

Dafnifilo, *Canzoniere*, a c. di Benedetta Aldinucci, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2023, XXXVI + 96 pp. + 2 tavv. («Temi e Testi», 234)

Occuparsi di quei fantasmi «in cerca di corpo» (Corti 2001: 327) che popolano in modo variopinto la nostra letteratura è un'operazione che non deve mai andare disgiunta da una solerte perizia: è possibile proporre qualcosa di nuovo agli occhi di lettori o lettrici più o meno critici oltre a quello che non sia stato già da tempo certamente acquisito o anche solo presunto? Il pregevole lavoro curato da Benedetta Aldinucci mostra come un'abile competenza filologica, che è insieme non solo ricostruzione del testo ma anche analisi ed esegezi dell'organismo (macro-)testuale, costituisca viatico essenziale per immergersi in dimensioni tanto sfumate e dai connotati poco chiari – se non altro per la veste di anonimato che avvolge in modo totale o parziale (vi sono certo autori meno ignoti di altri) una buona parte dei protagonisti della nostra storia letteraria – quanto chiare e ben definite causa l'appartenenza delle opere che questi fantasmi ci hanno lasciato a un determinato gusto o stagione stilistica. Grazie a questa meritevole edizione il *Canzoniere* dell'Anonimo di Wolfenbüttel, alias Dafnifilo – pseudonimo che il rimatore stesso si attribuisce secondo una «trovata di gusto prettamente padano» (p. XIX) –, può essere finalmente letto in modo completo e unitario.<sup>1</sup>

All'edizione dei testi è premessa un'introduzione divisa in otto paragrafi (pp. VII-XXX) dedicata a trattare vari aspetti legati all'unico ms. che ci tramanda l'intera silloge: un piccolo codice «lussuosamente confezionato» (p. XVII) che ha circolato variamente in Germania prima di entrare a far parte del patrimonio librario conservato alla Herzog August Bibliothek di Wolfenbüttel (probabilmente già nel Seicento), dove è tuttora conservato sotto la segnatura Guelferbitanus 277.4 Extravagantes (cf. Faini 2015). Si tratta di un codicetto che consta di 23 carte pergaminate, trattate fra i ff. 2 e 22 con un bagno di colore in modo che si alternino con regolarità una carta verde oliva e una porpora, allestito ed esemplato in un ambiente molto vicino all'autore o forse proprio dall'autore stesso (il quale resta tuttora ignoto), e che ci parla verosimilmente di una destinazione d'uso strettamente privata.

L'introduzione mira primariamente a fornire una descrizione materiale del codice che ospita questa silloge di testi allestita presumibilmente sul finire degli anni Ottanta o agli inizi degli anni Novanta del Quattrocento: si dà conto di rilegature e restauri; della consistenza del manufatto e della silloge stessa, ovve-

<sup>1</sup> Sul canzoniere si vedano Carrai 2006a, 2006b, 2017.

ro del numero di carte che compongono il codicetto, della loro fascicolazione, nonché del numero e del genere metrico dei componimenti che vi figurano; della numerazione che contrassegna il codice; della presenza di miniature, decorazioni o iscrizioni; del valore inerente alle dimensioni delle carte, alla loro rigatura e al loro specchio di scrittura; del numero delle mani che trascrivono i testi, della loro localizzazione linguistica, del relativo tipo di inchiostrazione e tipologia di scrittura. Termina tale puntuale rendicontazione la riproduzione in trascrizione diplomatica della tavola completa del codice.

L'introduzione offre poi un'attenta disamina dei tratti caratterizzanti la mano che verga i testi, vengono così isolati alcuni interventi interpuntivi seriori applicati sul codice probabilmente da un'altra mano, diversa da quella principale che verga l'intera silloge. Se alcuni elementi decorativi – quali la tinta purpurea della pergamena, l'inchiostrazione in oro e argento e l'inserzione di miniature a piena pagina – possono suggerire la vicinanza del codice all'uso tipico del calligrafo padovano Bartolomeo Sanvito (o ai collaboratori afferenti alla sua cerchia), la studiosa puntualizza come i connotati scrittori che caratterizzano il menante siano allo stesso tempo tipici della tradizione grafica umanistica veneto-padana. Pertanto l'assenza di peculiari quanto distintivi elementi indiziali non guida verso una certa identificazione della mano: se il gusto materiale a cui risponde il codice è ben accostabile ai tratti tipici dell'attività condotta da Sanvito, è pur vero che egli godette anche di una nutrita schiera di imitatori, la cui identità – nella maggior parte dei casi – rimane ancora ignota.

