla luce degli esempi e come si crede. Ha riempito di bene tutti gli affamati, e ha lasciato i ricchi con un vacuo tesoro, che hanno riposto nel mondo ogni loro speranza. Israele ha riconosciuto suo figlio, perché si è ricordato della sua misericordia come ne hanno parlato i nostri padri”.

82-86. Prosegue la traduzione della preghiera evangelica di Maria (cfr. *Lc.*, 1, 48-49: «quia respexit humilitatem ancillae suae. Ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes, quia fecit mihi magna, qui potens est, et sanctum nomen eius»).

87. Aggiunta originale di Serdini alla preghiera evangelica di Maria.

88-89. Prosegue la traduzione della preghiera evangelica di Maria (cfr. *Lc.*, 1, 50: «et misericordia eius in progenies et progenies timentibus eum»).

90. Aggiunta originale di Serdini alla preghiera evangelica di Maria.

91-95. Prosegue la traduzione della preghiera evangelica di Maria (cfr. *Lc.*, 1, 51: «fecit potentiam in brachio suo, dispersit superbos mente cordis sui; deposuit potentes de sede et exaltavit humiles»).

96. Aggiunta originale di Serdini alla preghiera evangelica di Maria.

97-102. Prosegue la traduzione della preghiera evangelica di Maria (cfr. *Lc.*, 1, 53-55: «exaurientes implevit bonis et divites dimisit inanes. Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae, sicut locutus est ad patres nostros»).

103-115. “Regina, tu nella tua preghiera ti dimostri nemica della discordia, se io lo interpreto bene, amica dell’umiltà, della pace e della concordia. Madre, non mi dilungo oltre, perché io spero che tu ci abbia esaudito, se riesco a percepire nel mio cuore una grazia tanto grande. Ti prego anche che tutti noi tuoi cittadini siamo uniti, ossia insieme senza odiarci; del resto siamo molti e ben puniti. Amore mi costringe a dire, e urge, della mia donna che giace inferma, affinché io veda eliminato ogni germe, di modo che essa possa finalmente vivere in pace”.

103. *Discordia*: il termine indica qui uno stato di caotica opposizione tra fazioni contrapposte (TLIO); il termine è tipico per definire una città che versa in cattive condizioni.

104. *Salmo*: cfr. v. 75.

105. *Amica d’umiltà*: cfr. v. 67. *Pace e concordia*: la dittologia sinonimica designa l’opposto della “discordia” menzionata al v. 101.

106. *M’estendo*: “distendo”.

107. *Essäiditi*: ant.

108. *Grazia*: quella qui richiesta dall’io poetico, ossia la salvezza della città di Siena dalla peste. Comprendo: il termine ha qui il significato di “riesco a contenere” e, dunque, “capisco”.

109. *Priegoti*: “ti prego”, ant. lett. *Stiano uniti*: la richiesta alla Vergine è dunque quella che la città non stia in uno stato di “discordia” (cfr. v. 101).

110. *Tuoi cittadini*: i Senesi sono definiti così in virtù della speciale devozione mariana della città toscana ricordata ai vv. precedenti. Senza odiarci insieme: reiterazione variata del concetto espresso al v. 107.

111. *Ben puniti*: allusione alla pesta intesa come punizione inviata da Dio.

112. *Amor*: il finale della preghiera vira dal carattere cittadino della richiesta, operante nei vv. precedenti, a una richiesta personale dell’io poetico, dettata da amore in quanto rivolta alla specifica condizione della sua amata.

113. *Inferma*: a causa della peste.

114. *Veggia*: “veda”, ant. lett. *Mal seme*: germe, allusione alla peste.

115. *Omai*: “ormai, finalmente”, ant. lett.



## CANZONE 22 (P. XXII)

Canzone a metà tra il genere della disperata e il genere della poesia penitenziale. Per quanto riguarda la datazione, il suggerimento giunge dalla didascalia preposta al testo in Mrc<sup>7</sup>, poi inclusa da Pasquini nella sua edizione critica, la quale individua la composizione di esso al periodo immediatamente precedente alla morte del poeta, ossia verso il 1410 ca., di modo che questo sembrerebbe essere in assoluto l'ultimo componimento scritto da Serdini. E proprio questo dato può essere assunto a giustificazione del fatto che questa canzone può essere definita sì una disperata, ma presenta al suo interno una serie di elementi che la avvicinano assai alla poesia penitenziale. Se, da un lato, infatti, le prime cinque strofe del testo (vv. 1-68) si configurano nei toni della disperata, rimanendo concentrata in prevalenza sull'aspetto di peccatore dell'io poetico, il quale maledice la propria natura viziosa e la propria sorte funesta restando però fermo nella propria decisione di non ravvedersi per le proprie colpe, nella sesta strofa (vv. 69-85) si assiste a un rovesciamento repentino di prospettiva per cui egli, ispirato dalla grazia di Dio, decide di pentirsi, arrivando perfino, nell'ultima strofa (vv. 86-102), a comporre una vera e propria preghiera (che si va qui a sostituire al congedo usualmente posto nella sezione finale della forma canzone) per invocare la misericordia divina. Dal punto di vista strettamente testuale, il componimento predilige le riprese da Dante (in particolare dall'*Inferno* per la sezione "disperata" e dal *Paradiso* per la parte propriamente penitenziale), non mancando però di inserire echi petrarcheschi (come, ad esempio, quelli presi dalla Canzone alla Vergine). Metricamente, il testo è una canzone petrarchesca con piedi di tre versi.

Canzone petrarchesca con piedi di tre versi di sei strofe di diciassette versi ciascuna. Schema metrico: ABCBACCDEDEEeFfGfG.

Secondo alcuno, questa canzon fece il ditto Simon poco inanzi che ello morisse, dolendosi della sua sciagura.

Io non so che si sia, ombra o disgrazia,  
che mi s'avvolge intorno da la mente,  
tal che tutta è difforme a quel ch'ell'era;  
io non so dov'io sia, non certamente,  
né questa anima trista ancora è sazia  
del mal che per sua requie espetta e spera.  
A me par esser trasformato in fera,  
non d'animo gentil, ma pigra e stanca,  
che per sua negligenza odia la vita;  
così, insensato, a poco a poco manca

6

ogni natural corso, unde è fuggita  
la ragione e schernita  
la memoria, l'ingegno e l'intelletto:  
venuta m'è in dispetto  
quella cognizion ch'amar devria,  
e so' sì poco accetto,  
ch'io non so qual si sia l'insania mia.

17

Veggio le fere peregrine e snelle  
nell'abito e negli atti esser conforme  
come natura le ministra e sprona;  
e gli ucelletti le lor dolce norme  
cantano e l'altre crëature belle,  
ognuna al corso suo distinta e prona;  
gli arbori e l'erbe mai non abandona  
l'ordine naturale, e 'l caldo e 'l gelo  
e la temperie e 'l frutto e 'l generare;  
veggio i liquori esser suttratti al cielo  
fino a sua regione e congelare,  
poi li vediam versare  
in acqua, in neve, in grandine o pruina:  
a tutto il ciel s'inclina,  
perfino a quel che la natura sprezza,  
e quest'alma tapina  
fugge derisa nella sua vecchiezza.

23

34

Così mi duol la vita inferma e priva  
del maggior dono il più nobil subietto  
che 'l ciel dotasse mai nostra natura;  
ch'ogni altra passïon che l'intelletto  
è di men peso e men vergogna schiva  
che quella che giamai ben non si cura.  
Senza pensier, senza ordine o misura,  
passato ho il mezzo e già corro a l'ocaso,  
cargo d'oblivio e fatto essempro altrui;

40

ché quanto al mondo un mostro sia, rimaso  
nell'error dov'io sono e sempre fui,  
io non so bene a cui  
ne caglia, s'io medesimo il cerco e veggio:  
così la morte chieggo  
senza sperar giamai di sollevarmi,  
ch'esser non posso io peggio,  
che nel fango ov'io so' vivere e starmi.

51

Viver non poss'io dir, ma stare in essa  
piena di passion, d'ozio e d'accidia,  
ch'a nulla discrezion par che si mova;  
questa è colei ch'a ciascun'altra ha invidia  
e da vil servitù sempre è sommessa,  
come ogni dì cominciar vita nova.

57

Ahi, misero mio ingegno, or che ti giova,  
mostrando dir d'altrui, ch'io son quel desso,  
manifesto da pochi e dalla plebe?  
Ma se d'altra virtù fusse concesso,  
dove che 'l lume tuo dormita e ebe,  
troppo meglio sarebbe  
che pietà lo isvegliasse e no 'l martire;  
che se spero al morire,  
non curando di vivere altrimenti,  
tu non sai dove gire,  
e di là forse n'è de' malcontenti.

68

Solo un pensiero in aspettando il fine  
compunge quel che le pietose braccia  
non denegò giamai a un cor contrito;  
da che incurabil passion mi caccia  
verso l'estremo e l'ore son vicine,  
pianger la colpa mia e il tempo gito;  
ché quanto me medesimo aggia schernito  
del ben ch'infino a qui Dio m'ha prestato,

74

347

né la grazia né Lui conobbi mai:  
sempre la voluttà, sempre il peccato  
conculcato ha il dever, sempre mancai!  
Ahi, Signor mio, e tu 'l sai,  
ché vedi tutto, e io non mi t'ascondo:  
provedi, e non secondo  
l'opere mie, misericorde e pio;  
ora del cieco mondo  
odi l'orazione e 'l prego mio.

85

Delfica Maiestade in cui si crede,  
eccelsa in tre persone unica Essenza,  
stabile, eterno Dio, primo Motore,  
sola, ineffabil, somma Provvidenza,  
a cui nulla s'asconde e che prevede  
quel che non sa volere il nostro errore:  
tu Signor mio, tu Patre e Redentore,  
che fatto carne nel virgineo chiostro  
poi col tuo proprio sangue il ciel n'apristi!  
Dell'infelice e misero esser nostro  
fa, Signor mio, sì come tu *dixisti*:  
"Patre, perdona a quisti  
dell'ignoranza lor!", pendendo in croce;  
ché lo spirto è veloce,  
la carne inferma e piena di nequizia:  
intende l'umil voce,  
Patre, misericordia, e non giustizia!

91

102

1-6. "Io non so quale sia il sospetto di sventura o la disgrazia che si avvolge intorno alla mia mente, di modo che (essa) è completamente discordante da quello che era; io non so dove io sia, non (lo so) certamente, né questa triste anima è ancora piena e disgustata dalla morte che sta aspettando e sperando per (avere) la sua requie".

1, 17. *Io non so che si sia... ch'io non so qual si sia: epanalessi.*

1-3. I vv. indirizzano sin da subito il discorso secondo un'ottica funesta, entrando in *medias res* nell'argomento della sventura che pende sul capo dell'io lirico, obnubilandogli la mente, di modo che egli appare totalmente trasformato rispetto ai pensieri e ai sentimenti di un tempo.

1. *Ombra*: "sospetto di sventura" (Pasquini).

2. *S'avvolge*: "si avvolge, si avviluppa". Il verbo sottolinea come l'ombra della sventura e della disgrazia avviluppi totalmente l'io lirico, non lasciandogli alcuno scampo di sfuggire alla maledizione che incombe sulla sua mente.

3. *Difforme*: "discordante, diversa" (TLIO). L'aggettivo rimarca il cambiamento morale e spirituale che sta avvenendo nell'io lirico, in cui la benevolenza e alla rettitudine stanno lasciando il posto all'indolenza e alla moralità (cfr. vv. 7-7).

4. *Dove*: l'avverbio ha qui la funzione non di indicare un luogo, ma di evidenziare la direzione morale che sta intraprendendo l'io lirico.

5. *Anima trista*: il sintagma è presente in Dante, ov'è adoperato per connotare le anime dei dannati, *If.*, 6, 55 («E io anima trista non son sola»); 19, 47 («anima trista come pal commessa»), in Petrarca, *Rvf.*, 37, 11 («mantienti, anima trista»), e in Boccaccio, *Fiamm.*, 6, 3 («ma poi che la trista anima»); *Filocolo*, 3, 11 («mandatene la trista anima alle dolenti ombre di Stige»); 3, 63 («Oimè, anima trista, ove se' tu tornata?»); *Ninfae*, 147. 5-6 («il qual al fin farà del corpo uscire / l'anima trista con pianto noioso»). Ma il sintagma riecheggia Cino da Pistoia, *Poesie*, 131, 13 («che vo piangendo, tant'ho l'alma trista») e Petrarca, *Rvf.*, 269, 10 («che posso io più, se no aver l'alma trista»); 277, 3 («tanta paura et duol l'alma trista ange»). Nel caso di Serdini, l'aggettivo «trista» assume, oltre che quella di "triste, addolorata" che ha nei testi di Petrarca, Cino e Boccaccio, anche l'accezione di "cattiva, maligna", tipica dell'italiano antico, che presenta in Dante, a rimarcare come l'anima dell'io lirico stia subendo un cambiamento morale volto alla negatività che lo sta portando verso la dannazione eterna. *Sazia*: "piena, disgustata".

6. Il v. esprime il rovesciamento intercorso nell'io lirico rispetto alla prospettiva normalmente condivisa dall'umanità, per cui un evento universalmente considerato negativo come la morte (non a caso qui definita «mal») viene, invece, da lui visto positivamente come l'unica liberazione dai turbamenti che lo affliggono. *Mal*: la morte. *Espetta e spera*: dittologia. *Espetta*: "aspetta". lat.

7-17. "A me sembra di essere trasformato in una belva, non di indole nobile, ma pigra e sonnacchiosa, che a causa della sua indolenza odia la vita; così, privo di senno, a poco a poco viene a mancarmi ogni naturale corso della vita, perché è venuta a mancare la ragione e sono (state) ingannate la memoria, la capacità e l'intelletto: mi è venuta in disprezzo quella sapienza che avrei dovuto amare, e sono così poco gradito che io non so che ragione abbia la mia pazzia".

7-9. I vv. riecheggiano il supplizio a cui sono sottoposti nell'*Inferno* dantesco i ladri, i quali sono soggetti a orribili trasformazioni. La ripresa della *Commedia* è evidente anche nelle scelte lessicali effettuate da Serdini, come, ad esempio, l'accentuazione dell'indolenza e della pigrizia che caratterizzano l'io lirico, che sono, assieme alla metamorfosi, un altro tratto che lo accomuna ai ladri danteschi.

7. *Fera*: cfr. Rohlfs, par. 87.

8. *Pigra e stanca*: "pigra e sonnacchiosa". Dittologia. L'accidia che pervade l'animo rendendolo indolente e inerte è uno dei sette vizi capitali. Ma i due aggettivi rimandano anche al canto dantesco dei ladri, *If.*, 25, 78 («e tal sen gio con lento passo»); 88-90 («Lo trafitto 'l mirò, ma nulla disse; / anzi, co' piè fermati, sbadigliava / pur come sonno o febbre l'assalisse»), cui Serdini si rifà qui anche per quanto riguarda la metamorfosi cui va incontro l'io lirico.

9. *Negligenza*: "indolenza", cfr. v. precedente. *Vita*: la vita dev'essere qui intesa, in opposizione alla pigrizia, come esistenza moralmente e spiritualmente attiva.

10. *Insensato*: "privo di senno".

11. *Natural corso*: il cammino normalmente assegnato dalla vita. Cfr. Petrarca, *Rvf.*, 21, 12 («poria smarrire il suo natural corso»).

12. *Schernita*: "ingannata, beffata".

13. *Memoria, ingegno e intelletto: tricolon*. I tre termini fanno riferimento alle tre qualità della mente, ossia quella del ricordo, quella della capacità intellettuale, pratica e artistica e quella dell'intelligenza, di modo che la perdita di esse da parte dell'io lirico significa la completa perdita del senno (cfr. in questo senso i vv. precedenti).

14. *Dispetto*: "disprezzo" (TLIO).

15. *Cognizion*: "sapienza" (Pasquini). *Devria*: cfr. Rohlfs, par. 594.

16. *Accetto*: "gradito".

17. *Insania*: "pazzia".

18-26. "Vedo le belve eleganti e snelle essere conformi nella loro indole e nel loro atteggiamento a come la natura procura di e incita loro a (essere); e gli uccellini cantano le loro dolci abitudini e le altre creature aggraziate (sono) ognuna riconoscibile e incline al corso della propria natura; gli alberi e le erbe non abbandonano mai l'ordine naturale, e (così fanno) il caldo, il gelo, le temperature miti e i frutti e la fioritura;".

18, 27. *Veggio*: anafora.

18. *Veggio*: ant. Cfr. Rohlfs, par. 276. *Fere peregrine e snelle*: il sintagma riecheggia Dante, *If.*, 12, 76 («Noi ci appressammo a quelle fiere isnelle») e Petrarca, *Rvf*, 312, 4 («né per bei boschi allegre fere et snelle»). *Fere*: cfr. Rohlfs, par. 87. *Peregrine e snelle*: "eleganti e snelle, sottili, agili". Dittologia.

19. *Nell'abito e negli atti*: dittologia. *Abito*: "indole" (TLIO). *Atti*: "atteggiamento". *Conforme*: l'utilizzo della -e finale per il plurale è tipico di alcune varietà dell'Italia centrale. Cfr. Rohlfs, par. 142.

20. *Le ministra e sprona*: "procura di e incita loro ad essere", con riferimento al fatto che qualsiasi animale possiede la disposizione e gli atteggiamenti che la natura gli ha donato. Dittologia.

21-22. *Le lor dolce norme cantano*: "cantano le loro dolci abitudini". L'espressione si riferisce al fatto che il canto melodioso e aggraziato è tipico della natura e dell'indole degli uccelli. *Enjambement*.

21. *Dolce*: l'utilizzo della -e finale per il plurale è tipico di alcune varietà dell'Italia centrale. Cfr. Rohlfs, par. 142.

22. *Crèature belle*: "creature aggraziate, leggiadre", con riferimento agli altri animali. L'aggettivo «belle», al pari degli aggettivi «pellegrine» e «snelle» (v. 18) e «dolci» (v. 21), ha la funzione di connotare positivamente la scena che si sta delineando in questi vv. indicando come tutto il creato risponda perfettamente alle norme messe a punto dalla natura, di modo che nulla può disviare l'ordine naturale delle cose.

23. *Al corso suo*: "al corso, all'ordine della propria natura". Cfr. «natural corso», v. 11. *Distinta e prona*: dittologia. I due aggettivi hanno la funzione di rimarcare nuovamente come tutti gli esseri animati rispondano perfettamente alle norme naturali che ne regolano le caratteristiche e le disposizioni di ognuno. *Distinta*: "riconoscibile, differente dagli altri per proprie caratteristiche" (TLIO). *Prona*: "incline".

24-26. I vv. reiterano il concetto di perfezione della natura e delle norme che regolano il suo corso già espresso ai vv. precedenti concentrandosi adesso, dopo essersi soffermati sul mondo animale, sul mondo vegetale e sui fenomeni climatici, i quali seguono anch'essi l'ordine cosmico.

24. *Arbori*: "alberi". Ant. *Abandona*: lat.

25-26. *L'ordine naturale... generare*: accumulazione. *E*: epanalessi.

25. *L'ordine naturale*: cfr. «natural corso», v. 11 e «corso suo», v. 23.

26. *Le temperie*: "le temperature miti" (Pasquini). Lat. *L generare*: "la fioritura" (TLIO).

27-34. "Vedo i vapori acquei essere tratti su nel cielo fino all'atmosfera e consolidarsi, e poi li vediamo riversarsi in forma di acqua, di neve, di grandine o di brina: il cielo si predispone a tutto, perfino a quello che la natura considera con fastidio, mentre questa misera anima nella sua vecchiaia si allontana beffata".

27-30. I vv. passano ad analizzare adesso i fenomeni atmosferici, i quali anch'essi, così come gli animali, i vegetali e il clima sono perfettamente incanalati dalla natura in un ordine preciso e rispettoso dell'ordinamento dato dalla volontà divina al creato.

27. *Liquori*: "vapori acquei". *Suttratti*: "tratti su". Il verbo "sottrarre", adoperato qui nella forma latineggiante "suttrarre", è usato in questo caso con significato improprio, dovuto probabilmente al fatto che è stato letto come "su-trarre", ossia "trarre su, portare su". A quanto mi è dato sapere, si tratta dell'unico utilizzo

del verbo con questa accezione, dal momento che un simile significato non è riscontrato né nel TLIO, né nel GDLI.

28. *Sua regione*: “l’area del cielo”, letter., ossia “l’atmosfera”, il luogo in cui si formano le precipitazioni atmosferiche. *Congelare*: “consolidarsi, condensarsi”, con riferimento alla condensazione del vapore acqueo che si innalza nell’atmosfera formando le nubi che poi diventano precipitazioni.

29. *Versare*: “riversarsi”.

30. *Acqua, neve, grandine o pruina: tetracolon. Pruina*: “brina”. La forma “pruina” è attestata altrove soltanto in Petrarca, ove però è adoperata sempre al plurale. Cfr. Petrarca, *Rvf*, 66, 6 («non se ved’altro che pruine et ghiaccio»); 72, 13 («e quando ‘l verno sparge le pruine»).

31. *Il ciel*: “la volontà divina, la natura”. *S’inclina*: “si predispone”.

32. *Quel che la natura sprezza*: “quello che la natura considera con fastidio”, con riferimento alle precipitazioni atmosferiche, di norma mai benviste dall’uomo. *Sprezza*: “considera con fastidio”, con riferimento a una realtà fisica (TLIO).

33-34. I vv. si pongono in netta contrapposizione con lo scenario idilliaco di perfezione descritto finora, mostrando con un rovesciamento iperbolico di tono (indicato attraverso l’utilizzo degli aggettivi negativamente connotati «tapina» e «derisa») come l’io lirico sia sottoposto a una sorte totalmente contrapposta a quella di tutto il resto del mondo naturale, di modo che quello suo viene a essere il destino peggiore di tutti.

33. *Quest’alma tapina*: il sintagma, adoperato anche altrove da Saviozzo, 25, 120 («né fama portaria l’alma tapina»), riecheggia Boccaccio, *Filostrato*, 4, 34. 4 («O anima tapina ed ismarrita»). Cfr. «anima trista», v. 5.

34. *Fugge*: “si allontana velocemente” (TLIO). *Derisa*: “beffata”. *Nella sua vecchiezza*: il fatto che l’io lirico si definisca qui anziano è utile a confermare la datazione del testo desumibile dalla didascalia, la quale riconduce la canzone al momento «poco innanzi che ello morisse», ossia intorno al 1410, quando Serdini avrebbe avuto circa cinquant’anni, un’età all’epoca considerata prossima alla vecchiaia.

35-40. “Così mi è dolorosa la vita debole e privata del dono maggiore e dell’entità più nobile di cui il cielo abbia mai dotato la natura umana; perché ogni altra passione rispetto all’intelletto è di minor importanza ed evita una vergogna minore rispetto a quella che non si cura mai bene”.

35. Così: “così tanto”. *Inferma e priva*: dittologia. *Inferma*: “debole, fiacca”, con riferimento alla scarsa fermezza morale e mentale che affligge l’io poetico. *Priva*: “privata”.

36-37. I vv. si riferiscono al dono dell’intelligenza e del senso morale offerto da Dio agli uomini, il quale dev’essere considerato come la caratteristica che più distingue e nobilita l’uomo dagli altri esseri viventi, i quali sono esclusivamente governati dall’istinto. E proprio la perdita dell’intelletto e del senso morale contribuisce a causare la trasformazione dell’io poetico in «fera» di cui si è parlato al v. 7.

37. *Nostra natura*: la natura umana.

38-40. I vv. ribadiscono il concetto espresso ai vv. immediatamente precedenti, per cui l’equilibrio tra intelligenza e senso morale è visto come la «passione» più importante che l’uomo deve provare a raggiungere e a conservare.

41-51. “Senza pensieri, senza criterio e senza controllo ho passato la metà della vita e già corro verso il tramonto, colmo di smarrimento e divenuto esempio per gli altri; perché per quanto per il mondo sia una belva, dal momento che sono rimasto nel peccato dove io mi trovo (adesso) e fui sempre, io non so bene a chi interessi, se io stesso lo voglio e lo vedo: così chiedo la morte senza mai sperare di risollevarmi, perché io non posso stare peggio rispetto all’abiezione in cui so di vivere e di continuare a rimanere”.

41. *Senza pensier, senza ordine o misura*: “senza pensieri e coscienza, senza criterio e senza controllo”. *Tricolon*. L’espressione si pone come una sorta di mea culpa dell’io poetico, che capisce di aver vissuto senza curarsi in alcun modo di condurre una vita moralmente e spiritualmente consona al dono del senso morale e dell’intelligenza offerto da Dio agli uomini. *Senza, senza*: epanalessi.

42. *Passato ho il mezzo*: “ho passato la metà della vita”. *Il mezzo*: cfr. Dante, *If.*, 1, 1 («Nel mezzo del cammin di nostra vita»). *Corro*: il verbo è funzionale all’allusione al concetto di *memento mori* tanto adoperato

nella poesia penitenziale, per cui parte del pentimento dell'io poetico è dovuto all'appressarsi della morte e, con essa, della "resa dei conti" con Dio. *Occaso*: "tramonto, morte" (Pasquini). Fig.

43. *Cargo d'oblivio*: "colmo di smarrimento". Cfr. Petrarca, *Rvf*, 126, 56 («Così carico d'oblio»); 189, 1 («Passa la nave mia colma d'oblio»). *Fatto essempro altrui*: "divenuto esempio per gli altri". L'espressione indica come la vicenda dell'io poetico diventi qui, come accade spesso nella poesia penitenziale medievale, un *exemplum* morale per gli altri.

44. Il v. evidenzia la connotazione dell'io poetico come *exemplum* negativo per gli altri già effettuata ai vv. precedenti. *Mostro*: "belva, brutto".

45. Il v. indica tra questo testo a metà tra la disperata e il genere penitenziale e i componimenti propriamente penitenziali uno scarto risiedente nella mancanza di pentimento e nella perseveranza di una condotta viziosa da parte dell'io lirico, laddove invece, nei testi penitenziali, si assiste a un'ammissione di colpe e a un ravvedimento.

46. *Cui*: "chi".

47. *Ne caglia*: "interessi". *Cerco e veggio*: dittologia. *Cerco*: "voglio" (TLIO). *Veggio*: cfr. Rohlfs, par. 276.

48. *Chieggio*: "chiedo". Cfr. Rohlfs, par. 276.

49-51. I vv. riecheggiano il concetto già espresso al v. 45.

49. *Sullevarmi*: lat.

51. *Fango*: "abiezione" (Pasquini). *Vivere e starmi*: dittologia.

52-57. "Io non posso dire di vivere, ma di condurre una vita piena di dolori, di pigrizia e di accidia, che sembra non muoversi verso nessuna assennatezza; questa è colei che ha invidia di ciascun'altra ed è sempre sottomessa a una vile schiavitù, come se ogni giorno cominciasse una nuova vita".

52. *Viver non poss'io dir*: "non posso dire di vivere", con riferimento alla vita morale e spirituale che dovrebbe costituire la vera essenza dell'esistenza di ogni essere umano e che, invece, è andata perduta nell'io lirico, il quale si è completamente rassegnato a vivere nel «fango» (v. precedente). *Essa*: la vita.

53. *Passion, ozio e accidia: tricolon*. Si tratta dei tre vizi che affliggono l'io lirico, impedendogli, in particolare, di condurre una vita attiva sul piano morale e spirituale. *Passion*: "dolori". *Ozio*: "pigrizia", da considerarsi qui nel senso di inattività intellettuale. *Accidia*: uno dei sette vizi capitali, consistente nella negligenza nel ben operare e nell'esercitare la virtù.

54. Cfr. v. 45. *Discrezion*: "assennatezza". *Mova*: cfr. Rohlfs, par. 107.

55. *Questa*: questa vita all'insegna del peccato. *Invidia*: uno dei sette peccati capitali, consistente nel provare un sentimento di livore o rancore per chi possiede una dote che si vorrebbe invece per sé; nell'etica cristiana si tratta del peccato opposto alla virtù della carità. In questo caso l'invidia ha il potere di rimarcare ancora maggiormente la natura peccaminosa dell'io poetico, il quale, riconoscendo la propria viziosità, non si pente e non cerca di modificare la propria condotta, ma bensì risponde aggiungendo un ulteriore vizio agli altri che già lo affliggono.

56. *Vil servitù*: l'asservimento al peccato. *Sommessa*: "sottomessa".

57. *Come ogni dì cominciar vita nova*: "come se ogni giorno cominciasse una nuova vita", ossia "ricominciando sempre da capo, stando sempre punto e a capo".

58-60. "Ahi, misero mio ingegno, adesso a che ti giova, fare mostra di parlare di altri, come se io non fossi quello, conosciuto da pochi e dal popolo?".

61-68. "Ma se per merito di un'altra virtù fosse concesso (svegliarlo), dal momento che lo splendore del tuo ingegno sonnecchia e si affievolisce, sarebbe molto meglio che lo svegliasse la misericordia che non lo strazio; che se spero di morire, non interessandoti di vivere in maniera diversa, tu non sai dove andare, e da lì poi derivano delle scontentezze".

61. *Fusse*: ant. cfr. Rohlfs, par. 560.

62. *Donde*: "dal momento che, perché", causale. *L'lume*: lo splendore dell'ingegno, ossia la virtù derivante dal giusto esercizio dell'intelletto e del senso morale (cfr. 35-40). *Tuo*: allocuzione al proprio ingegno, invocato



al v. 58. *Dormita e ebe*: dittologia. *Dormita*: “sonnecchia”, iter. (Pasquini). *Ebe*: “si affievolisce” (Pasquini). Cfr. Petrarca, *Tr. Famae*, 1, 91 («e se non che ‘l suo lume allo estremo ebe»).

63. Troppo meglio: “molto meglio”.

64. Il v. individua nella misericordia l’unica via di risveglio dall’indolenza morale che affligge l’io poetico. *Pietà*: “misericordia”. *Martire*: “strazio”, con riferimento specialmente all’afflizione morale.

65-68. I vv. evidenziano la necessità di un pentimento prima della morte, dal momento che questa è l’unica soluzione per riuscire a evitare la scontentezza morale che deriverebbe da un mancato ravvedimento.

65. *Se spero al morire*: “se spero di morire, se pensi di morire”. Cfr. vv. 48-51.

66. *Altrimenti*: in maniera consona ad una condotta morale improntata alla rettitudine e al pentimento per i propri peccati.

67. *Gire*: “andare”. Lett.

68. *Malcontenti*: “scontentezze”, con riferimento al malessere morale che affligge chi non si pente.

69-79. “Solo un pensiero mentre aspetto la morte (mi) infonde colui che non negò mai le sue braccia pietose a un cuore contrito; dolermi della mia colpa e del tempo passato (nel peccato), dal momento che la passione incurabile mi spinge verso la morte e gli ultimi istanti di vita sono vicini; perché per quanto io stesso mi sia fatto beffe del bene che Dio fino a questo momento mi ha donato, né abbia mai conosciuto né lui né la Sua grazia: il diletto e il peccato hanno calpestato il dovere morale, ne sono sempre venuto meno!”.