Passati in rassegna studi e ipotesi relativamente al presunto autore delle due miniature che nel codice incorniciano in modo speculare la silloge poetica – la cui disposizione non è affatto casuale, rispondendo essa anzi a un ricercato effetto di simmetria non solo figurativa ma anche tematica e metrica perseguito dall'intero *Canzoniere*, figurazioni che sono ora riprodotte anche all'interno della suddetta edizione nelle due tavole che precedono il *corpus* rimico componente l'unità macrotestuale – viene discusso lo statuto da affidare al codice. Sono tre gli elementi che inducono la curatrice a propendere per la categoria di autografo-idiografo. In primo luogo, la coesione e la coerenza che la silloge riflette non solo dal punto di vista formale e narrativo ma anche sotto il rispetto più squisitamente materiale, ovvero nella *mise en page* con cui sono organizzati i componimenti: vi sono sonetti, infatti, che si presentano compattamente in coppia dal momento in cui arrivano a condividere non solo il medesimo nucleo tematico o singoli rimemi ma anche la disposizione all'interno del codice figurando «impreabilmente appaiati a pagine baciate» (p. XVII). In secondo luogo, per la fattura preziosa del manufatto e per quella che deve essere stata la

sua destinazione d'uso, probabilmente strettamente privata e da ricondurre ad ambienti socialmente altolocati. Ultimo elemento messo in rilievo è invece la scarsa entità degli errori: nel testo trādito si annoverano infatti solo *lapsus calami* o banali distrazioni derivabili dall'attività di copia. Tutti elementi, insomma, che inducono la filologa a dedurre che il codicetto configuri «un esemplare di dedica [...] un *unicum* di bellissima copia, se non di mano dell'autore, probabilmente di un suo segretario, a cui – per i testi – è mancata l'ultima revisione (o supervisione) dell'autore» (p. XIX).

Dal punto di vista culturale l'Anonimo di Wolfenbüttel sveste invece i panni del carneade inserendosi a pieno titolo all'interno della stagione poetica del petrarchismo quattrocentesco. Il suo è un piccolo canzoniere – formato da 32 componimenti (30 sonetti, di cui uno caudato, 1 capitolo ternario e 1 serventes) – dedicato a dare voce alle vicende di un'appassionata quanto tormentata storia d'amore che trova la sua cornice scenica nella città di Venezia. L'orizzonte di riferimento preminente dell'autore è certo il testo di Petrarca, soprattutto quello dei *Rerum vulgarium fragmenta*, di cui egli si dimostra abile mosaicista<sup>2</sup> e da cui mutua il forte elemento di anularità istituendo anch'egli nel proprio *Canzoniere* un sapiente sistema di corrispondenze, riprese e incroci. L'orizzonte preminente, non l'unico. Degli altri apporti che connotano il suo tessuto testuale emergono per rilevanza quelli endogeni al petrarchismo: da *La bella mano* di Giusto de' Conti, agli *Amorum libri tres* di Matteo Maria Boiardo, senza dimenticare il *Canzoniere Costabili* del cosiddetto "Amico del Boiardo". Un'interdiscorsività che ci parla di un fenomeno della nostra storia letteraria non affatto chiuso e isolato all'interno di singole aree geografiche, ma vivace e interconnesso. È qui allora che un'accorta perizia filologica può supplire le molte lacune documentarie e cronologiche, conferendo al fantasma – sebbene dal punto di vista eminentemente culturale – una maggiore concretezza. A tal proposito la curatrice allega efficacemente al Dafnifilo il caso di Giovanni Antonio Romanello, rimatore padovano anch'egli parte del novero dei petrarchisti quattrocenteschi, per il quale Francesca Florimbi, nella sua edizione critica e commentata curata per i tipi di Edizioni di Storia e Letteratura nel 2019, ha ravvisato fenomeni di interferenza intertestuale in parte analoghi.

Segue ancora nell'introduzione, e con questo chiudiamo il breve riepilogo, un paragrafo dedicato a repertoriare i tratti salienti relativi alla lingua del menante. Difficile è definire con precisione l'area di provenienza dell'autore dal momento in cui alla similarità di fisionomia che contrassegna il dialetto padano del Quattrocento sul piano fono-morfologico va aggiunta, come sottolinea la

<sup>2</sup> La studiosa ha peraltro dedicato un contributo in merito: cf. Aldinucci 2023.

curatrice, la generale obliterazione di tratti locali che avviene generalmente nella lingua della lirica. Sono poche invece le tessere che permettono di collocare più precisamente la zona di provenienza del trascrittore attribuendogli cittadinanza linguistica nell'Italia nordorientale (si vedano, ad esempio, le forme troncate *sare'* per 'sarete' e *torna'* per 'tornato').

I testi sono tutti preceduti da un cappello introduttivo, che si snoda a sua volta in una sezione in cui si registrano puntuale notazioni metriche, luogo deputato ad approfondire elementi e strategie retoriche su cui la curatrice si è soffermata in parte già nell'introduzione (cf. pp. XXVII-XXX). L'apparato, collocato in calce ai testi, è positivo e registra gli errori – come si è detto, pochi – attestati nel codicetto. A questo segue la fascia dedicata al commento, il quale risulta esaustivo ma soprattutto condotto con cognizione di causa: come ben argomenta la curatrice, relativamente all'interdiscorsività petrarchesca si tratterà piuttosto, nella maggior parte dei casi, di un pur sempre sapiente prelievo da un repertorio largo e diffuso. Un petrarchismo “mediato” o “di seconda mano”, com'è stato altre volte definito, la cui principale forza propulsiva non va tanto rintracciata nel personale rapporto che questi rimatori istituiscono con i *Fragmenta*, quanto nella comune tendenza di questi al rifarsi a un unico – ma pur sempre relativo – modello centrale. Pertanto «anche moltiplicare le allegazioni intertestuali in fase di commento o tentare di risalire alla fonte prima può diventare un mero esercizio formale» (p. XXII).

Si propongono di seguito alcuni appunti e spunti di riflessione a integrazione del solerte lavoro condotto dalla curatrice.

- Registro e metto in risalto la serie insistita di interrogative che nel capitolo ternario XI si sviluppa attraverso una sequenza anaforica che scandisce l'abbrivio di ben tre terzine (vv. 43-51): «Deh, perché... / ... / ...? / Et perché... / ... / ...? / Et perché... / ... / ...?». La serie costituisce un'isocolia anaforica di considerevole ampiezza (9 versi), dunque significativa e da segnalare dal momento che combacia stilisticamente con le altre due serie di interrogative anaforiche – altrettanto ampie – che abbracciano parte del sonetto VII (10 vv.) e l'intero sonetto XII (14 vv.).

- Segnalo il poliptoto *Amor* (personificato, soggetto) *amor* (sostanzivo, oggetto) che si manifesta ai vv. 49-50 del serventesse XIX: «Ma poi che Amor vedendo la mia sorte, / l'amor, la fedde e i iusti mei desiri»; rimanendo nell'ambito delle figure di parola di ripetizione registro pure che – sempre all'interno dello stesso componimento – ai vv. 32-33 accade qualcosa di simile al caso appena presentato, dal momento in cui le due unità versali – che restano però in questo passaggio sintatticamente separate – risultano legate in modo consimile attraverso il gioco etimologico *bella/ beleze*: «nel Ciel creata fosti tanto bella. / L'alte beleze e la dolce favella».

- Alle tessere linguistiche già attenzionate da Carrai e Aldinucci sarebbe da aggiungere anche la forma *gangia* per ‘cambia’ di XV, v. 13, che come ricorda la curatrice non è attestata sul *corpus* TLIO, ma che mi risulta documentata nel LEI (IX: 1780-1, 1783) come afferente all’area veneta e friulana: «In corrispondenza con le forme *gambiare* con la sonorizzazione della consonante iniziale (I.2.), tipiche per i dialetti veneti e per il friulano, *ganzar* [di cui *gangia* è allotropo che mostra il mantenimento dell’affricata palatalovelare toscana (*dʒ*) anziché l’esito assibilato (*ʒ*) tipicamente setten-trionale] è attestato in queste due zone, variante di *cangiare* con lo stesso significato (III.1.a.β.)».

- Nel sonetto XXII, v. 5 riservo qualche perplessità sulla lettura di *vageza* come ‘incostanza’. Considerando l’intero movimento (vv. 1-8): «Tal hora suol per dolce tenereza / esser volto a pietà un duro core, / et suol esser conzorto con Amore / un sacro aspecto, una immensa belleza. / Ma questa cruda prende ogni hor vageza / udir i mie’ lamenti e ’l mio dolore: / consumma el marmo in tempo un poco humore, / né consumar si puol vostra dureza» leggerei piuttosto la perifrasi *prende [...] vageza*, cioè ‘si diletta, si diverte (letteralmente, prende piacere)’, con omissione del tipico complementatore preposizionale (*di*) a introdurre l’infinitiva del verso successivo. A supportare tale lettura invito qui a considerare anche precise corrispondenze a carattere intertestuale.<sup>3</sup> L’amata, dunque, non si dimostra tanto «incostante nelle azioni e negli intenti» né «insensibile ai patimenti dell’innamorato» (p. 51) quanto più propriamente diletta dalla percezione di tale sofferenza.

<sup>3</sup> La perifrasi è attestata nel TLIO: *s. v. vaghezza*, § 2, col significato di ‘appagare il proprio desiderio’ (due i contesti allegati: le *Rime* di Guittone e il *Commento* di Jacopo della Lana). Ma anche sul VAC (IV impressione): *s. v. vaghezza*, § 1, col senso di ‘per diletto’ (lo stesso senso è riproposto dal TB: *s. v. vaghezza*, § 2, che riporta il medesimo contesto allegato dai cruscani, ovvero la *Cronica* di Matteo Villani). Essa ricorre anche nel canzoniere di Niccolò de’ Rossi, CLIII, v. 6: «de sí medesma prende tal vageça», ma col significato di ‘si innamora di sé stessa’. Nonché – col medesimo senso che ha nel Dafni-filo – negli *Amorum libri tres* di Boiardo, II, xi, v. 38: «prendi vagheza del mio lamentare» e – con ricorrenza degli stessi rimanti – II, XLIV, vv. 143-144: «te prendi vagheza (: 145 dureza : 147 belleza) / vedendo con qual pena io me disfacio» (cf. le nn. *ad l.*: come già nota Zanato, la perifrasi è ancor prima nella *Bella mano* di Giusto de’ Conti in CXLII, vv. 22-23: «del dolor mio / prendi vaghezza»; cito il passo del Valmontone dal commento al canzoniere di Boiardo approntato da Zanato). Per l’omissione del complementatore cf. Salvi-Renzi 2010: 818-20, 945-6.