69-79. I vv. presentano un rovesciamento di prospettiva rispetto a quanto detto finora, dal momento che l’io poetico, il quale è apparso sempre restio al ravvedimento, compie ora uno stravolgimento del proprio essere, e come atto estremo si pente, spinto dalla grazia infusa in lui da Dio misericordioso.

69. *In aspettando*: “mentre aspetto”, con un utilizzo latineggiante del gerundio. *Fine*: “la fine, la morte”.

70-71. *Quel che... cor contrito*: “colui che non negò mai le (Sue) braccia pietose a un cuore pentito”, ossia “Dio”. Perifrasi. L’espressione perifrastica utilizzata per definire Dio riecheggia Dante, *Pg.*, 3, 119-123 («io mi rendei, / piangendo, a quei che volontier perdona. // Orribil furon li peccati miei; / ma la bontà infinita ha sì gran braccia, / che prende ciò che si rivolge a lei»).

70. *Compunge*: “infonde”. *Pietose braccia*: il sintagma utilizzato in riferimento a Dio è petrarchesco, *Rvf*, 264, 14-15 («quelle pietose braccia / in ch’io mi fido, veggio aperte ancora»).

71. *Denegò*: “negò”. *Cor contrito*: “cuore contrito, pentito”. Il sintagma è adoperato altrove da Saviozzo con riferimento al pentimento del cuore in senso penitenziale, 20, 81 («né tardi mai fu cor contrito»); 66, 26 («*Miserere* del cor contrito e grammo»); 67, 58 («che essaudisca il mio contrito core»); 105, 63 («è il mio cor contrito e umiliato»). *Cor*: cfr. Rohlfs, par. 107.

72. *Incurabil passion*: “dolore incurabile”, con riferimento alla mancanza di senso morale che conduce a una morte oltre che fisica insieme spirituale. *Mi caccia*: “mi spinge” (TLIO).

73. *Estremo*: “morte”. Il termine riecheggia, sia dal punto di vista lessicale, sia dal punto di vista concettuale del contesto penitenziale in cui è adoperato, Dante, *Pg.* 13, 124 («Pace volli con Dio in su lo stremo»); 26, 93 («per ben dolermi prima ch’a lo stremo»). L’ore: “gli ultimi istanti” (Pasquini).

74. Il v. presenta la *climax* del pentimento dell’io poetico il quale, vedendo appressarsi la propria ora, decide di pentirsi per la propria condotta immorale e per i propri peccati. *Tempo gito*: “il tempo andato”, letter., ossia “il tempo passato nel peccato e nel vizio”. *Gito*: ant.

75. *Me medesmo*: il sintagma e l’utilizzo di esso in contesto penitenziale è ripresa petrarchesca, *Rvf*, 1, 11 («di me medesmo meco mi vergogno»). Allitterazione. Cfr. «s’io medesmo», v. 47. *Aggia schernito*: “mi sia fatto beffe”. Cfr. «schernita la memoria», vv. 12-13. *Aggia*: Cfr. Rohlfs, par. 276.

76. *Ben*: il dono dell’intelligenza e del senso morale donato da Dio agli uomini (cfr. vv. 35-40), sempre trascurato dall’io poetico. *Prestato*: “donato”.

77. *Né la grazia né Lui*: “né la grazia di una vita in Dio, né Dio stesso”. L’espressione rimarca ancora una volta come l’io poetico abbia vissuto una vita completamente distaccata dal perseguimento di una condotta morale consona ai principi di grazia e misericordia impartiti da Dio.

78. *Sempre... sempre*: epanalessi. *Voluttà*: “il diletto”, con accezione al diletto per i beni terreni.

79. *Conculcato*: “calpestato, schiacciato” (TLIO). Fig. *Dever*: “dovere morale” (GDLI). *Sempre mancai*: “sempre venni meno”. L’espressione indica un ultimo atto di pentimento dell’io poetico, il quale, con un’estrema presa di coscienza, decide di pentirsi per la condotta immorale perseguita sempre nel corso della propria vita.

80-85. “Ahi, Signor mio, Tu lo sai, perché vedi tutto, e io non riesco a nascondermi da Te: provvedi (verso di me), e non secondo le mie azioni, misericordioso e pietoso; ora ascolta le preghiere del mondo privo di verità e la preghiera mia”.

80-85. I vv. costituiscono un’invocazione a Dio condotta nei toni della preghiera della liturgia cristiana, in cui spesso i fedeli domandano a Dio di prendersi cura della loro anima con la Sua grandezza e misericordia.

80. *Ahi, Signor mio*: allocuzione diretta a Dio. *Tu ‘l sai*: l’espressione indica l’onniscienza divina.

81. Il v. rimarca il concetto di onniscienza di Dio già indicato dall’espressione «tu ‘l sai» presentata nel v. precedente. *Io non mi t’ascondo*: “io non riesco a nascondermi da Te”, con riferimento all’impossibilità per l’uomo di celare le proprie intenzioni a Dio e sfuggire alla Sua volontà.

82-83. *E non secondo l’opere mie*: enjambement. L’espressione rimarca la misericordia di Dio, pietoso verso i propri fedeli anche quando questi hanno condotto tutta la loro esistenza all’insegna delle azioni peccaminose.

82. *Provedi*: “provvedi, occupati di me”.

83. *Opere*: “azioni”. *Misericorde e pio*: “misericordioso e pio”. Dittologia. I due aggettivi sono tipicamente adoperati nel pensiero e nella liturgia cristiani come attributo di Dio. *Misericorde*: francesismo (Pasquini).

84. *Cieco mondo*: “mondo privo della verità”. Il sintagma, con la stessa accezione di qui, ossia con riferimento al mondo terreno, è ripreso da Dante, *Pg.*, 16, 66 («lo mondo è cieco, e tu vien ben da lui»). Ma nella *Commedia* il sintagma è anche adoperato per definire l’Inferno, *If.*, 4, 13 («Or discendiam qua giù nel cieco mondo»); 27, 25 («Se tu pur mo in questo mondo cieco»).

85. *Odi*: “ascolta”. *L’orazione e ‘l prego*: dittologia. Sinonimia.

86-94. “Divina maestà in cui si crede, unica ed eccelsa Essenza (divisa) in tre persone, perenne, eterno Dio, primo Motore (del mondo), unica, indicibile, somma Provvidenza, a cui nulla si riesce a nascondere e che si occupa di quello che il nostro essere nel peccato non sa volere: tu Signore mio, tu Padre e Redentore, che fattosi carne nel grembo della Vergine poi con il tuo stesso sangue schiudesti liberandolo il cielo!”.

86. *Delfica Maiestate*: “divina Maestà”, con riferimento alla grandezza di Dio. Il sintagma riecheggia Dante, *Pd.*, 1, 32 («delfica deità dovria la fronda»). *In cui si crede*: l’espressione indica la professione di fede dell’io poetico. *Si*: “tutti credono”. Si impersonale.

87. Il v. indica con una perifrasi la Trinità. *In tre... Essenza*: l’espressione riecheggia Dante, *Pd.*, 24, 139-140 («e credo in tre persone etterne, e queste / credo una essenza sì una e trina»).

88. *Stabile*: “perenne”. *Primo Motore*: il concetto aristotelico di “primo motore” o “motore immobile”, che indica la causa prima del divenire dell’universo, utilizzato con riferimento a Dio è di derivazione dantesca (cfr. ED, s.v. *Motore* e *Primo Mobile*).

89. *Sola*: “unica”. *Ineffabil*: “indicibile”. *Provvidenza*: la provvidenza divina, altra caratteristica che contraddistingue Dio.

90. Il v. riprende i concetti già espressi ai vv. 81-82, riecheggiandoli anche sintatticamente e lessicalmente.

91. Il v. indica in Dio l’unica possibilità di salvezza per l’uomo, che da solo con la sua unica e imperfetta volontà non riuscirebbe a comprendere, senza l’intervento di Dio, i propri errori. *Errore*: “viltà di vita”, con riferimento alla condotta morale viziosa degli uomini (Pasquini).

92. *Signor mio*: l’io poetico passa adesso a invocare Cristo, come si comprende dalle parole e dai vv. immediatamente seguenti. *Redentore*: attributo per antonomasia di Cristo sulla base del concetto cristiano di redenzione compiuta da Gesù per liberare l’umanità dal peccato originale e ricongiungerla a Dio.

93. *Fatto carne nel virgineo chiostro*: l’espressione riecheggia Petrarca, *Rvf.*, 366, 78 («humana carne al tuo virginal chiostro»). *Virgineo chiostro*: il grembo della Vergine, trasl.

94. *Col tuo proprio sangue il ciel n'apristi*: l'espressione si riferisce al sacrificio della crocifissione di Cristo per liberare l'umanità dal peccato. *Apristi*: "schiudesti liberando". L'espressione riecheggia concettualmente e per l'utilizzo del verbo "aprire" Dante, *Pd.*, 23, 37-38 («Quivi è la sapienza e la possanza / ch'apri le strade tra 'l cielo e la terra»). Ma cfr. anche Petrarca, *Rvf.* 366, 76-78 («ricorditi che fece il peccar nostro / prender Dio, per scamparne, / humana carne al tuo virginal chiostro»).

95-102. "Del nostro infelice e misero essere, fai, Signor mio, quello che tu dicesti mentre eri appeso sulla croce: «Padre, perdona loro per la loro ignoranza!»; perché lo spirito è rapido (a pentirsi), mentre la carne è corrotta e piena di malvagità: ascolta la (mia) umile invocazione, Padre, (dammi la tua) misericordia, e non la giustizia!».

95. *Infelice e misero*: dittologia. I due aggettivi, di connotazione negativa, sono qui usati in contrapposizione agli attributi positivi di Dio per indicare la piccolezza degli uomini rispetto alla grandezza assoluta della divinità, senza il cui aiuto nulla si può.

96. *Dixisti*: "dicesti". L'utilizzo del latino è atto all'introduzione del passo evangelico che si cita ai vv. successivi.

97-98. I vv. riprendono quasi alla lettera le parole pronunciate da Cristo in Croce, *Lc.*, 23, 34 («Jesus autem dicebat: "Pater, dimitte illis, non enim sciunt quid faciunt"»).

99. *Lo spirto è veloce*: "lo spirito è rapido", con riferimento alla velocità del pentimento nell'animo di chi è contrito. *Spirto*: cfr. Rohlfs, par. 138.

100. Il v. contrappone allo spirito, essenza che nobilita l'uomo distinguendolo dagli esseri viventi, la carne, la parte più propensa alla corruzione e alla malvagità poiché più incline all'istinto e più dedita al soddisfacimento dei beni terreni. *Inferma*: "corrotta". *Nequizia*: "malvagità". Lett.

101. *Intende*: "ascolta". Le desinenze verbali in -e sono tipiche del toscano medievale per la seconda persona singolare dell'imperativo. Cfr. Rohlfs, par. 605. *Voce*: "invocazione".

102. Il v. si pone come un'estrema preghiera a Dio di mostrarsi misericordioso e benevolo verso l'io poetico, anche se questi ha commesso dei peccati per i quali sarebbe più facile la vendetta che non il perdono. *Giustizia*: si tratta della giustizia derivante dalla vendetta per i peccati commessi dall'io poetico.

## SONETTO 23 (P XLIX)

Sonetto di ammaestramento morale. Mrc7 non fornisce spiegazioni in merito al luogo e alla data di composizione, né tantomeno circa il destinatario. L'unica informazione al riguardo è data da Pasquini, il quale, nella voce *Saviozzo e la poesia cortigiana nel Quattrocento*, (in *Dizionario critico della letteratura italiana*, a cura di Vittore Branca, vol. III, Torino, Utet: 1973, pp. 317-323), p. 321, inserisce questo sonetto nell'elenco dei testi serdiniani indirizzati a Gian Colonna. Accogliendo come veritiera quest'affermazione di Pasquini, si può avanzare qualche ipotesi in merito alla datazione del sonetto, che si potrebbe ritenere risalente, per via dell'argomento trattato, ossia il consiglio elargito al destinatario di accontentarsi dei beni posseduti, smettendo di mirare a un ampliamento delle proprie ricchezze mondane, intorno al 1407-1408. In quegli anni, infatti, il condottiero si trova al servizio del re di Napoli Ladislao d'Angiò Durazzo, impegnato nella guerra contro il papato, dietro promesso compenso di possedimenti territoriali nel regno della Chiesa (cfr. Alessandro Cutolo, *Re Ladislao d'Angiò Durazzo*, Milano, Hoepli, 1936), poi disatteso. La circostanza alla base del testo potrebbe essere, per l'appunto, proprio il mancato adempimento di tale promessa, in occasione del quale Serdini, riallacciandosi ad un'ampia tradizione di testi di genere moraleggiante che gode di particolare fortuna nel contesto della lirica cortigiana trecentesca, compone questo sonetto contro il peccato dell'avarizia.

Il testo serdiniano recupera tutta una serie di temi e formule tipici della tradizione delle rime gnomiche contro questo tipo di vizio: partendo da un'etica prettamente cristiana, nella prima quartina si espone il tema della caducità dei beni terreni e quindi della vanità della ricerca di soddisfazione esclusivamente rivolta all'acquisizione di piaceri e beni mondani (cfr., ad es., Bindo Bonichi, *Tristo a colui che in promessa spera*). Nella seconda quartina, quest'assunto morale viene approfondito in riferimento alle sue ricadute sull'etica cortigiana, spiegando come talvolta l'eccessivo attaccamento ai beni terreni induca a prestare un'eccessiva, e vana, fiducia nelle promesse dei signori al servizio dei quali l'avarico si mette nella speranza di ottenere ricompense mondane. A ciò fa seguito, nelle due terzine, il positivo ammaestramento morale che, su queste basi, il poeta crede di rivolgere al destinatario, compendiato in due assunti: da un lato, l'opportunità di accontentarsi delle ricchezze già in proprio possesso, onde evitare di perdere anche quelle cercando di aumentarle, e, dall'altro, la necessità di mantenere il proprio desiderio di ricchezze entro confini cristianamente imposti da Dio. In questo modo, l'etica cortigiana si mescola con quella religiosa a comporre un piccolo breviario *de avaritia* a uso dei cortigiani. All'insegnamento in negativo delle terzine, dove si dichiara ciò che il signore non deve fare, corrisponde, nella coda, un ammaestramento positivo, volto a indicare, con perentoria autorità, al signore la condotta da tenere onde dar efficace seguito al proprio desiderio di aumentare i propri possedimenti terreni.

Il tono e il linguaggio sono quelli tipici della tradizione gnomica e proverbiale. Il sonetto infatti risulta composto dalla giustapposizione di una serie di brevi ed efficaci frasi sentenziose, quasi a comporre un centone di *sententiae* sul tema, in una sorta di procedimento non troppo distante da quello della frottola, che però Serdini applica a un testo di minor estensione testuale e mirato all'approfondimento morale di un tema specifico.

Sonetto caudato. Schema metrico ABBA ABBA CDC DCD DEE

Questa nostra speranza e nostra fede  
delle ricchezze, stati e degli onori,  
ci fanno ruinare in tanti errori,

che l'om si more e mai non se ne avvede.

Questo intervene a chi si fida e crede  
nelle promesse assai di gran signori,  
credendo i fatti suoi esser maggiori  
e mille volte poi chiede mercede.

Signor mio caro, un soldo ne val cento  
quando è sicuro, e poi viverti in pace  
e dar quiete a' sudditi e contento.

Ché chi vòl troppo e più ch'a Dio non piace,  
vive sempre suspetto e con istento,  
logra il ben proprio e mancali il fallace.

Ora odi e vede e tace,  
e regge con virtù quel che tu hai:  
così verranno i dì che tu potrai.

1-4. 'Questa nostra speranza e fede nelle ricchezze, nei beni materiali e negli onori, fa precipitare in errori tanto grandi che l'uomo ne muore senza accorgersene'.

1. *Nostra speranza e nostra fede*: le virtù cristiane per eccellenza sono perseguite erroneamente dall'avarò, il quale volge al negativo, verso i beni mondani fallaci, dei sentimenti altrimenti positivi.

2. *Stati*: beni terreni.

3. *Fanno ruinare*: anacolutò. *ruinare*: precipitare.

4. La morte cui allude l'autore deve intendersi come morte spirituale di colui che, accecato dalla cupidigia e dall'attaccamento ai beni mondani, dimentica i valori spirituali. Il v. è di chiara intonazione biblico-cristiana: si veda, a tal proposito, la parabola del ricco stolto contenuta nel Vangelo di Luca (*Lc., 12, 15-21*: "dixitque ad illos: 'videte et cavete ab omni avaritia, quia si cui res abundant, vita eius non est ex his, quae possidet'. Dixit autem similitudinem ad illos dicens: 'Hominis cuiusdam divitis uberes fructus ager attulit. Et cogitabat intra se dicens: 'Quid faciam, quod non habeo, quo congregem fructus meos?'. Et dixit: 'Hoc faciam: destruam horrea mea et maiora aedificabo et illuc congregabo omne triticum et bona mea; et dicam animae meae: Anima, habes multa bona posita in annos plurimos; requiesce, comede, bibe, epulare'. Dixit autem illi Deus: 'Stulte! Hac nocte animam tuam repetunt a te; quae autem parasti, cuius erunt?'. Sic est qui sibi thesaurisat et non fit in Deum dives'.).

5. *Intervene*: accade. *fida e crede*: dittologia sinonimica.

6. *Assai*: l'avverbio va legato ai verbi del v. 5. *gran signori*: l'allusione è al re di Napoli Ladislao d'Angiò Durazzo, al cui servizio si trova Gian Colonna, dedicatario del sonetto.

7. 'credendo che i suoi propri affari vadano per il meglio, vadano a gonfie vele'. *Esser maggiori*: ha qui valore di sintagma, con l'infinito al posto del congiuntivo, come normale in italiano antico. Cfr. Rohlfs, par. 652).

8. 'e infinite volte poi chiede ricompense'. *Mille*: iperbole. *Mercede*: qui col significato di "ricompensa", "premio", indica le elargizioni che l'avaro si aspetta di ricevere dal signore in cambio dei suoi servigi.

9. *Signor mio caro*: formula d'allocuzione usuale in Saviozzo.

9-10. *Un soldo ne val cento quando è sicuro*: il possesso certo di un solo soldo vale come se i soldi fossero cento, in altre parole "mantenere, non investendolo incautamente, il poco denaro in proprio possesso garantisce una ricchezza maggiore rispetto alle perdite cui si espone il prodigo. Formula sentenziosa di sapore proverbiale, funzionale ad opporre alla condotta deprecata nelle quartine l'etica cortigiana proposta da Saviozzo a Gian Colonna. L'espressione è calata in forme proverbiali per assicurare all'ammaestramento morale veicolato dal sonetto maggiore incisività e memorabilità.

10. *Pòì*: forma apocopata per "puoi". Cfr. Rohlfs, par. 186.

11. 'Assicurare una serena tranquillità ai propri sudditi'. *Quiete...e contento*: dittologia sinonimica, sintatticamente interrotta dalla tmesi di *a' sudditi*.

12. *Vòl*: forma apocopata per "vuol". Cfr. Rohlfs, par. 186. *Dio*: il tono morale del sonetto, che nella prima terzina si era esplicitato in riferimento all'etica terrena delle corti, assume qui una, complementare, prospettiva religiosa. Congruente il rinvio a *Ebr.* (13, 5-6: "Sint mores sine avaritia; contenti praesentibus. Ipse enim dixit: 'Non te deseram neque derelinquam', ita ut confidenter dicamus: 'Dominus mihi adiutor est, non timebo; quid faciet mihi homo?').).

13. *Suspetto e con istento*: sospettoso e sofferente. Si nota in questo caso l'utilizzo, tipico dell'italiano antico, di due sostantivi con funzione aggettivale.

14. 'Consuma il bene che possiede e gli manca quello illusorio'. *Logra*: forma apocopata, tipica dell'italiano antico per "logora", ha qui il significato di "consuma", "spreca". *Ben proprio*: sintagma per indicare i beni in possesso, dunque "propri", dell'avaro. *Fallace*: ha qui il significato di "illusorio", ossia "privo di reale fondamento" e dunque "incerto" (TLIO), e si riferisce al bene che l'avaro si illude di poter godere mettendosi a servizio dal signore. L'intero verso, anch'esso di sapore sentenzioso, spiega, adattandolo alla situazione cortigiana, il senso dei vv. 9-10.

15-16. *Vede, tace e regge*: le desinenze verbali in -e sono tipiche del toscano medievale per la seconda persona singolare dell'imperativo. Cfr. Rohlfs, par. 605. La serie verbale di imperativi crea un'accumulazione, che rende retoricamente più accorata, e dunque efficace, l'esortazione morale che il poeta, tracciato il quadro morale di riferimento, rivolge a Gian Colonna.

16. Il v. ribadisce il succo morale dell'intero sonetto, già espresso ai vv. 9-10 e 14. Mentre sinora, S. si era rivolto al destinatario per spiegargli il concetto morale generico, ora gli si rivolge di nuovo direttamente per indirizzargli su quella base un concreto ammaestramento di vita.

17. 'Così arriveranno i giorni in cui tu avrai potere'. Nel v. finale Saviozzo indica la ricompensa che il destinatario riceverà tenendo a mente i moniti ricevuti ai versi precedenti e adottando una norma morale e comportamentale congruente con essi.

La seconda parte di Mrc<sup>7</sup> è costituita da quello che, nel primo capitolo, è stato denominato il “canzoniere amoroso” di Simone Serdini. Come si è già potuto in parte anticipare, si tratta della sezione più numericamente consistente del manoscritto, nonché della più strutturata dal punto di vista retorico, dal momento che l’articolazione interna dei sedici testi che compongono il ciclo permette di notare all’interno di esso un tentativo da parte di Saviozzo di dare forma di canzoniere alle proprie rime provando a imitare il modello elaborato da Petrarca nei *Rerum vulgarium fragmenta*<sup>268</sup>.

L’influenza petrarchesca su tale sezione di Mrc<sup>7</sup> risulta evidente se si prendono in considerazione una serie di elementi, dalla successione dei testi all’interno del ciclo fino ai temi ivi affrontati. Quel che preme mettere in luce sin da subito sono la sistematicità e l’organicità che permeano la sequenza, che si configura come una raccolta compatta di testi in cui a prevalere è l’argomentazione amorosa, sia essa (come accade per i testi 24-31 e 34) la narrazione della parabola amorosa dell’io lirico dall’innamoramento alla morte dell’amata, passando per il programmatico congedo dalla poesia d’amore, oppure una corrispondenza poetica sull’opportunità o meno di cedere alla passione amorosa (come succede per i componimenti 32a-32c), pur non mancando le incursioni negli ambiti della poesia politica, encomiastica e gnomica (testi 33 e 35-39). Si tratta di temi tutti variamente affrontati nei *Rerum vulgarium fragmenta*, dove, se il *fil rouge* della raccolta è senza dubbio costituito dalla narrazione su base cronologica dell’amore del poeta per Laura, a partire dal primo incontro fino ad arrivare alla morte di lei (argomento che copre l’intera seconda parte, tutta costruita sulle rime “in morte di” Laura)<sup>269</sup>, pur tuttavia si affacciano in essa le rime di corrispondenza fra Petrarca e i suoi

---

<sup>268</sup>Del tentativo di un’organizzazione ciclica delle proprie rime, o, per meglio dire, della costruzione di «una strumentale e ridotta antologia» da parte di Serdini, parla già, come si è visto nel primo capitolo, Armando Balduino nel saggio del 1984 *Occasioni mancate*, dove, senza tuttavia approfondire in riferimento a casi specifici l’intuizione, rileva nell’opera di Saviozzo uno dei primissimi esperimenti trecenteschi di imitazione delle strutture organiche e unificanti del *Canzoniere* di Petrarca. Cfr. ARMANDO BALDUINO, *Occasioni mancate*, in ID., *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Firenze, Olschki: 1984, pp. 316-317. Un passo in avanti in questo senso è costituito dal discorso messo in essere da Italo Pantani nel libro “*La fonte di ogni eloquenza*”. *Il canzoniere petrarchesco nella cultura poetica del Quattrocento ferrarese*, dove è dimostrata la consistente presenza petrarchesca nella poesia d’amore di Serdini soprattutto sul piano lessicale e sintattico, ma anche su quello retorico e tematico. Cfr. ITALO PANTANI, “*La fonte di ogni eloquenza*”. *Il canzoniere petrarchesco nella cultura poetica del Quattrocento ferrarese*, Roma, Bulzoni editore: 2002, pp. 84-93.

<sup>269</sup>Per la struttura generale dei *Rerum vulgarium fragmenta* cfr. HENRI COCHIN, *La chronologie du Canzoniere de Pétrarque*, Paris, Bouillon: 1898; RUTH SHEPARD PHELPS, *The earlier and later forms of Petrarch’s Canzoniere*, Chicago, Chicago The Univ. Press: 1925; ARNALDO FORESTI, *Il primo nucleo del Canzoniere*, in “*Convivium*”, IV: 1932, pp. 321-343; MANFREDI PORENA, *L’ordinamento del Canzoniere petrarchesco e le due grandi canzoni politiche*, in *Rendiconti della R. Accademia Nazionale dei Lincei, Classe di scienze morali, storiche e filologiche*, s. VI, XI, Roma, Bardi: 1935, pp. 129-234; NINO QUARTA, *Di alcuni nuovi studi sull’ordinamento del Canzoniere petrarchesco*, Napoli, De Losa: 1938; ERNEST H. WILKINS, *The making of the “Canzoniere” and other petrarchan studies*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura: 1951; VINCENZO DOLLA, *Il “ciclo” dei madrigali e la struttura del Canzoniere petrarchesco*, in “*Esperienze letterarie*”, IV: 1979, pp. 59-76; MARCO SANTAGATA, *Dal sonetto al Canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova, Liviana: 1979; W. THEODOR ELWERT, *La varietà metrica e tematica delle canzoni del Petrarca in funzione della loro distribuzione nel “Canzoniere”*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, vol. I, Dal

amici e sodali<sup>270</sup> e i vari testi di argomento politico, encomiastico, e gnomico-morale che, pur rimanendo secondari rispetto alla tematica principale, permeano il tessuto del *Canzoniere*<sup>271</sup>.

Meno conforme rispetto al modello petrarchesco è, invece, la struttura del “canzoniere amoroso” serdiniano, che dei *Rerum vulgarium fragmenta* recepisce soprattutto l’ossatura generale, semplificando di fatto la complessità dell’impianto teorico-strutturale della raccolta petrarchesca. Per provare a capire meglio questo dato si veda la successione dei testi del “canzoniere” di Saviozzo, che è già stata presentata in linea generale nella tabella discussa nel primo capitolo e che adesso mi propongo di analizzare più dettagliatamente, prestando attenzione ai singoli componimenti del ciclo, alla loro posizione all’interno di esso e ai legami esistenti tra essi.

Il primo testo (n. 24) è il madrigale *Se gli angelici cori ebber mai iddia*, un componimento in lode della bellezza dell’amata culminante in un accesso di dolore per la lontananza da lei. Se la tematica celebrativa delle doti della donna è in linea con quanto ci si aspetterebbe da un testo incipitario di una raccolta amorosa, cionondimeno la forma scelta per iniziare tale raccolta risulta divergente rispetto al modello tradizionale, che ha nel sonetto la propria forma d’elezione. Il madrigale, infatti, pur essendo un metro petrarchesco<sup>272</sup>, si presenta come forma poetica di origine bassa e popolare deputata essenzialmente alla poesia d’occasione, spesso musicata, adoperato per trattazioni molto scarsamente

---

*Medioevo al Petrarca*, Firenze, Olschki; 1983, pp. 389-409; FREDERIC J. JONES, *Laura’s date of birth and the calendrical system implicit in the “Canzoniere”*, in “Italianistica”, XII: 1983, pp. 13-33; TEODOLINDA BAROLINI, *The making of a lyric sequence: time and narrative in Petrarch’s “Rerum Vulgarium Fragmenta”*, in “Modern Language Notes”, 104: 1989, pp. 1-38; THOMAS P. ROCHE JR, *The calendrical structure of Petrarch’s “Canzoniere”*, in *Petrarch and the english sonnet sequences*, New York, AMS Press: 1989, pp. 1-69; MARCO SANTAGATA, *I frammenti dell’anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, Il Mulino: 1992 MICHELANGELO PICONE, *Tempo e racconto nel “Canzoniere” di Petrarca*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, vol. I, Padova, Editoriale Programma: 1993, pp. 581-592; GIOVANNI BIANCARDI, *L’ipotesi di un ordinamento calendariale del “Canzoniere” petrarchesco*, in “Giornale storico della letteratura italiana”, CLXXII: 1995, pp. 1-55; FREDERIC J. JONES., *The structure of Petrarch’s “Canzoniere”. A chronological, psychological and stylistic analysis*, Woodbridge, Boydell&Brewer: 1995 GIUSEPPE FRASSO, *Pallide sinopie: ricerche e proposte sulle forme Pre-Chigi e Chigi del “Canzoniere”*, in “Studi di filologia italiana”, LV: 1997, pp. 23-64; DOMENICO DE ROBERTIS, *Di una possibile ‘pre-forma’ petrarchesca*, in “Studi di filologia italiana”, LIX: 2001, pp. 89-116.

<sup>270</sup>Cfr, ad esempio, il sonetto di corrispondenza con Andrea Stramazzone da Perugia *Se l’onorata fronde che prescrive* (Rvf XXIV); il sonetto per smentire le voci circa la propria presunta morte *Quelle pietose rime in ch’io m’accorsi* (Rvf CXX), scritto in risposta al lamento di Antonio Beccari; il sonetto responsivo *Io canterei d’amor sì novamente* (Rvf CXXXI), la cui identità del corrispondente rimane a tutt’oggi controversa; il sonetto responsivo *S’i’ fussi stato fermo a la spelunca* (Rvf CLXVI), del quale si conosce la risposta inviata a Petrarca, ma non l’identità del rimatore che l’ha composta; il sonetto di risposta a Geri Gianfigliuzzi *Geri, quando talor meco s’adira* (Rvf CLXXIX); il sonetto di risposta a Giovanni Dondi dall’Orologio *Il mal mi preme, et mi spaventa il peggio* (Rvf CCXLIV); il sonetto di scuse a Giovanni Colonna *Signor mio caro, ogni pensier mi tira* (Rvf CCLXVI), il quale ottiene una risposta per le rime a nome del cardinale da parte di Sennuccio del Bene, a sua volta destinatario di tanti sonetti petrarcheschi; il sonetto di risposta a Giacomo Colonna *Mai non vedranno le mie luci asciutte* (Rvf CCCXXII).

<sup>271</sup>Mi riferisco non soltanto alle arcinote rime dedicate ai Colonna, o agli altrettanto conosciuti sonetti antibabilonesi, ma anche a tanti altri testi di argomento politico (Rvf XXVII; XXVIII; LIII; CXXVIII; CXXXIX) e gnomico (Rvf XXXII; XCIX; CII-CIV; CCXXXII), nonché ai vari testi di occasione inviati a destinatari storici (Sennuccio del Bene su tutti, ma anche Orso dell’Anguillara e altri).

<sup>272</sup>Nei *Rerum vulgarium fragmenta* sono contenuti quattro madrigali, corrispondenti ai testi LII, LIV, CVI, CXXI. Si tratta di testi di argomento amoroso e di natura occasionale entrati a far parte del ciclo laurano soltanto in un secondo momento. Cfr. FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori: 2004, p. 268.



introspettive e più finalizzate alla raffigurazione di scene idilliache e bucoliche<sup>273</sup>. Assai curioso, nonché un primo importante scarto rispetto al modello petrarchesco, è, quindi, il fatto che Serdini scelga di adottare un metro simile per affrontare un tema e veicolare un linguaggio tipici di una forma lirica come il sonetto, tutto basato sulla costruzione di una storia o un pensiero in sé conclusi.

I successivi cinque testi (n. 25-29) sono, invece tutti sonetti in lode dell'amata, della quale si elogiano in prima battuta le qualità morali e caratteriali (n. 25, *Diffusa grazia in la tua santa mente*)<sup>274</sup>, per poi passare alla narrazione encomiastica del momento dell'innamoramento (n. 26, *Quello antico disio, amore e fede*), e alla lode della bellezza di lei (n. 27, *Non per tranquillo pelago si scopre* e n. 28, *Non vidi mai la fiammeggiante Aurora*, basati entrambi sul mito di Aurora, e n. 29, *Io vidi Amore deificare in parte*). Si tratta di testi in cui al prevalente modello petrarchesco rintracciabile negli argomenti trattati (la lode della bellezza e delle qualità morali della donna e il ricordo del momento dell'innamoramento sono tutti temi ampiamente presenti nei *Rerum vulgarium fragmenta*) e in parte del lessico sono da assommarsi echi provenienti dalla tradizione poetica volgare due-trecentesca e in particolare da Dante, soprattutto dal Dante degli ultimi canti del *Purgatorio* e da quello del *Paradiso*, di cui vengono ripresi soprattutto le ambientazioni edenico-paradisiache e il linguaggio sacralmente connotato trasfigurati in chiave mondana e amorosa.

Il testo successivo è un sonetto programmatico di congedo dalla poesia d'amore (n. 30, *Se l'usitate rime, unde più volte*) in cui sono evidenti in maniera ancora più eclatante che altrove gli influssi danteschi e petrarcheschi, quello dell'uno nell'impiego di un lessico fortemente afferente alle "petrose", quello dell'altro in particolare nella ricalcatura, sia dal punto di vista argomentativo, sia dal punto di vista sintattico, del sonetto *Io canterei d'amor sì novamente* (Rvf CXXXI), una intenzione-dichiarazione di poetica costituita da un'unica apodosi che occupa l'intero testo.

Fa seguito un primo sonetto in morte della donna amata (n. 31, *O poco albergo u' so' le sacre membra*) in cui sono evidenti la ripresa e la combinazione originale delle rime in morte di Laura. Questo sonetto ha un'importante funzione nella scansione interna dei testi afferenti al "canzoniere" serdiniano, dal momento che rappresenta un primo momento di crisi inesorabile nell'io lirico, che vede finire nella maniera più negativa possibile la parabola del proprio amore.

È dopo questo primo testo "in morte" dell'amata che si ha un primo intermezzo nella narrazione della vicenda amorosa del "canzoniere": i successivi tre sonetti (n. 32a-32c) sono, infatti una corrispondenza poetica fra Serdini, Pandolfo Malatesta e Malatesta Malatesta circa l'opportunità o

---

<sup>273</sup>Cfr., anche per la bibliografia pregressa, GIORGIO FORNI, *Piccoli gesti estremi: i quattro madrigali del Canzoniere di Petrarca*, in "Griseldaonline", 12, 2012: pp. 1-8.

<sup>274</sup>Il testo in questione, come si vedrà meglio nel commento, sembra essere composto originariamente per un'occasione contingente, ovvero per celebrare Lucrezia Alidosi, giovanissima figlia di Ludovico, signore d'Imola presso cui Serdini è al servizio intorno al 1392. È soltanto in seguito, con la costruzione di questo "canzoniere amoroso", che il sonetto viene rifunzionalizzato in senso amoroso, divenendo uno dei tanti testi celebrativi dell'amata che compongono questo lungo ciclo.

meno di amare: alla proposta di Pandolfo, il quale si dichiara innamorato, dapprima risponde per le rime Malatesta, che consiglia di rifuggire la passione amorosa, che, in quanto piacere terreno, distoglie l'uomo da più elevati e retti comportamenti, poi Saviozzo, il quale, al contrario, incoraggia l'uomo a perseverare nel suo amore, sentimento che nobilita l'anima di ogni persona e che gli farà acquistare, grazie all'ispirazione che reca con sé, anche fama di poeta.

Anche il sonetto seguente alle tre rime di corrispondenza (n. 33, *Se le Colonne, o fra Cariddi e Silla*) è slegato dalla vicenda principale, dal momento che si tratta di un'invettiva politica sul presente costruita attraverso l'utilizzo del *topos* letterario del *locus horridus* e la ripresa di un lessico polemico-politico di matrice dantesca.

Con il testo successivo (n. 34, *Morte mi tolse il benedetto lume*) si torna al tema conduttore del "canzoniere amoroso" serdiniano: la donna amata è morta, come è già stato annunciato nel testo n. 31, e qui se ne piange la scomparsa con una seconda rima "in morte" di lei. Il sonetto, in cui assai evidente è l'eco petrarchesca (ravvisabile sin dall'*incipit*, che ricorda *Rvf* CCXXV, CCLXXXIII, CCCXXXVIII, CCCLXIII), si distacca però dal modello del *Canzoniere* per il fatto che, negli ultimi due versi, annuncia lo sbocciare di una nuova passione nell'io lirico.

I quattro sonetti seguenti (n. 35-38), invece, rappresentano una parentesi di argomento gnomico ed encomiastico: il testo 35 (*Poco il pentire al re Laïmedonte*) è un sonetto di ammaestramento morale sul tema dell'inutilità del pentimento tardivo costruito attraverso l'utilizzo di una serie di *exempla* presi dalla storia antica e dalla mitologia classica; il testo 36 (*Madens sub undis radiantis Phebi*) è un sonetto encomiastico in lode di Pandolfo Malatesta; il testo 37 (*Esser non può che nel terrestre sito*) è un sonetto a metà tra la rima encomiastica e quella gnomico-penitenziale, dal momento che si presenta come una richiesta di perdono effettuata da Saviozzo a indirizzo di Carlo Malatesta; il testo 38 (*Sempre mai fu da che la prima gente*), infine, è un sonetto politico basato sul motivo, tipico nel Trecento (si, pensi, in tal senso, alle invettive di Dante e Petrarca), della corruzione e dell'imperfezione del tempo presente, tema sul quale è sviluppato anche il sonetto n. 33 di questo ciclo serdiniano.

L'ultimo sonetto (n. 39, *Questa misera vita aspra e serena*), infine, si presenta come una riflessione di tipo moraleggiante e penitenziale riguardo al tema della fallacia della vita terrena e delle sue tentazioni, in primis la tentazione amorosa. In questo senso, quindi, questo componimento conclusivo può essere considerato come una rima programmatica in cui l'io lirico, pentendosi, si propone di indirizzare verso situazioni più moralmente "elevate" la propria vita.

La scorsa dei singoli testi del "canzoniere amoroso" serdiniano permette di individuare in questo lungo ciclo alcune affinità con il *Canzoniere* petrarchesco per ciò che concerne la struttura (seppure, conviene ribadirlo, essa si presenti assai semplificata rispetto al complessissimo impianto dei *Rerum vulgarium fragmenta*). Ciò è evidente in primo luogo nella narrazione della vicenda principale, quella

amorosa: il ciclo serdiniano fa cominciare la raccolta dalla narrazione stessa della vicissitudine amorosa, entrando subito nel vivo della questione con i primi sei testi, i quali si occupano tutti, in maniera varia, di cantare le lodi della donna amata e di celebrare il momento dell'innamoramento. Manca, quindi, e questo è il dato più rilevante, quel sonetto proemiale che fa da raccordo a tutta la vicenda, imprimendole un contenuto teorico, come il petrarchesco *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*. Ma c'è di più: a ben guardare, infatti, nei primi otto testi del ciclo si esaurisce per intero la narrazione della parabola amorosa dell'io lirico, dal momento che, ai sei componimenti di cui si è detto, fanno immediatamente seguito un sonetto di congedo dalla poesia d'amore (dalla quale l'amante decide di allontanarsi in seguito alla freddezza dimostrata dall'amata) e un sonetto in morte della donna, il quale, da solo, segna il termine della storia d'amore. Anche queste due tipologie di testi sono, è chiaro, d'influsso petrarchesco (nei *Rerum vulgarium fragmenta* possono definirsi testi "di congedo" dalla poesia amorosa i componimenti CV; CXXV; CXXVII; CXXXI; CLXXI; mentre alle rime "in morte" di Laura è dedicata quasi tutta la seconda parte della raccolta), ma è interessante notare come, nel *Canzoniere*, essi non seguano un andamento così lineare, andandosi piuttosto a inserire come riflessioni all'interno di un complesso quadro di rimandi e rinvii fra i vari testi. Stesso discorso è possibile fare per i testi non amorosi del ciclo serdiniano: le rime di corrispondenza coi Malatesta ricordano, si è visto, le corrispondenze poetiche di Petrarca inserite nei *Rerum vulgarium fragmenta*, così come i sonetti di invettiva politica possono ricollegarsi ai sonetti antibabilonesi di Petrarca, i sonetti encomiastici alle rime per i Colonna e il sonetto finale a quello proemiale della raccolta petrarchesca. Proprio quest'ultimo elemento mi pare essere il più interessante: esso parrebbe infatti dimostrare come Saviozzo recepisca del *Canzoniere* soltanto l'ossatura, riprendendone le tipologie di testi, ma non i complicati nessi esistenti tra essi. In questo caso, dunque, il Senese riesce a cogliere l'aspetto penitenziale dei *Rerum vulgarium fragmenta*, ma mentre in Petrarca tale aspetto è un dato fondamentale, tanto da essere posto in apertura così da orientare sin da subito l'intera lettura della raccolta in questo senso, in lui la componente penitenziale finisce per essere soltanto il punto estremo cui si arriva al termine di uno sfortunato percorso amoroso.

Si tratterebbe, dunque, di una ricezione epidermica del modello canzonieristico petrarchesco o, meglio, di un modello di "libro" di rime d'intonazione amorosa tipicamente tardomedievale. Alludo al fatto che a sorreggere l'operazione plausibilmente portata avanti da Sardini in questa sezione di Mrc<sup>7</sup> stanno, di fatto, due modelli fondamentali: da un lato quello petrarchesco, essenziale anzitutto nel legittimare la presenza di liriche non amoroze entro il contesto della narrazione in versi di una vicenda d'amore; dall'altro quello del "libro" lirico strutturato attorno al tema della morte dell'amata, che giunge a Sardini mediato tanto da Petrarca quanto dal Dante della *Vita nova*. Entrambi questi modelli vengono, tuttavia, banalizzati. Non solo, come si è detto in riferimento a Petrarca, per l'assenza di un proemio teoricamente unificante, ma anche perché Sardini ne trae ispirazione per dar

corpo a un organismo assai diverso. La morte dell'amata, ad esempio, non coincide, come invece tanto in Dante quanto in Petrarca, con uno sviluppo progressivo del rapporto dell'io lirico con questa, ma unicamente con la rinuncia penitenziale al canto amoroso e prelude, anzi, a una disamina circa l'opportunità di amare distesa in una serie di rime di corrispondenza che, se da un lato riproducono il microcosmo cortigiano di Serdini, dall'altro riecheggiano l'andamento di talune tenzoni due-trecentesche, piuttosto che il complesso sviluppo dantesco e petrarchesco della dottrina tardomedievale dell'amore. C'è poi da rilevare come l'intera vicenda proceda, sia concessa l'immagine, a compartimenti stagni: ciascuna rima porta avanti un asse tematico senza che si registrino zone di incontro con altri componimenti del ciclo, se non meramente tematiche. Ad esempio, può accadere che testi contigui presentino affinità tematiche particolari che vanno al di là dei semplici accostamenti testuali (si veda, ad esempio, il caso del dittico costituito dai sonetti n. 27-28 intorno alla figura di Aurora). In questo modo, piuttosto che di vero e proprio canzoniere occorrerebbe forse parlare di "libro" di rime all'interno del quale confluiscono temi e generi lirici legittimati dal modello petrarchesco, ma declinati in riferimento a una tradizione latamente tardomedievale.

L'ultimo aspetto da considerare riguarda la datazione dei testi del ciclo. In Mrc<sup>7</sup> questo è l'unico ciclo nel quale non compaiono didascalie di sorta, quasi l'autore del manoscritto volesse svincolarlo da quella componente fortemente biografica che, invece, caratterizza tutti gli altri sette nuclei (i cui testi, infatti, sono tutti accompagnati da rubriche più o meno dettagliate). Nonostante ciò, alcuni testi del ciclo permettono di individuare come loro data di composizione il biennio 1402-1403: sto parlando dei testi di corrispondenza con i Malatesta e dei sonetti *Madens sub undis radiantis Phebi* e *Esser non può che nel terrestre sito*, dedicati, rispettivamente, a Pandolfo e a Carlo Malatesta<sup>275</sup>. Come si sa, è nel corso del biennio 1402-1403 che Serdini è alle dipendenze dei Malatesta, dunque è plausibile che i testi siano stati composti allora. Questo elemento offre, naturalmente, un termine *post quem* per l'orchestrazione dell'intera sequenza. Tuttavia, permane il dato di fatto che, eccezionalmente rispetto agli standard di Mrc<sup>7</sup>, le rubriche di questa sezione non menzionino l'occasione biografica da cui originano alcuni dei componimenti che lo compongono, quasi a voler ribadire come il riassorbimento di questi testi assieme ad altri composti in occasioni diverse entro un medesimo ciclo ne determini la rifunzionalizzazione in quanto elementi di un più ampio quadro<sup>276</sup>.

---

<sup>275</sup>Prendo questi dati, che non sono documentati in Mrc<sup>7</sup>, dall'edizione Pasquini. In ogni caso, per l'analisi dettagliata delle datazioni e dei destinatari dei testi, cfr. la tabella contenuta nel capitolo 1.

<sup>276</sup>Per la rifunzionalizzazione di alcuni testi del "canzoniere amoroso", cfr. 7n.

## MADRIGALE 24 (P. XXVIII)

Testo di datazione e destinatario sconosciuti. Si tratta di un componimento in lode della bellezza della donna amata (vv. 1-9) culminante in un accesso di dolore dell'io lirico per la situazione di lontananza in cui si trova, che, comunque, non scalfisce l'amore (vv. 10-12). Perciò, sotto l'aspetto tematico, così come pure dal punto di vista linguistico, il testo si inserisce appieno nella casistica amorosa della lirica medievale. La novità risiede, però, nella forma metrica scelta per questo componimento: si tratta, infatti, di uno dei due soli testi sardiniani ad adoperare la forma del madrigale (l'altro è il testo numerato LXXIX nell'edizione Pasquini), forma sperimentata nel Trecento principalmente da Petrarca, che nei *Rvf* include quattro madrigali, dei brevi testi che forniscono dei quadretti bucolico-idilliaci. Ma, rispetto al modello petrarchesco, Saviozzo opera uno scarto consistente nella scelta di coniugare una forma metrica minore destinata al canto e adoperata per creare immagini e personaggi stilizzati, mancanti del livello introspettivo (così accade non solo in Petrarca, ma anche negli altri poeti trecenteschi che si cimentano con la forma madrigale, come, ad esempio, Cino Rinuccini, Franco Sacchetti, Niccolò Soldanieri), con una tematica e un linguaggio tipici di una forma lirica come il sonetto, tutto basato sulla costruzione di una storia o un pensiero in sé conclusi.

Madrigale. Schema metrico ABBCDECDEEAA

Se gli angelici cori ebber mai dia  
che si dignasse il cor prestare in terra,  
tu sola sei venuta alla mia guerra.  
L'umile aspetto altero e pellegrino,  
credo, quando <a> Amor piacque,  
tolse il mio cor dinanzi al suo bel viso:  
io mi fei servo, oimè, lasso topino,  
a lei, che mai non nacque  
simil d'ogni bellezza in paradiso.  
Or son dagli occhi tuoi, lasso, diviso,  
non dal tuo nome, dove ch'io mi sia:  
aggi pietà de la gran pena mia!

1-3. “Se i cori dei beati e degli angeli ebbero mai una dea che si degnasse di concedere il suo cuore al mondo, tu sola sei arrivata per darmi un tormento amoroso”.

1. *Angelici cori*: “cori dei beati e degli angeli” (Pasquini). *Iddia*: “dea”. La forma “iddia” non è attestata prima del Quattrocento se non in Saviozzo, che la adopera accanto ai più canonici “dea” e “iddea” (oltre che in questo testo, la forma “iddia” si trova in 24, 160: «corsi abbracciar la mia unica iddia»; 27, 77: «o preziosa Iddia») e in Malatesta Malatesti, che la utilizza una sola volta in un madrigale che riprende esattamente i primi

tre versi di questo madrigale sardiniano. Cfr Malatesta Malatesti, *Rime*, 17, 1-3 («Se gli angelichi chori ebber mai iddia / che si degnasse il cor prestare in terra, / tu sola se' venuta alla mia guerra»).

1-2. *Iddia che*: *enjambement*.

2. *Dignasse*: lat. *Prestare*: “concedere”. *Il suo cor prestare in terra*: “discendere nel mondo, fra gli uomini”. Perifrasi. *Cor*: cfr. Rohlfs, par. 107.

3. *Guerra*: “tormento amoroso”. L'utilizzo del termine con l'accezione, appunto, di “tormento d'amore” è tipico dello Stilnovo e di Petrarca ed è ripreso più volte da Saviozzo nelle sue rime (14, 12: «principio della nostra guerra»; 24, 3: «udite nova guerra»; 25, 9: «voi udirete la mia aspra guerra»; 63, 13: «dagli occhi che mi fanno tanta guerra»; 70, 66-67: «erede di guerra»; 70, 95: «vivendo fuor di guerra»; 74, 14: «né di sua guerra né di suo trattato»; 85, 6: «dove d'Amor si sforza ultima guerra»; 96, 2: «de' mie' martiri e la tua cruda guerra»). *Sei venuta alla mia guerra*: “sei arrivata per darmi un tormento amoroso”.

4-9. “Credo che quando piacque ad Amore, il suo aspetto umile, splendido ed elegante rapì il mio cuore davanti al suo bel viso. Oimé, me misero, me tapino, io divenni servo di costei, di cui non nacque mai in paradiso (nessuno) simile per bellezza”.

4. *Umile*: “modesto, non altezzoso”. L'aggettivo, pur fungendo da attributo del sostantivo “aspetto”, si riferisce all'indole dell'amata e dunque non è in contrasto, come potrebbe sembrare a uno sguardo superficiale, con gli aggettivi “altero” e “pellegrino”, i quali si riferiscono alla bellezza fisica della donna. *Altero*: “elevato per splendore” (TLIO). *Pellegrino*: “elegante, nobile”. *Altero e pellegrino*: dittologia. *Umile, altero e pellegrino*: l'accostamento dei tre aggettivi offre un ritratto dettagliato delle qualità sia fisiche che spirituali dell'amata.

6. *Tolse*: “rapì” (Pasquini). *Bel viso*: sintagma tipico della letteratura amorosa due-trecentesca.

7. *Fei*: “feci”. Ant. Lett. Toscanismo. Cfr. Rohlfs, par. 585. *Mi fei servo*: quella dell'amante che si fa servitore della sua amata è un'immagine tipica della lirica d'amore medievale, a partire dall'amor cortese per arrivare allo Stilnovo e a Petrarca. *Lasso*: “misero, infelice”. Ant. Lett. *Topino*: “tapino”. *Lasso topino*: sinonimia.

8-9. I vv. riprendono il motivo, topico nella lirica d'amore del Due e del Trecento, dell'assolutezza della bellezza dell'amata. *Nacque simil*: *enjambement*.

9. *D'*: “quanto a, per”. *D'ogni bellezza*: “quanto a ogni bellezza”. Il sintagma, che indica la perfezione della donna, è petrarchesco, *Rvf*, 248, 9-10 («Vedrà [...] ogni bellezza»); 337, 4-5 («dolce mio lauro, ove habitar soleva / ogni bellezza»).

10-12. “Ora, me infelice, dovunque io mi trovi sono lontano dai tuoi occhi, non dal tuo nome: abbi pietà della mia grande pena!”.

10. *Lasso*: cfr. v. 6. *Diviso*: “lontano, separato”.

11. *Dal tuo nome*: “da te, dalla tua persona”. Metonimia. *Dove ch'io mi sia*: dall'espressione, che serve anche a esplicitare l'aggettivo “diviso” del v. 10, si evince la lontananza dell'io lirico dall'amata, lontananza che, però, non intacca l'amore che lui prova.

12. *Aggi*: “abbi”. Ant. Lett. Cfr. Rohlfs, par. 541. *Aggi pietà*: l'invocazione rivolta dall'io lirico all'amata affinché questa si mostri compassionevole e bendisposta nei suoi confronti è un motivo tipico della poesia amorosa medievale. *Pena*: “tormento amoroso”.

## SONETTO 25 (P. L)

Il sonetto, di datazione ignota, appartiene alla tipologia di componimenti scritti in lode di una donna. Tale tipologia di testi è frequentissima nella lirica del Due e del Trecento, a partire da *Vedut'ho la lucente stella diana* di Guinizelli e *Avete 'n vo' li fior' e la verdura* di Guido Cavalcanti, per arrivare ai danteschi *Donne ch'avete intelletto d'amore*, *Ne li occhi porta la mia donna Amore*, *Tanto gentile e tanto onesta pare*, *Vede perfettamente onne salute*, a *O salute d'ogni occhio che ti mira* e *L'alta bellezza tua è tanto nova* di Sennuccio del Bene, ad *A dir che siate bella* di Boccaccio e a molti altri testi che in questa sede sarebbe troppo lungo citare.

Ma Saviozzo, in questo sonetto, riprende solo in parte questa tradizione - nella quale si inserisce appieno, invece, in alcuni altri suoi componimenti - : tutti i testi appena citati, infatti, svolgono il tema della *loda* della donna amata, della quale si esalta, prevalentemente, la bellezza, la grazia e la nobiltà d'animo. Questo serdiniano, invece, non mi pare sia un testo in lode dell'amata, ma bensì un sonetto di encomio di una figura femminile che viene esaltata e benedetta senza che vi siano implicazioni sentimentali da parte del poeta: non compaiono, infatti, molti degli elementi propri del genere lirico della lode dell'amante - l'invocazione ad Amore, la descrizione dettagliata della bellezza della donna, la meraviglia provata dal poeta nel vederla, ecc.- i quali sono presenti pure negli altri testi di Saviozzo in cui si celebra l'amata.

Per quanto riguarda l'individuazione della protagonista di questo testo, quindi, si potrebbe ipotizzare, con Pasquini, che si tratti di un'anonima donna amata da Serdini alla quale sia stato antonomasticamente attribuito dal poeta il nome del personaggio romano simbolo di castità, fedeltà e pacatezza, oppure si potrebbe credere, come preferisco fare in virtù della mia interpretazione di alcuni versi del testo, che la Lucrezia dedicataria del sonetto sia invece una donna, con cui il poeta sia venuto in contatto, di nome Lucrezia.

Dai dati a nostra disposizione sulla vita di Serdini, l'unica Lucrezia che egli può aver conosciuto è Lucrezia Alidosi, figlia di Lodovico Alidosi, signore di Imola, presso la cui corte Saviozzo rimane tra il 1392-1395. Benché questa potrebbe risultare, a un primo sguardo, una congettura azzardata, alcuni passaggi del componimento mi fanno pensare, come ho già detto più sopra, che questa possa essere, invece, un'ipotesi più che plausibile.

Innanzitutto, che il sonetto possa essere dedicato a un personaggio di nobile rango mi pare si evinca dai vv. 5-6 («Beato il nome che tanto altamente / t'acquista di virtù fama novella»), i quali farebbero presumere che la dedicataria del componimento appartenga a una casata la cui fama di nobiltà e virtuosità le fa immediatamente guadagnare prestigio. E, ancora, al v. 4 troviamo: «che ti fa specchio e sola in fra la gente». Ora, sebbene quello dell'unicità dell'amata sia, come è noto, un *topos* della lirica d'amore medievale, e dunque il verso possa essere interpretato, di primo acchito, secondo quest'ottica, se si guarda alle altre rime serdiniane, si osserva come questo verso riecheggi il sonetto XXXV, il quale è un'esaltazione del casato Colonna e che al v. 11 recita: «che fu già specchio agli eccellenti iddei». Come si nota da questo riscontro intertestuale, il vocabolo 'specchio', nell'accezione di 'guida esemplare, modello', viene dunque utilizzato da Saviozzo sempre in testi di encomio di famiglie nobili.

In secondo luogo, poi, un punto del testo farebbe propendere per il fatto che la dedicataria del sonetto sia molto giovane, forse addirittura una bambina: al v. 7 si legge: «che in sì pochi anni alberga in cor di donna». Ora, anche questo mi sembra possa risultare un elemento a favore dell'identificazione della Lucrezia del sonetto con Lucrezia Alidosi, la quale negli anni della permanenza di Saviozzo presso gli Alidosi è, secondo i dati storici a nostra disposizione, una bambina. Infatti, benché non si abbiano notizie circa la data di nascita di Lucrezia, ciò che si sa per certo è che nel 1412 va in sposa a Giorgio Ordelaiffi, signore di Forlì. Ciò significa, considerando l'età media in cui una ragazza del Medioevo si sposa, che, all'epoca in cui Saviozzo può averla conosciuta alla corte di Lodovico, ella è una bambina.

Per quanto riguarda i contenuti, il sonetto recupera il *topos*, già classico e poi divenuto proprio delle agiografie, del *puer senilis*, secondo il quale a un bambino si attribuiscono qualità, virtù e maturità proprie di

persona adulta. Ecco, quindi, che Lucrezia possiede una *diffusa grazia*, una *divina ispirazione*, ha atteggiamenti pii, onesti e leggiadri, è *di pudicizia esemplo e d'onestade*.

Per ciò che concerne, invece, il linguaggio adoperato per l'esaltazione della dedicataria del componimento, questa avviene attraverso la commistione di attributi propri della lode mariana (*benedetta da dio; beato il ventre; divina ispirazione; di pudicizia esemplo e d'onestade*) e della lode della donna nella lirica medievale (*alma gentile; di pudicizia esemplo e d'onestade; piena di leggiadria e di beltade*).

Infine, per quanto riguarda la struttura, Saviozzo riprende il modulo, assai frequente nella poesia volgare, delle benedizioni (cfr., solo a titolo d'esempio, il sonetto petrarchesco *Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno*). Nella prima quartina viene esaltata l'origine, benedetta da Dio, della fanciulla, che la rende unica rispetto al resto del mondo; nella seconda quartina, vengono invece benedetti il nome e il comportamento della giovane e – aspetto molto interessante - viene messo in evidenza il contrasto tra le sue innumerevoli qualità positive e il contesto cortigiano privo, invece, di qualsiasi forma di armonia; nella prima terzina viene lodata la nobiltà d'animo della ragazza, nonché il suo essere esemplo di castità e onestà; nella terza e ultima terzina, infine, vengono ribadite, in una sorta di sunto finale, molte delle caratteristiche della giovane donna, della quale viene fatto il nome, Lucrezia: il suo essere unica al mondo, la sua leggiadria e la sua beltà, la delicatezza del suo atteggiamento.

Sonetto. Schema metrico ABBA ABBA CDE DCE

Diffusa grazia in la tua santa mente,  
benedetta da Dio, beata e bella,  
beato il ventre e 'l corso di tua stella  
che ti fa specchio e sola in fra la gente!

Beato il nome che tanto altamente  
t'acquista di virtù fama novella,  
l'ingegno, l'atto, il stile e la favella,  
dove ogni altra armonia tace, presente!

Divina ispirazione, alma gentile,  
che in sì pochi anni alberga in cor di donna,  
di pudicizia esemplo e d'onestade!

Fra l'altre polzelle una colonna,  
Lucrezia vidi, a l'abito e lo stile,  
piena di leggiadria e di beltade.



1-4. “Grazia diffusa nella tua mente venerabile, benedetta da Dio, beata e bella, benedetta la tua culla e l'orbita del tuo destino, che ti rende (un) modello, (una) guida esemplare e unica fra la gente!”.

1. *In la*: “nella”. Lat. *Santa*: “venerabile” (Pasquini). *Santa mente*: sintagma attribuito altrove a una divinità. Cfr. Boccaccio, *Fiamm.*, Prologo («Priego, se alcuna deità è nel cielo, la cui santa mente per me sia da pietà tocca, che la dolente memoria aiuti, e sostenga la tremante mano alla presente opera»).

2. *Benedetta da Dio*: sintagma che riecheggia uno degli attributi generalmente riferiti alla Madonna. Cfr. *Idt* 13, 23 («Benedicta es tu filia a Domine Deo excelso») e Petrarca, *Rvf* 366, 34-35 («Sola tu fosti electa, / Vergine benedetta»). *Beata e bella*: endiadi. Cfr. Dante, *Inf.* 2, 52-54 («Io era tra color che son sospesi, / e donna mi chiamò beata e bella, / tal che di comandare io la richiesi»), che applica i due attribuiti a Beatrice, e Petrarca, *Rvf* 28, 1-3 («O aspectata in ciel beata e bella / anima che di nostra humanitate / vestita vai, non come l'altre carca»), che invece li assegna al destinatario della canzone in questione, che si ritiene essere il vescovo Giacomo (Carducci e Billanovich) oppure il frate domenicano Giovanni (Santagata) Colonna.

3. *Beato il ventre*: sintagma biblico riferito alla Madonna. Cfr. *Lc* 11, 27 («Factum est autem cum haec diceret extollens vocem quaedam mulier de turba dixit illi beatus venter qui te portavit et ubera quae suxisti»). Ma cfr. anche SAVIOZZO, 2, 22-24 («Felice ventre in cui tutto il valore / dell'idioma nostro in fra' latini / acquistò gloria, e tu porti l'onore!»); anche in questo caso la formula non è usata come elogio a Maria. *L corso di tua stella*: “l'orbita dei tuoi astri, del tuo destino”. Questa lode-invocazione si riallaccia alla credenza che gli astri e le congiunzioni planetarie esistenti al momento della nascita di una persona, ne influenzino il destino in maniera positiva o negativa. *Beato il ventre e 'l corso*: constructio ad sensum .