- In corrispondenza dell'ultima terzina del sonetto XXIII (vv. 12-14): «Tal mesi a noi, madonna, non bisogna, / benché talhor convien che me ne rida, / ché feminuze e fanti sí me soglia», la tessera *me* potrebbe essere considerata non tanto come una mera «particella riempitiva» (p. 54) quanto come tessera significativa col senso di ‘a me, nei miei confronti’, la quale di riflesso potrebbe forse aiutare a chiarire anche il movimento del passo. Così infatti annota la curatrice: «Dietro a questo generico sonetto morale e dietro a questi *mesi* (‘messi’, ossia intermediari che si rivelerebbero infedeli e finirebbero per far litigare e dividere i due amanti) potrebbero forse celarsi i tradizionali *mesdisans*, oppure tutto il sonetto potrebbe essere un invito a parlarsi direttamente, in intimità, senza messaggeri, ma nessun riferimento è fatto esplicito» (p. 54). Credo che le due opzioni messe in campo dalla studiosa possano essere considerate complementari, cioè l’una non esclude l’altra ma anzi forse esse si integrano vicendevolmente, e che in questo la particella *me* svolga un ruolo significativo. Se gli intermediari appaiono sottotraccia già nel sonetto XV (vv. 1-2): «Quel dolce tempo, mi fe’ dir madona / voller parlarme», più avanti il Dafnifilo potrebbe ben esprimere il desiderio o più concretamente l’invito affinché madonna torni a parlare direttamente con lui (i due si erano già incontrati – prima della caduta nella fase disforica – come ci informa il sonetto XVI, vv. 9-11: «Mixero era e diventai phelice, / pienno di doglia et hor pien di dolceza, / poi che parlai con la mia dolce amica»), proprio nella speranza di poter eliminare dall’orizzonte della vicenda amorosa quei messaggeri traditori e calunniatori (che sarebbero dunque annoverati in *explicit* di XXIII in senso spregiativo come «feminuze e fanti») che proprio nei confronti del poeta medesimo esercitano le loro qualità più meschine («ché...sí [cioè traditori e calunniatori] me [‘nei miei confronti’] soglia [‘sono usi’]»). A questo punto l’intento moralistico perseguito dal sonetto nei suoi primi 11 vv. parrebbe non tanto assoluto quanto ben funzionale a riflettersi direttamente sui connotati stessi della vicenda amorosa espressi dall’ultima terzina.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Vorrei peraltro notare che *fante* può significare sí ‘garzone’ come annota la curatrice, ma anche ‘messo’ come si ricorda nel TLIO: *s. v. fante*, § 3. La presenza di intermediari maschili e femminili, non solo benevoli ma anche ostili, è attestata anche nell’Anonimo del *Canzoniere Costabili*, per cui cf. “Amico del Boiardo”, *Canzoniere* (Baldassari): 29. Ma si veda anche l’orchestrazione sintattica: la concessiva di v. 13: «benché talhor convien che me ne rida» esprime una circostanza che corrisponde a una conclusione contraria, o comunque meno prevedibile, rispetto a ciò che viene espresso nella reggente (v. 12: «Tal mesi a noi, madonna, non bisogna»), il cui motivo è dichiarato nella causale (v. 14: «ché feminuze e fanti sí me soglia»). Dunque: ‘Noi, madonna, non abbiamo certo necessità

Annoto di seguito altre due minime integrazioni sul piano interdiscorsivo che credo siano utili a saldare ulteriormente il rapporto che questo macrotesto mostra con l'emisfero boccacciano e boiardesco.

- Nel capitolo ternario XI sarebbe importante segnalare la presenza di una memoria boccacciana in un contesto tematicamente marcato quale quello del tradimento, o meglio – dal momento in cui non si registra mai nella silloge dell'Anonimo una corresponsione del sentimento amoroso – della presenza di un pretendente che è comunque altro rispetto all'amante.<sup>5</sup> Se anche negli *Amorum libri tres* appare concretamente almeno due volte un *altrui* rispetto a Boiardo con cui Antonia è detta tradire il poeta (II, xxxiii; II, xxxviii),<sup>6</sup> nel Dafnifilo si tratta invece di una situazione solo figurata – appunto, come allegato *infra*, il verbo utilizzato in abbrivio è il condizionale *potresti* – dunque tutto ciò non accade mai nella *fictio* narrativa ma il discorso è espresso dal Dafnifilo in quanto funzionale solo a rimarcare la propria eccezionale fedeltà e dedizione di amante nei confronti dell'amata. Allego il passaggio di nostro interesse (XI, vv. 19-30): «Potresti ben trovar *novello amante* / et che per voi se mostreria piú mœsto / e che havesse di me piú bel sembiante, / ma chi con puro intento, fermo e honesto, / et quel respecto che a tal dea se lice, / vi amasse piú di me: non fia mai questo, / et chi com'io ne l'intima radice / di el cor tenisse occulta la sua fiamma / troveresti piú raro che fenice, / quanto rar qui giú se trova *chi ama* / *altrui piú che se steso* e voi sprezate / chi altro ben che voi cura né brama», corsivo mio (ma si tenga conto anche dei vv. 64-66: «trovato ho poco amor e, con gran torto, / un pecto de diamante, *un cor de sasso*, / che non avria pietà vedermi morto», corsivo mio). La tessera *novello amante* (v. 19) è di derivazione boccacciana,<sup>7</sup> la si ritrova di nuovo nel *Decameron* VIII,

di tali messaggeri, nonostante convenga che talor la prenda con ilarità, perché essi usano essere traditori e calunniatori nei miei confronti'; in sintesi: torniamo a parlarci direttamente, in intimità, senza messaggeri.

<sup>5</sup> La presenza del motivo del tradimento, come noto, segna in questi lirici quattrocenteschi un punto di forte distanza rispetto al modello petrarchesco, con la conseguenza che al posto di Petrarca agisce in questi passaggi un repertorio di figurazioni che proviene piuttosto dagli elegiaci latini, nonché dal Boccaccio minore (cf. le osservazioni di Pantani 2002: 200 ss. per quanto riguarda l'esperienza di Giusto de' Conti).

<sup>6</sup> Cf. Zanato 2019: 115-6. Ma cf. anche il cappello introduttivo al citato sonetto XXXIII degli *Amorum libri tres* curato da Zanato nella sua edizione.

<sup>7</sup> I passi del Certaldese che citerò provengono dalle edizioni prese a riferimento nel *corpus* OVI, grazie al quale ho potuto effettuare tali riscontri. Il passo proveniente dai *Fragmenta* è invece quello allegato da Aldinucci in nota alla sua edizione.

7 ma con connotazione scherzosa («“Deh! levianci un poco e andiamo a vedere se ’l fuoco è punto spento nel quale questo mio novello amante tutto il dí mi scrivea che ardeva”») e – di nuovo in clausola, ma con diversi rimanti (2 *amante* : 4 *tante* : 6 *dimorante*) – nel Boccaccio minore del *Filostrato* VIII di cui allego le ottave 13, vv. 1-8 («Chi crederà omai a nessun giuro, / chi ad amor, chi a femmina omai, / ben riguardando il tuo falso spergiuro? / Oh me, che io non so, né pensai mai / che tanto avessi il *cuor rigido e duro*, / che per altr’uom io t’uscissi giammai / dell’animo, *che piú che me t’amava*, / ed ingannato sempre t’aspettava», corsivo mio) e 14, vv. 1-2 («Or non avevi tu altro gioiello / da poter dare al tuo *novello amante*», corsivo mio). È quest’ultima la voce di Troiolo che si duole del tradimento compiuto da Criseida (il *novello amante* è appunto Diomede), discorso nel quale tornano alcuni elementi topici riproposti anche dal Dafnifilo: il cuore dell’amata rigido e duro, ovvero di sasso (ma l’immagine *cor de sasso*, come ricorda Aldinucci, con rimando a Pantani, è già nel Valmontone nonché in Brocardo), l’amante che ama la donna piú che sé stesso. In questo senso è allora interessante osservare che l’emisfero di reminiscenze boccacciane agisce fin quando non è possibile tornare al retroterra petrarchesco: il Dafnifilo, vuoi per esigenze metriche di costruzione della lirica, vuoi per una vera e propria funzione di nobilitazione del testo, preferisce poco piú avanti, ai vv. 28-29 («chi ama / altrui piú che se steso»), accostarsi alla filigrana petrarchesca (Ryf CCLV, v. 11 «per cui sempre altrui piú che me stesso ami») piuttosto che esprimere lo stesso messaggio con parole che si avvicinino piú al medesimo sostrato boccacciano di cui è memore la tessera al v. 19 (*Filostrato* VIII, 13, v. 7: «che piú che me t’amava»).