3-4. *Stella che*: enjambement.

4. Il verso riecheggia Petrarca, *Rvf* 366, 53 («Vergine sola al mondo senza exempio»); ma cfr. anche 295, 10 («O beltà senza exempio altera e rara»); 325, 43 («Che fu sola ai suoi dì cosa perfetta»); 360, 120 («Et da colei che fu nel mondo sola»), il quale utilizza tali espressioni sia per la Vergine che per Laura. *Specchio*: “modello esemplare, guida”. Metaf. cfr. Guittone, *Lettere* 14, 10 («O reina de la città, corte de dirittura, scola di sapienza, specchio de vita e forma di costumi»); *Rime* 12, 69-72 («La sorbella / madre vostra e dei vostri, e la migliore / donna de la provincia e regin' anco, / specchio nel mondo, ornamento e bellore») e SAVIOZZO, 35, 9-11 («Accadrammi anco e più, fra i più perfetti / con virtù, nominar casa Colonna, / che fu già specchio agli eccellenti iddei»). *Sola*: “unica”. *Specchio e sola*: endiadi.

5-8. “Beati (siano) il nome che tanto nobilmente ti fa ottenere nuova fama di virtù, i (tuoi) modi, l'atteggiamento, i costumi e l'eloquio, presenti dove è assente ogni altra armonia”. La quartina, come si è già detto nell'introduzione, mette in luce il contrasto tra le numerose virtù della dedicataria e il contesto di cui lei fa parte, nel quale sono invece non si rintracciano armonia, né qualità positive. *Beato il nome [...] l'ingegno, l'atto, il stile e la favella*: constructio ad sensum.

5. *Il nome*: si tratta del nome della casata degli Alidosi di Imola, cui la dedicataria del sonetto appartiene. *Altamente*: “nobilmente”.

5-6. *Altamente t'acquista*: enjambement.

6. *T'acquista*: “ti fa ottenere”.

7. *Ingegno*: “modi” (Pasquini). *Atto*: “atteggiamento, comportamento”. Cfr. Brunetto Latini, *Tesoretto* 2338-2342 («Ma tutti son pur uno, / cui la gente ha temore, / sì 'l chiaman Dio d'Amore, / perciò che 'l nome e l'atto / s'accorda più al fatto») (OVI). *Stile*: “costume” (Pasquini). *Favella*: eloquio. *L'ingegno, l'atto, il stile e la favella*: accumulazione.

8. *Ermonia*: “armonia”. La forma non è attestata, tra Due e Trecento, in nessun autore. Compare per la prima volta in Saviozzo, il quale la adopera sistematicamente al posto di 'armonia'. Inoltre, 'ermonia' non risulta nella lista delle forme dell'italiano antico del termine 'armonia' offerta dal TLIO. *Tace*: “è assente manca”. Sinestesia.

9-11. “Creatura ispirata da Dio, anima nobile che in così tanto giovane età dimora in un cuore di donna, esempio di pudicizia e onestà!”.

9. *Divina ispirazione*: “creatura ispirata da Dio”. Per l'espressione, cfr. Dante, *Conv.* 4, 5.13 («E chi dirà che fosse senza divina ispirazione, Fabrizio infinita quasi moltitudine d'oro rifiutare, per non volere abbandonare sua patria?»); ma il sintagma riecheggia anche *Rime* 81, 37 («In lei discende la virtù divina»). *Inspirazione*: Lat. ant. lett. Cfr. ROHLFS, par. 267. *Alma gentile*: “anima nobile”. Cfr. anche Saviozzo, 34, 14 («Di vostra gentile alma e signoria») e 53, 10 («L'alma gentil ch'aspettata ho tanti anni»). E cfr. Petrarca, *Rvf* 325, 9-10 («Ne la bella pregione onde or è sciolta, / poco era stato anchor l'alma gentile»); 146, 1-2 («O d'ardente vertute ornata et calda / alma gentil chui tante carte vergo»); ma anche 31, 1 («Questa anima gentil che si diparte»); 127, 37 («Dove oggi alberga l'anima gentile»); *Tr. Mortis* 1, 131 («Per la pietà di quell'alma gentile») e Dante, *Pg.* 6, 79 («Quell'anima gentil fu così presta»). *Alma*: forma dissimilata di 'anima'. Lett. Cfr. ROHLFS, par. 328.

10. *In sì pochi anni*: “in così tanto pochi anni, in così giovane età”. *Alberga*: “dimora”. *Cor di donna*: cfr. Dante, *Rime* 42, 7 («Sì che non par ch'ell'abbia cor di donna») e Petrarca, *Rvf* 183, 14 («In cor di donna picciol tempo dura»). *Cor*: Cfr. ROHLFS, par. 107. *Donna*: il termine è qui adoperato in accezione generica, per indicare la persona di sesso femminile dedataria del sonetto.

11. La pudicizia e l'onestà sono virtù appartenenti sia alla Vergine e alle sante della religione cristiana, che alla donna cantata nella lirica due-trecentesca. *Essemplo*: allotropo di 'esempio'. Toscanismo. Cfr. ROHLFS, par. 225.

12. *Fra l'altre polzelle*: quello della donna amata che risalta per bellezza e virtù in mezzo a un gruppo di donne è un *topos* ben consolidato nella lirica medievale. *Colonna: senhal* della donna lodata nel sonetto. Si tratta di una parola-chiave delle *Rime* di Saviozzo, adoperata come *senhal*, con varie accezioni (indica, infatti, di volta in volta, il casato dei Colonna, Gian Colonna, Firenze, Venezia, l'Italia, la Vergine, l'Impero, il Papato, la donna amata), per ben ventitré volte.

13. *Lucrezia*: antonomast. Fanciulla pura, fedele e casta (Pasquini). Ma potrebbe trattarsi anche di Lucrezia Alidosi, figlia di Lodovico Alidosi di Imola, presso il quale Saviozzo è precettore tra il 1392 e il 1395. E, forse, proprio l'omonimia fra la giovane Alidosi e l'eroina romana ha fatto sì che, tra le qualità attribuite da Saviozzo alla dedataria di questo sonetto, vi siano anche la pudicizia e l'onestà, che sono le virtù per le quali è conosciuta e ammirata la moglie di Collatino *Abito*: “portamento” (Pasquini). *Stile*: “costume, modi”.

14. *Leggiadria*: “grazia, dolcezza, soavità”. *Leggiadria e beltade*: cfr. Dante, *Rime* 30, 5 («L'altra ha bellezza e vaga leggiadria»).

## SONETTO 26 (P. LI)

Sonetto di datazione ignota. Si tratta di un testo in lode dell'amata in cui viene celebrato il momento dell'innamoramento. Benché l'argomento del testo (la lode dell'attimo dell'innamoramento), sia di stampo petrarchesco, ben diverso è però lo svolgimento del componimento: Saviozzo, infatti, recupera il modello di *Era il giorno ch'al sol si scoloraro* (Rvf III) solo al livello tematico. In questo sonetto serdiniano, infatti, il momento dell'innamoramento viene esplicitamente evocato e lodato soltanto nell'ultima terzina e, inoltre, mentre Petrarca, ricordando il momento dell'innamoramento, tende a rimarcare come esso abbia costituito l'insorgere di una passione amorosa foriera per lui di dolore, Saviozzo, invece, rimarca come l'amore per la donna e la lode del momento dell'innamoramento lo abbiano innalzato a uno stato di grazia e beatitudine. E proprio grazia e beatitudine sono i sentimenti che permeano l'intero sonetto, costruito tutto su immagini e termini tesi a evidenziare la condizione di serenità derivante dalla passione amorosa.

Sonetto. Schema metrico ABBA ABBA CDE DCE

Quello antico disio, amore e fede,  
che nullo altro pensier volge giamai,  
vinto dai santi e benedetti rai  
del mirabil tuo ingegno e tua mercede,

dinanzi agli occhi s'appresenta, e sede  
scolpito nel mio cor ch'io ti lassai:  
e, se ne' teneri anni arse, e tu 'l sai,  
vie più s'infiamma alle virtù che vede.

Vede per fama gloriosa e bella  
dove amore, esercizio e il ciel t'ha messo,  
oggi che forse pochi altri sublima.

Non men di grazia a me, ch'è di me stesso,  
m'appresenta il disio e la tua stella,  
laudando il dì ch'io ti conobbi prima.

1-8. “Quell'antico desiderio, amore e fede, che non muta mai nessun altro desiderio, toccato dai raggi santi delle tue straordinarie qualità e della tua grazia, mi si offre davanti agli occhi e resta scolpito nel mio cuore, che io ti diedi; e, se negli anni della mia gioventù io arsi (d'amore), e tu lo sai, ancora di più s'infiamma di fronte alle virtù che vede”.

1. *Disio, amore e fede*: tricolon.

1-2. *Quello disio, amore e fede [...] volge*: *constructio ad sensum*.

2. *Nullò*: “nessun”. *Pensier*: “desiderio, speranza” (TLIO). Cfr. Iacopone, *Laude*, 20, 33 («lo tuo pensieri è cosa vana»). *Volge*: “muta”.

3. *Vinto*: “toccato”. *Santi e benedetti*: dittologia. *Rai*: “raggi”. Figur. Si tratta, propriamente, dello splendore degli occhi della donna amata.

3-4. *Rai del*: *enjambement*.

4. *Mirabil*: “ammirevole, straordinaria”. L'aggettivo, per quanto riguarda la lirica amorosa, è di derivazione dantesca. Cfr. Dante, *Vita Nova*, 15, 1 («E appresso lei guardando vidi venire la mirabile Beatrice»). *Ingegno*: “qualità”. *Mercede*: “grazia”. *Ingegno e mercede*: dittologia.

5. *S'appresenta*: “si offre”. Il verbo, sia qui che al v. 13, ha come soggetto il 'disio'. *Sede*: “resta”. *S'appresenta e sede*: dittologia.

5-6. *Sede scolpito*: *enjambement*.

6. *Scolpito*: “raffigurato, fisso”. *Lassai*: “diedi, donai”. Latinismo.

5-6. I due versi riecheggiano Petrarca, *Rvf* 50, 63-66 («Miserò me, che volli / quando primier s'ì fiso / gli tenni nel bel viso / per iscolpirlo immaginando in parte»).

7. *Teneri anni*: “anni giovanili”. Per il sintagma, cfr. SAVIOZZO, 5, 9-11 («Io penso pur come natura porse / tanta eccellenza qui fra noi mortali / e sapienza in teneri anni e scire»); 74, 9 («I' fui ne' teneri anni giovinetta»). Ma cfr. anche Boccaccio, *Rime* 34, 5-8 («Fortuna verso me tutti i suo rei / proponimenti adempie, e tanti inganni / mi fa ne' teneri anni») e Malatesta Malatesti, *Rime* 1, 37 («che già nei teneri anni / ognun diventa rio e malitoso»). *Arse*: “bruciò d'amore”. Il verbo “ardere”, usato per definire la passione d'amore, è tipico della lirica due-trecentesca.

8. *Vie più*: “ancor più”. Ant. Letter. *S'infiamma*: “si infiamma d'amore e desiderio”. Il verbo 'infiammarsi', usato per definire la passione d'amore, è tipico della lirica due-trecentesca. In questo caso 's'infiamma' costituisce un binomio con 'arse' (v.7).

9-11. “Guarda dove, per merito della tua fama di gloria e bellezza, amore, i tuoi atti e il cielo ti hanno messo, oggi che forse pochi altri innanza”.

9. *Vede*: “guarda, vedi”. Toscanismo. Le desinenze verbali in -e sono tipiche del toscano medievale per la seconda persona singolare dell'imperativo. Cfr. ROHLFS, par. 605. *Per*: “per merito di” (Pasquini). *Gloriosa e bella*: “di gloria e bellezza”. Dittologia. I due aggettivi hanno in questo caso valore di sostantivo.

9-10. *Bella dove*: *enjambement*.

10. *Essercizio*: “i tuoi atti, le tue azioni”. Ant. *Amore, essercizio e il ciel*: tricolon.

11. *Sublima*: “innalza”. Figur.

12-14. “Quando lodo il giorno in cui ti conobbi per la prima volta, il desiderio e il tuo destino offrono a me non meno grazia (di quella che hai tu)”. La terzina risulta, per via della sua complessità sintattica, di difficile interpretazione. In questa sede, rendo il senso generico della strofa, non rispettando assiduamente il senso letterale.

13. *M'appresenta*: “mi offre”. Il verbo, come anche al v.5, ha come soggetto il 'disio'. Cfr. Giacomo da Lentini, *Poesie*, 4, 9-10 («a voi, bella, tal[e] dono / non vorria apresentare»). *Stella*: “destino, persona”. Figur. *M'appresenta il disio e la stella*: *constructio ad sensum*.

14. *Laudando*: “quando lodo”. *Prima*: “per la prima volta”.

## SONETTO 27 (P. XLVIII)

Sonetto di datazione sconosciuta in lode dell'amata. Si tratta di un testo svolgente il motivo, tipico nella poesia amorosa medievale, della superiore bellezza della donna amata rispetto a tutti gli elementi del creato; in questo caso il termine di paragone, elaborato nelle quartine, è costituito dalle raffigurazioni del momento dell'alba e delle suggestioni provocate sull'occhio umano dallo splendore della luce del sole sorgente sulla natura (vv. 1-8), le quali, tuttavia, di ben poco effetto si rivelano se confrontate con la bellezza della donna amata, che non è esprimibile in alcun modo a parole (vv. 9-14). Evidenti sono, pur se modulati entro una tematica essenzialmente cara ai petrarcheschi *Rvf* come quella del sonetto celebrativo della bellezza dell'amata, gli echi danteschi, presenti in particolare nella connotazione paradisiaco-idilliaca data al momento dell'albeggiare (cfr., ad esempio, il verbo «tremulando» in riferimento alla luce del sole) e nell'apparizione dell'amata, la quale ricalca la comparsa di Beatrice nel *Purgatorio* (cfr. la bianca veste che ricopre entrambe e l'ambientazione aurorale che accompagna l'epifania delle due donne). Ne risulta, dunque, un'aura paradisiaca vicina maggiormente ai moduli della lode dell'amata propri del Dante della *Commedia*, ancorché declinati in riferimento a uno schema metrico tipicamente petrarchesco.

Sonetto. Schema metrico ABBA ABBA CDE DCE

Non per tranquillo pelago si scopre  
dal carro più i ministri de la luce,  
che tremulando sue sintille adduce,  
e l'alba ai corridor più non si copre;

né i radii orïental, quando il ciel opre,  
e appare il nostro protettore il duce,  
che non pur l'occhio al lustro uman conduce,  
ma fa produr ciò ch'è creato in opre.

Né credo che sforzar giamai natura  
più possa agli occhi mei sì dolce e nova,  
quanto in candida vesta io vidi lei,

oimè, di cui non valmi alcuna prova!  
Ché, rilevando al ciel la sua figura,  
ne fa invaghire il sole e gli altri dei.

1-4. “I raggi solari non si manifestano dal carro del sole, che tremolando reca la sua luce, su di un tranquillo mare con maggiore intensità, e l’alba non viene celata con maggiore intensità dai cavalli del carro solare”.

1-3. I tre vv., nel loro complesso, tendono a fornire una descrizione idilliaca del momento dell’alba descrivendo, in particolare, l’albeggiare del sole sul mare.

1. *Per*: “sul”. *Pelago*: “mare”. Lat. *Tranquillo*: “calmo”. L’aggettivo contribuisce a connotare in senso idilliaco la scena trasmettendo un senso di pace e tranquillità nel suggerire che il mare non è né agitato da venti, né solcato da navi. L’aggettivo è tipicamente usato per definire uno specchio d’acqua non turbato da elementi naturali o agenti esterni (*ED*, s.v. *Tranquillo*). *Si scopre*: “si manifesta” (Pasquini).

2. *Carro*: il carro solare, che secondo la mitologia classica conduce il sole. *Più*: “in maniera tanto intensa, maggiormente”. Avv. *I ministri della luce*: “i raggi solari”, ossia gli elementi che portano e dunque annunciano al mondo la luce solare («ministri»). Perifrasi. Il sostantivo “ministri” è impiegato in riferimento al sole da Dante, *Pd.* 10, 28 («Lo ministro maggior de la natura»). Il sostantivo al plurale è concordato con un verbo al singolare («si scopre»), come possibile in italiano antico (cfr. Agno, *Verbo*).

3. *Tremulando*: lat. Cfr. Dante, *Pg.* 1, 117 («conobbi il tremolar de la marina»). Come in Dante, il verbo sembra indicare qui i primi raggi del sole, ancora flebili, che compaiono all’alba. In Dante il verbo è impiegato per descrivere l’apparizione dell’angelo nocchiero del *Purgatorio* (cfr. v. 11). *Sintille*: “fenomeno luminoso, luce viva e intensa” (TLIO). Ant. *Adduce*: “reca, porta” (TLIO).

4. Il v. costruisce una seconda immagine dell’aurora, stavolta esclusivamente focalizzata sulla componente della luce solare, che va ad assommarsi a quella definita nei tre vv. precedenti creando una quartina interamente dedicata alla descrizione poetica dell’albeggiare. *Corridor*: i cavalli, nella fattispecie i cavalli del carro solare. *Più*: cfr. v. 2. *Si copre*: “si cela”.

5-8. “Nè con minore intensità (si manifestano) i raggi mattutini del sole, quando il cielo si apre e appare il sole che non solamente porta la luce all’occhio umano, ma permette di produrre ciò che è creato con il lavoro”.

5-8. La quartina prosegue la creazione di immagini inerenti all’alba, introducendo nell’ambientazione esclusivamente naturale della quartina precedente anche la componente legata alla sfera delle attività umane.

5. *Radii oriental*: i raggi mattutini, definiti «oriental» in quanto il sole sorge da est. *Radii*: ant. lett. *Opre*: “si apre” (TLIO). Cfr. Rohlfs, par. 77.

6. *Il nostro protettore il duce*: “il nostro protettore e signore”, ossia il sole. Gli attributi derivano dal fatto che il sole, regolando il ritmo giorno-notte, governa la vita degli uomini regolamentandone le attività. *Duce*: ant. lett.

7. *Pur*: “soltanto”. *L’occhio al lustro uman*: tmesi. *Lustro*: “splendore”, per estensione la luce del giorno. *Conduce*: “porta”. Cfr. «adduce», v. 3.

8. *Fa produr*: “permette di produrre”. La luce solare con l’inizio della giornata dà il via alle attività umane che durante la notte sono state sospese. *In opre*: “con il lavoro”. *Opre*: rima identica con «opre», v. 5.

9-11. “Né credo che mai la natura possa ingegnarsi (per produrre) una cosa che sembri ai miei occhi tanto dilettevole e incredibile quanto io vidi lei vestita di bianco”.

9. *Sforzar*: “ingegnarsi” (Pasquini).

10. *Dolce*: “dilettevole” (TLIO). *Nova*: “incredibile”. Lat. *Dolce e nova*: dittologia.

11. *Candida vesta*: l’apparizione all’alba della donna amata di bianco vestita è una ripresa dantesca, dal momento che richiama l’apparizione di Beatrice nel *Purgatorio* (30, 31-32: «sovra candido vel cinta d’uliva / donna m’apparve»). Della scena edenica della comparsa di Beatrice Serdini non riprende soltanto la componente del vestiario, ma anche l’ambientazione aurorale. Cfr. Dante (*Pg.* 30, 22-33). Inoltre l’apparizione di Beatrice significa nella *Commedia* l’avvento di un’entità paradisiaca, essendo ella beata, e dunque con questa serie di riprese fa sistema l’allusione alla presentazione dantesca dell’angelo nocchiero del v. 3,

12-15. “Ahimé, per la quale non mi basta alcun esempio! Perché sollevando la sua persona al cielo fa sì che il sole e gli altri dei si invaghiscano di lei”.

12. Il v. intende mostrare l'assoluta bellezza e perfezione dell'amata, la cui apparizione è talmente perfetta e meravigliosa che non può essere espressa attraverso alcun tipo di esempio, nemmeno se si tratta di esempi che coinvolgono spettacoli naturali enormemente suggestivi come quello dell'alba. *Non valmi*: "non mi basta". *Valmi*: legge Tobler-Mussafia. *Prova*: "esempio".

13. *Rilevando*: "sollevando" (Pasquini). *Figura*: "persona" (TLIO).

14. Il v. rimarca la perfezione dell'amata evidenziando come perfino gli dei, esseri sovranaturali per loro intrinseca natura perfetti e abituati a un contesto di assoluta perfezione, non possono far altro che rimanere affascinati e attratti da lei.

## SONETTO 28 (P. LII)

Sonetto di datazione ignota in cui il poeta celebra la bellezza della donna amata e si propone, grazie al suo amore per lei, di acquistare fama come poeta lirico amoroso. Il sonetto è costruito sul *topos* del superamento della bellezza dell'amata su qualunque altra creatura o elemento, divini o terrestri che essi siano (l'Aurora nella prima quartina; la primavera e il triste canto della rondine Filomela nella seconda quartina; le donne e la natura stessa nella prima terzina). A questo tema si aggiunge, nell'ultima terzina, il ribadimento del sentimento che ha irretito l'io lirico e il proposito di diventare famoso come poeta d'amore grazie all'ispirazione derivante dalla passione amorosa per la donna. Per quanto riguarda i modelli di riferimento del sonetto, si riscontra l'utilizzo di alcune immagini e figure mitiche prese da *Pg IX* (Aurora e Filomela); inoltre, l'ultima terzina recupera, rielaborandolo in maniera originale, il tema delle due quartine di *Rvf 40*.

Sonetto. Schema metrico ABBA ABBA CDE DCE

Non vidi mai la fiammeggiante Aurora,  
quando più bella e gloriosa sòle  
sparger verso oriente, in mezzo il sole,  
le sue candide trezze ad ora ad ora;

né più liggiadro il Tauro si ristora,  
fuggito il gel, tra i fiori e le viole,  
e Filomena si lamenta e dole,  
ch'ogni cor pellegrin più s'innamora;

né vide mai fra noi cosa mortale  
simil il ciel, né si sforzò natura;  
dove novellamente Amor m'invisca.

Che se l'obietto e la speranza dura,  
vedra'mi ancor d'un amoroso strale  
fama acquistar con armonia più prisca.

1-4. “Non vidi mai la rosseggiante Aurora, nel momento in cui suole (essere) essere più bella e eccellente, sciogliere verso oriente, di tempo in tempo, le sue candide trecce in mezzo al sole;”.

1. *Fiammeggiante*: “rosseggiante, rossa”. *Aurora*: cfr. Dante, *Pg*. 9, 1-3 («La concubina di Titone antico / già s'imbiancava al balco d'oriente / fuor de le braccia del suo dolce amico»). *Fiammeggiante Aurora*: il



sintagma è proprio di SAVIOZZO, 19, 61 («Tu vedi il ciel, la fiammeggiante aurora, / le stelle tue propizie e rutilanti»). Ma un sintagma simile si riscontra in Boccaccio, *Filocolo* 2, 50 («E tu, o dolcissimo Apollo, il quale desideroso suoli sì prestamente tornare nelle braccia della rosseggiante Aurora, che fai?»); 3, 72 («come la rosseggiante aurora mostrerà domattina le sue vermiglie guance, ci partiremo sopra la nostra nave»).

2. *Gloriosa*: “eccellente nelle sue qualità”. *Sòle*: “suole essere”. Toscanismo. Forma letteraria toscana medievale. Cfr. ROHLFS, par. 107. Rima identica con il v. 3.

2-3. *Sòle sparger*: enjambement. Segnalo l'inarcatura, anche se nella mia interpretazione del testo ipotizzo ci debba essere una virgola tra 'sòle' e 'sparger', la quale renderebbe più chiaro il senso letterale della quartina.

3. *Sparger*: “sciogliere”. *Verso oriente*: il sole sorge a est, perciò l'Aurora sparge i propri candidi capelli in mezzo al sole verso oriente. *Sole*: rima identica con il v. 2.

4. *Trezze*: “trecce”. Ant. *Sparger [...] le sue candido trezze*: cfr. Petrarca, *Rvf* 196, 7-10 («et le chiome or avolte in perle e 'n gemme, / allora sciolte, et sovra òr terso bionde: / le quali ella spargea sì dolcemente, / et raccogliea con sì leggiadri modi»). *Ad ora ad ora*: “di tempo in tempo” (Pasquini).

5-8. “Nè il Toro, trascorso il gelo, rinasce più aggraziato in mezzo ai fiori e alle viole, né Filomena (più aggraziata) si lamenta e duole, tanto che fa innamorare e rallegrare ogni nobile cuore;”.

5. *Liggiadro*: “aggraziato, dolce”. Ant. L'aggettivo connota e rimarca la dolcezza e la grazia della stagione primaverile. *Tauro*: “la costellazione del Toro”, ossia la primavera. Perifrasi. *Si ristora*: “rinasce, si ricrea”.

6. *Fuggito*: “passato, trascorso”.

7. *Filomena*: personaggio della mitologia classica. Filomela, sorella di Procne, viene violentata dal cognato Tereo, il quale, per impedirle di raccontare l'avvenimento alla sorella, le taglia la lingua. Ma lei, ricamando un messaggio su una tela, riesce comunque a informare dell'accaduto Procne, la quale, per vendetta, uccide il figlio e lo dà in pasto al marito. Egli, accortosi della cosa, inizia a dare la caccia alle due donne e a quel punto gli dei, per salvarle, trasformano Filomela in usignolo e Procne in rondine. Secondo altre versioni è Filomela ad essere mutata in rondine e Procne in usignolo. Si lamenta e dole: dittologia. Rappresentazione tipica di Filomela, a partire dalle *Georgiche* di Virgilio. Cfr. Dante, *Pg*, 9, 13-15 («Ne l'ora che comincia i tristi lai / la rondinella presso a la mattina, / forse a memoria de' suo' primi guai») e Petrarca, *Rvf*, 310, 3 («et garrir Progne et pianger Philomena»).

8. *Ch'*: “tanto che”. Consecutivo. *Cor*: Toscanismo. Forma letteraria toscana medievale. Cfr. ROHLFS, par. 107. *Pellegrin*: “nobile, elegante”. *S'innamora*: “si rallegra, è attratto, affascinato, è ispirato positivamente”. Fig.

9-11. “Nè il cielo vide mai fra di noi una creatura mortale simile, né si ingegnò la natura; per la qual cosa da poco tempo Amore mi invischia”.

9. *Fra noi*: “fra noi uomini”. *Cosa mortale*: “creatura mortale”. Sintagma molto frequente nella poesia amorosa del Due e del Trecento. Indica la donna amata.

9-10. *Mortale simile*: enjambement.

10. *Simil*: “uguale”. Agg. *Si sforzò*: “si ingegnò, si adoperò”.

11. *Donde*: “per la qual cosa”. *Novellamente*: “da poco tempo, recentemente”. L'innamoramento è collocato in un passato abbastanza prossimo. *M'invisca*: “mi invischia, mi irretisce, mi cattura, mi attrae”. Fig. Ant. *Amor m'invisca*: il sintagma trova molteplici riscontri nella lirica amorosa due-trecentesca. Per l'importanza che riveste per questo sonetto, cfr. Petrarca, *Rvf* 40, 3 («et s'io mi svolvo dal tenace visco»). Ma cfr. anche SAVIOZZO, 24, 23-24 («e l'eccelse bellezze / ch'io vidi allora, ond'io tutto inviscai»).

12-14: “Tanto che se l'oggetto (d'amore) e la speranza durano, mi vedrai ancora acquistare fama grazie allo strale d'amore con un canto più antico”. La quartina rielabora il tema delle prime due quartine del sonetto di Petrarca, *Rvf*, 40, 1-8 («S'Amore o Morte non dà qualche stroppio / a la tela novella ch'ora ordisco, / et s'io mi svolvo dal tenace visco, / mentre che l'un coll'altro vero accoppio, / i' farò forse un mio lavor sì doppio / tra lo stil de' moderni e 'l sermon prisco, / che, paventosamente a dir lo ardisco, / infin a Roma n'udirai lo scoppio»).

12. *Che*: “tanto che”. Consecutivo. *L'obietto*: lat. Si tratta della donna amata, oggetto, per l'appunto, dell'amore del poeta. *L'oggetto e la speranza dura: constructio ad sensum*.

13. *Vedra'mi*: “mi vedrai”, oppure “mi vedranno”. Legge Tobler-Mussafia. *D'*: “da, grazie a”. *Amoroso strale*: il sintagma è petrarchesco. Cfr Petrarca, *Rvf*, 241, 3-4 («di bel piacer m'avea la mente accesa / con un ardente et amoroso strale»).

13-14. *Strale fama: enjambement*. *D'un amoroso strale fama acquistar*: “acquistare fama grazie allo strale d'amore”, ovvero acquistare fama come poeta d'amore.

14. *Ermonia*: “canto”. Fig. Indica la lirica. *Prisca*: “antica”. Cfr. Petrarca, *Rvf* 40, 5-6 («i' farò forse un mio lavor sì doppio / tra lo stil de' moderni e 'l sermon prisco»).

## SONETTO 29 (P. LIII)

Sonetto non databile in cui il poeta esprime un'ulteriore lode delle virtù della donna amata e ribadisce il proprio amore per lei. I primi due versi della prima quartina elogiano il luogo natale dell'amata, riprendendo perciò, seppur esclusivamente dal punto di vista tematico il petrarchesco *Que' ch'infinita providentia et arte*, testo di esaltazione del luogo natio di Laura. Segue poi, ai vv. 3-4, una lode della donna e, più in particolare, degli suoi occhi, luminosi quanto il sole. Nella seconda quartina l'amata è posta tra le anime del Paradiso, le quali pure celebrano il trionfo e la magnificenza di lei, che con le proprie virtù, infierisce numerose stoccate d'amore nel cuore del poeta. Nella prima terzina l'io lirico ribadisce il proprio amore per la donna, che è riuscita a fargli dimenticare qualsiasi altra. L'ultima terzina, infine, è un'invocazione alle Muse e agli dei perché gli diano la capacità di continuare a lodare, attraverso la propria arte poetica, le infinite qualità dell'amata e a descrivere la propria gioia amorosa. La peculiarità del sonetto sta nel fatto che l'amata viene posta, seppur ancora in vita, tra le anime beate del Paradiso; la sua connotazione angelica viene enfatizzata dall'utilizzo di un linguaggio atto a rimarcarne le virtù quasi soprannaturali (deificare; angelico intelletto; santa luce). Infine, un altro punto di interesse è costituito dal fatto che le due doti principali della donna siano la bellezza abbagliante e la sapienza, elementi questi, che fanno tornare alla mente la Beatrice dantesca (in particolar modo la Beatrice della *Commedia*) e che, assommata alla collocazione dell'amata fra le anime del Paradiso, fanno sì che quello dantesco sia un modello ben presente, anche in questo caso esclusivamente dal punto di vista tematico.

Sonetto. Schema metrico ABBA ABBA CDE DCE

Io vidi Amor deificar in parte  
dove natura ha posto il suo concetto;  
io vidi al mondo angelico intelletto  
e 'l sol che sua virtù con gli occhi parte.

Io vidi fra il secondo cielo e Marte  
nel mezzo trionfare il lor diletto;  
dove gli stocchi a l'usitato petto  
han fatto del mio core or mille parte.

Questo è lo specchio solo agli occhi mei,  
l'alma gentil ch'espettata ho tanti anni  
per far gli spirti mei d'ogni altra franchi.

Questa è la santa luce e' dolci affanni  
di nostra gloria, o Muse, o sacri dei:  
penna non fia giamai che qui si stanchi!

1-4. “Io vidi Amore rendere onori divini nel luogo in cui la natura ha deposto la sua creatura; io vidi nel mondo una persona dalla perfezione angelica e (vidi) il sole condividere la sua propria qualità con gli occhi (di lei)”.

1. *Amor*: personificazione. *Deificar*: “rendere onori divini”. Valore assoluto (Pasquini). Il verbo ha la sua prima e unica altra attestazione in Boccaccio, *Trattatello* 000 («E oltre a questo diedono opera a deificare li loro padri, li loro avoli e li loro maggiori»); *Filocolo* 1, 1 («mi ritrovai in un grazioso e bel tempio in Partenope, nominato da colui che per deificare sostenne che fosse fatto di lui sacrificio sopra la grata»). Io vidi Amore: cfr. Guido Cavalcanti, *Rime* 32, 1 («Io vidi li occhi, dove Amor si mise»); Cino da Pistoia, *Rime* 41, 1 («Signori, i' son colui che vidi Amore»). *Parte*: “sito, luogo”. Rima identica con il v. 4 e il v. 8.

2. L'intero verso è costituito da una perifrasi indicante il luogo natale della donna amata. *Posto*: “deposto”. *Concetto*: “creatura, figlia”.

3. *Al mondo*: “nel mondo”. *Angelico*: “di spirituale bellezza e virtù quasi soprannaturali” (TLIO). *Intelletto*: “uomo, persona dotata di singolari doti”. Cfr. Dante, *Conv.* 4, 15 («Dico adunque che, per quello che detto è, è manifesto alli sani intelletti che i detti di costoro sono vani, cioè senza midolla di veritate»). *Angelico intelletto*: sintagma petrarchesco. Cfr. Petrarca, *Rvf* 238, 1 («Real natura, angelico intelletto»), ma cfr. anche Beccari, *Rime* 50, 9-10 («spent'hai un ben de sì alta franchezza, / un cor de tanto angelico intelletto»). È interessante notare come in entrambi i casi il sintagma sia riferito a un uomo illustre (a Carlo IV di Lussemburgo nel sonetto petrarchesco, a Malatesta Malatesti in quello di Beccari), mentre in Saviozzo sia recuperato per la lode della donna amata.

4. *Sua virtù*: “la sua qualità”. La qualità di cui parla Saviozzo è la luminosità abbagliante propria del sole. *Gli occhi*: si riferisce agli occhi della donna amata, che hanno una lucentezza pari a quella del sole stesso. *Parte*: “condivide, spartisce”. Ant. Letter. Rima identica con il v. 2 e il v. 8.

5-8. “Io vidi nel mezzo fra il secondo cielo e (il cielo di) Marte celebrare il loro oggetto d'amore; da dove le stoccate inferte (sempre) allo stesso solito petto ora hanno fatto del mio cuore mille pezzi”.

5. *Secondo cielo*: si tratta del cielo di Mercurio. *Marte*: il cielo di Marte è il quinto cielo del Paradiso. *Fra il secondo cielo e Marte*: “fra i cieli di Mercurio e Marte”, ovvero nei cieli di Venere (terzo cielo) e del Sole (quarto cielo).

6. *Triunfare*: “celebrare il trionfo”. Ant. Si tratta della celebrazione del trionfo dell'amata nei cieli di Venere (il cielo dell'amore) e del Sole (il cielo della sapienza). *Diletto*: “oggetto d'amore o d'affetto”. Sost. (TLIO). Il termine ha solitamente una connotazione religiosa e, in altri autori, viene adoperato quasi sempre in riferimento a divinità o anime beate. La scelta di Saviozzo, in questo caso, cade su questo vocabolo proprio per rimarcare l'essenza paradisiaca della donna amata, essenza che costituisce l'argomento dei vv. 6-7.

7. *Stocchi*: “armi simili a spade appuntite”. Provenz. Indicano le stoccate inferte dal dio Amore al cuore dell'amante. Il termine è spesso adoperato da Saviozzo come alternativa al più comune 'strale'. Cfr. SAVIOZZO, 10, 7-9 («Io non ebbi riparo / da' suoi dolci atti e gli amorosi stocchi / che spezzariano ogni più salda tempra»); 24, 87-88 («né gli amorosi stocchi / pongean mai il suo cor fatto d'iaspro»); 70, 85-86 («A mercadante dico, e non a ebrei, / i stocchi tuoi usura i mal contratti»). *Usitato*: “solito”. *Petto*: Figur. *Usitato petto*: “lo stesso solito petto”. Il sintagma indica il petto dell'amante, a cui vengono inferte continuamente stoccate da parte di Amore.

8. *Parte*: “pezzi”. Rima identica con il v. 2 e il v. 4. l'utilizzo della -e finale per il plurale è tipico di alcune varietà dell'Italia centrale. Cfr. Rohlfs, par. 142.

9-11. “Questo è il solo splendore dei miei occhi, (questa è) l'anima nobile che ho aspettato tanti anni per rendere la mia mente libera da ogni altra (donna)”.

9. *Specchio*: “splendore”. Metonimia.

9-10. *Questo è [...] l'anima gentil: constructio ad sensum*.

10. *Alma*: forma dissimilata di 'anima'. Letter. Cfr. ROHLFS, par. 328. *Alma gentil*: “anima nobile”. Cfr anche SAVIOZZO 34, 14 («Di vostra gentile alma e signoria»). Il sintagma è petrarchesco, *Rvf* 325, 9-10 («Ne la bella pregione, onde or è sciolta, / poco era stato anchor l'anima gentile»); 146, 1-2 («O d'ardente vertute ornata et calda / alma gentil chui tante carte vergo»); ma anche 31, 1 («Questa anima gentil che si diparte»); 127, 37 («Dove oggi alberga l'anima gentile»); *Tr. Mortis* 1, 131 («Per la pietà di quell'anima gentile»). Ma, per il precedente 'anima gentil', cfr. Dante, *Pg.* 6, 79 («Quell'anima gentil fu così presta»).

11. *Spirti*: “mente”. Cfr. ROHLFS, par. 138. *D'ogni altra*: “da ogni altra donna”. *Franchi*: “liberi”.

12-14. “Questo è lo splendore divino e (questi sono) le dolci ansie della mia gioia amorosa, o Muse, o sacri dei: non sia mai che l'arte poetica si stanchi (a lodare l'amata e a scrivere di lei)!”.

12. *Santa*: “divina”. *Luce*: “splendore di bellezza muliebre” (Pasquini). Il vocabolo è usato molto spesso in SAVIOZZO per definire la donna amata, 8, 50 («Io guardo ad ora ad or la bella luce»); 8, 58 («questa beata luce è cosa eletta»); 8, 93 («e la luce dagli occhi or ti fia tolta»); 8, 127 («Canzon, da quella luce che or ti spalma»); 14, 29 («luce dal ciel discesa»); 42, 11 («ecco la bella luce»); 65, 9 («questa luce immortale»); 85, 4 («l'eccelsa luce vostra e lassù regna»); 88, 1 («Partita s'è la luce e gita via»). *Santa luce*: il sintagma è boccacciano, *Am. Vis.* 2, 84 («e conoscete poi la luce santa»). Varie sono le riprese del sintagma in SAVIOZZO, 14, 56 («giamai mi specchio in la tua santa luce»); 26, 5 («rimaso è vinto dalla santa luce»); 74, 265 («non pote' sì invocar la santa luce»). *Affanni*: “ansie d'amore”. *Dolci affanni*: il sintagma è petrarchesco. Cfr. Petrarca, *Rvf* 61, 5 («et benedetto il primo dolce affanno»); 205, 2 («dolce mal, dolce affanno et dolce peso»); *Rime Attr.* 70, 11 («E i dolci affanni, e i gittati sospiri»). Ha un'ulteriore altra ripresa in SAVIOZZO, 76, 48 («e più l'amore e' primi e dolci affanni»). *Questa è [...] i dolci affanni: constructio ad sensum*.

12-13. *Affanni di: enjambement*.

13. *Nostra*: plurale maiestatis. *Gloria*: “gioia d'amore” (Pasquini). *Sacri dei*: sintagma proprio di SAVIOZZO (25, 154: «o superne bellezze, o sacri dei»).

14. *Penna*: “poesia, arte poetica”. Metonimia. *Fia*: “sia”. Ant. *Qui*: “nella celebrazione e nella lode dell'amata”.

## SONETTO 30 (P. LIV)

Sonetto di datazione sconosciuta. Si tratta di una sorta di dichiarazione poetica di congedo del poeta dalla poesia d'amore. Questa è una tipologia di testi piuttosto frequentata dalla poesia volgare due-trecentesca, a partire da *Madonna, il fino Amor* di Guinizzelli, per arrivare ad *Amor, non ho podere* di Guittone e a *Li dolci versi ch'io soleva, Amore* di Cino Rinuccini.

Ma altri sono da considerarsi i modelli più diretti di Saviozzo: Dante e Petrarca. Il sonetto, infatti, sembra riprendere abbastanza fedelmente i primi undici versi della dantesca *Le dolci rime d'amor ch'i' solia*: ecco, quindi presentarsi la tematica dell'abbandono della poesia d'amore e del suo dolce e soave stile a seguito della freddezza e dell'insensibilità dimostrate dalla donna amata. Ma l'influsso della canzone dantesca termina qui: mentre lì il congedo dalla lirica amorosa funge da spunto per passare a parlare del vero tema del testo (cos'è la nobiltà), in Saviozzo è proprio questo il tema centrale del sonetto. *Le dolci rime d'amor ch'i' solia* non è però, l'unico testo dantesco cui Serdini si rifà: il lessico è, infatti, abbondantemente ripreso dalle 'petrose' dantesche. Compagno, quindi, i *freddi marmi* (v. 2), le *strida* (v. 11), le rime divenute improvvisamente, nel momento del bisogno, *petra* (v. 14). Ma, anche in questo caso, la ripresa di Dante non è priva di originalità: un esempio è dato dalla presenza di *cetra* rimante con *petra* (la quale, invece, nelle 'petrose' rima solo ed esclusivamente con sé stessa); soluzione, questa, non priva di interessi in quanto il primo dei due termini, per i significati di armonia e poeticità che implica, crea una sorta di interessante contrappunto con l'asprezza del secondo. Al modello dantesco si affianca, come si è detto, quello petrarchesco: se non conviene citare come modelli più o meno diretti le canzoni *Mai non vo' più cantar com'io soleva*, *Se 'l pensier che mi strugge* e *In quella parte dove Amor mi sprona*, in cui viene toccato, seppur fugacemente, il tema del congedo del poeta dalla poesia d'amore, e il sonetto *Giunto m'à Amor fra belle et crude braccia*, nel quale vi è la ripresa di un linguaggio affine a quello delle 'petrose', lo stesso non si può fare con il sonetto *Io canterei d'amor sì novamente* (Rvf 131), una intenzione-dichiarazione di poetica costituita da un'unica apodosi che occupa l'intero testo. Questo sonetto costituisce un modello non tanto (e non solo) per l'argomento affrontato, quanto per la sua struttura in forma di apodosi, alla quale Serdini sembra rifarsi, anche qui non trascurando di inserire degli elementi originali: mentre il testo petrarchesco era costituito tutto da un'apodosi, questo serdiniano è costruito per gran parte sotto forma di periodo ipotetico: a una prima quartina che costituisce la protasi seguono i primi due versi della seconda che formano l'apodosi, a una seconda protasi nei due secondi versi della seconda quartina succede un'apodosi nella prima terzina. Solo nella seconda e ultima terzina viene indicata, con un tono perentorio e inesorabile introdotto dalla congiunzione avversativa 'ma', la realtà dei fatti.

Si può affermare, quindi, che i due modelli principali vengono mescolati e rielaborati a creare un testo originale in cui a un tema e a un linguaggio più propriamente danteschi viene affiancata una struttura testuale petrarchesca.

Sonetto. Schema metrico ABBA ABBA CDE DCE

Se l'usitate rime, unde più volte  
acceso ho il foco in mezzo a' freddi marmi,  
possan per lor virtute ora aitarmi

dalle speranze mie smarrite e sciolte,

io benedicerei più mille volte  
lo stile e la dolcezza, il tempo e i carmi;  
e s'altra volta in mano avesse l'armi,  
non mi serian per negligenza tolte.

Io cantarei sì dolce e con tal cetra  
ch'io strapparei di man l'arco ad Amore,  
e fino al ciel se n'udiria le strida.

Ma loro han qui perduto ogni valore  
e nel bisogno diventate < èn > pietra:  
che maledetto sia chi in voi si fida!

1. *Usitate*: “molto praticate”. Ant. e letter. (GDLI). *Usitate rime*: le rime d'amore, genere letterario con cui l'autore si è a lungo misurato. Cfr. Dante, *Conv.* 4, 3.1 («Le dolci rime d'amor ch'io solia»); 4, 3.8 («usato parlare»). *Unde*: “in cui, nelle quali” (ROHLFS, par. 197).

1-2. *Più volte ho acceso*: enjambement.

2. *Acceso ho il foco*: quella del fuoco d'amore di cui si infiamma il cuore innamorato è un'immagine tipica della poesia amorosa due-trecentesca. Cfr. ad es. Dante, *Rime*, 90, 24-26 («Per questo mio guardar m'è ne la mente / una giovane entrata, che m'ha preso, / e hagli un foco acceso») e Petrarca, *Rvf*, 271, 5-7 («Non volendomi Amor perdere anchora, / ebbe un altro lacciul fra l'erba teso, / et di nova éscia un altro foco acceso»). *Foco*: Toscanismo. Forma letteraria tipica del Medioevo. Cfr. ROHLFS, par. 107. *In mezzo*: “dentro”. *Freddi marmi*: “freddezza della donna” (Pasquini). Spesso, nella poesia due-trecentesca, il cuore della donna che non corrisponde all'amore dell'amante è descritto come un marmo. Cfr. ad es. Dante, *Rime*, 100, 71 («Se in pargoletta fia per core un marmo») e Boccaccio, *Rime*, 36, 128 («Ritruova, canzon mia, quel freddo marmo»).

3. *Virtute*: “qualità positiva, fisica, morale o intellettuale; eccellenza tecnica, valore professionale; valore, eccellenza che deriva dal possesso e dall'esercizio di tali qualità, spesso considerato in relazione con un giudizio di merito”. Cfr. Boccaccio, *Trattatello*, par. 2 («Il quale [...] quanto per virtù e per scienza e per buone operazioni meritasse...») (GDLI). *Aitarmi*: “difendermi, salvarmi”. Ant. Cfr. Dante, *If.* 1, 89 («Aiutami da lei») (GDLI).

3-4. *Aiutarmi dalle speranze*: enjambement.

4. *Speranze smarrite e sciolte*: “perdute e dissolte”. *Smarrite e sciolte*: dittologia.

5-6. “Io benedirei mille volte di più il modo di comporre, la dolcezza, l'occasione propizia e i versi (di queste rime amorose)”.

5. *Benedicerei*: “benedirei”. Latinismo. *Più mille volte*: “mille volte di più”. Modo avverbiale.

5-6. *Mille volte lo stile*: enjambement.

6. *Stile*: “modo di comporre”. *Dolcezza*: si tratta della dolcezza delle rime d'amore, che spesso, nella poesia amorosa due-trecentesca, sono definite 'dolci'. *Tempo*: “occasione propizia”. *Carmi*: “versi”. Latinismo. *Stile e dolcezza*: endiadi. *Tempo e carmi*: endiadi.

7-8. “E se un'altra volta ancora avessi in mano le armi (della seduzione), non mi sarebbero tolte per il mancato o inadeguato impiego di esse”.

7. *Avesse*: “avessi”. Forma tipica della lingua medievale per la desinenza della 1a persona singolare. Cfr. ROHLFS, par. 560. *Armi*: figurat. Si tratta delle armi della seduzione date dalla scrittura delle rime d'amore.

8. *Serian*: “sarebbero”. Forma usata nel toscano letterario, spesso presente nei poeti senesi per il condizionale di 3a persona plurale. Cfr. ROHLFS, par. 594. *Negligenza*: “mancato, inadeguato o insufficiente impiego, nel compimento di un'attività che comporta o può comportare responsabilità, di energia e mezzi utili e idonei a raggiungere un risultato positivo o a evitare effetti negativi, con la conseguente mancata osservanza delle buone regole (sociali e tecniche) che presiedono al compimento di un tale atto o allo svolgimento di tale attività” (GDLI).

9-11. “Io comporrei poesie in maniera così dolce e con una poeticità e armonia tali che strapperei l'arco dalle mani ad Amore, e fino al cielo si udirebbero i lamenti e le urla di costui”.

9. “Io comporrei versi così dolcemente e con un'armonia tale”. Cfr. SAVIOZZO, 9, 33 («Io cantarei sì dolce e con tal cetra»). *Cantarei*: “comporrei poesie” Cfr. Dante, *Pg.* 1, 4-5 («e canterò di quel secondo regno / dove l'umano spirito si purga»). La forma 'cantarei', presente per due volte in Saviozzo, è attestata altrove solo nell'anonimo testo fiorentino del Duecento *Il mare amoroso* («E cantarei inanzi la mia morte») (OVI). *Dolce*: “dolcemente”. *Cetra*: “poeticità, armonia”. Metonimia. La cetra, strumento per eccellenza del poeta lirico, viene qui assunta a simbolo di armonia e poeticità.

10. *Strapparei*: “strapperei”. Questa forma, presente un'unica volta in Saviozzo, non è attestata altrove (OVI).

11. *Udiria*: “udirebbero”. Forma usata nel toscano letterario, spesso presente nei poeti per il condizionale di 3a persona singolare. Cfr. ROHLFS, par. 594. Anacoluto. *Strida*: “urla, lamenti”. Si tratta di un termine tipico, per la propria asprezza fonica, delle 'petrose' dantesche, dov'è utilizzato, come pure in questo testo, anche in rima. Cfr. Dante, *Rime*, 103, 44 («Allor mi surgon ne la mente strida»).

12-14. “Ma quelle (le rime d'amore) hanno perso adesso ogni capacità ed efficacia persuasiva, e nel momento del bisogno sono diventate pietra: che sia maledetto chi si fida di voi!”.

12. *Qui*: per simil. “in questo momento, adesso”. Cfr. Dante, *If.* 2, 9 («Qui si parrà la tua nobilitate»); 10, 95-96 («Solvete mi quel nodo / che qui ha 'nviluppata mia sentenza»); Petrarca, *Triumpho*, 3, 2.117 («Qui conven più duro morso»); Boccaccio, *Dec.* 5, 3 («Or qui non resta a dire al presente alTro»). *Valore*: “capacità di un sentimento, efficacia persuasiva”. Cfr. G. Cavalcanti, *Rime*, 13, 5 («E' vèn tagliando di sì gran valore»); Dante, *Vita Nova*, 13, 8-9. 4 («Altro folle ragiona il suo valore»); Sacchetti, *Libro delle Rime*, 1, 39.4 («Amor dagli occhi al cor suo valor spira»).

13. *Nel bisogno*: “nel momento del bisogno”. *Èn*: “sono” (3<sup>a</sup> pers. plur.). Toscanismo. Forma analogica sviluppata per analogia con 'è'. Cfr. ROHLFS, par. 540. *Petra*: “pietra”. Toscanismo. Forma tipica letteraria del Medioevo. Cfr. ROHLFS, par. 87. Si tratta del termine per eccellenza delle 'petrose' dantesche. Cfr. Dante, *Rime*, 100, 12-13 («La mente mia, ch'è più dura che petra / in tener forte imagine di petra»); 101, 5 («Si è barbato ne la dura petra»); 101, 9 («Che non la move, se non come petra»); 101, 18-19 («Più forte assai che la calcina petra. / La sua bellezza ha più virtù che petra»); 101, 26 («Si fatta, ch'ella avrebbe messo in petra»); 101, 34 («Di me; che mi torrei dormire in petra»); 101, 39 («La fa sparer, com'uom petra sott'erba»); 102, 11-12 («Che fosse fatta d'una bella petra / per man di quei che me' intagliasse in petra»); 102, 13 («E io, che son costante più che petra»); 102, 15-16 («Porto nascoso il colpo de la petra, / con la qual tu mi desti come a petra»); 102, 18-19 («Tal che m'andò al core ov'io son petra. / E mai non si scoperse alcuna petra»); 102, 22 («Che mi potesse atar da questa petra»); 102, 26 («L'acqua diventa cristallina petra»); 102, 41 («Quando la miro, ch'io la veggio in petra»); 102, 56-57 («In tal stato, questa gentil petra / mi vedrà coricare in poca petra»); 102, 62



(«Tal, che con tutto ch'ella mi sia petra»); 103, 2-3 («Com'è ne li atti questa bella petra, / la quale ognora impetra»). Simbolo della durezza e dell'indifferenza dell'amata, la parola viene recuperata da Saviozzo in questo sonetto con lo stesso significato e per i medesimi scopi.

14. *Che maledetto sia*: maledizione tipica della lirica d'amore. *In voi si fida*: “ha fiducia in voi, confida in voi”. Intrans. Cfr. Guittone, *Lettere*, 16, 4 («O che folle è fidare e appoggiare in fuggitiva cosa!»); Petrarca, *Rvf*, 105, 42 («l' mi fido in Colui che 'l mondo regge»).

## SONETTO 31 (P. LV)

Sonetto non databile in morte della donna amata costruito sul *topos* classico dell'*ubi sunt*. Nella prima quartina il poeta si interroga su quale fine abbia fatto la donna amata, su dove siano finite la sua giovinezza e le sue enormi virtù. A questa fa da controcanto la seconda quartina, nella quale il poeta, rivolgendosi alla terra, esprime il proprio dolore per la perdita dell'amata. Nella prima terzina tornano le domande e le riflessioni riguardo alla fuggevolezza della vita, che ha fatto sì che le qualità positive e i sentimenti gioiosi e passionali che caratterizzavano la donna siano andate perdute, col sopraggiungere della morte, in un solo istante. Nella seconda e ultima terzina, infine, il poeta ribadisce il proprio amore per l'amata, che perdura nonostante la morte, ed esprime il desiderio di morire anche lui per avere la possibilità di ricongiungersi a lei e di continuare ad amarla secondo la propria volontà. Dal punto di vista dei modelli, è chiara, al livello tematico, la ripresa e la ricombinazione originale delle petrarchesche rime in morte di Laura.

Sonetto. Schema metrico ABBA ABBA CDE DCE

O poco albergo u' so' le sacre membra  
che in questa mortal vita ebbero onore,  
ov'è l'adolescenza e 'l gran valore  
ch'ancora agli occhi miei l'òr mi rassembra?

Oimè terra caduca, or ti rimembra  
c'hai tolto al mondo il suo novello amore  
e, se ben ti ricorda, anche il mio core,  
qual sepulto hai con le beate membra.

O fronti alter, dov'è la gloria e ardire,  
le pellegrine gentilezze ornate,  
fatte in un punto tante oscure e nove?

Piangete meco, amici, or m'aitate;  
poi che per bene amar debbo morire,  
priego che a star con voi presto mi trove.

1-4. “O piccolo sepolcro dove si trova il corpo venerabile che in questa vita mortale ebbero onore, dov'è la giovinezza e il gran valore che ancora nei miei occhi mi raffigura lo splendore dell'oro?”

1. *Poco*: “piccolo”. *Albergo*: “sepolcro”. *U'*: “dove”. Latinismo. Forma apocopata del latino 'ubi'. *So'*: “sono”. Forma apocopata. *Sacre*: “venerabili”. *Membra*: rima identica con il v. 8. *Sacre membra*: si tratta del corpo dell'amata, ormai morta. Il sintagma è da appaiarsi a 'beate membra' del v. 8.

2. *Mortal vita*: sintagma molto comune, usato più volte da Dante, Petrarca e Boccaccio. *Ebbero*: “ebbero”. Toscanismo. Forma analogica. Cfr. Rohlfs, par. 540. *Onore*: “valore morale positivo”. *Ebbero onore*: “furono onorevoli per via del loro valore morale”.

3. *Adolescenza*: “giovinezza”. *Valore*: “virtù positive”. *Gran valore*: sintagma molto comune. Per l'utilizzo di esso in accezione amorosa, per definire le enormi qualità positive della donna amata, cfr. Dante, *Rime* 18, 11 («che sentiêr prima questo gran valore»); Boccaccio, *Rime* 52, 2 («la mirabil bellezza e 'l gran valore»).

3-4. *Valore ch'ancora: enjambement*.

4. *L'or mi rassembra*: “mi raffigura lo splendore dell'oro” (Pasquini).

5-8. “Oimè, terra caduca, ora ricordati che hai privato gli uomini del loro amore recente, e se ben ti ricordi, (hai privato) anche il mio cuore, che hai sepolto insieme al corpo beato (di lei)”.

5. *Terra caduca*: il sintagma è petrarchesco. Cfr. Petrarca, *Rvf* 366, 121-122 («Che se poca mortal terra caduca / amar con sì mirabil fede soglio»). *Ti rimembra*: “ricordati”. Ant. Nell'italiano antico l'imperativo non a inizio di frase può essere preceduto dal pronome atono.

6. *Hai tolto*: “hai privato”. Il mondo: “gli uomini”. *Novello*: “recente”. *Novello amore*: “un amore (nato di) recente. Il sintagma è boccacciano. Cfr. Boccaccio, *Dec.*, 3, 6.5 («incominciarono con lui a motteggiare del suo novello amore»); *Filocolo* 2, 6 («vi facciamo manifesto che novello amore è generato ne' semplici cuori del vostro caro figliuolo Florio e di Biancifiore»); 3, 20 («Se gli avversarii fati [...] t'hanno a me con l'altre prosperità levata [...] non con isperanza di poterti con i miei prieghi muovere dal novello amore»); *Filostrato* 7, 58.1-2 («Ma forte temo che novello amore / non sia cagion di tua lunga dimora»); 8, 6.1-2 («E ben conobbe che novello amore / era cagion di tante e tai bugie»).

7. *Core*: cfr. ROHLFS, par. 107.

8. *Qual*: “che”. Latinismo da 'quem'. *Sepulto*: “sepolto”. Ant. *Membra*: rima identica con il v. 4. *Beate membra*: si tratta del corpo dell'amata, ormai morta. Il sintagma è da appaiarsi a 'sacre membra' del v. 4.

9-11. “O fronti altere, dove sono la gioia amorosa e l'impeto, le persone nobili ed eleganti diventate in un solo istante tanto tristi e diverse?”.

9. *Fronti*: “fronti; aspetto del volto nel suo insieme, come espressione di uno stato d'animo”. *Altere*: “elevate per splendore”. *Fronte alter*: plurale maiestatis. Indica la donna amata, della quale mette in luce l'aspetto elevato e splendido. Il sintagma si ritrova anche in Petrarca, *Rime attr.* 89, 10 («O stelle accese ne la fronte altera») e Malatesta Malatesti, *Rime* 23, 3-4 («s'io fallii mai contra tuo fronte altera / che da crudi latroni io sia conquiso»). *Gloria*: “gioia d'amore” (Pasquini). *Ardire*: “impeto”. Si tratta dell'impeto della passione amorosa.

10. *Pellegrine*: “nobili”. *Gentilezze*: “persone che incarnano la gentilezza”. Cfr. Dante, *Vita Nova*, 9, 1 («io mi movea quasi discolorito tutto per vedere questa donna [...] dimenticando quello che per appropinquare a tanta gentilezza m'adivenia»). *Ornate*: “eleganti”. *Pellegrine gentilezze ornate*: plurale maiestatis. Anche qui, con questa perifrasi, si indica la donna amata, della quale si mette in luce la gentilezza, la nobiltà e l'eleganza nei modi.

11. *Fatte*: “diventate, divenute”. *In un punto*: “in un solo e unico istante, in un attimo soltanto”. *Oscurate*: “tristi, desolate”. Poet. *Nove*: “diverse nell'essenza da ciò che erano prima”. Cfr. ROHLFS, par. 107.

12-14. “Piangete con me, amici, adesso aiutatemi; poi che per poter amare bene debbo morire, prego di trovarmi con voi presto”.

12. *Meco*: “con me”. Ant. *M'aitate*: “aiutatemi”. Ant. Nell'italiano antico l'imperativo non a inizio di frase può essere preceduto dal pronome atono.

13. *Per bene amar debbo morire*: ora che la donna amata è morta, per poter continuare ad amarla in modo conveniente l'amante deve anch'egli morire.

14. *Mi trove*: “mi trovi” (cong. 1a pers. sing.). Toscanismo. Le desinenze verbali in -e sono proprie del toscano antico per la prima persona singolare del congiuntivo. Cfr. ROHLFS, par. 605.

SONETTO 32a (P. LVIIa)

Questo infrascritto sonetto fece l'inclito signor messer Pandolfo, de messer Galiotto de' Malatesti, d'una donna de la quale se cominciò ad innamorare, e mandollo al signor Malatesta, il quale in proprie rime lo ammaestra che non segua questo amore; e io per esse proprie rime il consiglio che il segua.

O divine bellezze ai nostri clime  
dal ciel discese in sì nobil figura  
sol per mostrar quanto che pò natura;  
immortal vista angelica e sublime

alzata a volo alle tranquille cime;  
candido aspetto, gloriosa e pura,  
ch'ai spiriti celesti gli occhi fura,  
suave cibo alle mie dolce rime;

sacra virtute, ardente luce e belle,  
che l'inviscato core infiamma e schiuma,  
talché già teme sua ultima sera;

pietà domanda il sole e l'altre stelle  
ai bell'occhi seren che il mondo alluma,  
dove s'affigge più l'ottava spera.

SONETTO 32b (P. LVIb)

Signor Malatesta.

Par che natura il delectabil stime  
e quanto obietto è proprio a sua misura,  
sì che transcorre in vita amara e dura  
chi non resiste alle sue voglie prime.

E tosto cada, poi che nelle opime  
intrinseche sue parte e la scoltura  
e l'abito già fatto in tanto dura  
che ben fia eletto andànico che il lime.

Adunque per fuggir l'aspre fiammelle  
vinca ragion che tal voglia consuma,  
levando te dalla vulgare schiera.

E quanto più t'appar candide e snelle  
figure, a contrastar più t'accostuma,  
perché la fama tua fia più sincera.