- Il v. 3 del sonetto XV recita: «aspectando me par un’hora cento». La corrispettiva nota esegetica registra: «*hora*: unità di misura del tempo reiterata anche al v. 5 (locuz. *d’ora in hora*) a indicare l’impazienza di poter finalmente parlare con l’amata. *cento*: sott. ‘anni’; indeterminato, ‘troppo (tempo)’». Patrizia de’ Capitani, in un articolo pubblicato nel 2008, riflettendo su alcuni apporti interdiscorsivi al tessuto testuale dell’*Innamoramento de Orlando* boiardesco provenienti da alcune opere di Boccaccio, isola certi casi formati da espressioni proverbiali utilizzate da entrambi gli autori per descrivere ora l’onnipotenza dell’amore, ora il trascorrere di un tempo percepito come indefinito, espressioni a cui allega pure un caso in cui si assiste in Boiardo alla ripresa di una formula boccacciana utilizzata per segnare la conclusione del discorso di un personaggio che attende la risposta del suo interlocutore nella strofa successiva (De Capitani 2008: 93-4). Cosí argomenta De Capitani per avvalorare l’ipotesi di una derivazione da Boccaccio a Boiardo: «Il est vrai que ces expressions ne sont pas très recherchées,

et qu'il s'agit soit de formes proverbiales, donc récurrentes dans la langue parlée, soit plus généralement de formes peu littéraires. Il est toutefois intéressant d'observer qu'elles occupent souvent chez les deux auteurs la même position à l'intérieur de la strophe» (*ibid.* 94). Di queste espressioni mi interessa isolare ulteriormente quelle afferenti al campo semantico del tempo. Sono due passaggi dal Boccaccio: *Teseida*, III, 46, 5: «e ogni giorno lor pareva cento» e VI, 10, 2-3: «ciascun giorno cento parea lor». Altri tre invece dal conte di Scandiano: *Innamoramento de Orlando*, I, II, 27, 5: «uno attimo cento anni li rileva»; I, IV, 13, 3: «ché ciascuna ora li parea ben cento» e I, XII, 42, 4: «e parli un giorno cento».<sup>8</sup> Di queste appena riportate mi interessa in particolare isolare il passo di *Innamoramento* I, IV, 13, 3: «ché ciascuna ora li parea ben cento». Quanto sostenuto da De Capitani per Boccaccio e Boiardo non è certo del tutto sovrapponibile al nostro caso: se in merito alle espressioni proverbiale da lei repertoriate è possibile rintracciare un'affinità di posizione di quest'ultime all'interno della struttura strofica delle ottave dei due autori, nel caso del Dafnifilo emergono due problematiche. In primo luogo, ci troviamo davanti a un sonetto; una differente forma metrica dunque la cui composizione strofica, tuttavia, può ricordare nelle prime due sue componenti (due quartine) proprio quella dell'ottava. E allora vale la pena notare come anche qui l'espressione proverbiale<sup>9</sup> sia nuovamente collocata in posizione centrale (v. 3) rispetto alla maschera di otto versi costituita dalle due quartine del sonetto. Ma questo, credo, non basta a dimostrare una possibile dipendenza del Dafnifilo («*aspectando me par un' hora cento*», corsivo mio) dall'*Innamoramento* («ché *ciascuna ora li parea ben cento*», corsivo mio): come specifica De Capitani, sono queste formule proverbiale, poco ricercate, tipiche del linguaggio parlato più che del regi-

<sup>8</sup> Riprendo i passi dall'articolo di De Capitani (2008).

<sup>9</sup> Che non è un *unicum* nel tessuto macrotestuale del Dafnifilo: segnalo infatti che una formularità dal sapore popolare iperbolicamente analoga che gioca ugualmente con l'ambito semantico del tempo ricorre ancora nel sonetto XXIX, v. 9: «Penso de vui ben mille volte a l' hora», cioè ‘continuamente’. La curatrice già aveva notato un punto di contatto fra il sonetto XV e il XXIX che consiste sostanzialmente nella ripresa in clausola del sintagma *zental persona*. Arricchisce adesso questa eco di corrispondenza la riproposizione di una formularità temporale iperbolicamente analoga, ma andrà altrettanto osservato che la rete di contatti fra i due componimenti si estende anche a parte del corredo rimico. I due sonetti condividono infatti parte dei rimemi della rima A: XV 1 *madona* (XXIX 1 *dona*) : 4 *zental persona* (XXIX 5 *zental personna*) : 8 *spronna* (XXIX *spronna*); gli unici che proprio non combaciano (fuorché per l'identità rimica in *-ona*) sono i rimanti di v. 5 *rasonna* in XV e di v. 4 *abandonna* in XXIX.

stro scritto, soprattutto di quella varietà specificatamente letteraria; inoltre, e qui si trova il secondo problema, il fenomeno appare nel Dafnifilo isolato rispetto al caso di Boccaccio e Boiardo dove De Capitani evidenzia una corrispondenza abbastanza sistematica nella collocazione strofica di espressioni proverbiali condivise da entrambi gli autori. Credo sia legittimo però continuare ad argomentare. Quella che abbiamo isolato è certo una formula proverbiale, in merito alla quale tuttavia ci si potrebbe ulteriormente interrogare sul perché essa sia così difficilmente permeata nelle testimonianze scritte a noi pervenute, che non sono sempre solo a carattere letterario, e qualora lo fossero comunque di per sé non prevedono che esse manifestino univocamente un registro eminentemente aulico. L'impazienza legata all'attesa è dunque espressa dal Dafnifilo in modo poeticamente iperbolico: 'aspettando mi pare un'ora cento ore', con reiterazione sottointesa dell'oggetto, oppure come propone altrettanto legittimamente Aldinucci 'cento anni'. Un modo di dire figurato che esprime una verità comune legata alla percezione soggettiva del tempo: quando si aspetta ciò che più si desidera, il tempo stesso sembra dilatarsi rendendo l'attesa insopportabilmente lunga. Ma cosa accade all'interno del variegato panorama delle testimonianze scritte a noi pervenute? Una ricerca sui *corpora* TLIO e Bibit<sup>10</sup> dimostra che della formularità impiegata dall'Anonimo di Wolfenbüttel si attestano altre poche occorrenze: in ambito duecentesco – «che un'ora par dir cento» (Anonimo Genovese, C 272) –, trecentesco – «e ciascun'ora le parie ben cento» (Cicerchia, *Passione* 223, 6), «e cento anni gli

<sup>10</sup> La ricerca è stata così impostata. Sul *corpus* TLIO si sono ricercate e selezionate tutte le forme lemmatizzate sotto la parola *cento*. Una volta mostrate le occorrenze, si è ristretto il campo di ricerca chiedendo al database di selezionare tutti quei passi che presentassero in un intervallo di 10 parole tutte quelle forme lemmatizzate sotto la parola *ora* riconducibili alla categoria grammaticale di sostantivo femminile (tot. 14: *hora*, *horae*, *hore*, *horj*, *horj*, *hura*, *bure*, *huri*, *or*, *or'*, *ora*, *ore*, *ori*, *ura*). Si sono isolate così 53 occorrenze. Di queste 53 solo 4 rispecchiano un movimento analogo a quello di nostro interesse: sono i passi dell'Anonimo Genovese, di Niccolò Cicerchia (*Passione*), di Boccaccio (*Decameron*) e di Francesco di Vannozzo (*Rime*). Per il *corpus* Bibit – non essendo quest'ultimo interrogabile in modo altrettanto mirato – ho limitato la ricerca alla ricorrenza della combinazione *cento/cent'* + *ora/ore* sempre fissando un intervallo di parole equivalente a 10. Considerando i soli risultati afferenti ai periodi Due-Tre-Quattrocento ho registrato un totale di 16 occorrenze. Di queste solo 3 rispecchiano un movimento analogo a quello di nostro interesse. Si tratta di 2 occorrenze già citate (*Decameron* VIII, 10 dal *corpus* TLIO e *Innamoramento* I, IV, 13, 3 dal contributo di De Capitani 2008); l'altra rimanente è invece da Luigi Pulci (*Morgante*). I passi annoverati saranno citati secondo l'edizione presa a riferimento nel corrispettivo *corpus*.

pareva ciascun'ora» (Boccaccio, *Decamerone* VIII 10), «un'ora, ben cent'anni li parette!» (Francesco di Vannozzo, *Rime* LIX 8) – e, infine, quattrocentesco – «però che un'ora omai parrebbe cento» (Pulci, *Morgante* XXVIII, 47, 8).<sup>11</sup> Il fatto che l'espressione figuri (anche) in contesti letterari – al di là di una ipotetica (in quanto non direttamente attestata) ricorrenza nella «dangue parlée» (De Capitani 2008: 94) – non esclude, dunque, che proprio da alcuni di quei contesti possa essere pervenuta al Dafnifilo la suggestione al richiamo di tale immagine retorica iperbolica. Probabilmente l'eco sarà a lui pervenuta dal Boiardo che – com'è stato rilevato dalla curatrice – esercita sicuramente un'ascendenza sulla silloge dell'Anonimo, ma senza per questo escludere l'altrettanto autorevole – ma più distante sotto il rispetto cronologico – voce del Certaldese. Insomma, a fronte di quanto sostenuto da De Capitani, mi pare comunque legittimo allegare a questo passo quella che potrebbe configurare a tutti gli effetti un'ulteriore memoria boiardesca. Tutto ciò anche sulla scorta di quei rapporti già messi efficacemente in rilievo dalla curatrice che intrecciano il *Canzoniere* del Dafnifilo alla «fruttifera filiera di “contatti estensi”» (p. XXI).

Jacopo Tinti  
ORCID: 0009-0006-4603-2923  
(Scuola Normale Superiore di Pisa, 03aydme10)

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

### LETTERATURA PRIMARIA

- “Amico del Boiardo”, *Canzoniere* (Baldassari) = “Amico del Boiardo”, *Canzoniere Costabili*, edizione critica a c. di Gabriele Baldassari, Scandiano · Novara, Centro Studi Matteo Maria Boiardo · Interlinea, 2012.
- Matteo Maria Boiardo, *Amorum libri tres* (Zanato) = Matteo Maria Boiardo, *Amorum libri tres*, a c. di Tiziano Zanato, Novara, Centro Studi Matteo Maria Boiardo · Interlinea, 2012, 2 voll.
- Niccolò de' Rossi, *Canzoniere* (Brugnolo) = Furio Brugnolo, *Il «Canzoniere» di Niccolò de' Rossi. I. Introduzione, testo e glossario*, Padova, Antenore, 1974.