## SONETTO 32c (P. LVIc)

Sonetto di risposta a Pandolfo Malatesta nell'ambito della corrispondenza poetica in materia amorosa intercorsa fra Serdini, Pandolfo e Malatesta Malatesta. Non si conosce la data esatta di composizione, ma probabilmente il testo risale al periodo fra il 1402 e il 1403, quando il poeta gravita nell'orbita malatestiana. Il primo sonetto è inviato da Pandolfo, il quale si dichiara innamorato di una giovane; segue la risposta per le rime di Malatesta, che gli consiglia di non cadere vittima della passione amorosa, la quale gli impedisce di essere razionale e lo fa precipitare nell'immoralità; infine, la seconda e ultima risposta è questa di Saviozzo, che, in netta opposizione con quanto affermato da Malatesta, esorta Pandolfo a cedere all'amore: ciò gli farà ottenere fama di rimatore (vv. 13-14) per via della capacità, tipica del sentimento amoroso, di elevare spiritualmente l'uomo (vv. 1-4) e di migliorarne l'ingegno (v. 13). La connessione-opposizione tra i due sonetti di risposta è visibile nella forte consonanza tematica e linguistica esistente tra i testi, per cui entrambi disquisiscono su un medesimo argomento nelle medesime modalità per arrivare a conclusioni ideologicamente contrastanti.

Sonetto. Schema metrico ABBA ABBA CDE CDE

Simon da Siena.

Levasi al ciel dalle terrestre e ime  
parte vulgar, ove ogni luce è oscura,  
qualunche seguir lui più s'avventura,  
ch'ogni spirto gentil apre e opprime.

Dal regno suo vien l'amoroso vime  
che lega i petti nostri, adorna e cura  
di dolce ligiadria, ove sicura  
frezza d'amor giamai non cade in lime.

Dunque, signor mio caro, a seguir quelle  
fiamme d'amor, ch'ogni più fosca bruma  
tolgon dagli occhi tuoi, per Dio non pèra!

L'acceso cor di donne e di donzelle  
t'alzan l'ingegno, e l'aureata piuma

ti darà fama al mondo illustre e vera.

1-4. “Si eleva al cielo dai luoghi terrestri, bassi e disponibili a tutti, dove c’è solo l’oscurità, chiunque si arrischia a seguire lui, che schiude liberando e (nel contempo) tiranneggia ogni anima gentile”.

1. *Levasi*: “si eleva”. Legge Tobler-Mussafia. *Levasi al ciel*: l’espressione indica l’innalzamento morale e spirituale vissuto dall’uomo innamorato, che arriva a discostarsi dalla volgarità (v. 2, “vulgar”) e dalla bassezza (v. 1, “ime”) della vita quotidiana. *Ime*: “basse”. Ant. Lett. *Terrestre e ime*: dittologia.

1-2. *Ime parte*: enjambement. *Levasi al ciel dalle terrestre e ime parte vulgar*: cfr. “levando te dalla vulgare schera” (v. 11) nel sonetto di Malatesta Malatesta che costituisce, oltre a questa serdiniana, l’altra risposta a Pandolfo Malatesta nell’ambito della corrispondenza amorosa alla quale appartiene questo testo.

2. *Vulgar*: “pubblico, proprio della massa delle persone” (TLIO). Lat. *Parte vulgar*: “luoghi accessibili a tutti”, ossia “il mondo”, trasl. Cfr. “vulgare schera” (v. 11) nel sonetto scritto da Malatesta Malatesta. *Ogni luce è oscura*: si riferisce alla condizione di pochezza spirituale propria dell’uomo non innamorato; la luce di cui si parla è lo splendore che pervade lo spirito di chi ama e che, di norma, manca nella condizione terrena.

3. *Qualunche*: “chiunque”. Ant. *Lui*: Amore. *S’avventura*: “si arrischia” (Pasquini). Si tratta della prima e unica attestazione di questo verbo fino al XVI secolo.

4. *Spirito gentil*: il sintagma è largamente adoperato nella lirica amorosa medievale. Cfr. Boccaccio, *Caccia di Diana*, 1, 7-8 («mi parve udir venir chiamando / un spirito gentil volando forte»); Cavalcanti, *Rime*, 19, 8 («Lo su’ gentile spirito che ride»); Cino da Pistoia, *Rime*, 17, 4 («lo spirito gentil, che parla in lei»), Petrarca, *Rvf*, 53, 1 («Spirito gentil, che quelle membra reggi»); 109, 12 («quasi un spirto gentil di paradiso»); 7, 13 («tanto ti prego più, gentile spirto»). *Aprè*: “schiude liberando”. Cfr. v. 1, “levasi”. *Opprime*: “tiranneggia”. *Aprè e opprime*: ossimoro. L’accostamento dei due verbi di significato opposto vuole rilevare la complessità del sentimento amoroso, che se, da un lato, libera ed eleva lo spirito, dall’altro lo rende completamente assoggettato alla passione.

1-4. La quartina, tutta orientata a decantare l’elevazione morale e spirituale innescata dall’amore, si pone in netto contrasto con alcuni versi del sonetto inviato da Malatesta, costruiti sull’idea della decadenza morale della quale diviene vittima chi cede alla passione amorosa (1-4: «Par che natura il delettabil stime / e quanto oggetto è proprio a sua misura, / sì che trascorre in vita amara e dura / chi non resiste alle sue voglie prime»; 9-11: «Adunque per fuggir l’aspre fiammelle / vinca ragion che tal voglia consuma, / levando te dalla vulgare schera»).

5-8. “Dal suo regno proviene il legame d’amore che lega, abbellisce e fornisce i nostri cuori di una dolce leggiadria per cui la sicura freccia d’amore non cade mai nel fango”.

5. *Suo*: di Amore. *Vime*: “legame, vincolo”. Ant. Lett. Cfr. Dante, *Pd.*, 28, 100 («Così veloci seguono i suoi vimi»); 29, 35-36 («nel mezzo strinse potenza con atto / tal vime, che già mai non si divima»).

6. *Petti*: “cuori”. Sineddoche. *Adorna*: “abbellisce, ingentilisce”. *Cura*: “fornisce, concede” (TLIO). *Lega, adorna e cura*: tricolon.

7. *Ligiadria*: “grazia”. *Secura*: “priva di esitazione”. Ant. Lett.

7-8. *Sicura frezza*: enjambement.

8. *Frezza*: “freccia”. La forma “frizza”, usata da Saviozzo anche al plurale, 11, 2 («e le frizze novelle escon dell’arco»), non ha altre attestazioni tra Due e Trecento. Nel Quattrocento è adoperata da Boiardo e Filenio Gallo. *Lime*: “fango”. La forma “lime” non risulta avere altre attestazioni a parte questa se non nel sonetto di Malatesta. Cfr. Saviozzo, 56b, 8 («che ben fia eletto andànico che ‘l lime»).

9-11. “Dunque, signor mio caro, per Dio, (fai in modo che) tu non venga meno a seguire quelle fiamme d’amore che tolgono qualunque velo tenebroso dai tuoi occhi!”.

9. *Signor mio caro*: formula allocutoria molto comune nelle rime di Saviozzo. In questo caso è utilizzata per rivolgersi a Pandolfo Malatesta, destinatario di questo sonetto di corrispondenza.

10. *Fiamme d’amor*: “ardori amorosi” (Pasquini). L’espressione, usata più volte da Saviozzo, è tipica della poesia amorosa due-trecentesca. In questo caso, è usata in contrapposizione con le “aspre fiammelle” amorose



(v. 9) di cui parla Malatesta Malatesta nel suo sonetto di risposta a Pandolfo, al fine di elogiare la positività suscitata dalle “fiamme d’amor” nell’uomo. *Bruma*: “velo della vista” (Pasquini). Questa è l’unica attestazione con questo significato del termine “bruma” fino al XIX secolo.

11. *Non pèra*: “non venga meno, non manchi”.

12-14. “Il cuore infiammato d’amore delle donne e delle fanciulle eleva la tua capacità e l’ala dorata ti darà nel mondo una fama illustre e vera”.

12. *Acceso*: “infiammato d’amore”. *Acceso cor*: cfr. Boccaccio, *Filocolo*, 4, 53 («Appresso, ella molte fiate, [...] ardentemente e con acceso cuore questo congiungimento disidera»). *Cor*: cfr. Rohlfs, par. 107. *Di donne e di donzelle*: allitterazione.

12-13. *L’acceso cor [...] t’alzan*: *constructio ad sensum*.

13. *Ingegno*: “capacità”. *T’alzan l’ingegno*: “eleva la tua capacità”. Il riferimento è all’elevata capacità di Pandolfo Malatesta, destinatario del sonetto, di comporre rime amorose a seguito dell’innamoramento di cui egli parla nel sonetto di corrispondenza inviato a Saviozzo e a Malatesta. In esso, infatti, l’io lirico cita la sua attività di poeta d’amore (v. 8, “suave cibo alle mie dolce rime”) avviata proprio grazie al sentimento provato nei confronti della donna lodata nel testo. *L’aureata piuma*: l’ala del desiderio (Pasquini). Cfr. Petrarca, *Rvf*, 185, 1 («Questa fenice de l’aurata piuma»), ma anche Malatesta Malatesti, *Rime*, 53, 44 («move l’orate piume e ‘l vago sguardo»). L’ “aureata piuma” del desiderio amoroso di Saviozzo è in opposizione con le “candide e snelle figure” (vv. 11-12) della castità e della ragione menzionate da Malatesta nel suo sonetto di risposta a Pandolfo.

14. *Ti darà fama*: cfr. v. 13, “t’alzan l’ingegno”. Anche in questo caso Saviozzo si riferisce alla fama che il destinatario del sonetto acquisterà come rimatore d’amore grazie all’ispirazione poetica trovata in seguito al suo desiderio amoroso. Il riferimento alla fama ottenuta grazie all’appagamento della passione amorosa si pone in contrasto con quanto detto nel suo sonetto di risposta da Malatesta, il quale afferma che sarà la probità manifestata con il suo rifiuto a cedere all’amore a dare fama a Pandolfo (v. 14: «perché la fama tua fia più sincera»). *Illustre e vera*: dittologia.

## SONETTO 33 (P. LVII)

Sonetto di datazione ignota che costituisce un'invettiva politica di Saviozzo contro il proprio contesto storico-politico di appartenenza portata avanti attraverso la tecnica dell'accumulazione. Nelle due quartine si delinea il *locus horridus* per antonomasia attraverso una serie di immagini di tipo naturalistico (tempeste, eruzioni vulcaniche, fiumi infernali) e politico (la caduta dell'Occidente in mano agli Arabi e ai Barbari). Nelle due terzine, invece, si passa a descrivere la realtà prendendo a prestito l'iconografia infernale (vv. 10-14), di modo che, se comparata con l'immaginario *locus horridus* delle quartine, la contemporaneità risulta essere il posto peggiore in assoluto. È interessante notare come il vero punto focale del sonetto sia collocato alla fine del componimento, in quel dantesco "genti nuove" (v. 14) che, essendo un sintagma appartenente a una delle invettive politiche della *Commedia*, dà una connotazione politica a un testo fino a quel punto meramente descrittivo. L'utilizzo della tecnica dell'accumulazione per la costruzione del sonetto ricorda, invece, anche se esclusivamente dal punto di vista retorico, *Rvf* CXLVIII.

Sonetto. Schema metrico ABBA ABBA CDE DCE

Se le Colonne, o fra Cariddi e Silla,  
quando da l'Oceàn vien l'alta inchiesta,  
leggesti mai, o de la gran tempesta  
che fa Vulcan quando ch'el ciel sintilla;

s'è fra gli Arabi e' Barbari ogni villa  
fra le selve montane e la foresta;  
o se d'abisso venne mai molesta,  
qui non sarebbe minima favilla,

non Acaronte, Flegetonta o Stige!  
Nova maledizion, rabia o ruina  
qui dall'ira di Dio summerge e piove;

qui valli, sterpi, il solfo e la fucina,  
fumi, bollor, serpenti e acque bige,  
indomite, bestial, e genti nove.

1-9. “Se leggesti mai delle Colonne d’Ercole, o (di quello che accade) fra Cariddi e Scilla quando viene l’alta marea, o della grande tempesta che prorompe dall’Etna quando emette lapilli verso il cielo; se è diviso fra (il dominio degli) Arabi e (quello dei) Barbari ogni villaggio fra i boschi di montagna e le foreste; o se dalle profondità venne mai un disturbo, (sappi che) qui non sarebbero quasi nulla e (non sarebbero quasi nulla) nemmeno l’Acheronte, il Flegetonte e lo Stige!”.

1. *Colonne*: “le Colonne d’Ercole”. Il riferimento è, probabilmente, alla decima fatica di Eracle, ovvero il ratto delle vacche rosse di Gerione, per il quale l’eroe deve spingersi fino ai limiti estremi del mondo civilizzato.

1-2. *O fra Cariddi...l’alta inchiesta*: il riferimento, in questo caso, è alla proverbiale violenza delle onde nello Stretto di Messina.

2. *Da l’Oceàn vien l’alta inchiesta*: “viene l’alta marea” (Pasquini).

3. *Leggesti*: un interlocutore/destinatario non meglio precisato, ma può anche essere letto come un semplice ‘tu impersonale’. *Tempesta*: “tempesta, violenza”. *Gran tempesta*: cfr. Saviozzo, 69, 177-178 («veggo nel mar di verno / in gran tempesta tra Cariddi e Scilla»). Il sintagma è dantesco, *Pg.*, 6, 77 («nave senza nocchiere in gran tempesta»).

3-4. *De la gran...sintilla*: il riferimento è all’eruzione dell’Etna, fenomeno naturale di grande impetuosità.

4. *Vulcan*: “l’Etna”, il vulcano per antonomasia. *Sintilla*: “emette lapilli” (TLIO). Secondo il TLIO l’utilizzo del verbo “scintillare” con il significato qui dato da Saviozzo non trova altre attestazioni.

5. *È*: “è in mano, è diviso”. *Arabi e Barbari*: due popolazioni sinonimo per antonomasia di aggressività e inciviltà. *Villa*: “villaggio” (Pasquini).

6. *Fra le selve...foresta*: il complesso dei territori. *Le selve montane e la foresta*: dittologia.

7. *Abisso*: “profondità”. *Molesta*: “molestia, disturbo”. Ant.

8. *Qui*: il luogo non viene precisato. *Minima favilla*: “quasi nulla” (Pasquini).

9. *Non*: “neppure”. *Acaronte*: l’Acheronte, uno dei fiumi infernali della mitologia classica, chiamato ‘fiume del dolore’, attraverso cui Caronte traghetta le anime dei morti nell’Oltretomba. *Flegetonta*: il Flegetonte, o ‘fiume del fuoco’, scorre nella parte più tenebrosa degli Inferi. *Stige*: lo Stige, o ‘fiume dell’odio’, è il fiume infernale che forma, con i suoi nove meandri, la palude Stigia che blocca il Vestibolo dell’Oltretomba.

10-14. “Qui dall’ira di Dio precipitano e piocono una nuova maledizione, un nuovo furore e una nuova furia del destino: qui (ci sono) valli, sterpi, lo zolfo e il fuoco, fumi, ribollio, serpenti e acque scure, indomabili, crudeli e genti nuove”.

10. *Nova*: ant. Poet. Toscanismo. Cfr Rohlfs, par. 107. *Rabia*: “furore”. lat. *Ruina*: “furia del destino” (Pasquini). *Maledizion, rabbia e ruina*: tricolon.

11. *Qui*: cfr. v. 8. *Summerge*: “precipita” (Pasquini). lat. *Summerge e piove*: dittologia.

12-14. *Valli, sterpi, il solfo e la fucina, fumi, bollor, serpenti e acque bige, indomite, bestiali, e genti nuove*: accumulazione. Si tratta di una serie di elementi appartenenti all’iconografia infernale che contribuiscono alla definizione di un vero e proprio *locus horridus*.

12. *Qui*: cfr. v. 8 e v. 11. Anafora. *Solfo*: “zolfo”. Ant. Lett. *Fucina*: “luogo in cui brucia un fuoco” (TLIO), qui da tradursi più propriamente con “fuoco”. Metonimia.

13. *Bige*: “scure”.

13-14. *Bige, indomite, bestial*: tricolon.

14. *Genti nove*: “nuovi abitanti arrivati dalla campagna”. Cfr. Dante, *If.*, 16, 73 («La gente nuova e i sùbiti guadagni»).

## SONETTO 34 (P. LVIII)

Sonetto di datazione e destinatario ignoti appartenente alla categoria dei testi in morte dell'amata. Il modello di riferimento è Petrarca, la cui eco è chiaramente percepibile, oltre che nell'argomento, anche nell'*incipit* (che ricorda quelli di *Rvf* CCXXV, CCLXXXIII, CCCXXXVIII, CCCLXIII) e nel linguaggio (v. 1, "benedetto lume"; v. 5, "bel costume"; v. 13, "novo sole"). La più grande novità rispetto al modello petrarchesco è costituita dalla presenza, nella terzina finale del sonetto, del tema dell'affacciarsi di un nuovo e travolgente amore nella vita dell'io lirico (vv. 13-14: «di nuovo sole ora inviscarmi, / che più che prima assai convien ch'io provi»), circostanza, questa, che fa sì che vengano meno i propositi esposti nei vv. precedenti, nei quali, dopo aver pianto l'amata (vv. 1-8), si parlava dell'incapacità di comporre poesie d'amore in seguito alla morte di lei e si affermava con assoluta fermezza di aver preso la decisione di non innamorarsi mai più (vv. 9-11).

Sonetto. Schema metrico ABBA ABBA CDE DCE

Morte mi tolse il benedetto lume,  
che per nullo altro mai seppe venire  
al monte, ove sperava anco seguire  
le sante Muse e il laureato fiume.

La bella gentilezza e il bel costume,  
l'adorna leggiadria, senno e ardire  
mi tolse il ciel; l'ingegno e il mio disire  
seppelli seco e spense ogni volume.

Ad Amor tutte le mie rime e l'armi  
rendei per dislacciarmi ogni pensiero  
da' colpi suoi maravegliosi e novi.

Ma lui non fu giamai tanto severo,  
quanto di novo sole ora inviscarmi,  
che più che prima assai convien che io provi.

1-4. "La morte mi tolse il benedetto splendore degli occhi dell'amata, di modo che per nessun'altro seppi mai arrivare al monte (Elicona), dove speravo di coltivare anch'io le Muse e il fiume della gloria poetica".

1. Il verso riecheggia Petrarca, *Rvf*, 275, 1 («Occhi miei, oscurato è '1 nostro sole»); 283, 1-2 («Discolorato ài, Morte, il più bel volto / che mai si vide, e i più begli occhi spenti»); 338, 1 («Lasciato ài, Morte, senza sole il mondo»); 363, 1 («Morte à spento quel sol ch'abagliar suolmi»). Benedetto lume: “lo splendore degli occhi della donna amata”. Cfr. Saviozzo, 14, 5 («donde uscì il chiaro e benedetto lume»). L'utilizzo del termine “lume” per indicare gli occhi dell'amata è derivato da Petrarca, *Rvf*, 11, 14 («de' be' vostr' occhi il dolce lume adombra»); 12, 4 («donna, de' be' vostr' occhi il lume spento», ecc.).

2. *Che*: congiunzione consecutiva. *Nullo altro*: nient'altro. *Seppe*: “seppi”. cfr. Rohlfs, par. 585. *Venire*: “arrivare”.

2-3. *Venire al monte*: *enjambement*.

3. *Monte*: il monte Elicona, sede, secondo la mitologia classica, delle Muse. *Sperava*: “speravo”. Ant. Lett. La desinenza in -a per la 1ª pers. sing. è frequente nell'italiano medievale. Cfr. Rohlfs, par. 550. *Seguire*: “coltivare” (Pasquini).

3-4. *Seguire le sante Muse*: *enjambement*.

4. *Laureato fiume*: letteralmente “fiume cinto d'alloro”, indica Peneo, dio fluviale della mitologia greca divenuto metafora della gloria poetica in quanto padre della ninfa Dafne. Cfr. Saviozzo, 25, 85-86 («Forse l'antico e glorioso fiume / padre di Damne, laureato fiume»).

4-8. “Il cielo mi tolse la bella perfezione e la bella indole, la perfetta grazia, l'intelligenza e il valore (della donna amata); con lei (il cielo) seppellì la mia capacità e il mio desiderio e sparse ogni mia scrittura”.

5. *Gentilezza*: “elevatezza nella scala dei valori naturali, perfezione” (TLIO). *Costume*: “indole”. *Bel costume*: cfr. Saviozzo, 17, 96 («L'alta magnificenza e '1 bel costume»); Petrarca, *Rvf*, 105, 66 («et la dolce paura, e '1 bel costume»); Boccaccio, *Ninfa*, 275, 2 («e d'ogni bel costume chiara luce»); Niccolò de' Rossi, *Canzoniere*, 365, 6 («di bel costume e di vertute entera»); Franco Sacchetti, *Libro delle Rime*, 295, 3 («con alto stile e bel costume»); Beccari, *Rime*, 49, 79: («per bel costume e longa usanza»).

6. *Adorna leggiadria*: “perfetta grazia”. Cfr. Buonaccorso da Montemagno il Vecchio, *Rime*, 1, 10 («adorna leggiadria come appar qui»). *Senno*: “intelligenza, capacità intellettuale”. *Ardire*: “valore”.

5-6. *Bella gentilezza... ardire*: *accumulazione*.

6-7. *Ardire mi tolse*: *enjambement*.

7. *L'ingegno*: “la forza, la capacità”. *Il mio disire*: “il mio desiderio”. Poet. Ant. Il v. fa riferimento, assieme al successivo, alla capacità e alla voglia di continuare a scrivere poesie d'amore, che all'io lirico vengono meno dopo la morte della donna amata.

7-8. *Disire seppellì seco*: *enjambement*.

8. *Volume*: “scrittura” (Pasquini). *Spense*: “Cancellò” (Pasquini). La scelta del verbo “spegnere”, che può essere anche sinonimo di “morire” sembrerebbe qui voler evidenziare come, assieme all'amata, muoia definitivamente anche la scrittura di rime amorose da parte dell'io lirico.

9-11. “Riconsegnai ad Amore tutte le mie rime amorose e le mie armi di seduzione per liberarmi di ogni propensione ai suoi (possibili) nuovi ed enormi colpi”.

9. *Le rime*: le poesie d'amore, che come detto ai vv. 7-8, l'io lirico cessa di comporre dopo la morte dell'amante. L'armi: “strumenti di seduzione”. (Pasquini). Cfr. Saviozzo, 54, 7 («e se altre volte in mano avesse l'armi»).

9-10. *L'armi rendei*: *enjambement*.

10. *Dislacciarmi*: “liberarmi” (TLIO). Il verbo indica la liberazione da un vincolo negativo di natura morale. *Pensiero*: “atteggiamento dell'anima, spirito, propensione”.

11. *Colpi*: le ferite provocate da Amore. *Maravegliosi*: “enormi”. Ant. Lett. *Maravegliosi e novi*: dittologia.

12-14. “Ma lui (Amore) non fu mai tanto intransigente (come adesso, con me), dal momento che con un nuovo amore ora mi irretisce, di modo che è inevitabile che io avverta molta più passione e amore di prima”.

12. *Lui*: Amore. *Severo*: “intansigente, che si comporta senza avere pietà” (TLIO).

13. *Novo sole*: “nuovo amore, nuova donna amata”. L’immagine della donna-Sole, ampiamente adoperata da Saviozzo, 11, 16 («Deh, dimmi s’ella è donna, iddea o sole»); 14, 3 («dove Amor vidi ragionar col sole»); 14, 63 («il sol che mi conduce»); 14, 88 («inginòcchiati al sol come tu ‘l vede»); 42, 1 («Tornato è il Sol che la mia mente alberga»); 43, 8 («costei ch’al sol più sempre affina»); 65, 50 («d’ogni suo ben, quant’io del vivo sole»); 65, 79 («Tu dinanzi al mio sole a’ piei adora»), deriva da Dante, *Pd.*, 3, 1 («Quel sol che pria d’amor mi scaldò ‘l petto»); 30, 75 («così mi disse il sol de li occhi miei») e Petrarca, *Rvf.*, 9, 10 («così costei, ch’è tra le donne un sole»); 90, 12 («Uno spirto celeste, un vivo sole»); 133, 8 («il sole e ‘l foco e ‘l vento ond’io son tale»); 133, 9 («I pensier’ son saette, e ‘l viso un sole»); 186, 2 («quel sole il qual vegg’ io con gli occhi miei»); 194, 8 («cerco ‘l mio sole et spero vederlo oggi»); 208, 9 («Ivi è quel nostro vivo et dolce sole»); 222, 5 («Liete siam per memoria di quel sole»); 225, 2 («dodici stelle, e ‘n mezzo un sole»); 230, 2 («quel vivo sole alli occhi mei non cela»); 233, 9 («dal dextr’ occhio, anzi dal dextro sole»); 246, 10 («e ‘l mondo remaner senza ‘l suo sole»); 254, 9 («anzi un sole: et se questo è, la mia vita»); 255, 6 («l’un sole et l’altro quasi duo levanti»); 270, 46 («Fa ch’io riveggia il bel guardo, ch’un sole fu»); 275, 1 («Occhi miei, oscurato è ‘l nostro sole»); 308, 13 («ch’ un chiaro et breve sole al mondo fue»); 325, 59 («Tien’ pur li occhi come aquila in quel sole»); 338, 1 («Lasciato ài, Morte, senza sole il mondo»); 352, 2 («volgei quelli occhi, più chiari che ‘l sole»). *Inviscarmi*: “mi irretisce” (Pasquini).

14. *Convien*: “è inevitabile”. Ant. Lett.

## SONETTO 35 (P. LIX)

Il sonetto, del quale non si conoscono né la data di composizione, né il destinatario, è una rima gnomica sul tema dell'inutilità del pentimento a posteriori. Del genere gnomico, assai frequentato dai poeti cortigiani del Trecento, questo sonetto adotta la struttura più tipica: somministrazione di esempi su un dato argomento, massima specifica riguardante la materia da essi trattata, motto di carattere generale atto a fornire una condotta di vita che è opportuno seguire. Ecco, quindi, che nei primi sei versi delle due quartine si presentano quattro *exempla* di pentimento tardivo valso a poco presi dalla mitologia greca: Laomedonte (vv. 1-2); Medea (v. 3); Anfiarao (v. 4); Priamo (vv. 5-6). Ad essi segue, nei due versi finali della seconda quartina, una massima specifica di carattere proverbiale in cui si ribadisce la vanità di un pentimento che giunge a cose ormai fatte (vv. 7-8). Le due terzine sono anch'esse di tono sentenzioso: nella prima si consiglia di mettere in conto che, se si vuole vivere serenamente, bisogna prendere atto del fatto che, talvolta, si sarà costretti a soffrire, ricordandosi sempre di ciò che può accadere in caso contrario (vv. 9-11); nella seconda, invece, sempre a partire dal tema svolto negli esempi forniti nelle quartine, si arriva a consigliare una norma di vita generale secondo la quale si dovrebbe sempre andare cauti prima di prendere iniziative, evitando perfino di agire in caso di incertezza riguardo all'esito del proprio operato (vv. 12-14). L'utilizzo di *exempla* storico-mitologici utilizzati come termine di paragone è ripreso da Petrarca (*Rvf* XLIV; CII; CIII; CIV; CLV; CLXXXVI; CCXXXII), anche se nel *Canzoniere* si tratta di testi di argomento amoroso.

Sonetto. Schema metrico ABBA ABBA CDC DCD

Poco il pentire a lo re Laümedonte  
valse, poi che se vide circondato;  
a Medea poi c'ha il regno abandonato,  
e <a> quel che contra a Tebe andò sì sponte.

Viva Priàmo di genitor' fonte  
o quanto seria mei ti fusse stato!  
Ma poco val pentir poi ch'è passato:  
mal vendica chi pèggiora sue onte!

Però chi vòl felice prosperare  
disponga alcuna volta sofferire,  
pensando sempre che gli può incontrare.

E se tu pigli essempro nel mio dire,  
serebbe meglio assai non cominciare

che dalle cominciate mal finire.

1-4. “Poco servì al re Laomedonte il pentirsi, dopo che si vide accerchiato da più parti; (poco servì il pentirsi) a Medea, dopo aver abbandonato il regno e (allo stesso modo poco servì) a colui che andò così spontaneamente a fare una spedizione contro Tebe”.

1. *Il pentire*: “il pentimento, il pentirsi”. Verbo sostantivato. *Laïmedonte*: Laomedonte, padre di Priamo, chiede l’aiuto di Zeus per edificare le mura di Troia. Questi gli invia Poseidone e Apollo, ai quali Laomedonte, inizialmente, promette in cambio dei cavalli avuti proprio dal re degli dei, salvo rifiutarsi, a lavoro compiuto, di rispettare gli accordi. I due, infuriati, scagliano allora su Troia una pestilenza e mandano un mostro marino a divorare le giovani troiane. Esione, figlia di Laomedonte, anche stavolta dopo una promessa del re troiano, che garantisce ai due eroi che la ragazza andrà in Grecia con loro, una volta che saranno tornati dall’impresa degli Argonauti, viene salvata dalla furia del mostro da Eracle e Telamone; ma, ancora una volta, Laomedonte viene meno ai patti. Eracle, allora, organizza una spedizione, uccide Laomedonte e affida Troia al figlio di lui, Priamo, mentre Esione viene data in sposa a Talamone.

1-2. *Laïmedonte valse: enjambement. Poco il pentire valse...poi che se vide circondato*: Saviozzo si riferisce alle punizioni inviate da Apollo e da Poseidone su Troia e alla vendetta di Eracle in seguito al mancato mantenimento delle promesse da parte di Laomedonte.

2. *Valse*: “servì, giovò” (Pasquini). *Circondato*: “accerchiato da più parti” (TLIO). La forma con la ‘u’ rispetta la grafia latina.

3. Il pentimento di Medea non è effettivamente narrato nel mito classico. Si tratta, in questo caso, di una riflessione di Saviozzo sul fatto che la maga, in seguito alla sofferenza patita a causa di Giasone, che la abbandona per sposare Glauce e diventare re di Corinto, deve essersi pentita di essere fuggita con l’eroe greco che, in seguito, l’ha lasciata, abbandonando per lui il regno della Colchide e arrivando a uccidere il fratello. *Abandonato*: cfr. Rohlfs, par. 229.

4. *Quel che contra a Tebe andò sì sponte*: il v., ironico, fa riferimento ad Anfiarao, l’indovino della città di Argo che prevede il fallimento della spedizione dei Sette contro Tebe, rifiutandosi quindi di seguire gli altri nell’impresa e nascondendosi in un luogo noto solo alla moglie per non essere rintracciato. La donna, però, si fa corrompere e rivela il nascondiglio del marito che, alla fine, è costretto a partire, non prima di aver chiesto al figlio di vendicare la sua futura e inevitabile morte a Tebe uccidendo la madre. Una volta giunto in Beozia, Anfiarao viene sconfitto e fatto precipitare in una fossa direttamente negli Inferi da Zeus, che impedisce che l’indovino sia ucciso dai Tebani. *Sponte*: “spontaneamente”. *Sì sponte*: latinismo. Per quanto ho potuto constatare non trova altre attestazioni in testi volgari prima di Machiavelli.

5-8. “O Priamo, capostipite inesauribile di altri capostipiti, quanto sarebbe stato meglio che tu ti fossi stato fermo! Ma serve a poco pentirsi a posteriori: si vendica male delle onte subite chi peggiora (la situazione)!”.

5. *Viva*: “inesauribile, perenne” (Pasquini). *Fonte*: “capostipite”. *Priamo di genitor’ fonte*: Priamo, re di Troia, è considerato il capostipite dei Troiani, dai quali, tramite Enea, discendono, a loro volta, i Romani, considerati da Saviozzo i progenitori degli uomini della propria epoca. *Viva Priamo di genitor’ fonte*: tmesi.

6. *Seria*: “sarebbe stato”. ant. poet. *Mei*: “meglio”. Cfr. Rohlfs, par. *Ti fusse stato*: “fossi stato fermo, non avessi agito”. Probabilmente, si riferisce al fatto che i Troiani rifiutano di restituire Elena a Menelao, che ha inviato un’ambasceria a Troia per chiedere che la moglie possa tornare a Sparta; proprio da questa circostanza prende avvio la guerra di Troia.

7. *Poi ch’è passato*: “a posteriori, a cose passate”. *Poco val pentir poi ch’è passato*: allitterazione.

8. *Mal vendica chi peggiora sue onte*: iperbato.

9-11. “Perciò chi vuole continuare a essere florido e felice decida di soffrire qualche volta, pensando sempre ciò che gli può accadere (in caso contrario)”.

9. *Però*: “perciò”. *Vòl*: ant. poet. Cfr. Rohlfs, par. 107. *Prosperare*: “continuare a essere florido, continuare a essere vigoroso”. Il verbo pone un contrasto di segno positivo con quanto detto nella quartina



precedente attraverso l'*exemplum* di Priamo che, per aver voluto provocare i Greci, ha implicitamente causato la distruzione del proprio regno.

9-10. *Prosperare disponga: enjambement.*

10. *Disponga*: “decida” (Pasquini). *Sofferire*: “sopportare”. ant. poet.

11. *Che*: “ciò che”. *Incontrare*: “accadere” (Pasquini). *Pensando sempre che gli può incontrare*: “tenendo sempre a mente ciò che gli può accadere in caso contrario”. Il v. si riferisce agli *exempla* forniti nelle due quartine, in cui il pentimento a posteriori dei personaggi nominati non è servito a niente, visto l'esito negativo delle vicende che li hanno visti coinvolti.

12-14. “E se tu prendi esempio dalle mie parole, (ricordati anche che) sarebbe molto meglio non iniziare proprio (a fare qualcosa), piuttosto che finire male quello che si è già iniziato”.

12. *Tu*: l'ignoto destinatario del sonetto, il quale si può ipotizzare essere, data la natura di poeta cortigiano di Serdini, il signore presso cui questi si trova al servizio al momento della composizione del testo. *Essemplo*: latinismo. *Pigli essemplo nel mio dire*: il riferimento è, anche in questo caso, agli *exempla* delineati nelle due quartine.

13-14. *Cominciare che: enjambement.* I vv. danno una massima di vita che esorta alla cautela nell'agire, evitando, in caso di dubbi circa l'esito delle proprie azioni, di prendere iniziative.

14. *Le cominciate*: “le cose cominciate”.

## SONETTO 36 (P. XXIX)

Sonetto encomiastico di cui Mrc7 non fornisce informazioni riguardanti il luogo di composizione, la datazione e il dedicatario. Tuttavia, quest'ultimo elemento è riportato nella didascalia presente nei manoscritti del ramo a di  $\alpha$  e accolta da Pasquini («Ad dominum Malatestam domini Galeotti»), la quale individua il destinatario in Pandolfo Malatesta. La data precisa di composizione è ignota, ma si può ipotizzare che esso sia stato scritto tra il 1402 e il 1404, biennio nel quale Saviozzo si trova in stretto contatto con la corte malatestiana. Per quanto riguarda l'argomento, il sonetto è tutto teso alla costruzione (attraverso al ripresa di attributi e topoi tipici delle rime di argomento encomiastico) di un ritratto di Pandolfo come buon sovrano per eccellenza, capace di assommare in sé tutte le qualità che deve possedere un principe (la superiorità sugli altri, la cortesia e il coraggio, v. 2; la magnificenza, v. 3; la probità e la rettitudine, v. 4; la maturità e la profondità di pensiero, v. 5), dato, questo, che non solo rende Malatesta il più virtuoso fra gli uomini (vv. 12-14), ma che lo rende perfino più simile a un dio che a un uomo (vv. 7-8). È, invece, dal punto di vista linguistico che questo testo si presenta come particolarmente interessante, in quanto si tratta di un sonetto trilingue latino (vv. 1-5; 9-10), italiano (vv. 5-8; 11) e provenzale (vv. 12-14). Ciò dimostra, quindi, che anche Saviozzo partecipa a quell'esperimento variamente attuato nel Medioevo che è la composizione di poesie bilingui o trilingui (si ricordino, ad esempio, la canzone trilingue *Ai faux ris, pour quoi trai aves* di Dante, oppure la tenzone trilingue di sonetti fra Gidino da Sommacampagna e Francesco di Vannozzo).

Sonetto. Schema metrico ABBA ABBA CDC DCE

*Madens sub undis radiantis Phoebi,  
latens sub Iove Venereque Marte,  
statuens alta dignitatis arte,  
culmen sub vera probitate plebi;*

*o senex iuventute, o pensier gravi,  
o fonte eccelso di virtute sparte,  
come potté natura tanto ornarte,  
poi che più sempre inverso il ciel sullevi?*

*Alta rimetur gloriaque fama,  
et cor sub astris claritate micans:  
o dolce, o benigne onde, o verde lama!*

*Vos etes de vertus fra tutta gians*

*avec le plus giantis, per noctra dama,  
que je vis uncas a mon cor vivans.*

1-8. “O bagnato sotto le onde radiose di Febo, o protetto da Giove, Venere e Marte, o disposto all’elevata arte della magnificenza, o culmine nella vera rettitudine della gente; o vecchio in gioventù, o pensieri densi, o eccelsa origine di virtù emanate, la natura come poté ingentilirti così enormemente, tanto che ti elevi sempre più verso il cielo?”.

1. *Madens...Phoebi*: “bagnato sotto le onde radiose di Febo”, ovvero “illuminato dal Sole”. Perifrasi.
2. *Latens...Marte*: “protetto da Giove, Venere e Marte”. La scelta di questi tre dei pagani probabilmente non è casuale, ma bensì vuole indicare indirettamente le qualità del destinatario del sonetto, il quale assomma in sé tutte le virtù che deve possedere un signore, ossia la superiorità rispetto a tutti gli altri (Giove, re degli dei, quindi divinità suprema per eccellenza), la bellezza e la cortesia (Venere, dea dell’amore e della bellezza), il coraggio e le doti militari (Marte, dio della guerra).
3. *Statiens...arte*: “disposto all’arte della magnificenza, magnifico”. La magnificenza, anch’essa dote che contraddistingue il destinatario, contribuisce ancora maggiormente alla creazione dell’eccellente ritratto di Malatesta.
4. *Culmen...plebi*: “culmine nella vera rettitudine della gente”, ossia “il più retto fra tutti”. La rettitudine che contraddistingue il destinatario del sonetto è una delle qualità che deve possedere un sovrano virtuoso.
5. *Senex iuventute*: “vecchio in gioventù”. Si tratta in questo caso dell’utilizzo da parte di Saviozzo del topos del *puer senilis*, per cui a un bambino si attribuiscono tutte le virtù e la maturità proprie di un adulto, ad indicare la superiorità di Malatesta sugli altri sin dall’infanzia. *Pensier grevi*: “pensieri densi”. Il sintagma indica la profondità dei pensieri che occupano la mente del destinatario del sonetto e, insieme al “senex iuventute” del primo emistichio evidenzia come Malatesta sia totalmente incapace di riflessioni futili e vane. Da notare come l’aggettivo “greve”, che solitamente ha una connotazione negativa, sia qui utilizzato con accezione positiva, a denotare l’intelligenza e la riflessività del destinatario del testo.
6. *O fonte...sparte*: “o eccelsa origine di virtù emanate”, ossia “o virtuoso per eccellenza”. Virtute: plur. ant. lett. *Sparte*: “emanate”. Senesismo (Pasquini).
7. *Potté*: “poté”. ant. *Ornarte*: “ingentilirti, nobilitarti”.
8. *Poi che*: “tanto che”. Modale. *Sullevi*: “ti innalzi, ti elevi”. Latinismo.
- 7-8. I vv. sono un’interrogazione retorica che vuole rimarcare ancora una volta l’eccellenza del destinatario del sonetto, il quale per via delle sue enormi virtù è sempre più simile a un dio che a un uomo (“più sempre inverso il ciel sullevi”).
- 9-11. “Che tu sia ricercato dall’alta gloria e dalla fama, e il tuo cuore (che sia) risplendente sotto lo splendore delle stelle: o dolci, o benigne onde, o verde pianura!”.
9. *Alta...fama*: “che tu sia ricercato dall’alta gloria e dalla fama”.
10. *Et cor...micans*: “e il tuo cuore risplendente sotto lo splendore, la magnificenza delle stelle”.
11. *Dolce*: “dolci”. ant. lett. Toscanismo. Cfr. Rohlfs, par. *Verde lama*: “verde pianura”. Cfr. Saviozzo, 64, 44 («A’ pie’ d’un rivo in verdi lame ombrato»).
- 12-14. “Tu sei, grazie alla nostra signora, fra tutte le persone fra i più eccelsi per virtù, che io abbia visto da che il mio cuore vive”.
- 12-13. *Vos etes...giantis*: “tu sei fra tutte le persone fra i più eccelsi per virtù”. I vv. riprendono il concetto di virtuosità assoluta del destinatario del sonetto già espresso al v. 6. *Gians avec: enjambement*.
13. *Per noctra dama*: “grazie alla nostra signora”, ovvero “grazie alla Madonna”.
14. *Que je...vivans*: “che io abbia visto da che il mio cuore vive”, ossia “da che sono nato”. Perifrasi.

## SONETTO 37 (P. XXXII)

Il sonetto, per il quale Mrc<sup>7</sup> non dà indicazioni di sorta circa il luogo e la data di composizione, né tantomeno riguardo al destinatario, sembra essere dedicato, secondo quanto è indicato nella didascalia preposta al testo nell'edizione Pasquini, che la riprende dai manoscritti del ramo *a* di  $\alpha$  («Al signor Carlo de' Malatesti, pregando mi perdonasse un certo delitto già fatto per me Simon molti dì passati»), a Carlo Malatesta, al quale Saviozzo chiede di perdonargli un errore da lui commesso molto tempo prima. La datazione precisa è ignota, ma è ipotizzabile che sia stato scritto tra il 1402 e il 1403, quando Serdini si trova in legame con i Malatesta e forse, con ancor maggiore probabilità, nel 1403: infatti, la didascalia alla canzone *Verde selve aspre e fere* del ms. Berlino, Staatsbibliothek, Hamilton 500 colloca Saviozzo accanto a Carlo Malatesta al momento dell'ingresso di questi a Bologna nel settembre 1403 e, quindi, pare logico ipotizzare che sia proprio il periodo durante il quale il poeta si trova a più stretto contatto con Carlo ad aver fornito l'occasione alla stesura del testo. L'argomento del sonetto è di carattere morale e assomma alcuni tratti delle rime gnomiche con altri propri delle rime penitenziali. Per quanto riguarda le prime, ad essere ripreso è soprattutto la struttura, per cui a partire da un argomento più specifico (in questo caso il peccato commesso da Saviozzo, vv. 1-4) si arriva a dare una massima generale di vita (vv. 9-11) e il tono sentenzioso e proverbiale (v. 4; vv. 9-11; v. 14); delle seconde, invece, il poeta recupera soprattutto il linguaggio (i verbi "peccare", "fallire", "mondare" e "lavare", l'invocazione "miserere").

Sonetto. Schema metrico ABBA ABBA CDC DCD

Esser non può che nel terrestre sito  
il miser corpo l'anima non gravi,  
e quando che i delitti sien ben pravi,  
tornando con pur core è sempre udito.

Così, ben ch'io peccato aggia e fallito,  
io con pietose lagrime e suavi  
tanto ho chiamato che mi mondi e lavi  
al Padre mio, ch'ello m'ha essaudito.

Umana cosa a tutti ène il peccare,  
angelica virtute il penitere,  
ma diabolico il perseverare.

Dunde, signor mio caro, oh, *miserere!*  
Digni vostra pietà me perdonare,

ch'io son contrito, e è di Dio piacere.

1-4. “Non è cosa fattibile che sulla terra il misero corpo non appesantisca l'anima, e, sebbene i delitti siano molto depravati, chi si ripresenta, chi ricomincia con il cuore puro è sempre accettato, perdonato”.

1. *Terrestre sito*: la terra. .

2. *Miser*: “gretto, disgraziato”. *Corpo*: “la parte fisica e istintuale dell'uomo” (TLIO). *Miser corpo*: Sintagma assai usato nella letteratura medievale. L'aggettivo ha una funzione rafforzativa dell'idea del corpo come parte corruttibile e istintuale e, in quanto tale, immorale, dell'uomo. *Anima*: “entità immortale ed essenza vitale dell'uomo, sede delle emozioni e principio morale e religioso di rettitudine” (TLIO). Il v. è tutto basato sulla contrapposizione, tipica della filosofia e della teologia medievali, tra il corpo, sede della sensualità e della corruttibilità, e l'anima, dimora della rettitudine e della spiritualità.

3. *Quando che*: “sebbene”. *Delitti*: “azioni contrarie alle norme morali” (TLIO). *Ben*: “molto”. *Pravi*: “corrotti, depravati”.

4. *Tornando*: “chi ricomincia”. Gerundio usato in forma impersonale, cfr. Rohlfs, par. *Pur*: “integro, probo, retto”. L'aggettivo si pone in contrapposizione al termine “miser” del v. 2. *Pur core*: cfr. Guittone d'Arezzo, *Rime*, 124, 2 («lo qual sua donna di puro core ama») e Petrarca, *Rvf*, 214, 2 («et in alto intellecto un puro core»). *È sempre udito*: “è sempre ascoltato, perdonato”. *Core*: cfr. Rohlfs, par. 107.

5-8. “Così, benché io abbia peccato e sbagliato, io, (piangendo) lacrime addolorate e delicate ho invocato tanto Dio affinché mi purifichi e lavi (dai miei peccati), che Egli ha esaudito le mie preghiere”.

5. *Fallito*: “sbagliato, peccato nel venire meno a un precetto morale” (TLIO). Il verbo appartiene alla sfera semantica della spiritualità. *Peccato abbi e fallito*: dittologia.

5, 6. *Ch'io...io*: epanalessi.

6. *Pietose*: “addolorate, dolenti”. *Pietose lagrime*: Saviozzo riutilizza qui un sintagma largamente adoperato nella lirica amorosa del Due e del Trecento nel contesto di un sonetto di argomento moraleggiante. *Pietose e suavi*: dittologia.

6-7. *Suavi tanto*: enjambement.

7. *Ho chiamato*: “ho invocato, ho pregato”. *Mi mondi*: “mi purifichi, mi purghi”. Il verbo appartiene alla sfera della spiritualità. *Mi mondi e lavi*: dittologia.

9-11. “È una cosa propria di tutti gli uomini peccare, è una qualità propria degli angeli pentirsi, ma è diabolico perseverare”.

9. *Umana cosa è*: “è umano, è cosa propria degli uomini”. Ricalca il latino “humanum est”. *Ène*: “è”. ant. poet.

10. *Virtute*: “qualità”. ant. *Penitere*: “pentirsi”. Latinismo.

9, 10, 11. *Peccare, penitere, perseverare*: allitterazione.

9-11. *Umana cosa a tutti ène il peccare, ma diabolico il perseverare*: traduzione del celebre aforisma latino “errare humanum est, perseverare autem diabolicum”.

12-14. “Perciò, signor mio caro, oh, abbi pietà di me! La vostra misericordia si degni di perdonarmi, perché io sono pentito, e (inoltre) così piace a Dio”.

12. *Dunde*: “perciò”. *Signor mio caro*: l'allocuzione è largamente utilizzata da Saviozzo, 34, 9 («Signor mio caro, omai in altra vita»); 49, 9 («Signor mio caro, un soldo ne val cento»); 56c, 9 («Dunque, signor mio caro»); 96, 1 («Signor mio caro, i' son già stanco e lasso»). L'espressione è petrarchesca, *Rvf*, 58, 2 («riposate su l'un, signor mio caro»); 103, 3 («però, signor mio caro, aggiare cura»); 266, 1 («Signor mio caro, ogni pensier mi tira»). Ma cfr. anche Boccaccio, *Teseida*, 4, 71. 3-4 («io ti farò sacrificio pietoso, / signor mio caro») e Niccolò de' Rossi, *Canzoniere*, 370, 10-11 («ma per qual modo vò tu ch'io ne mançi, / signor mio caro»).

*Miserere*: “abbi pietà di me”. Si tratta dell’incipit del *Salmo 50* («*Miserere mei, Deus, secundum misericordiam tuam*»), che viene largamente adoperato nella poesia medievale.

13. *Vostra*: c’è il passaggio dal ‘tu’ del v. 12 al ‘voi’ di questo v. Francesismo.

14. *È di Dio piacere*: “così piace a Dio, questa è la volontà di Dio”. Fraseologico. La frase, di tono sentenzioso, ribadisce la centralità del perdono nell’etica cristiana.

## SONETTO 38 (P. LX)

Sonetto di argomento politico in cui si parla della perdita della perfezione ottenuta dalla coesistenza di Impero e Papato a seguito della caduta del primo e della decadenza del secondo (argomento che riecheggia la riflessione dantesca in materia). La datazione è ignota, ma il tema potrebbe far propendere per una composizione intorno al 1402, anno in cui Saviozzo è al soldo di Gian Galeazzo Visconti, da lui salutato dopo la vittoria ottenuta nella battaglia di Casalecchio (26 giugno 1402) come nuovo imperatore e unico in grado di riunire nuovamente sotto di sé Impero e Papato (vd. canzone XIX), meriti, questi, mai attribuiti a nessun altro dei signori con i quali si trova in contatto. Per quanto riguarda la struttura del sonetto, le due quartine delineano una storia dell'umanità (a partire dalle origini per arrivare a Ottaviano) che ricorda quella delineata da Giustiniano nel racconto dell'aquila di *Pd.* VI. Da notare l'utilizzo della parola-chiave "colonna", qui utilizzata come metafora delle due istituzioni accanto a un più generico "donna".

Sonetto. Schema metrico ABBA ABBA CDE DCE

Sempre mai fu da che la prima gente  
e che s'industriò il viver umano,  
e la rozza materia e il secol vano  
ordine prese infino al dì presente,

per acquistar, fra il piccolo e possente,  
guerre, division e mondo strano,  
finché sette e sette anni Ottaviano  
resse la monarchia tanto altamente.

E maggior fatti assai e maggior mali  
che non son or, ma non ch'a poco a poco  
cadesser sì le due sante colonne.

La fede è persa e è mancato il loco  
alle virtute, o miseri mortali,  
privi di due sì gloriose donne!

1-8. “Sempre, da quando ci furono gli uomini primitivi e quando il genere umano si organizzò, e la rozza umanità e la vana vita terrena si costituì fino (ad arrivare) al giorno d’oggi (ci furono), fra i principi più deboli e quelli più forti, guerre, divisioni e ostilità al fine di ottenere, finché Ottaviano resse l’Impero così magnificamente per quattordici anni”.

1. *Sempre mai*: “sempre”. lett. *Prima gente*: “gli uomini primitivi”. Cfr. Dante, *Pg.*, 1, 24 («fuor ch’a la prima gente») e Boccaccio, *Trattatello*, 48 («La prima gente ne’ primi secoli»). *Sempre mai fu da che la prima gente*: iperbato.

1-2. *Gente e*: enjambement.

2. *S’industriò*: “si organizzò in un ordine costituito, formò una società costituita”. *Il viver umano*: “il genere umano, gli esseri umani”. Verbo sostantivato.

2, 3. *E...e*: anafora.

3. *Rozza materia*: “il corpo rozzo”, ossia “la vita terrena degli uomini”. *Secol vano*: “la vita terrena, secolare”. *Rozza materia e secol vano*: dittologia.

3-4. *Vano ordine*: enjambement.

4. *Ordine prese*: “si costituì, si stabilì in un ordine costituito”. Cfr. “s’industriò”, v. 2.

5. *Per acquistar*: con connotazione politica “per emergere” (Pasquini), ma anche, più genericamente “per ottenere, per guadagnare”. In entrambi i casi, al centro del v. permane l’idea che l’eccessivo attaccamento ai beni materiali è causa di guerre e divisioni. *Fra il piccol e possente*: “fra i principi più deboli e quelli più forti” (Pasquini). Allitterazione.

6. *Mondo strano*: “mondo ostile, ostilità”. Cfr. Saviozzo, 38, 6 («or sonnabissa il cielo, o mondo strano»). *Guerre, division e mondo strano*: tricolon.

7. *Sette e sette anni*: Ottaviano regna per oltre quarant’anni, ma Saviozzo ne segnala soltanto quattordici. Il dato è significativo se si prende in considerazione il fatto che Augusto muore nel 14 d.C.; si nota, così, come Serdini ritenga un esempio di governo retto “tanto altamente” (v. 8) solo gli ultimi quattordici anni della vita dell’imperatore, ovvero dalla nascita di Cristo in poi. Per l’argomento cfr. Dante, *Pd.*, 6, 55-57 («Poi, presso al tempo che tutto ‘l ciel volle / redur lo mondo a suo modo sereno, / Cesare per voler di Roma il tolles»). Il fatto che la perfezione possa essere dettata unicamente dalla coesistenza di Impero e Papato è confermato ai vv. 11 (“sante colonne”) e 14 (“gloriose donne”).

7-8. *Ottaviano resse*: enjambement.

8. *Tanto altamente*: “tanto magnificamente”.

9-11. “E (accaddero) vicende e mali assai maggiori di quelli che ci sono ora ma non (sufficientemente) gravi da far sì che le due sante colonne a poco a poco cadessero così”.

9. *Fatti*: “vicende”. *Maggior fatti e maggior mali*: allitterazione. Dittologia.

9-10. *E maggior...or*: in questo caso si assiste a un ribaltamento da parte di Saviozzo del topos della felicità e della giustizia delle epoche passate. *Mali che*: enjambement.

11. *Le due sante colonne*: l’Impero e il Papato. Personificazione. Cfr. v. 14. La parola “colonna”, parola-chiave nelle rime serdiniane, stavolta è usata come senhal delle due istituzioni, la cui coesistenza è vista da Saviozzo come necessaria per il bene pubblico (cfr. vv. 7-8).

12-14. “La fede è perduta ed è venuto a mancare alle virtù il luogo (in cui risiedere), o miseri mortali, privi di due donne così gloriose!”.

12. *La fede è persa*: l’emistichio si riferisce alla decadenza del Papato. *Loco*: “luogo”. ant. lett. Cfr. Rohlf, par. 107.

12-13. *È mancato il loco alle virtute*: il riferimento è alla caduta dell’Impero Romano, sede delle virtù politiche del mondo. *Loco alle*: enjambement.

13. *Virtute*: plur. ant. *Miseri mortali*: la caduta dell’Impero e e la decadenza del Papato hanno fatto cadere gli uomini in una condizione di miseria sia politica, che spirituale.

14. *Gloriose donne*: l’Impero e il Papato. Personificazione. Cfr. v. 11.



## SONETTO 39 (P. LXI)

Sonetto di datazione ignota sulla brevità e la fallacia della vita terrena, che con le proprie illusioni e i propri piaceri distoglie l'uomo dalla razionalità inducendolo al peccato e alla dannazione eterna. Questo tema generico viene connotato in senso più propriamente riferibile alla sfera dei piaceri e delle illusioni amorose attraverso le scelte lessicali operate da Serdini, le quali prediligono sostantivi e aggettivi («errori»; «dolce»; «inganni»; «affanni»; «diletto») tipici della poesia d'amore. L'argomento viene trattato mescolando schemi e motivi propri della poesia penitenziale con altri appartenenti a quella gnomica: così, nelle due quartine il *focus* è incentrato sulla natura di peccatore propria dell'essere umano, facile preda delle tentazioni terrene (specie le tentazioni amorose) e per questo condannato alla perdizione; nelle due terzine, invece, attraverso l'utilizzo del tono sentenzioso e proverbiale tipico della poesia gnomica, dapprima si mette in luce la natura viziosa dell'uomo, il quale, pur essendo conscio della condizione di peccaminosità in cui vive, non fa niente per correggerla (vv. 9-11) e, successivamente, si danno una serie di ipotesi per assurdo capaci di ovviare a questa situazione (vv. 12-14).

Sonetto. Schema metrico ABBA ABBA CDE DCE

Questa misera vita aspra e serena,  
piena d'errori e d'infiniti danni,  
è sì dolce talor, che coi soi inganni  
c'induce al varco della nostra pena.

Così senza quiete e senza lena  
corriamo in fra gli errori, in fra gli affanni,  
non ci accorgendo de' brevissimi anni  
e dell'estremo di dove ci mena.

Ché, quanto al mondo un poco di diletto  
vinca ogni alta virtute, ogni ragione,  
sallo ciascuno e men se ne corregge.

O noi verremo ad altra opinione,  
o ciascuno animal fia men perfetto:  
overo in cielo è rinovata legge.

1-4. “Questa misera vita dolorosa e tranquilla, piena di errori e di infinite afflizioni, talora è così piacevole che, attraverso le sue illusioni ci guida al varco della nostra pena”.

1. *Misera vita*: “miserabile, disgraziata”. Il *topos* della miseria della vita, proprio della poesia penitenziale, rimarca la pochezza della vita terrena, soggetta agli errori propri dell’uomo, e contrapposta alla beatitudine della vita celeste, rasserenata invece dalla grazia divina. Il sintagma è usato, sempre in un contesto moraleggiante, anche in altri testi di Saviozzo, 39, 2-3 («il varco / d’esta misera vita»). *Aspra e serena*: “dolorosa e tranquilla, felice”. Dittologia ossimorica. La coppia di aggettivi contrastanti indica la varietà di situazioni della vita.

2. Il v. evidenzia la natura fallace dell’uomo. *Errori*: “cattiva valutazione della realtà” (TLIO). Il termine è usato frequentemente nella poesia d’amore con l’accezione di “tormento, confusione emotiva” in riferimento al vagare della mente (TLIO). *Danni*: “afflizioni, attentati all’integrità morale” (TLIO). *Errori e danni*: dittologia.

3. *Dolce*: “piacevole”. L’aggettivo è spesso adoperato nella poesia amorosa per definire una delle qualità di Amore, che consiste, per l’appunto, nel rendere piacevole e dilettevole qualsiasi cosa intorno a sé. Inganni: “illusioni”. Anche questo termine rientra nella sfera linguistica della poesia d’amore, dove indica frequentemente le illusioni esercitate dall’amore nell’amante, il quale, travolto dall’inganno dei sensi, percepisce la realtà in maniera alterata. Ancora una volta Saviozzo vuole rimarcare la vanità dei piaceri terreni, che non sono altro che mere illusioni che distolgono l’uomo dalla retta condotta, con un particolare riferimento, che si individua soprattutto nella componente lessicale («dolce»; «inganni»; ma cfr. anche «errori» al v. precedente).

4. *C’induce*: “ci guida, ci porta”. *Al varco della nostra pena*: la porta dell’Inferno. Perifrasi. Si esplica meglio in questo caso il concetto già iniziato al v. 3: l’eccessivo attaccamento ai piaceri terreni conduce l’uomo verso la dannazione eterna.

5-8. “Così, corriamo in mezzo agli errori e alle afflizioni senza quiete e senza requie, non accorgendoci della brevità degli anni (che ci restano da vivere) e dell’estremo giorno verso il quale ci conduce”.

5. *Lena*: “requie”. *Senza quiete e senza lena*: dittologia.

6. *Affanni*: “afflizioni, tormenti”. Anche il termine “affanno”, così come tutti gli altri vocaboli evidenziati nella quartina precedente, afferisce alla sfera della poesia amorosa, ove è uno dei sinonimi che definiscono la tormentosa per l’anima dell’amante passione d’amore. *Errori*: cfr. v. 2. *In fra gli errori, in fra gli affanni*: dittologia.

7. *Brevissimi anni*: “la brevità degli anni che ci restano da vivere”.

8. Il v. riprende il v. 4, sia dal punto di vista concettuale, che lessicale (cfr. per questo aspetto il verbo “ci mena” del v. 8 con il verbo “c’induce” del v. 4). *Estremo dì*: “l’estremo giorno, la morte”. Perifrasi. *Ci mena*: “ci conduce, ci guida”.

9-11. “Perché, quanto nel mondo un po’ di piacere abbia la meglio su ogni nobile virtù, su ogni razionalità, lo sanno tutti e tuttavia non si corregge (nessuno)”.

9. *Diletto*: “piacere”, spesso con accezione amorosa e sessuale (TLIO).

10. *Vinca*: “abbia la meglio”. *Virtute*: ant. Lett. *Alta virtute*: “nobile virtù”. Cfr. Petrarca, *Rvf*, 270, 100 («ne mostrò tanta et sì alta virtute»). *Ragione*: razionalità. *Ogni virtute, ogni ragione*: dittologia. La coppia di sostantivi fa da contraltare positivo al negativo “diletto” del v. 9.

11. *Sallo*: “lo sa”. Legge Tobler-Mussafia. *Men*: “non”.

12-14. “(Per questo motivo) o noi arriveremo (ad avere) un altro modo di pensare, o ciascun uomo non sarà perfetto: oppure in cielo si cambia la legge”.

12. *Verremo*: “arriveremo ad avere”. *Opinione*: “modo di pensare”.

13. *Animal*: “uomo” (TLIO). *Men*: “non”.

14. *È rinnovata*: “si cambia”.

12-14. *O...o...overo*: anafora.

13-14. La punteggiatura rende i vv. di difficile interpretazione. Meno complicato sarebbe, invece, se al v. 13 i due punti venissero sostituiti da una virgola: in questo caso, infatti, la terzina sarebbe costruita su una serie di tre ipotesi possibili.