<sup>11</sup> Il corteggio rimico del Dafnifilo (2 *contento* : 3 *cento* : 6 *lamento* : 7 *tormento*) ricorre peraltro frammentato nei contesti appena citati: Anonimo Genovese (271 *tormento* : 272 *cento*), Cicerchia (2 *ferramento* : 4 *lamento* : 6 *cento*), Pulci (2 *malcontento* : 4 *rento* : 6 *cento*). Estraneo invece il passo dell'*Innamoramento* che pone in rima 2 *ardimento* : 4 *cento* : 6 *rento*.

## LETTERATURA SECONDARIA

- Aldinucci 2023 = Benedetta Aldinucci, *Il Petrarca di Laura nella Laura di Dafnifilo. Intertestualità petrarchesche nel canzoniere di Wolfenbüttel*, in Davide Mastrantonio et alii (a c. di), *Repetita iuvant, perseverare diabolicum. Un approccio multidisciplinare alla ripetizione*. Atti del II Convegno Internazionale per giovani ricercatrici e ricercatori, Siena, 15-17 settembre 2021, Siena, Edizioni Università per Stranieri di Siena, 2023: 279-89.
- Carrai 2006a = Stefano Carrai, *Un petrarchista veneziano prebembesco*, in Loredana Chines (a c. di), *Il petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, Roma, Bulzoni, 2006, 2 voll., I: 275-90.
- Carrai 2006b = Stefano Carrai, *Petrarchismo veneziano prebembesco*, in Id., *L'usignolo di Bembo. Un'idea della lirica italiana del Rinascimento*, Roma, Carocci, 2006: 67-84.
- Carrai 2017 = Stefano Carrai, *Anonimo del codice di Wolfenbüttel («Mart. Daphniphilos») (seconda metà del '400)*, in Andrea Comboni, Tiziano Zanato (a c. di), *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2017: 52-5.
- corpus Bibit* = *Biblioteca Italiana (Bibit)*, curata dall'unità della Sapienza di Roma diretta da Emilio Russo, consultabile in rete all'indirizzo <http://www.bibliotecaitaliana.it/> [data di ultima consultazione: 01.12.2024].
- corpus OVI* = *Corpus dell'italiano antico*, elaborato dall'Opera del Vocabolario Italiano, Istituto del CNR con sede a Firenze, consultabile in rete all'indirizzo <http://www.vocabolario.org/> [data di ultima consultazione: 01.12.2024].
- corpus TLIO* = *Corpus per il vocabolario*, elaborato dall'Opera del Vocabolario Italiano, Istituto del CNR con sede a Firenze, consultabile in rete all'indirizzo <http://www.vocabolario.org/> [data di ultima consultazione: 01.12.2024].
- Corti 2001 = Maria Corti, *Per un fantasma di meno*, in Ead., *Nuovi metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 2001: 327-67.
- De Capitani 2008 = Patrizia De Capitani, *Boccace dans Boiardo*, «Cahiers d'études italiennes» 8 (2008): 63-97.
- Faini 2015 = Marco Faini, *Un anonimo canzoniere veneto (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 277 4 Extr.) e la sua circolazione in Germania*, «Albertiana» 18 (2015): 197-217.
- LEI = Max Pfister, Wolfgang Schweickard, Elton Prifti (a c. di), *Lessico Etimologico Italiano*, Wiesbaden, Reichert, 1979-..., consultabile in rete all'indirizzo <https://lei-digitale.it/> [data di ultima consultazione: 01.12.2024].
- Pantani 2002 = Italo Pantani, *«La fonte di ogni eloquenzia». Il canzoniere petrarchesco nella cultura poetica del Quattrocento ferrarese*, Roma, Bulzoni, 2002.
- Salvi-Renzi 2010 = Giampaolo Salvi, Lorenzo Renzi, *Grammatica dell'italiano antico*, Bologna, il Mulino, 2010, 2 voll.

TB = Niccolò Tommaseo, Bernardo Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1861-1879, 8 voll., interrogabile in rete all'indirizzo <https://www.tommaseobellini.it/#/> [data di ultima consultazione: 01.12.2024].

TLIO = *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, elaborato dall'Opera del Vocabolario Italiano, Istituto del CNR con sede a Firenze, 1997-..., consultabile in rete all'indirizzo <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/> [data di ultima consultazione: 01.12.2024].

VAC = *Vocabolario degli accademici della Crusca*, segue fra tonde secondo numerazione romana il numero di edizione a cui si fa riferimento, consultabile in rete all'indirizzo <http://new.lessicografia.it/> [data di ultima consultazione: 01.12.2024].

Zanato 2019 = Tiziano Zanato, *Antonia, o del «pensier fole»*, «Griseldaonline» 18/1 (2019): 102-19.