## BIBLIOGRAFIA

### Edizioni delle opere di Simone Serdini

FORESTANI, Simone, *Storia d'una fanciulla tradita da un suo amante di messer Simone Forestani da Siena*, (Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XIX, vol. VI), Bologna, presso Gaetano Romagnoli: 1862

SERDINI, Simone, *Rime*, edizione critica a cura di Emilio Pasquini, Bologna, Commissione per i testi di lingua: 1965

### Altre fonti primarie

ANDREA CAPPELLANO, *De amore*, a cura di Graziano Ruffini, Milano, Guanda: 1980 [*De amore*]

ANONIMO, *I fioretti di San Francesco*, introduzione di Cesare Segre, premessa e note di Luigina Morini, Milano, Rizzoli: 1979 [*Fioretti di San Francesco*]

ARNAUT DANIEL, *Il sirventese e le canzoni*, a cura di Marco Eusebi, Milano, All'insegna del pesce d'oro: 1984 (2<sup>a</sup> ed. Parma, Pratiche Editrice: 1995)

BECCARI, Antonio, *Rime*, a cura di Laura Bellucci, Bologna, Commissione per i testi di lingua: 1967 [*Rime*]

BENEDETTO DA CESENA, *De honore mulierum*, Stampato in Venetia per Bartholamio de Zani da Porteso: Anno Domini M.ccccc, die sexto Mensis Iulii

*Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem*, recensuit Robertus Weber, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft: 1994

BOCCACCIO, Giovanni, *Amorosa visione*, a cura di Vittore Branca, in *Tutte le opere di G.B.*, a cura di Vittore Branca, III, Milano, Mondadori: 1974 [*Am. Vis.*]

BOCCACCIO, Giovanni, *Caccia di Diana*, a cura di Irene Iocca, Roma, Salerno: 2016 [*Caccia di Diana*]

BOCCACCIO, Giovanni, *Carmina*, a cura di Giuseppe Velli, Milano, Mondadori: 1992 [*Carmina*]

BOCCACCIO, Giovanni, *Comedia delle ninfe fiorentine*, a cura di Antonio Enzo Quaglio, Firenze, Sansoni: 1963 [*Comedia*]

BOCCACCIO, Giovanni, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, in *Tutte le opere di G.B.*, a cura di Vittore Branca, X, Milano, Mondadori: 1980 [*Dec.*]

- BOCCACCIO, Giovanni, *De montibus, silvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus, et de diversis nominibus maris*, a cura di Manlio Pastore Stocchi, in *Tutte le opere di G.B.*, a cura di Vittore Branca, X, Milano, Mondadori: 1998 [*De montibus*]
- BOCCACCIO, Giovanni, *De mulieribus claris*, a cura di Vittorio Zaccaria, in *Tutte le opere di G.B.*, a cura di Vittore Branca, X, Milano, Mondadori: 1967 [*De mulieribus*]
- BOCCACCIO, Giovanni, *Elegia di madonna Fiammetta*, a cura di Carlo Delcorno, in *Tutte le opere di G.B.*, a cura di Vittore Branca, V, t. 1, Milano, Mondadori: 1994 [*Fiamm.*]
- BOCCACCIO, Giovanni, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di Giorgio Padona, in *Tutte le opere di G.B.*, a cura di Vittore Branca, VI, Milano, Mondadori: 1965 [*Esposizioni*]
- BOCCACCIO, Giovanni, *Filocolo*, a cura di Antonio Enzo Quaglio, in *Tutte le opere di G.B.*, a cura di Vittore Branca, I, Milano, Mondadori: 1967 [*Filocolo*]
- BOCCACCIO, Giovanni, *Filostrato*, a cura di Vittore Branca, in *Tutte le opere di G.B.*, a cura di Vittore Branca, II, Milano, Mondadori: 1964 [*Filostrato*]
- BOCCACCIO, Giovanni, *Ninfale fiesolano*, a cura di Armando Balduino, in *Tutte le opere di G.B.*, a cura di Vittore Branca, III, Milano, Mondadori: 1974 [*Ninfale*]
- BOCCACCIO, Giovanni, *Rime*, a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori: 1999 [*Rime*]
- BOCCACCIO, Giovanni, *Teseida*, a cura di Alberto Limentani, in *Tutte le opere di G.B.*, a cura di Vittore Branca, II, Milano, Mondadori: 1964 [*Teseida*]
- BOCCACCIO, Giovanni, *Trattatello in laude di Dante*, a cura di Pier Giorgio Ricci, in *Tutte le opere di G.B.*, a cura di Vittore Branca, III, Milano, Mondadori: 1974 [*Trattatello*]
- BRUNETTO LATINI, *Il Tesoretto*, a cura di Stefano Carrai, in *Poesie*, a cura di Id., Torino, Einaudi: 2016.
- BUONACCORSO DA MONTEMAGNO IL VECCHIO-BUONACCORSO DA MONTEMAGNO IL GIOVANE, *Le rime dei due Buonaccorso da Montemagno*, ed. critica a cura di Raffaele Spongano, Bologna, Patron: 1970 [*Rime*]
- CARO, Annibal, *Gli amori pastorali di Dafni e Cloe*, in Id., *Opere*, a cura di Vittorio Turri, I, Bari, Laterza: 1912
- CECCO ANGIOLIERI, *Le rime*, a cura di Antonio Lanza, Roma, Archivio Guido Izzi: 1990 [*Rime*]
- CINO DA PISTOIA, *Rime*, in *I poeti del Dolce Stil Novo*, a cura di Donato Pirovano, Roma, Salerno: 2012 [*Rime*]
- CITTADINI, Celso, *Le origini della toscana favella del Signor Celso Cittadini rivedute, e riformate da lui stesso*, in Siena, appresso Ercole Gori: 1628, p. 293
- CORSI, Giuseppe, *Rimatori del Trecento*, Torino, UTET: 1969 [*Rimatori*]
- DANTE ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di Franca Brambilla Ageno, Firenze, Le Lettere: 1995 [*Conv.*]

- DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di Mirko Tavoni, Milano, Mondadori: 2018 [Dve]
- DANTE ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Firenze, Le Lettere: 1994 [1<sup>a</sup> ed. Mondadori (Ed. naz.) 1966-1967] [If., Pg., Pd.]
- DANTE ALIGHIERI, *Inferno*, a cura di Saverio Bellomo, Torino, Einaudi: 2013
- DANTE ALIGHIERI, *Vita nova*, a cura di Michele Barbi, Firenze, Bemporad: 1932 [Vita nova]
- DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di Domenico De Robertis, Firenze, Le Lettere: 2002 [Rime]
- FAZIO DEGLI UBERTI, *Rime*, edizione critica e commento a cura di Cristiano Lorenzi, Pisa, Edizioni ETS: 2013 [Rime]
- FOLCHETTO DI MARSIGLIA, *Le poesie di Folchetto di Marsiglia*. Edizione critica a cura di Paolo Squillacioti, Pisa, Pacini: 1999
- GAMURRINI, Oreste, *Versi di Gambino d'Arezzo*, Bologna, presso Gaetano Romagnoli: 1878
- GASPARE BROGLIO TARTAGLIA, *Cronaca malatestiana del secolo XV (dalla Cronaca Universale)*, a cura di A. G. Luciani, Rimini, B. Ghigi: 1982
- GIACOMO DA LENTINI, *Poesie*, ed. critica a cura di Roberto Antonelli, I, Roma, Bulzoni: 1979 [Poesie]
- GIOVANNI DA PRATO, *Il Paradiso degli Alberti. Ritrovi e ragionamenti del 1389. Romanzo di Giovanni da Prato dal codice autografo e anonimo della Riccardiana*, a cura di Alessandro Wesselofsky, Bologna, presso Gaetano Romagnoli: 1867 (rist. anast. Bologna, 1968)
- GUIDO CAVALCANTI, *Rime*, a cura di Domenico De Robertis, Torino, Einaudi: 1986 [Rime]
- GUIDO GUINIZZELLI, *Rime*, a cura di Luciano Rossi, Torino, Einaudi: 2002 [Rime]
- GUITTONE D'AREZZO, *Lettere*, ed. critica a cura di Claude Margueron, Bologna, Commissione per i testi di lingua: 1990 [Lettere]
- GUITTONE D'AREZZO, *Rime*, a cura di Francesco Egidi, Bari, Laterza: 1940 [Rime]
- IACOPONE DA TODI, *Laude*, a cura di Franco Mancini, Bari, Laterza: 1974 [Laude]
- LANZA, Antonio, *La letteratura tardogotica. Arte e poesia a Firenze e Siena nell'autunno del Medioevo*, Anzio, De Rubeis: 1994 [Letteratura tardogotica]
- LAPO GIANNI, *Rime*, a cura di Francesco Iovine, Roma, Bagatto: 1989 [Rime]
- Laude cortonesi*, in *Poeti del Duecento*, a cura di Gianfranco Contini, Milano-Napoli, Ricciardi: 1960
- MALATESTI, Malatesta, *Rime*, a cura di Domizia Drolli, Parma, Studium Parmense: 1981 [Rime]
- MALAVOLTI, Orlando, *Historia del sig. Orlando Malauolti, De' fatti, e guerre de Sanesi, cosi esterne, come ciuili. Seguite dall'origine della lor città, fino all'anno 1555. Fra le quali si narra in che modo, e'n quai tempi si crearon quelle cinque fattioni, che domandan' ordini, o monti. Doue, secondo l'occasioni, vengon frapposte ancora piu cose notabili, auuenute, e nell'Asia, e nell'Africa, oltre a quelle d'Italia, e quasi di tutta Europa. Con vn profilo, ò veduta della città di Siena, e con la descrizione del suo stato*, Venetia: per Salvestro Marchetti libraro in Siena all'insegna della Lupa, 1599
- MARCO ANNEO LUCANO, *Farsaglia o la guerra civile*, a cura di Luca Canali, Milano, BUR: 1997 [Phars.]

- MIGNE, Jacques Paul, *Patrologia Latina*, Parigi, Garnier: 1844-1855 [PL]
- MONTE ANDREA, *Rime*, a cura di Francesco Filippo Minetti, Firenze, Accademia della Crusca: 1979 [Rime]
- NICCOLÒ DE' ROSSI, *Canzoniere*, a cura di Furio Brugnolo, Padova, Antenore: 1974 [Canzoniere]
- PANUCCIO DAL BAGNO, *Rime*, a cura di Franca Brambilla Ageno, Firenze, Accademia della Crusca: 1977 [Rime]
- PETRARCA, Francesco, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori: 2004 [Rvf]
- PETRARCA, Francesco, *Triumphs*, a cura di Vinicio Pacca, Milano, Mondadori: 1996 [Tr. Cup.; Tr. Famae; Tr. Mortis; Tr. Et.]
- PUBLIO OVIDIO NASONE, *Lettere di eroine*, a cura di Gianpiero Rosati, Milano, BUR: 1989 [Her.]
- SACCHETTI, Franco, *Il libro delle rime*, a cura di Franca Brambilla Ageno, Firenze, Olschki: 1990 [Libro delle rime]
- SACCHETTI, Franco, *Il Trecentonovelle*, a cura di Davide Puccini, Torino, UTET: 2008 [Trecentonovelle]
- SALUTATI, Coluccio, *Epistolario*, a cura di Francesco Novati, Roma, Istituto Storico per il Medioevo: 1911
- SAPEGNO, Natalino, *Poeti minori del Trecento*, Milano-Napoli, Ricciardi: 1952, pp. 269-278
- SIMONE DA CASCINA, *Colloquio spirituale*, a cura di Fausta Dalla Riva; presentazione di Carlo Delcorno, Firenze, Olschki: 1982 [Colloquio spirituale]
- TITO LIVIO, *Storia di Roma dalla sua fondazione*, a cura di Marzia Bonfanti, Milano, BUR: 2000 [Ab urbe condita]
- VALERIO MASSIMO, *Detti e fatti memorabili*, a cura di Rino Faranda, Torino, UTET: 2009 [Factorum]
- VILLANI, Giovanni, *Nuova cronica*, a cura di Giuseppe Porta, Milano-Parma, Guanda: 2007 [Nuova cronica]

### BIBLIOGRAFIA CRITICA

AGHELU, Marialaura, *Per un commento alle Rime del Saviozzo: lettura del serventese* O magnanime donne, in cui biltate, in *L'italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon, Roma, ADI editore: 2017

AGHELU, Marialaura, *Due eroidi in forma di serventese tra le Rime del Saviozzo*, in "Studi e problemi di critica testuale", 95: 2017, pp. 53-68

AVALLE, D'Arco Silvio, *I canzonieri: definizione di genere e problemi di edizione*, in ID., *La doppia verità. Fenomenologia ecdotica e lingua letteraria del Medioevo romanzo*, Firenze, Sismel Edizioni del Galluzzo: 2002, pp. 155-173

- BALDUINO, Armando, Recensione a *SIMONE SERDINI, Rime*, in "Giornale storico della letteratura italiana", CXLIII: 1966, pp. 578-597
- BALDUINO, Armando, *Occasioni mancate*, in Id., *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Firenze, Olschki: 1984, pp. 301-330
- BANELLA, Laura, *The fortunes of an "authorial" edition: Boccaccio's Vita Nuova in Antonio Pucci and il Saviozzo*, in *Boccaccio 1313-2013*, a cura di F. Ciabattoni, E. Filosa, K. Olson, Ravenna, Longo Editore: 2015, pp. 237-247
- BAROLINI, Teodolinda, The making of a lyric sequence: time and narrative in Petrarch's "Rerum Vulgarium Fragmenta", in "Modern Language Notes", 104: 1989, pp. 1-38
- BATTAGLIA RICCI, Lucia, *Comporre il libro, comporre il testo. Nota sull'autografo di Franco Sacchetti*, in *I moderni ausili all'ecdotica. Atti del Convegno internazionale di Fisciano-Vietri sul Mare-Napoli, 27-31 ottobre 1990*, a cura di V. Placella e S. Martelli, Napoli, ESI: 1994, pp. 287-311
- BATTAGLIA RICCI, Lucia, *Autografi "antichi" e edizioni moderne. Il caso Sacchetti*, in "Filologia e critica", xx: 1995, pp. 386-457
- BATTAGLIA RICCI, Lucia, *Exemplum e novella*, in *Letteratura in forma di sermone. I rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli XIII-XVI*, a cura di G. Auzzas, G. Baffetti, C. Delcorno, Firenze, Olschki: 2003, pp. 281-299
- BATTAGLIA RICCI, Lucia, Edizioni d'autore, copie di lavoro, interventi di autoesegesi: testimonianze trecentesche, in "Di mano propria". Gli autografi dei letterati italiani. Atti del convegno (Forlì, 24-27 novembre 2008), a cura di G. Baldassarri, M. Motolese, P. Procaccioli, E. Russo, Roma, Salerno Editrice: 2010, pp. 123-157
- BELTRAMI, Pietro G., *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino: 2011 [Beltrami]
- BESSI, Rossella, *Il Saviozzo, Jacopo Bracelli e Biagio Assereto*, in "Interpres. Rivista di Studi quattrocenteschi", IX: 1989, pp. 253-256
- BIANCARDI, Giovanni, *L'ipotesi di un ordinamento calendariale del "Canzoniere" petrarchesco*, in "Giornale storico della letteratura italiana", clxxii: 1995, pp. 1-55
- BILLANOVICH, Giuseppe, *Giovanni XXII, Ludovico il Bavaro e i testi classici*, in "Medioevo. Rivista di storia della filosofia medievale", v: 1979, pp. 7-22, pp. 16-18
- BILLANOVICH, Giuseppe, *Tradizione e fortuna di Livio tra Medioevo e Umanesimo*, in *La tradizione del testo di Livio e le origini dell'Umanesimo*, vol. 1, pt. 1, Padova, Antenore: 1981, pp. 201-204
- BISAHA, Nancy, *Petrarch's Vision of the Muslim and the Byzantine East*, in "Speculum", LXXVI: 2001, pp. 284-314
- BISCONTI, Donatella, *Tyrannie et liberté chez Simone Serdini*, in "Arzanà", 11: 2005, pp. 291-326
- BRAMBILLA AGENO, Franca, *Il verbo nell'italiano antico: ricerche di sintassi*, Milano-Napoli, Ricciardi: 1964 [*Verbo*]
- BRITISH LIBRARY, *The British Library catalogue of printed books to 1975*, London, C. Bingley: 1987, London-New York, K. G. Saur: 1987



- BRUGNOLO, Furio, *La poesia del Trecento*, in E. Malato, *Storia della letteratura italiana*, vol. 10 (*La tradizione dei testi*), Roma, Salerno Editrice: 1996, pp. 223-270
- CABANI, Maria Cristina, *Una raccolta quattrocentesca di rime volgari: il ms. Raffaelli (British Library, Additional 25487)*, in "Rivista di letteratura italiana", vol. 1: 1983, pp. 553-593
- CASAGRANDE, Carla-VECCHIO, Silvana, *I sette vizi capitali: storia dei peccati nel Medioevo*, Torino, Einaudi: 2000 [*Sette vizi*]
- CELLA, Roberta, *I gallicismi nei testi dell'italiano antico (dalle origini alla fine del secolo XIV)*, Firenze, Accademia della Crusca: 2003 [*Gallicismi*]
- CESAREO, Giovanni Alfredo, *Su le "Poesie volgari" del Petrarca*, Rocca S. Casciano, Cappelli: 1898, pp. 89-104
- CHIORBOLI, Ezio, *Questioni petrarchesche. La canzone per la Crociata, la canzone dello scorno e il sonetto a Giacomo Colonna defunto*, in "Giornale storico della letteratura italiana", CVI: 1935, pp. 197-223
- CIOCIOLA, Claudio, *Poesia gnomica, d'arte, di corte, allegorica e didattica*, in E. Malato, *Storia della letteratura italiana*, vol. 2 (*il Trecento*), Roma, Salerno Editrice: 1995, pp. 327-454
- COCHIN, Henri, *La chronologie du Canzoniere de Pétrarque*, Paris, Bouillon: 1898
- COGLIEVINA, Leonella, *Due codici del capitolo dantesco del Saviozzo*, in "Studi danteschi", LII: 1979-1980, pp. 213-231
- CREVATIN, Giuliana, *Il protagonismo nella storiografia petrarchesca*, in AA. VV., *Preveggenze umanistiche di Petrarca. Atti delle giornate petrarchesche di Tor Vergata (Roma-Cortona, 1-2 giugno 1992)*, Pisa, Edizioni ETS: 1993, pp. 27-56
- CRISTALDI, Sergio, *La profezia imperfetta. Il veltro e l'escatologia medievale*, 2a ed., Caltanissetta-Roma, Sciascia: 2011
- CUDINI, Piero, *Appunti su un "petrarchismo" ante litteram: Petrarca e la lirica settentrionale tardo-trecentesca*, in "Giornale storico della letteratura italiana", n. CLII: 1975, pp. 362-86
- CUTOLO, Alessandro, *Re Ladislao d'Angiò Durazzo*, Napoli, Berisio: 1969
- DELCORNO, Carlo, *Note sulle Rime di Simone Serdini*, in "Romance Philology", xxv: 1972, pp. 310-324 [*Note*]
- DEL LUNGO, Isidoro, *Il papa soldano (Petrarca, Son. CXXXVII)*, in AA. VV., *Dai tempi antichi ai tempi moderni (Nozze Scherillo-Negri)*, Milano, Hoepli: 1904, pp. 228-233
- DE ROBERTIS, Domenico, *Di una possibile 'pre-forma' petrarchesca*, in "Studi di filologia italiana", lix: 2001, pp. 89-116
- DI CARPEGNA FALCONIERI, Tommaso, *Montefeltro, Guidantonio di*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 76, 2012
- DOLLA, Vincenzo, *Il "ciclo" dei madrigali e la struttura del Canzoniere petrarchesco*, in "Esperienze letterarie", iv: 1979, pp. 59-76
- DORNETTI, Vittorio, *Aspetti e figure della poesia minore trecentesca*, Padova, Piccin: 1984, pp. 126-133

- ELWERT, Theodor W., *La varietà metrica e tematica delle canzoni del Petrarca in funzione della loro distribuzione nel "Canzoniere"*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, vol. I, *Dal Medioevo al Petrarca*, Firenze, Olschki; 1983, pp. 389-409
- Enciclopedia Dantesca*, diretta da Umberto Bosco, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana: 1970-1978.
- FABBRI, Pier Giovanni, *Malatesta, Andrea, detto Malatesta*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 27, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana: 2007
- FALCIONI, Anna, *Malatesta, Pandolfo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 27, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana: 2007
- FALCIONI, Anna, *Malatesta, Malatesta detto Malatesta dei Sonetti o Senatore*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 27, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana: 2007
- FIGURELLI, Fernando, *Note su dieci rime del Petrarca (nn. 14, 18, 22-24, 28, 29, 35, 37 e 39 del "Canzoniere")*, in "Studi petrarcheschi", vi: 1956, pp. 201-221
- FLAMINI, Francesco, *La lirica toscana del rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico*, Pisa, Nistri: 1891
- FORESTI, Arnaldo, *Il primo nucleo del Canzoniere*, in "Convivium", iv: 1932, pp. 321-343
- FORESTI, Arnaldo, *Aneddoti della vita di Francesco Petrarca. Nuova edizione corretta e ampliata dall'autore*, a cura di Antonia Tissoni Benvenuti, Padova, Antenore: 1977
- FORNI, Giorgio, *Piccoli gesti estremi: i quattro madrigali del Canzoniere di Petrarca*, in "Griseldaonline", 12, 2012: pp. 1-8
- FRASSO, Giuseppe, *Pallide sinopie: ricerche e proposte sulle forme Pre-Chigi e Chigi del "Canzoniere"*, in "Studi di filologia italiana", LV: 1997, pp. 23-64
- GORNI, Guglielmo, *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino: 1993 [Gorni]
- HAUVETTE, Henri, *Notes pour le commentaire de Pétrarque. La Canzone "O aspettata in ciel"*, in AA. VV., *Mélanges de Philologie, d'Histoire et de Littérature offerts à Joseph Vianey*, Paris, Les Presses Françaises: 1934, pp. 85-92
- IKEDA, Kiyoshi, *Intorno alle "allegorie esplicite", con una proposta d'interpretazione del sonetto CXXXVIII delle "Rime sparse"*, Istituto giapponese di cultura, "Annuario", xxiv: 1990-1991, Roma: 1991, pp. 39-57
- ILIESCU, Nicolae, *Il canzoniere petrarchesco e sant'Agostino*, Roma, Società Accademica Romena: 1962, pp. 133-139
- JONES, Frederic J., *Laura's date of birth and the calendrical system implicit in the "Canzoniere"*, in "Italianistica", XII: 1983, pp. 13-33
- JONES, Frederic J., *The structure of Petrarch's "Canzoniere". A chronological, psychological and stylistic analysis*, Woodbridge, Boydell&Brewer: 1995
- KIESEWETTER, Andreas, , *Ladislao d'Angiò Durazzo, re di Sicilia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 63, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana: 2004
- LANCI, Antonio, *Maestro*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana: 1970
- LI GOTTI, Ettore, *Il Saviozzo, il Sacchetti e una disputa poetica sulla Fortuna*, in *Restauri trecenteschi*, Palermo, G. B. Palumbo editore: 1947

- MARROCCO, Mauro, *Simone Serdini detto il Saviozzo*, in *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, a cura di A. Comboni e T. Zanato, Firenze, Edizioni del Galluzzo: 2017
- MARTINES, Lauro, *Strong Words. Writing and social Strain in the Italian Renaissance*, Baltimore, The Johns Hopkins Univ. Press: 2001
- MONTAGNANI, Cristina, *Un "buon" testimone? Il caso del codice Isoldiano*, in "Nuova Rivista di Letteratura Italiana", vol. 6, fasc. 1-2: 2003, pp. 27-48
- MURRAY, Alexander, *Did Simone Serdini (il Saviozzo) really commit suicide?*, in "Medium Ævum", 79, 2: 2010, pp. 250-277
- NANNUCCI, Vincenzo, *Saggio del prospetto generale di tutti i verbi anomali e difettivi sì semplici che composti e di tutte le loro varie configurazioni di voci dall'origine della lingua in poi*, Firenze, Tipografia di Tommaso Baracchi: 1853 [Saggio]
- PANTANI, Italo, *"La fonte di ogni eloquenza". Il canzoniere petrarchesco nella cultura poetica del Quattrocento ferrarese*, Roma, Bulzoni editore: 2002, pp. 84-93
- PARTNER, Peter, *Gian Colonna*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 27, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana: 1982
- PASQUINI, Emilio, *Il capitolo dantesco del Saviozzo*, in "Studi danteschi", xxxviii: 1961, pp. 143-155
- PASQUINI, Emilio, *Variazioni di Gentile Sermini sulle Rime del Saviozzo da Siena*, in "Studi di filologia italiana", XXI: 1963, pp. 129-200
- PASQUINI, Emilio, *Saviozzo e la poesia cortigiana nel Quattrocento*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, a cura di Vittore Branca, vol. III, Torino, Utet: 1973, pp. 317-323
- PASQUINI, Emilio, *Saviozzo, Simone Serdini detto il*, in *Enciclopedia dantesca*, vol. V, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana: 1976, pp. 181-182
- PASQUINI, Emilio, *Il mito polemico di Avignone nei poeti italiani del Trecento*, in AA. VV., *Aspetti culturali della società italiana nel periodo del papato avignonese. Convegni del Centro di studi sulla spiritualità medievale, XIX*, Todi, Accademia Tudertina: 1981, pp. 259-309
- PERTILE, Lino, *Lo "stroppio" del Petrarca e le "stròpe"*, in "Lettere italiane", xxxix: 1987, pp. 35-43
- PETROCCHI, Giorgio, *Cultura e poesia del Trecento*, in a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, *Storia della letteratura italiana*, vol. II, Milano, Garzanti: 1965, pp. 571-741
- PHELPS, Ruth Shepard, *The Earlier and Later Forms of Petrarch's Canzoniere*, Chicago, The Univ. Press: 1925, pp. 133-140
- PICONE, Michelangelo, *Tempo e racconto nel "Canzoniere" di Petrarca*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, vol. I, Padova, Editoriale Programma: 1993, pp. 581-592
- PIRRI, Pietro, *Alberico da Barbiano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 1, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana: 1960
- PORENA, Manfredi, *L'ordinamento del Canzoniere petrarchesco e le due grandi canzoni politiche*, in *Rendiconti della R. Accademia Nazionale dei Lincei, Classe di scienze morali, storiche e filologiche, s. VI, XI*, Roma, Bardi: 1935, pp. 129-234

- QUARTA, Nino, *Di alcuni nuovi studi sull'ordinamento del Canzoniere petrarchesco*, Napoli, De Losa: 1938
- RAGNI, Eugenio, *Benedetto da Cesena*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 8, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana: 1966
- REGN, Gerhard, *L'altra via: umanesimo, filosofia e poesia nel "Canzoniere" di Petrarca (su "Rerum vulgarium fragmenta", n. 7)*, in "Lectura Petrarce", 21: 2001, pp. 191-211
- REPETTI, Emanuele, *Dizionario geografico fisico storico della Toscana: contenente la descrizione di tutti i luoghi del Granducato, Ducato di Lucca Garfagnana e Lunigiana*, Firenze, Mazzoni: 1846 [Dizionario]
- RHODES, Dennis E., *Le antiche edizioni a stampa delle poesie di Simone Serdini*, in "La bibliofilia", c:1998, pp. 253-266
- RHODES, Dennis E.-TURA, Adolfo, *Aggiunte agli annali delle edizioni a stampa di Simone Serdini*, in "La bibliofilia", CIII: 2001, pp. 63-65
- ROCHE, Thomas P. Jr, *The calendrical structure of Petrarch's "Canzoniere"*, in *Petrarch and the english sonnet sequences*, New York, AMS Press: 1989, pp. 1-69
- ROHLFS, Gerhard, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, vol. 1, *Fonetica*, Torino, Einaudi: 1966 [Rohlfs]
- ROHLFS, Gerhard, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, vol. 2, *Morfologia*, Torino, Einaudi: 1966 [Rohlfs]
- ROHLFS, Gerhard, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, vol. 3, *Sintassi e formazione delle parole*, Torino, Einaudi: 1966 [Rohlfs]
- SANTAGATA, Marco, *Petrarca e i Colonna. Sui destinatari di R. v. f., 7, 10, 28 e 40*, Lucca, Pacini Fazzi: 1988
- SANTAGATA, Marco, *Dal sonetto al Canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova, Liviana: 1989
- SANTI, Antonio, *Il codice Vaticano Barberiniano 3662 e le rime di Simone Serdini da Siena*, in "Bollettino senese di storia patria", XX, 1: 1913. pp. 1-7
- SAXBY, Nelia, *Strutture narrative nella "Storia di una fanciulla tradita" di Simone Serdini*, in "Studi e problemi di critica testuale", vol. 45: 1992, pp. 103-112
- SCARLATTA, Gabriella, *The Disperata from Medieval Italy to Renaissance France*, Kalamazoo, Western Michigan University: 2017
- STRNAD, Alfred A., *Angelo Broglio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 14, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana: 1972
- SUITNER, Franco, *L'invettiva antiavignonese del Petrarca e la poesia infamante medievale*, in "Studi petrarcheschi", ii: 1985, pp. 201-210
- TONELLI, Natascia, *I Rerum vulgarium fragmenta e il codice elegiaco*, in *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, a cura di A. Comboni, A. Di Ricco, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento: 2003, pp. 17-35

- TORCHIO, Emilio, *Considerazioni sul "Libro primo" delle "Rime diverse" (Giolito, 1945) a partire dall'edizione RES, 2001*, in "Studi e problemi di critica testuale", vol. 70: 2005, pp. 75-116 [Torchio]
- VARANINI, Giorgio, *Per l'interpretazione d'un luogo del Saviozzo*, in a cura di L. Banfi, A. Casadei, M. Ciccuto, D. De Camilli, F. De Rosa, B. Porcelli, *Lingua e letteratura italiana dei primi secoli*, Pisa, Giardini: 1994, pp. 563-566 [Per l'interpretazione]
- VECCHI GALLI, Paola, *La poesia cortigiana tra XV e XVI secolo. Rassegna di testi e studi (1969-1981)*, in "Lettere italiane", xxxiv, 1: 1982, pp. 95-141
- VECCHI GALLI, Paola, *Percorsi dell'elegia quattrocentesca in volgare*, in *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, a cura di A. Comboni, A. Di Ricco, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento: 2003, pp. 37-79
- VECCHI GALLI, Paola, *Padri: Boccaccio e Petrarca nella poesia del Trecento*, Padova, Antenore: 2012
- VOCI, Anna Maria, *Il "novo soldan" del sonetto CXXXVII del Canzoniere petrarchesco: imperatore o pontefice?*, in "Critica storica", xviii: 1981, pp. 353-359
- VOLPI, Guglielmo, *La vita e le rime di Simone Serdini detto il Saviozzo*, in "Giornale storico della letteratura italiana", xv: 1890, pp. 1-43
- WILKINS, Ernest H., *The making of the "Canzoniere" and other petrarchan studies*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura: 1951

#### SITOGRAFIA

<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>